## EDUARDO MARCEL VIDILI

## PANDEIRO BRASILEIRO: TRANSFORMAÇÕES TÉCNICAS E ESTILÍSTICAS CONDUZIDAS POR JORGINHO DO PANDEIRO E MARCOS SUZANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia

Orientador: Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi

```
Vidili, Eduardo Marcel
Pandeiro brasileiro: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano / Eduardo Marcel Vidili. - 2017.
228 p. il.; 29 cm

Orientador: Luiz Henrique Fiaminghi
Bibliografia: p. 217-225
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2017.

1. Instrumentos (Música). 2. Pandeiro brasileiro. 3. Organologia. I. Fiaminghi, Luiz Henrique. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD: 784.19 - 20.ed.
```

## EDUARDO MARCEL VIDILI

# PANDEIRO BRASILEIRO: TRANSFORMAÇÕES TÉCNICAS E ESTILÍSTICAS CONDUZIDAS POR JORGINHO DO PANDEIRO E MARCOS SUZANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia

D	-			
Banca	HVO	ming	a	Org.
Danta	LAG	mina	u	via.

Orientador:

Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi

Udesc

Membros:

Prof. Dr. Pedro de Moura Aragão

Unirio

Prof. Dr. Rodrigo Gudin Paiva

Univali

Florianópolis, 24 de março de 2017.

#### **AGRADECIMENTOS**

Ao meu pai, Geraldo, e à minha mãe, Josephina, minha primeira professora de música. Aos meus irmãos, Geraldo, Ana Lucia e Antonio Carlos.

Ao meu orientador, professor Luiz Henrique Fiaminghi, pela abordagem sempre entusiasmada e rica em *insights*.

Aos professores membros da banca de defesa desta dissertação, Rodrigo Gudin Paiva e Pedro de Moura Aragão, pelo detalhe e cuidado com que leram meu trabalho e pelas sugestões incorporadas ao texto final. Ao professor Tiago de Oliveira Pinto, membro da banca de qualificação da dissertação.

À Capes (Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa de estudos concedida durante o período do Mestrado.

A Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano, por sua música. Pela grande presteza com que participaram desta pesquisa, por meio de seus depoimentos: além de já admirá-los como artistas, conheci também, com satisfação, seu lado humano.

Aos músicos Celsinho Silva, Bernardo Aguiar, Barão do Pandeiro e Vina Lacerda, pela gentileza dos depoimentos fundamentais concedidos a esta pesquisa, plenos em conhecimento. A Jorge Gomes, pelas informações fornecidas a respeito de seu pai, o pandeirista Risadinha.

Aos docentes do PPGMUS. Aos colegas do Mestrado, em especial aos membros da "Família Concórdia", parceiros na inesquecível participação no congresso de estudos de música popular em Havana: Mariana Teófilo, Luciano Candemil e Natália Livramento, amiga pra vida toda.

Aos amigos que, de variadas maneiras, auxiliaram esta pesquisa: Marco Lorenzo e Fernanda Bauzys (incentivadores temporões); Jorge Linemburg; Silvana Leal; Pedro Moita; Katiusca Lamara; Luiz Antonio de Almeida (MIS-RJ); Osvaldo Pomar (inclusive pela atuação como "modelo fotográfico"); Alexandre Damaria; Marcelo Portela; Luis Canela (pelo auxílio com as transcrições do violão de Lenine).

À Nira Pomar, pelas fotos, tratamento gráfico das partituras, formatação e revisão do texto e, mais que tudo, pelo amor.

#### **RESUMO**

Esta pesquisa tem o intuito de investigar transformações técnicas e estilísticas verificadas em um tipo de pandeiro brasileiro, conhecido como pandeiro de couro ou pandeiro de choro. Associadas a desenvolvimentos tecnológicos de amplo impacto social, sobretudo nos contextos urbanos, como a fonografia e a radiofonia, estas transformações remontam a meados do século XX e seus desdobramentos se estendem até os dias atuais. A pesquisa se desenvolve com foco nas trajetórias artísticas de dois pandeiristas, Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano, pertencentes a diferentes gerações e reconhecidos por seus pares como inovadores estilísticos deste instrumento. O trabalho baseia-se em pesquisa documental e em entrevistas feitas de acordo com a abordagem da história oral. Performances fonográficas de ambos os músicos investigados, assim como execuções coletadas durante as entrevistas, foram transcritas e analisadas, com o intuito de compreender suas concepções musicais, com especial interesse na observação dos padrões motores por eles empregados para ordenar os padrões sonoros resultantes.

**Palavras-chave:** Pandeiro brasileiro. Jorginho do Pandeiro. Marcos Suzano. Instrumentos musicais. Organologia.

### **ABSTRACT**

This research aims to investigate technical and stylistic transformations verified in a Brazilian pandeiro (tambourine) type known as pandeiro de couro (leather tambourine) or pandeiro de choro (choro tambourine). Associated with technological developments of broad social impact, especially in urban contexts, such as phonography and radio, these transformations date back to the middle of the twentieth century and its deployments extend to current days. The research focuses on the artistic trajetories of two pandeiro players, Jorginho do Pandeiro and Marcos Suzano, belonging to different generations and recognized by their peers as stylistic innovators of this instrument. The work is based on documental research and interviews made according to oral history approach. Phonographic performances of both the musicians, as well as performances collected during the interviews, were transcribed and analyzed in order to understand their musical conceptions, with special interest in observing the motor patterns used by them to ordenate the resulting sound patterns.

**Keywords:** Brazilian pandeiro. Brazilian tambourine. Jorginho do Pandeiro. Marcos Suzano. Musical instruments. Organology.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pandeiro de choro ou de couro
Figura 2 - Corpo do pandeiro de choro
Figura 3 - Par de platinelas, abafador interno e pino
Figura 4 – Platinelas montadas no casco do instrumento, com abafador externo
Figura 5 – Pele de pandeiro de couro caprino
Figura 6 - Pele de pandeiro sintética
Figura 7 - Partes componentes do mecanismo de afinação
Figura 8 - Mecanismo de afinação montado no instrumento
Figura 9 - Pandeiro brasileiro sustentado horizontalmente
Figura 10 - Frame drum estilo oriental sustentado verticalmente
Figura 11 - Partes de cima e de baixo, da mão e do pandeiro
Figura 12 - Capa do número 7 da Revista da Música Popular, com desenho representando
Pixinguinha, Donga e João da Baiana
Figura 13 - Coluna de Ary Vasconcelos em O Cruzeiro, com a eleição dos "melhores
instrumentistas" de 195583
Figura 14 - João da Baiana85
Figura 14 - João da Baiana

Figura 24 - Etapas do rulo de polegar obtido por João da Baiana, segundo Jorginho do
Pandeiro116
Figura 25 - Som grave obtido por Risadinha, segundo Jorginho do Pandeiro119
Figura 26 - Sequência de movimentos do rulo curto realizado por Jorginho do Pandeiro126
Figura 27 - O grupo Aquarela Carioca: Paulo Muylaert, Mario Sève, Lui Coimbra, Paulo
Brandão e Marcos Suzano
Figura 28 - Tapa executado com o polegar no centro da pele
Figura 29 - Rulo obtido pela fricção do dedo médio161
Figura 30 – Realização de efeito de glissando pela pressão do polegar da mão de sustentação
contra a pele do pandeiro
Figura 31 - Pandeiro de Suzano com o microfone fabricado por Bill Bowen166
Figura 32 - Sequência de movimentos da mão de sustentação do pandeiro184

## LISTA DE PARTITURAS

Partitura 1 - Sons básicos do pandeiro no sistema notacional de Stasi	48
Partitura 2 - Sons do pandeiro presentes nas execuções de Jorginho do Pandeiro, com	
partes da mão correspondentes	. 104
Partitura 3 - Dois padrões básicos de surdo de marcação no samba	. 105
Partitura 4 - Padrão básico, sem acentuações, de condução no samba	. 105
Partitura 5 - Um padrão rítmico básico de choro no pandeiro	. 108
Partitura 6 - Padrão rítmico básico de choro no pandeiro, efetuado com a repetição do	
polegar	. 108
Partitura 7 - Padrão de choro com setas indicando o padrão de movimento da mão de	
sustentação	.112
Partitura 8 - Levada de João da Baiana, segundo Jorginho do Pandeiro	.113
Partitura 9 - Levada de João da Baiana comparada com o padrão do tresillo, com o	
ritmo de habanera e com a síncope característica	. 115
Partitura 10 - Pandeiro e melodia da flauta do trecho final de Samba de fato (a partir de	
2'18")	.117
Partitura 11 - Levada de Russo do Pandeiro, segundo Jorginho do Pandeiro	.118
Partitura 12 - Levada de Risadinha, segundo Jorginho do Pandeiro	.119
Partitura 13 - Levada de Gilberto D'Ávila, segundo Jorginho do Pandeiro	. 120
Partitura 14 - Pandeiro e linha melódica de <i>O rasga</i> – repetição da parte A (a partir de	
02'00")	. 125
Partitura 15 - Pandeiro e linha melódica de <i>Naquele tempo</i> – final da parte A (a partir de	
0'15")	. 127
Partitura 16 - Bossa de Jorginho comparada com o padrão do tamborim	. 128
Partitura 17 - Bossa de Jorginho comparada com samba amaxixado de João da Baiana	. 129
Partitura 18 - Pandeiro e melodia do violão de <i>Conversa de botequim</i> (início da parte A	
- a partir de 0'18")	. 131
Partitura 19 - Samba batucado de Jorginho	. 136
Partitura 20 - Pandeiro e figuração rítmica do violão de Conversa de botequim	
(introdução - a partir de 0'05")	. 138
Partitura 21 - Pandeiro, flauta e saxofone de Sofres porque queres (trecho final da parte	
A - a partir de 0'24")	. 141

Partitura 22 - Padrão básico da polca tocado por Jorginho	142
Partitura 23 - Pandeiro e melodia de um dos violões de Segura ele (trecho inicial da	
parte C - a partir de 1'12")	143
Partitura 24 - Pandeiro e melodia de um dos violões de Segura ele (trecho da repetição	
da parte C - a partir de 01'26")	145
Partitura 25 - Solo de pandeiro em <i>Bole bole</i> (a partir de 04'33")	147
Partitura 26 - Representação dos sons do pandeiro utilizados nas transcrições das	
performances de Marcos Suzano, com partes da mão correspondentes	183
Partitura 27 - Padrão de condução com utilização da técnica invertida	183
Partitura 28 - Groove de Kashmir com setas indicando o padrão de movimento da mão	
de sustentação	184
Partitura 29 - Padrão de condução com utilização exclusiva da parte de cima da mão	185
Partitura 30 - <i>Groove</i> de <i>Abertura</i> com setas indicando o padrão de movimento da mão	
de sustentação	186
Partitura 31 - Solo de pandeiro em <i>Abertura</i> (introdução - a partir de 0'07'')	188
Partitura 32 - Padrão rítmico de pandeiro e ostinato realizado por contrabaixo e guitarra	
em Abertura (primeira parte - a partir de 0'24")	189
Partitura 33 - Padrão rítmico de pandeiro em Abertura (segunda parte - a partir de	
01'42")	190
Partitura 34 - Padrão rítmico de pandeiro e melodia do violoncelo em <i>Abertura</i> (terceira	
parte - a partir de 01'56")	191
Partitura 35 - Padrão rítmico de pandeiro e riff tocado por guitarra, violoncelo e	
contrabaixo em Kashmir (primeira parte)	192
Partitura 36 - Padrão rítmico de pandeiro em Kashmir (primeira parte) comparado com	
o padrão rítmico original da bateria	193
Partitura 37 - Padrão rítmico de pandeiro e <i>riff</i> tocado por violoncelo e contrabaixo em	
Kashmir (segunda parte - a partir de 01'40")	194
Partitura 38 - Padrão rítmico de pandeiro e linha de violão em <i>Acredite ou não</i> (a partir	
de 0'15")	196
Partitura 39 - Padrão rítmico de pandeiro de <i>Acredite ou não</i> comparado com o padrão	
de bateria de Anti-nigger machine	196
Partitura 40 - Padrão rítmico de pandeiro e linha de violão em <i>Olho de peixe</i>	
(introdução)	197

Partitura 41 - Padrão rítmico de pandeiro de <i>Olho de peixe</i> (parte A - a partir de 0'13")	
comparado com time line 3+3+2+2	198
Partitura 42 - Padrão rítmico de pandeiro de <i>Olho de peixe</i> (parte B – a partir de 0'29")	198
Partitura 43 - Padrão rítmico de pandeiro e linha de violão em <i>Escrúpulo</i> (a partir de	
0'52")	199
Partitura 44 - Padrão rítmico de pandeiro de Escrúpulo comparado com time line	
3+3+4+3+3	200
Partitura 45 - Variação de pandeiro de Escrúpulo comparada com linha rítmica da alfaia	
do baque de marcação do maracatu	200
Partitura 46 - Duas variações de pandeiro de <i>Escrúpulo</i> com emprego de glissando nos	
graves	201
Partitura 47 - Padrão rítmico de pandeiro e linha de violão em <i>Leão do Norte</i> (primeira	
estrofe - a partir de 0'18")	202
Partitura 48 - Padrão rítmico de pandeiro de Leão do Norte comparado com o padrão de	
bateria de General Penitentiary	203
Partitura 49 - Padrão rítmico de pandeiro de <i>Leão do Norte</i> comparado com a linha de	
bumbo do ritmo da quadrilha	204
Partitura 50 - Padrão rítmico de pandeiro e linha de violão em <i>Mais além</i> (introdução)	205
Partitura 51 - Padrão rítmico de pandeiro de <i>Mais além</i> (primeira estrofe – a partir de	
0'29")	205
Partitura 52 - Padrão rítmico de pandeiro de <i>Mais além</i> (segunda estrofe – a partir de	
1'09")	206
Partitura 53 - Padrão rítmico de pandeiro de <i>Mais além</i> (terceira estrofe – a partir de	
1'50")	206
Partitura 54 - Padrão rítmico de pandeiro de <i>Mais além</i> (terceira estrofe) comparado	
com linha rítmica da alfaia do baque de arrasto	207
Partitura 55 - Padrão rítmico de pandeiro de <i>Mais além</i> (quarta estrofe – a partir de	
2'32")	207

## SUMÁRIO

	INTRODUÇAO	21
1	ETAPAS DA PESQUISA E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	25
1.1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	25
1.2	CONSTITUINDO O CAMPO DE PESQUISA: FONTES CONSULTADAS	27
1.3	REVISÃO DE LITERATURA	27
1.3.1	Jorginho do Pandeiro	28
1.3.2	Marcos Suzano	28
1.3.3	Pandeiro brasileiro	30
1.4	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	33
1.4.1	História oral e memória	33
1.4.2	Organologia	36
1.4.3	Transcrição e análise musical	39
1.4.3.1	Som e movimento: spatio-motor thinking	42
1.4.3.2	Tocar para compreender: learning to perform	43
1.4.3.3	Sistema notacional adotado nas transcrições	46
1.5	GÊNEROS MUSICAIS NA MÚSICA POPULAR	48
1.6	GLOSSÁRIO DE TERMOS REFERENTES À ANÁLISE RÍTMICA	49
2	FRAME DRUMS, PANDEIROS, PANDEIROS BRASILEIROS:	
	DEFININDO O OBJETO DE ESTUDO	
2.1	FRAME DRUMS	
2.1.1	Frame drums na classificação de Sachs e Hornbostel: terminologia	
2.1.2	Características morfológicas e ergonômicas	
2.2	PANDEIROS	
2.3	PANDEIROS BRASILEIROS	58
2.4	UM PANDEIRO BRASILEIRO: PANDEIRO DE CHORO OU PANDEIRO DE COURO	58
2.4.1	Dicotomias envolvidas na execução do pandeiro brasileiro	64
2.4.1.1	Mão que sustenta e mão que percute	64
2.4.1.2	Parte de cima e parte de baixo da mão que percute	
2.4.1.3	Técnica tradicional e técnica invertida	68
3	O PANDEIRO BRASILEIRO NO CHORO: A TRAJETÓRIA DE JORGINHO DO PANDEIRO	71
3.1	ESTABELECIMENTO DA FONOGRAFIA NO BRASIL	
3.2	ESTABELECIMENTO DO RÁDIO NO BRASIL	73
3.3	O CHORO E OS CONJUNTOS REGIONAIS	75
3.4	PANDEIRISTAS EM DESTAQUE	82

3.4.1	João da Baiana	84
3.4.2	Russo do Pandeiro	85
3.5	UMA MUDANÇA DE PERCEPÇÃO: DE INSTRUMENTO DA VADIAGEM A INSTRUMENTO-SÍMBOLO DE "BRASILIDADE"	88
3.6	JORGINHO DO PANDEIRO: DADOS BIOGRÁFICOS E TRAJETÓRIA ARTÍSTICA	89
3.6.1	Referências a Jorginho do Pandeiro na imprensa e a questão dos homônimos	95
3.7	CELSINHO SILVA	
4	FORMAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DO ESTILO DE JORGINHO DO PANDEIRO	.101
4.1	SONS DO PANDEIRO UTILIZADOS NAS PERFORMANCES DE JORGINHO DO PANDEIRO	103
4.2	PANDEIRO: INSTRUMENTO DE SÍNTESE DE FUNÇÕES PERCUSSIVAS	104
4.3	MOTRICIDADE DA MÃO QUE SUSTENTA O INSTRUMENTO	109
4.4	TRANSFORMAÇÕES NA EXECUÇÃO DO PANDEIRO NO CHORO: MEMÓRIAS DE JORGINHO DO PANDEIRO	112
4.4.1	João da Baiana	
4.4.1.1	Samba de fato: rulos	
4.4.2	Russo do Pandeiro	
4.4.3	Risadinha	118
4.4.4	Gilberto D'Ávila	120
4.4.5	Gilberto D'Ávila e Risadinha: realização da síntese de marcação e condução no pandeiro de choro	
4.5	ANÁLISE MUSICAL DE PERFORMANCES DE JORGINHO DO PANDEIRO	122
4.5.1	Elementos frequentes nas performances de Jorginho: padrão básico do	
	choro e rulos longos	123
4.5.1.2	O rasga	.124
4.5.2	Rulos curtos	
4.5.2.1	Naquele tempo	
4.5.3	Bossas de Jorginho: o tamborim no pandeiro	
4.5.3.1	Conversa de botequim	
4.5.4	Choro-sambado, choro, samba	
4.5.5	Samba batucado	
4.5.6	"Tocar pela melodia"	139
4.5.6.1	Sofres porque queres	
4.5.6.2	Segura ele	
4.5.7	Um solo: Bole bole	
4.6	SÍNTESE DAS ANÁLISES REALIZADAS	148

5	PARA ALÉM DO CHORO: MARCOS SUZANO E OS DESDOBRAMENTOS DO PANDEIRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO	151
5.1	MARCOS SUZANO: TRAJETÓRIA	
5.1.1	Dados biográficos e artísticos	
5.2	DESENVOLVIMENTO DE INOVAÇÕES PARA O PANDEIRO BRASILEIRO	
5.2.1	Pressupostos conceituais: música do candomblé, música pop	158
5.2.2	Sons do pandeiro e papéis das mãos	160
5.2.3	Técnica invertida	162
5.2.4	Pandeiro amplificado: o frame drum para além da moldura	164
5.2.4.1	Microfonação	
5.2.4.2	Processamento do som	167
5.3	NOVOS ÂMBITOS MUSICAIS PARA O PANDEIRO BRASILEIRO	170
5.3.1	Pandeiristas 'pós-Suzano': trabalhos comentados	173
5.3.1.1	Bernardo Aguiar	176
5.3.1.2	Vina Lacerda	177
5.3.1.3	Scott Feiner	177
5.3.1.4	Sergio Krakowski	178
6	ANÁLISE MUSICAL DE PERFORMANCES FONOGRÁFICAS DE MARCOS SUZANO	181
6.1	METODOLOGIA	181
6.2	SONS DO PANDEIRO UTILIZADOS NAS TRANSCRIÇÕES DE MARCOS SUZANO	182
6.3	CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES A RESPEITO DE PADRÕES DE MOTRICIDADE	183
6.4	TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES	186
6.4.1	Disco Contos	186
6.4.1.1	Abertura	187
6.4.1.2	Kashmir	191
6.4.2	Disco Olho de peixe	194
6.4.2.1	Acredite ou não	195
6.4.2.3	Escrúpulo	198
6.4.2.4	Leão do Norte	201
6.4.2.5	Mais além	204
6.5	SÍNTESE DAS ANÁLISES REALIZADAS	207
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	211
	REFERÊNCIAS	
	ANEXO 1 : DVD CONTENDO ARQUIVOS EM ÁUDIO (FONOGRAMAS REFERENTES ÀS ANÁLISES E DEPOIMENTOS CONCEDIDOS À PESOUISA) E VÍDEO (TRECHOS DOS DEPOIMENTOS E DE FILMES)	

## INTRODUÇÃO

Graduei-me, em meados dos anos 1990, Bacharel em Percussão pela Universidade de São Paulo. As aulas de instrumento do bacharelado, ministradas pelo professor Carlos Tarcha, foram preciosas; porém, o viés erudito do curso da USP não condizia com minha atuação profissional, predominantemente voltada à música popular. Além disso, era incômoda a sensação que eu tinha, de quase nenhuma intimidade com instrumentos de percussão entendidos como "brasileiros" (minha atuação como instrumentista se dava quase exclusivamente tocando bateria). Em decorrência, procurei o professor Ari Colares, ao final de 1997, para ter aulas de pandeiro.

Ari indicou os excelentes pandeiros de pele de couro feitos pelo hoje falecido *luthier* Adalberto, da Ilha do Governador, de quem adquiri um instrumento. No ano seguinte, iniciamos as aulas, que mantivemos durante aproximadamente seis meses. Bem atualizado, Ari apresentou-me duas concepções diferentes de organização dos padrões de toque no instrumento. Uma delas era associada à maneira "tradicional" de tocar o pandeiro; a outra, de desenvolvimento então bastante recente, era entendida como "invertida" ou "moderna", que sob determinado ponto de vista representa o inverso da anterior.

Anos depois, assistindo ao documentário *Brasileirinho* (2005), a respeito do choro carioca, uma cena me chamou muito a atenção: um encontro entre os pandeiristas Jorginho do Pandeiro, Celsinho Silva (seu filho) e Marcos Suzano. Chorão veterano, Jorginho argumenta em favor das vantagens representadas pela técnica tradicional, da qual ele e Celsinho são adeptos; Suzano defende a técnica invertida, da qual ele é tido como precursor.

Esta cena do filme, de certa maneira, epitomiza a presente pesquisa. Sem o intuito de eleger um vencedor na disputa (até porque, no meu entendimento, estas técnicas não se anulam; ao contrário, representam opções complementares para tocar e entender o instrumento), procurei amplificar e aprofundar os pontos de vista que no filme apenas se delineiam.

O objetivo específico do presente estudo é descrever e compreender algumas transformações estilísticas ocorridas no pandeiro brasileiro ao longo do século XX, apontando também desdobramentos contemporâneos destas questões. Como estratégia de investigação, o foco foi estabelecido nas trajetórias biográfico-artísticas dos dois pandeiristas acima mencionados. Pertencentes a gerações diferentes, eles são apontados por seus pares como inovadores da linguagem do instrumento: Jorginho do Pandeiro (Jorge José da Silva, 1930) e Marcos Suzano (Marcos Suzano Martins da Costa, 1963). Depoimentos deles, e de outros

pandeiristas importantes, foram recolhidos para esta pesquisa, com o intuito de desenvolver uma narrativa com ênfase nos pontos de vista de especialistas no instrumento, além de suprir parcialmente a escassez documental constatada nesta área. Foi feita também a transcrição e análise de execuções de toques de pandeiro dos músicos investigados, recolhidas tanto em fonogramas quanto durante as entrevistas, que serão analisados com o intuito de ilustrar e discutir com detalhe aspectos abordados no trabalho.

Este estudo pretende contribuir para a construção de uma historiografia do pandeiro brasileiro, o qual, se por um lado é "amplamente reconhecido no Brasil como o instrumento de percussão quintessencial da nação" (POTTS, 2012, p. 1, tradução minha), por outro, "poucas vezes mereceu menção ou destaque como elemento presente e contribuinte da identidade social e cultural do brasileiro" (RODRIGUES, 2014, p. 50). A presença do pandeiro na música brasileira, em especial em gêneros como o samba e o choro, muitas vezes é tomada como um dado naturalizado, ignorando-se ser resultado de processos complexos de trânsitos de culturas e musicalidades.

Meu interesse no tema em questão nasceu primordialmente de minha experiência como percussionista e da prática performática com o instrumento. Tomando partido deste fato, adotei um viés fenomenológico como parte da investigação, utilizando a interação com o instrumento como ferramenta de compreensão corporal de algumas das questões levantadas durante a pesquisa, visando a um entendimento analítico-intelectual.

No capítulo 1, apresentarei as etapas que constituíram esta pesquisa. Explicitarei as fontes consultadas, apresentando uma revisão da literatura disponível sobre os principais assuntos desta dissertação. Discutirei os pressupostos teóricos que nortearam tanto a coleta quanto o tratamento dos dados levantados: história oral; organologia; transcrição e análise musical; *spatio-motor thinking*; *learning to perform*; gêneros musicais na música popular. Justificarei a escolha do sistema notacional adotado para as transcrições. Por fim, comentarei a nomenclatura e as conceituações utilizadas para as análises.

No capítulo 2, apresentarei o pandeiro brasileiro, objeto deste estudo. Demonstrarei que os pandeiros integram uma família de instrumentos classificados como *frame drums*. Comentarei aspectos constitutivos da morfologia e da ergonomia destes instrumentos. Apresentarei, com mais detalhe, o tipo específico de pandeiro brasileiro que será estudado, o pandeiro de choro ou pandeiro de couro, abordando também alguns aspectos da interação entre instrumentista e instrumento e concepções norteadoras da execução do pandeiro.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> "Widely recognized in Brazil as the nation's quintessential percussion instrument".

O capítulo 3 trata do pandeiro no gênero musical do choro, com foco na trajetória biográfica e artística de Jorginho do Pandeiro. Previamente ao exame de sua trajetória, farei uma revisão bibliográfica tratando da inserção do instrumento na conformação dos conjuntos típicos deste gênero, os regionais, sobretudo nos âmbitos da fonografia e do rádio, nos anos anteriores ao início da vida profissional deste músico. Apresentarei e comentarei dados biográficos de alguns dos instrumentistas mais relevantes do período inicial da radiofonia brasileira.

No capítulo 4, a partir de relato oral de Jorginho do Pandeiro a respeito de características estilísticas de alguns de seus pares, atuantes no meio radiofônico em meados do século XX, comentarei transformações estilísticas ocorridas no pandeiro de choro neste período. Mediante transcrições de performances de Jorginho, tanto de fonogramas quanto de execuções coletadas durante o depoimento concedido pelo músico, analisarei as características que configuram seu estilo particular de tocar pandeiro.

No capítulo 5, apontarei as grandes transformações estilísticas ocorridas no pandeiro, notadamente a partir dos anos 1990, que incluem inovações tanto nas suas técnicas de execução quanto nas de microfonação e tratamento de seu som, resultando em ampliação dos contextos musicais nos quais o instrumento é utilizado. Estas transformações estão associadas à trajetória de Marcos Suzano, foco deste capítulo.

No capítulo 6, mediante transcrições e análises de performances fonográficas de Marcos Suzano, ilustrarei questões apontadas no capítulo anterior. Serão comentados tanto os pressupostos conceituais utilizados por Suzano para compor seus *grooves* quanto os padrões motores utilizados por ele para ordenar os padrões sonoros.

## 1 ETAPAS DA PESQUISA E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Neste capítulo, apresentarei as etapas que constituíram esta pesquisa, bem como os pressupostos teóricos que as guiaram. Estas etapas compreenderam: a consulta a fontes escritas, primárias e secundárias; a realização de entrevistas gravadas com os músicos investigados e com outros pandeiristas; a audição de fonogramas contendo performances dos músicos investigados, que foram transcritas e analisadas; a gravação de audiovisuais, durante as entrevistas, que serviram de suporte às análises dos fonogramas; a consulta a outros registros audiovisuais, que forneceram informações complementares.

Os pressupostos incluíram a utilização da abordagem da história oral (cf. PORTELLI, 1997; ALBERTI, 2005); a adoção de um conceito amplo de organologia (JOHNSON, 1995; KARTOMI, 2001; DAWE, 2001, 2003; BATES, 2012); a realização de transcrições e análises musicais guiadas pelas abordagens preconizadas por John Baily, *spatio-motor thinking* (1985) e *learning to perform* (2001), referentes às relações entre morfologia do instrumento e corporalidade do instrumentista; a adoção do sistema notacional para pandeiro desenvolvido por Carlos Stasi (cf. GIANESELLA, 2009).

## 1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Situada, institucionalmente, na área da musicologia e etnomusicologia, esta pesquisa diz respeito a um instrumento musical associado à música popular brasileira: portanto, pode ser entendida como pertencente ao campo de estudos da música popular (área associada, no Brasil, ao âmbito da etnomusicologia). Sendo referente a um instrumento musical, configurase como um estudo organológico. No entanto, ela vai além do estudo do instrumento "em si" (algo para o qual aponta a própria concepção de organologia adotada para este estudo): sua trajetória, no ambiente musical urbano brasileiro do século XX, é conduzida pela narrativa das trajetórias artísticas de dois músicos, cujas performances musicais são analisadas.

Buscando dar conta de assuntos tão amplos, esta pesquisa adotou abordagem multidisciplinar, abarcando procedimentos metodológicos associados, primordialmente, à musicologia (análise musical), etnomusicologia (transcrição), historiografia (pesquisa documental; coleta de entrevistas segundo as concepções da história oral) e antropologia (trabalho de campo; tratamento das fontes orais com ênfase no ponto de vista nativo). É interessante notar como as próprias fronteiras epistemológicas entre estas disciplinas se cruzam, conforme já extensamente apontado, por exemplo, no datado debate sobre os limites

entre musicologia e etnomusicologia: a primeira se alinharia aos procedimentos metodológicos da história (com a ênfase no estudo, centrado na pesquisa documental, da música "do passado", pertencente ao domínio cultural do pesquisador); a segunda se alinharia aos procedimentos da antropologia (com a ênfase no estudo da música "do outro", situada no "presente etnográfico", no qual o trabalho de campo tem posição central). A abordagem da história oral, adotada nesta pesquisa, também aponta esta direção multidisciplinar, sendo descrita como método de trabalho próprio do "historiador etnográfico" (SILVEIRA, 2007), o que revela sua dupla natureza: pertencente institucionalmente ao campo da história, adota uma ferramenta desenvolvida pela antropologia.

A respeito das fronteiras metodológicas entre musicologia, musicologia histórica e etnomusicologia, Sandroni considera que, no Brasil, a separação entre estas categorias parece menos marcada que em outros países, tornando compreensível, em sua opinião, que os estudos musicais brasileiros sigam o mesmo caminho, no qual a rigidez entre estas fronteiras é atenuada (2012, p. 19).

Budasz assinala que "nos últimos anos a música popular tornou-se um campo legítimo de investigação empírica em várias disciplinas das humanidades", mencionando, entre outras áreas, música, literatura, antropologia, sociologia e história, cujos diálogos interdisciplinares vêm se intensificando, criando um campo comum de interesses que, no seu entender, poderia ser denominado "estudos culturais de música popular" (2009, p. 76). Piedade (2007) aponta que os estudos acadêmicos abordando a música popular brasileira, cuja quantidade cresce desde a década de 1980, fundamentam-se em variadas perspectivas teóricas e metodológicas. Os nexos histórico e sociocultural, acrescenta, mostram-se relevantes mesmo para trabalhos mais voltados à análise musical: o paradigma atual é o pluralismo de tendências.

Esta pesquisa alinha-se a este paradigma, situando-se tanto no presente quanto no passado etnográfico; consultando tanto fontes documentais históricas quanto fontes produzidas e coletadas especialmente para este estudo; adotando um viés etnomusicológico para o tratamento das fontes orais (pois, conforme lembrou Titon [2008], o ponto de vista nativo é importante para a etnomusicologia), sem, ao mesmo tempo, configurar-se como um estudo da música "do outro" (uma vez que a pesquisa é sobre um instrumento, e práticas musicais a ele associadas, que ocorrem no meio cultural no qual me encontro inserido; portanto, sou também um nativo). Estes pontos evidenciam, mais uma vez, o quanto é tênue a clivagem entre os campos epistemológicos mencionados.

## 1.2 CONSTITUINDO O CAMPO DE PESQUISA: FONTES CONSULTADAS

As fontes textuais primárias consultadas para esta pesquisa foram provenientes, em sua maioria, de periódicos disponíveis para consulta *online* na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.<sup>2</sup> Eles se revelaram importantes, sobretudo, para coleta de informações a respeito dos pandeiristas dos conjuntos regionais ligados à era do rádio, assunto do capítulo 3.

As fontes secundárias textuais provieram da literatura, especialmente a musicológica, que inclui dissertações e teses, sobretudo aquelas relacionadas ao choro e à era do rádio, bem como aos músicos investigados. Foram também examinados métodos didáticos para o pandeiro e outros instrumentos de percussão. A revisão dos principais trabalhos consultados será apresentada mais abaixo.

Visando complementar a documentação textual disponível, foram realizadas entrevistas baseadas nas concepções da história oral. Além de Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano, foram coletados depoimentos dos pandeiristas Celsinho Silva, Vina Lacerda, Bernardo Aguiar e Barão do Pandeiro. Os enfoques que nortearam a condução destes depoimentos serão explicitados adiante.

Parte importante desta pesquisa consistiu na audição, seleção, transcrição e análise de performances fonográficas de Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano. Os fonogramas analisados serão comentados ao longo dos respectivos capítulos.

A análise de padrões de movimento, utilizados pelos músicos investigados para gerar padrões sonoros, constituiu ponto de interesse deste trabalho, conforme será abordado mais adiante. Neste sentido, registros audiovisuais significaram um importante material de apoio. Eles foram constituídos tanto por registros videográficos produzidos originalmente para esta pesquisa, durante a condução das entrevistas, quanto por registros já existentes, disponíveis em DVD ou *online*.

## 1.3 REVISÃO DE LITERATURA

Apresentarei, a seguir, uma revisão de trabalhos escritos publicados a respeito dos músicos investigados, bem como sobre o pandeiro brasileiro, incluindo métodos didáticos.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ferramenta de pesquisas *online*, da Biblioteca Nacional, de periódicos digitalizados dos séculos XIX ao XXI. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a>>.

## 1.3.1 Jorginho do Pandeiro

Não tomei conhecimento de produção literária alguma abordando a trajetória artística de Jorginho do Pandeiro em detalhe. O músico figura como "coadjuvante", por assim dizer, em textos acadêmicos cujos enfoques foram dados a artistas com quem ele tocou; alguns deles incluem trechos de depoimentos concedidos por Jorginho. Entre estes, a dissertação de José Paulo Becker (1996), sobre o violão no conjunto Época de Ouro; a de Iuri Bittar (2014), sobre o violonista Meira; a de Ribeiro (2014), sobre o cavaquinista Canhoto; a tese de Larena Araújo (2014), sobre o flautista Dante Santoro. A dissertação de Barbosa (2015), que será comentada abaixo, inclui uma pequena biografia de Jorginho. Em *Choro – do quintal ao municipal* (1998), de Henrique Cazes, livro sobre a história do choro, um pequeno capítulo é dedicado aos percussionistas do gênero - a maioria deles pandeiristas, incluindo Jorginho.

#### 1.3.2 Marcos Suzano

Existe um pequeno *corpus* de trabalhos publicados a respeito de Marcos Suzano. Os principais textos a que tive acesso foram:

*Marcos Suzano – Expanding the Pandeiro* (2009), entrevista concedida a Malcolm Lim, publicada na revista Percussive Notes, traz, de forma condensada, muitas das informações a respeito da trajetória artística de Suzano, que seriam tratadas com mais profundidade em outros textos que se seguiriam. Nesta entrevista, o músico se assume como protagonista de um trabalho de expansão das potencialidades expressivas do pandeiro, que viria a influenciar uma geração de percussionistas, no Brasil e fora dele.

A Carioca Blade Runner, or How Percussionist Marcos Suzano Turned Brazilian Tambourine into a Drum Kit, and Other Matters of (Politically) Correct Music Making (2009), artigo de Frederick Moehn publicado na revista Ethnomusicology, baseia-se em quatro entrevistas realizadas pelo autor, com o músico, entre 1999 e 2007. O texto possui grande variedade de tópicos e enfoques: dados biográficos de Suzano, narrados paralelamente a fatos da história política recente do Brasil; delineamento das principais inovações técnicas e estilísticas atribuídas ao músico; marcos de sua carreira (o autor destaca etapas do desenvolvimento de sua sonoridade nas gravações em estúdio e a colaboração com o músico Lenine, que resultou no disco Olho de peixe, produção independente lançada pela gravadora Velas, em 1993); descrição do estúdio caseiro de gravação do músico (no qual ele produziu seu último trabalho solo, Atarashii, em 2007), incluindo sua aparelhagem de amplificação e

processamento de sons. É enfatizado o protagonismo do músico no processo de trazer a percussão para a "linha de frente" da indústria fonográfica brasileira. Utilizando metáforas e comparações (com o *Blade Runner* do título do artigo, referência ao detetive caçador de androides do filme homônimo; com Ogum, orixá ligado ao domínio da tecnologia e da luta por justiça), Moehn ressalta a habilidade de Suzano em "domesticar" as tecnologias importadas de produção sonora, as quais, juntamente com a incorporação de influências musicais afro-diaspóricas nas concepções do músico, teriam sido ferramentas utilizadas por ele para corromper a hierarquia dos modelos de produção da indústria fonográfica voltada à música pop. A análise do discurso de Suzano é outro ponto importante do artigo, que busca conectar suas opiniões e falas (muitas vezes politicamente incorretas, na visão do autor) sobre política, sociedade e música a seu trabalho artístico.

Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: Techniques for Nontraditional Performance (2012), ensaio de doutorado (Doctoral Essay) de Brian J. Potts pela University of Miami, trata dos aspectos que constituem a abordagem "não tradicional" do músico, da qual a preocupação com as técnicas de amplificação é parte substancial. Entre os textos a que tive acesso, é o mais completo em relação a estes assuntos, representando importante referencial para a presente pesquisa. Após trazer algumas informações elementares sobre procedimentos técnicos e estilísticos utilizados comumente para tocar o pandeiro "acústico" (aqui associado ao mundo do samba e do choro), Potts apresenta boa descrição das concepções cinético-motoras que configuram a chamada técnica invertida de Suzano, além de descrever as etapas do processo conceitual de desenvolvimento da mesma, entremeadas com a trajetória biográfica do músico. No entanto, tanto para o caso do pandeiro "acústico" quanto para o do pandeiro "amplificado", a ausência de transcrições e exemplos grafados em pauta musical constitui uma lacuna neste trabalho. O texto peca também pela falta de referenciais teórico-metodológicos relacionados à musicologia e áreas conexas: a bibliografia de referência é decepcionante para um trabalho deste escopo. O destaque do ensaio consiste na descrição detalhada dos equipamentos e procedimentos adotados pelo músico para amplificar e transformar o som do pandeiro. O texto também especula sobre futuras possíveis aplicações musicais para o instrumento.

Marcos Suzano: inovações técnicas, tecnológicas e influências na performance do pandeiro (2015), de Katiusca Lamara dos Santos Barbosa, dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal da Paraíba, é o único texto acadêmico em português sobre Marcos Suzano de que tive conhecimento. O relato da trajetória biográfica e artística do músico é entremeado por várias falas dele, colhidas no extenso trabalho de campo efetuado pela

pesquisadora, estratégia narrativa que resultou bastante eficiente por colocar a voz do entrevistado em evidência. A descrição dos procedimentos técnicos desenvolvidos por Suzano para tocar o pandeiro se assemelha à do texto de Potts, acima comentado; porém, em relação a este trabalho, a investigação do uso de tecnologias de microfonação e processamento de som é menos aprofundada. A autora transcreve e analisa as performances de Suzano em dois fonogramas de períodos distintos da carreira do músico; tais análises, contudo, são mais utilizadas para enfatizar a imagem, construída ao longo do texto, de Suzano como inovador do instrumento, do que para desvendar aspectos referentes à motricidade ou à construção conceitual dos padrões rítmicos analisados. O texto apresenta também pequenas biografias de Jorginho do Pandeiro e Jackson do Pandeiro, instrumentistas que constituíram influências na formação musical de Suzano.

#### 1.3.3 Pandeiro brasileiro

Uma boa fonte de informações sobre o pandeiro brasileiro são os métodos didáticos para o instrumento. Os principais livros do assunto a que tive acesso foram:

A percussão dos ritmos brasileiros: O pandeiro estilo brasileiro. Volume 1, caderno 2: o pandeiro estilo brasileiro (2009), de Luiz D'Anunciação. Considerado método pioneiro para o estudo do pandeiro brasileiro, publicado pela primeira vez em 1992, o livro segue as "diretrizes normativas" propostas por este autor para a escrita de instrumentos de percussão de altura indeterminada, publicadas também em outros volumes de sua autoria, a partir de 1990 (cf. MOITA, 2011, p. 109-112). A maior parte do livro consta de exercícios que servem para que o estudante se familiarize com a leitura e a execução de cada um dos "sons articulados" no instrumento (conforme a terminologia empregada por D'Anunciação). Uma pequena seção ao final se dedica a demonstrar padrões de execução de alguns ritmos da música brasileira, como o samba, choro, frevo, marcha, baião e capoeira.

Pandeiro brasileiro Volume 1 (2004), de Luiz Roberto Sampaio e Victor Camargo Bub. É o primeiro método publicado a utilizar, ainda que com algumas adaptações, o sistema notacional para pandeiro proposto por Carlos Stasi. A primeira parte, ocupando mais de dois terços do livro, consta de exercícios sistemáticos de combinações entre os sons extraídos do instrumento. A segunda parte apresenta variações de padrões de diversos ritmos brasileiros, tanto aqueles associados à tradição do pandeiro, como baião, choro, samba, capoeira, frevo,

3

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Considerações sobre os sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro desenvolvidos por Carlos Stasi e Luiz D'Anunciação serão apresentadas posteriormente, neste capítulo.

quanto de manifestações que comumente não têm a presença do instrumento, como afoxé, bembê, alujá e maracatu. São apresentadas também variações de alguns destes ritmos em compassos ímpares e adaptações para a execução do funk no pandeiro. Nos exercícios e nos padrões rítmicos do método fica evidente a preocupação dos autores em demonstrar as possibilidades de utilização tanto da técnica tradicional quanto da invertida (embora eles não utilizem, no método, tal terminologia).<sup>4</sup>

Pandeiro brasileiro Volume 2 (2013), de Luiz Roberto Sampaio. Originalmente publicado em 2007, é uma continuação do livro anterior, com estrutura e abordagem semelhantes. Inclui ritmos não estudados no primeiro volume, como caboclinho, coco, xote, polca, maxixe e partido alto. Ao final do livro, constam quatro peças escritas para um e dois pandeiros.

Pandeirada brasileira (2007), de Vina Lacerda. Na parte introdutória, o livro apresenta alguns dados históricos referentes aos frame drums e ao pandeiro brasileiro, seguidos de uma interessante seção dedicada a demonstrar aspectos da construção do pandeiro e de instruções referentes à interação do instrumentista com o instrumento (alongamento, aquecimento, sustentação do instrumento). O método é dividido em seis módulos, nos quais são trabalhados exercícios de combinações dos sons do instrumento, para finalmente chegar à realização de padrões rítmicos e a exemplos de músicas nas quais estes padrões são aplicados. A grafia utilizada é a desenvolvida por Carlos Stasi. À semelhança dos métodos de Sampaio, também neste livro os exercícios e padrões rítmicos são abordados tanto da forma tradicional quanto da invertida. Os ritmos apresentados incluem samba, partido alto, choro, polca, maxixe, valsa brasileira, xote, baião, frevo, marcha-rancho, maracatu, aguerê, congo de ouro, barravento, ijexá, funk, reggae, rock e blues. Ao final do livro, o autor inclui a partitura do Concerto para dois pandeiros e orquestra de cordas brasileiras, de Tim Rescala. Esta peça, bem como músicas para o estudante tocar (no formato play along), constam em um CD anexo. O método teve uma espécie de reedição em formato resumido, Pandeirada brasileira pocket edition (2014a), com prefácio assinado por Marcos Suzano.

Finalmente, outras publicações tratam do pandeiro brasileiro em momentos bem distintos: o da sua introdução no Brasil, durante os primeiros séculos da colonização portuguesa, e o panorama contemporâneo do instrumento, que inclui sua disseminação mundial observada atualmente e tendências atuais de sistemas notacionais para o instrumento.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> As técnicas "tradicional" e " invertida" serão abordadas com detalhe ao longo deste texto.

Pandeiros: entre a Península Ibérica e o Novo Mundo, a trajetória dos pandeiros ao Brasil (2014), de Valeria Zeidan Rodrigues, dissertação de mestrado defendida na Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. Por meio de fontes textuais e iconográficas, a autora investiga os tipos de frame drums<sup>5</sup> existentes na Península Ibérica nos séculos anteriores à exploração das Américas, época da dominação moura da região. Considerando aspectos referentes ao contexto histórico e cultural em que estes instrumentos estavam inseridos, busca identificar que tipo de pandeiro chegaria ao Brasil nos duzentos primeiros anos de colonização portuguesa, bem como apontar desdobramentos que relacionem os pandeiros e frame drums do passado com alguns destes instrumentos, do modo como eles ocorrem no Brasil contemporâneo. Os anexos do trabalho são rica fonte de informação, sobretudo pela vasta compilação de imagens de pandeiros e outros frame drums existentes no Brasil e fora dele; pela boa discussão de posições de sustentação utilizadas nestes instrumentos; pelas transcrições de seis entrevistas, concedidas por pandeiristas brasileiros, que revelam concepções musicais destes instrumentistas.

The Philosophy of... Pandeiro (2015), livro de Daniel Allen. O autor australiano reúne depoimentos de cerca de 75 pandeiristas e luthiers do instrumento, a maioria do Brasil, mas incluindo representantes de países como Japão, Itália, Uruguai, Alemanha, Argentina e Estados Unidos, o que dá certa medida do estágio atual de internacionalização do pandeiro brasileiro. Os relatos têm cunho autobiográfico, no qual os depoentes narram sua relação com o instrumento e, em alguns casos, fazem comentários sobre o estágio atual da presença do pandeiro brasileiro na cena musical mundial. A grande maioria enfatiza, como virtudes do instrumento, sua grande versatilidade e portabilidade. Entre os depoimentos, constam o de Marcos Suzano e os de outros pandeiristas entrevistados para este trabalho: Celsinho Silva, Bernardo Aguiar e Vina Lacerda. Jorginho do Pandeiro, porém, é a grande ausência nesta lista. O livro, que também contém informações sobre as partes componentes do instrumento, cuidados de manutenção, sistemas de microfonação e técnicas de execução, carece de melhor organização do material coletado, bem como de aprofundamento nos aspectos abordados; no entanto, pode ser entendido como um compêndio, cujo mérito é a própria reunião desta vasta quantidade de informações, que pode funcionar como ponto de apoio para investigações posteriores.

O Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro (2012), de Eduardo Flores Gianesella. Este artigo é

-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Família de instrumentos musicais da qual se considera que os pandeiros fazem parte. Será assunto do capítulo 2.

uma adaptação do quinto capítulo da Tese de Doutorado do autor, Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos (2009). O texto se divide em duas partes. Na primeira, Gianesella aborda a questão do uso idiomático dos instrumentos de percussão brasileiros no contexto orquestral, problematizando aspectos que dizem respeito à escrita destes instrumentos. Na segunda parte, que constitui o cerne do artigo, o autor desenvolve a argumentação por meio de uma espécie de "estudo de caso": uma análise dos dois sistemas notacionais mais difundidos para este instrumento, desenvolvidos por Luiz D'Anunciação e por Carlos Stasi. Após descrevê-los, apontando vantagens e desvantagens de cada um, o autor elabora um quadro comparativo dos símbolos representativos dos sons do pandeiro adotado em cada um destes modelos de escrita. Gianesella procede, então, a um interessante exercício de confronto entre os dois sistemas notacionais. Tomando uma peça composta por D'Anunciação, Divertimento para Pandeiro, propõe a reescrita da mesma nos moldes do sistema proposto por Stasi, incluindo aí algumas propostas originalmente não previstas neste sistema, para que ele tenha possibilidade de representar as proposições sonoras de D'Anunciação de maneira equivalente. O resultado é uma rica ilustração das implicações gráficas de ambos os modelos. As ponderações de Gianesella a respeito destes modelos de escrita serão retomadas mais adiante, no presente texto, no subcapítulo que trata do sistema notacional para o pandeiro adotado para as transcrições efetuadas.

#### 1.4 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A seguir, examinaremos pressupostos teóricos e conceituais que nortearam tanto a coleta quanto o tratamento dos dados levantados para esta pesquisa.

#### 1.4.1 História oral e memória

Alguns pandeiristas foram entrevistados para esta pesquisa, com o objetivo de complementar a documentação textual disponível. Além dos dois músicos investigados, Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano, foram coletados depoimentos de Celsinho Silva, Vina Lacerda, Bernardo Aguiar e Barão do Pandeiro. Estas entrevistas foram conduzidas de acordo com as concepções da história oral.

A história oral surgiu, como metodologia de pesquisa e de constituição de fontes da história contemporânea, em meados do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, a partir da invenção do gravador com fita. Ela consiste na realização de entrevistas, registradas por

meio de gravação, com indivíduos que participaram de acontecimentos ou conjunturas do passado e do presente (ALBERTI, 2005, p. 55).

A história oral recobre uma quantidade de relatos a respeito de fatos não registrados por outro tipo de documentação, ou cuja documentação se quer completar. Ela pode registrar a experiência de um só indivíduo, ou de diversos indivíduos de uma mesma coletividade. Alberti aponta que a história oral só pode ser empregada para assuntos de um passado recente, o qual a memória dos entrevistados seja capaz de alcançar.

Dentre as modalidades de abordagem desta metodologia apontadas por Rouchou (2000), a que se mostra mais adequada aos fins da presente pesquisa é a história oral temática: levanta-se um fato, e as entrevistas com as testemunhas ou participantes do acontecimento vão limitar seu discurso àquele fato. Antes da realização de cada uma das entrevistas, foi elaborado um questionário semi-estruturado, contendo os principais pontos de interesse de abordagem; dava-se, porém, margem ao surgimento de novas questões durante os depoimentos, ampliando o roteiro original, pois, conforme advertiu Portelli, "entrevistas rigidamente estruturadas podem excluir elementos cuja existência ou relevância fossem desconhecidas previamente para o entrevistador e não contempladas nas questões inventariadas" (1997, p. 35).

De acordo com Alberti (op. cit.), o pesquisador deve interpretar e analisar a entrevista como fonte, uma fonte oral. Para isto, faz-se necessário transcrevê-la. Estando na forma de texto, deve-se analisar a fonte oral como qualquer documento, fazendo perguntas e verificando como se pode usufruir desta fonte, tirando dela as evidências e os elementos que contribuirão para resolver o problema de pesquisa.

Após a realização de cada uma das entrevistas, procedi à sua audição e a um fichamento, que consistia em anotar, em linhas gerais, os principais conteúdos abordados e assinalar os pontos de interesse, com as respectivas minutagens. Transcrevi, inicialmente, apenas os trechos que julgava de maior significação. À medida que desenvolvia a escrita da dissertação, empreendia a reescuta das entrevistas ou de trechos específicos, agregando anotações ao fichamento original, pois novos pontos de interesse emergiam; transcrevia outros trechos das entrevistas, conforme se mostrava necessário.

Na coleta dos depoimentos de Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano, os músicos cuja investigação constitui o interesse maior desta pesquisa, foi dada especial atenção às suas narrativas sobre as respectivas trajetórias artísticas e às suas exegeses a respeito de concepções para o pandeiro. As gravações destas duas entrevistas não se limitaram à coleta de

suas falas: visando esclarecer questões previamente levantadas, solicitei-lhes que tocassem alguns padrões rítmicos no instrumento.

Além destes dois músicos, concederam depoimentos outros pandeiristas, cuja participação foi de extrema valia, tanto para colher narrativas a respeito dos respectivos envolvimentos com o pandeiro, como para entender suas concepções musicais e, sobretudo, para elucidar questões abordadas, prévia ou posteriormente, nas entrevistas com Jorginho e Suzano. Os músicos entrevistados foram:

Celsinho Silva (Celso José da Silva): filho de Jorginho, com quem aprendeu a tocar o instrumento, concedeu depoimento em conjunto com o pai. Pandeirista dos âmbitos musicais do choro e do samba, integra a banda que acompanha Paulinho da Viola e toca no grupo de choro Nó em Pingo D'Água. Sua trajetória será abordada no capítulo 3.

Vina Lacerda (Marcos Vinicius Lacerda Schettini): professor do curso de percussão popular do Conservatório de MPB de Curitiba, é autor do método *Pandeirada Brasileira* (2007). Lidera o projeto itinerante de performance da peça *Concerto para Dois Pandeiros e Orquestra de Cordas*, de Tim Rescala. Sua trajetória será abordada no capítulo 5.

Bernardo Aguiar (Bernardo Freire de Aguiar): integra os grupos Carlos Malta e Pife Muderno e Pandeiro Repique Duo. Participa do projeto Universal Pandeiro, destinado à realização e publicação *online* de vídeos musicais realizados com *frame drums*. Sua trajetória será abordada no capítulo 5.

Barão do Pandeiro (Ricardo Martins): pandeirista, cantor de samba, pesquisador e colecionador da música brasileira. Tocou com Zé Keti, Nelson Cavaquinho, Cartola e Clementina de Jesus. É um *insider* dos meios do choro e do samba. Além do depoimento concedido, auxiliou esta pesquisa indicando e cedendo arquivos fonográficos, videográficos e iconográficos.

O emprego da metodologia da história oral mostrou-se valioso, sobretudo, para suprir a escassez documental constatada a respeito de Jorginho do Pandeiro. De especial interesse, além da narrativa de sua trajetória biográfica e artística, foi a recriação, feita por este músico, das características estilísticas de execução do pandeiro, por parte de seus pares, atuantes, como ele, durante a era do rádio: estas características, observadas por Jorginho, podem apontar para transformações estilísticas ocorridas durante o período.

No entanto, houve cuidado no sentido de não reificar a memória de Jorginho (tampouco, evidentemente, dos outros músicos entrevistados), pois, conforme apontou Portelli, a memória não consiste apenas em "um depositário passivo de fatos, mas também um processo ativo de criação de significações"; as mudanças forjadas pela memória "revelam o

esforço dos narradores em buscar sentido no passado e dar forma às suas vidas" (op. cit., p. 33). Para Alberti, na técnica da história oral, o objeto documentado não deve ser entendido como "o passado tal como efetivamente ocorreu", mas sim como "a versão do passado feita pelo entrevistado" (1990 apud SCHMITT, 2004, p. 141).

Halbwachs sugere ser inevitável a "contaminação" do passado pelo presente. Ele se pergunta: como seria possível a ideia que uma pessoa faz do seu passado não ser modificada ao longo do tempo? Afinal, uma criança, conforme cresce e torna-se adulta, participa de maneira mais reflexiva de grupos sociais dos quais fazia parte, anteriormente, sem se dar conta. As informações novas que ela adquire reagem sobre suas próprias lembranças, modificando-as. Portanto, a lembrança "é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada" (2004, p. 75-76).

## 1.4.2 Organologia

Embora a história antiga registre sistemas de classificações desenvolvidos em várias culturas (com destaque para os sistemas indiano e chinês), o estudo da organologia<sup>6</sup>, a ciência dos instrumentos musicais, tendo como base uma metodologia científica, iniciou-se na Europa apenas no século XIX. Até então, a concepção predominante no Ocidente remontava à Grécia antiga, na qual os instrumentos eram classificados em três grupos: cordas, sopros e percussão.

O estudo dos instrumentos musicais e suas classificações foi assunto pouco abordado durante a Idade Média europeia. A partir da era das navegações e do período colonialista, quando viajantes europeus retornavam às suas terras com instrumentos de outros povos, museus de instrumentos exóticos começaram a se estabelecer na Europa, gerando a necessidade de organizar estas coleções. A primeira tentativa de desenvolvimento de uma sistemática de classificação de instrumentos musicais com potencial utilidade universal foi formulada somente em 1893, pelo belga Mahillon, curador da seção de instrumentos musicais do conservatório real de música de Bruxelas. Fortemente influenciado por conceituações presentes no tratado milenar indiano *Natya Shastra*, ele agrupou os instrumentos em quatro classes, tendo como critério único a natureza do corpo vibrante responsável por produzir o som. A organologia de Mahillon era essencialmente morfológica: instrumentos são objetos

\_

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Termo proposto em 1941, por Nicholas Bessaraboff.

acústicos e musicalmente funcionais, não sendo considerados, para sua classificação, os aspectos culturais a eles relacionados (LINEMBURG JUNIOR, 2015, p. 15-16).

Reelaborado a partir das propostas de Mahillon e publicado em 1914, com o nome de Systematique der Musikinstrumente: Ein Versuch (Sistemática dos instrumentos musicais: uma tentativa), o esquema de Sachs e Hornbostel é até hoje o mundialmente mais disseminado e influente. Foi concebido com o intento de providenciar um sistema de classificação universalista dos instrumentos para fins museológicos e musicológicos. Consiste em uma classificação taxonômica, elaborada analogamente àquelas utilizadas nas ciências biológicas para classificar "espécimes". Adota uma lógica descendente: divide os instrumentos musicais, no nível mais alto, em quatro grandes categorias, as quais são subdivididas em classes menores, até chegar a instrumentos específicos, utilizando um sistema de numeração análogo ao utilizado em catalogações bibliográficas. Conforme observa Bates, esta sistemática não tinha o intuito de classificar a especificidade de instrumentos em particular, mas de ressaltar traços comuns presentes em instrumentos de diferentes partes do mundo (2012, p. 379).

A sistemática de Sachs e Hornbostel divide os instrumentos em quatro categorias, agrupados primariamente de acordo com a natureza do corpo vibrante responsável pela produção do som: idiofones (o próprio corpo do instrumento produz o som); membranofones (uma membrana, ou pele, esticada sobre uma abertura); cordofones (corda, ou cordas, esticadas sobre o corpo do instrumento); aerofones (o sopro, ou o ar que passa dentro do instrumento). Cada uma delas é subdividida em categorias menores, que agregam e organizam outras informações. Posteriormente, em 1940, foi incluída uma quinta categoria: os eletrofones (instrumentos eletroacústicos, eletrônicos, digitais, virtuais etc.) (KNIGHT, 2015).

A sistemática de Sachs e Hornbostel é convencionalmente utilizada para efeitos de comunicação e de descrição interdisciplinar e intercultural (cf. OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 271-274). Embora os autores tivessem um conceito amplo de instrumento musical, o qual incluía "fatores ergológicos, acústicos, morfológicos, estilístico-musicais, linguísticos [...] e os parâmetros histórico e social relacionados a eles", para o sistema de classificação eles adotaram um conceito estático destes objetos (KARTOMI, 1990 apud LINEMBURG, op. cit., p. 17).

Porém, conforme apontaria posteriormente Dawe, "instrumentos musicais têm, em suas culturas de origem, significados muito diversos daqueles com que são investidos em

museus" (2003, p. 277; tradução minha). A partir da década de 1930, alguns museólogos e musicólogos iniciaram críticas e tentativas de aprimoramento do esquema de Sachs e Hornbostel. Os pesquisadores buscavam estudar com mais detalhe instrumentos em particular, bem como os conjuntos deles, levando em conta, além das características acústicas e morfológicas, o contexto social em que os instrumentos se inseriam. Entre as principais tentativas de sistematização proposta, destacam-se, entre outras, a de Dräger, que na década de 1940 apontou para a possibilidade de desenvolvimento de um pensamento classificatório ascendente (do mais específico para o geral); a de Elschek, que via seu sistema, também ascendente (chamado por ele de tipológico), como complementar ao de Sachs e Hornbostel; a de Mantle Hood, na década de 1970, que buscava maneiras de incluir informações etnográficas, biológicas, ergonômicas, históricas, acústicas e morfológicas de cada instrumento. Porém, a maioria dos estudiosos do assunto, a partir da década de 1990, passou a abandonar a ideia de criar esquemas classificatórios de larga escala, uma vez que a percepção geral é de ser inviável idealizar um único esquema que satisfaça a todo tipo de propósito nos estudos de instrumentos musicais (KARTOMI, 2001, p. 286-291).

Na década de 1960, concomitantemente à consolidação da etnomusicologia como disciplina, fortemente influenciada por pressupostos teóricos provindos da antropologia, emergiu dentro da organologia a preocupação de estudar também as concepções nativas de classificação instrumental, que, em alguns casos, podem incorporar ideias profundas ou sistemas de crenças de uma cultura; no entanto, apenas na década de 1990 a publicação de trabalhos com este tipo de abordagem ganhou volume (ibid., p. 298).

A organologia segue passando por mudanças, assimilando ideias e métodos provenientes de outros campos de investigação. Em trabalhos recentes, os instrumentos musicais são vistos como uma intersecção dos mundos material, cultural e social; são tidos como físicos e metafóricos, ativos na modelação da vida social e cultural. Um corpo crescente de publicações estuda de que modo os objetos produtores de sons contribuem para a retenção da memória cultural, agindo como construtores de identidades e ícones de etnicidade (DAWE, 2001, p. 220-221).

Para além do desafio representado pela tentativa de criação de sistemas de classificação que tentam incluir informações dos mais diversos parâmetros relacionados a um instrumento, importa notar que a disciplina transformou-se a ponto de constituir um campo de

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> "Musical instruments have very different meanings in their cultures of provenance from those that are invested in them in museums".

estudos capaz de contemplar vários vieses sobre o assunto 'instrumentos musicais'. A organologia, então, passa a ser entendida como

[...] o estudo contemporâneo de instrumentos de música (inventário, terminologia, classificação, descrição de sua construção, suas formas e técnicas de uso), sem deixar de considerar a sua produção musical (a análise de fenômenos acústicos e escalas de uso), além de critérios ligados a fatores socioculturais e a crenças que determinam o seu uso e o status de seus músicos (OLIVEIRA PINTO, op. cit., p. 265).

A presente pesquisa busca se alinhar às abordagens apresentadas acima, que podem ser resumidas nesta afirmação de Dawe: "instrumentos musicais são vistos como construções materiais e sociais" (apud BATES, op. cit., p. 368; tradução minha). Esta investigação não visa descrever e compreender o pandeiro brasileiro "por si só": o objetivo é fazer, em certa medida, uma reconstituição das transformações observadas nas suas técnicas de execução, nos seus âmbitos musicais de utilização, nas percepções (musicais e sociais) a seu respeito.

Tal disposição implicou, entre outros pontos, em identificar "atores" protagonistas de tais transformações. Serão examinadas as trajetórias e concepções musicais de dois músicos associados a ambientes musicais distintos, que de certa forma epitomizam duas maneiras de conceber e tocar o pandeiro brasileiro: Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano.

Será argumentado, também, que muitas das transformações relacionadas ao pandeiro, conduzidas pelas mãos destes protagonistas (e também de outros músicos, que aqui assumem "papéis coadjuvantes"), ocorreram de maneira associada a transformações tecnológicas e sociais de mais larga escala.

#### 1.4.3 Transcrição e análise musical

Parte substancial deste trabalho é constituída por transcrições, seguidas de análises, de performances de Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano, a maior parte delas extraída de fonogramas gravados por ambos. Algumas execuções de Jorginho, realizadas durante o depoimento concedido pelo músico, também foram transcritas.

Acácio Piedade (2007) considera a análise musical uma ferramenta fundamental no estudo de qualquer repertório musical. No entanto, comenta, a música popular normalmente não está perpetuada em partituras, mas em registros fonográficos; sendo assim, o analista, ao trabalhar com músicas deste âmbito, muitas vezes tem a tarefa adicional de transcrever gravações e criar partituras para empregar o método analítico.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> "Musical instruments are seen as material and social constructions".

Para Hugo Leonardo Ribeiro (2002), toda transcrição já contém em si um nível de análise, uma vez que é tarefa subjetiva e discriminatória: transcreve-se o que se julga importante e conveniente para o estudo em questão. Nettl (2005) afirma que dificilmente a transcrição pode ser separada da descrição e da análise da música, etapas que tanto a precedem quanto se seguem a ela. Para este autor, a concepção, por parte de quem realiza a transcrição, do que constitui a peça musical em questão e do que pretende ser demonstrado, é determinante para o próprio resultado gráfico do processo.

Para Ellingson (apud NETTL, op. cit., p. 79), a melhor transcrição, aquela que transmite as características mais essenciais de uma música, pode também ser a mais difícil de ser lida, devido ao excesso de elementos dispostos na partitura. Portanto, uma das decisões a serem tomadas por quem realiza uma transcrição é sobre a quantidade de informações que será disposta na partitura, tendo ciência que, conforme apontou Charles Seeger (apud NETTL, op. cit., p. 79), não se pode presumir que um parâmetro auditivo, completo (a música), seja totalmente representado por meio de um parâmetro visual, parcial (a partitura).

Nettl aponta a distinção, estabelecida por Seeger, entre dois tipos de partituras: a prescritiva (destinada a quem já tenha um conhecimento *a priori* de como aquela música deve soar) e a descritiva (que acrescenta informações a respeito de parâmetros sonoros muitas vezes não indicados em partituras convencionais). Para Nettl, a escrita de partituras desenvolvida no Ocidente é predominantemente prescritiva: presume-se que o pianista, por exemplo, ao ler uma peça de Chopin, já tenha uma ideia prévia de como esta peça deva soar, estilisticamente falando.

Em uma pesquisa etnomusicológica, considera-se que o leitor, muitas vezes, seja um *outsider*, ou seja, alguém não familiarizado com a música objeto do estudo em questão. Sendo assim, a partitura deve, na medida do possível, acrescentar elementos descritivos àqueles que estão prescritos na pauta musical, o que requer, como lembra Nettl, adaptações, como a adição de símbolos para situações não previstas na notação musical convencional. O mais importante é selecionar, de dentro do universo do que é escutado (o parâmetro auditivo completo, como definiu Seeger), o que pode ser de mais utilidade para que o leitor forme um senso do que ocorre na música em questão.

Na presente pesquisa, a preocupação em realizar transcrições que forneçam tanto elementos prescritivos (ou seja, que permitam ao leitor familiarizado com o pandeiro tocar o que está escrito) quanto descritivos (que, de acordo com os propósitos que serão explicitados mais abaixo, implica em indicar com que movimento, com qual parte da mão, e em qual parte do instrumento os sons resultantes são obtidos), me conduziu à escolha de um sistema

notacional específico, desenvolvido por Carlos Stasi, sobre o qual falarei mais adiante. Além de informar qual o timbre obtido no instrumento (que seria, no pandeiro, o equivalente à "nota musical"), e qual sua duração, este sistema possui a vantagem de informar graficamente qual parte da mão do executante percute o instrumento, e qual parte do instrumento é percutida, sendo, portanto, descritivo neste sentido.

No entanto, esta descrição se refere unicamente ao movimento realizado pela mão que toca; faltam informações sobre a mão que sustenta o instrumento. Considerei a possibilidade de incluí-las em cada uma das transcrições, mas me lembrei da advertência de Ellingson: o excesso de elementos dispostos na partitura torna sua leitura mais complexa. Sendo assim, optei por descrever apenas um exemplo de cada padrão de movimentação da mão que sustenta o instrumento, que são diferentes para os casos de Jorginho do Pandeiro e de Marcos Suzano. Estas descrições foram feitas textualmente, graficamente (por meio de setas) e acompanhadas de fotos ilustrativas. Também acrescentei, ao longo do texto, fotos que ilustram as maneiras com que os músicos investigados obtêm os timbres no instrumento.

Em algumas das transcrições realizadas, adicionei elementos que julguei úteis para a contextualização da execução do pandeiro na música em questão, tais como: a linha melódica de um instrumento solista (neste caso, sem preocupação em notar a oitava "real" em que a melodia soa, ou aquela que é normalmente utilizada para a escrita do instrumento correspondente); a linha rítmica tocada, em ostinato, por algum instrumento de acompanhamento harmônico. Em alguns casos, após transcrever as linhas de pandeiro, comparei-as com outras linhas rítmicas, provindas de elementos que não constam na música em questão, mas que podem ter sido utilizados (e, em alguns casos, constituíram influência assumida pelo músico) como inspiração conceitual para a confecção do padrão rítmico do pandeiro: são padrões de algum outro instrumento de percussão, como tamborim, bateria, alfaia, ou mesmo padrões rítmicos "abstratos", como time lines<sup>10</sup> subjacentes à organização rítmica.

Durante a coleta dos depoimentos, tanto de Jorginho do Pandeiro quanto de Marcos Suzano, solicitei aos músicos que executassem padrões rítmicos iguais aos contidos nos fonogramas que pretendia analisar. A razão foi a existência de dúvidas, de minha parte, quanto às possíveis "digitações" empregadas pelos músicos nas execuções. Elas decorrem do fato de haver, no pandeiro brasileiro, mais de uma possibilidade para a obtenção de cada

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Esta dicotomia, "mão que toca" e "mão que sustenta" o pandeiro, será abordada no próximo capítulo.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> O conceito de *time line* utilizado neste trabalho será exposto posteriormente.

timbre do instrumento. Outro motivo foi a necessidade de observar os padrões de movimento da mão de sustentação do pandeiro.

Registrei audiovisualmente estas execuções. A concepção que norteou estes registros foi norteada com base naquilo que Tiago de Oliveira Pinto chama de gravação do tipo analítica:

[...] aquela que é feita, ou dirigida, a partir de um projeto de pesquisa definido de antemão pelo pesquisador. Existe uma hipótese acerca da música a ser gravada e que se pretende ilustrar e aclarar posteriormente, quando em posse das gravações. Esta maneira de gravar não se prende ao tempo real e ao espaço previstos pela *performance* (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 252-253, grifo do autor).

Para os intuitos desta pesquisa, não bastaria grafar os sons do pandeiro resultantes, mas também apontar de que maneira os músicos investigados os obtêm no pandeiro: qual parte do instrumento é percutida por qual parte da mão do músico. Busquei, desta maneira, desvendar aspectos relacionados às concepções de motricidade destes músicos: padrões de movimento que resultam em padrões sonoros. Este será o assunto abordado a seguir.

# 1.4.3.1 Som e movimento: spatio-motor thinking

A teoria de John Baily a respeito de corporalidade e morfologia instrumental, chamada por ele de *spatio-motor thinking* (pensamento acústico-mocional<sup>11</sup>), constitui-se em importante ferramenta conceitual, de viés fenomenológico, utilizada nesta pesquisa para o levantamento e esclarecimento de algumas questões. Segundo Baily, "o fazer musical envolve movimentos padronizados em relação à superfície ativa de um instrumento musical. [...] O movimento humano é o processo pelo qual padrões musicais são produzidos. Música é o produto sônico da ação" (BAILY, 1985, p. 237, tradução minha). Para o autor, em alguns casos pode-se afirmar que determinados aspectos de uma música, ou da execução de algum instrumento, foram gerados a partir das próprias características físicas do instrumento, tal a influência que estas exercem sobre aqueles. Baily considera que a questão central neste tipo de abordagem diz respeito à interação entre três fatores: a morfologia do instrumento, os padrões de movimento utilizados para tocá-lo e as características estruturais da música resultante. Esta abordagem se alinha à de Henry Johnson, para quem um modelo tripartite formado por instrumento, performance e música deve ser encarado como estágio inicial do

-

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Na tradução de Oliveira Pinto (op. cit., p. 246).

<sup>&</sup>quot;The activity of music making involves patterned movement in relationship to the active surface of a musical instrument [...] Music is the sonic product of action".

que ele chama "etnomusicologia de um instrumento musical". Uma pesquisa sobre instrumentos musicais com tal viés não pode negligenciar os conceitos e comportamentos que subjazem as funções destes objetos sonoros (1995, p. 264-265).

Para Tiago de Oliveira Pinto, os movimentos realizados pelo instrumentista, que geram sons no instrumento, refletem não somente técnicas apuradas, mas determinadas concepções mentais. O instrumento musical "impõe certas maneiras de se executar movimentos" (op. cit., p. 235). A interação entre o corpo humano e a morfologia do instrumento exerce grande influência sobre a estrutura musical resultante. "Detalhada por uma análise interna, a técnica de execução de um instrumento vai levar às regras específicas dos padrões de movimento que, por sua vez, constituem uma importante base do fazer musical" (id., ibid.).

Esta análise interna a que o autor se refere, que pode "partir de sequências de movimento inerentes à técnica de execução de um instrumento, levando assim a uma percepção mais apurada e objetiva do acontecimento sonoro" (id., p. 258), em sua opinião, é um ponto importante a ser considerado para transcrever um evento musical. Em conformidade com estas afirmações, a adoção da teoria do *spatio-motor thinking* de Baily como ferramenta conceitual para realização das análises foi determinante para a própria escolha do sistema notacional no qual foram realizadas as transcrições de execuções de pandeiro, como será exposto posteriormente.

# 1.4.3.2 Tocar para compreender: learning to perform

Jeff Titon afirma que a filosofia europeia continental, desde o século XIX, distingue duas formas de conhecimento: a explicação (*explanation*) e compreensão (*understanding*). Esta última, por vezes, é conduzida com base na experiência vivida, principalmente por meio da fenomenologia, que enfatiza o mundo sensorial, imediato, concreto (2008, p. 27-28). Embora contemplem diferentes abordagens, preconizadas por autores como Husserl, Heidegger e Ricoeur, as fenomenologias constituem uma tradição com certos pressupostos comuns, segundo os quais os fenômenos devem ser investigados da maneira como se apresentam à consciência (id., p. 31). Para Titon, "[...] geralmente buscamos explicações para os sons, conceitos e comportamentos musicais, ao invés de compreender a experiência

musical. No entanto, nosso conhecimento mais satisfatório frequentemente é obtido por meio do fazer musical [...]" (id., p. 36, tradução minha). <sup>13</sup>

Considerando minha experiência prévia como percussionista e minha prática com o pandeiro, algumas etapas desta investigação foram conduzidas com base em um viés fenomenológico, experimentando, como etapa de condução a um entendimento analítico-intelectual, uma compreensão corporal, via interação com o instrumento, de algumas das questões levantadas durante a pesquisa.

John Baily ressalta o aprendizado de tocar o instrumento (*learning to perform*) como instância privilegiada no processo de coleta de dados e análise na pesquisa etnomusicológica. Para o autor, aprender o instrumento sobre o qual se deseja pesquisar permite ao pesquisador entender a música "a partir de dentro", <sup>14</sup> proporcionando potenciais *insights* em relação à estrutura da música que se investiga. Ele argumenta: somente como *performer* pode-se adquirir certo tipo de conhecimento essencial sobre a música (2001, p. 86).

Baily desenvolveu suas formulações a partir da experiência de Mantle Hood, que, na direção do departamento de etnomusicologia da Universidade da Califórnia, trazia professores nativos de outros sistemas musicais, como a música balinesa, com o intuito de desenvolver em seus alunos a 'bi-musicalidade', espécie de proficiência em um sistema musical diferente daquele no qual o aluno é nativo e já tem fluência. Os experimentos de Hood foram sintetizados em influente artigo publicado em 1960, *The challenge of 'bi-musicality'*.

Baily tomou um caminho diferente, segundo o qual o pesquisador vai a campo ao encontro do mestre. Desta maneira, ele pode experimentar a imersão no contexto sociocultural ao qual seu professor pertence, o que lhe permite apreender relações entre estruturas sociais e estruturas sonoras relativas àquela música (cf. BATES, op. cit., p. 369). Baily vivenciou tal experiência no Afeganistão, nos anos 1970, onde aprendeu dois tipos de alaúdes, *dutâr* e *rubâb*<sup>15</sup>. Conforme ele aponta, *learning to perform* representa uma longa tradição na etnomusicologia, desde as experiências de Jones na África, na década de 1930, passando pela imersão de Blacking (tutor acadêmico de Baily) com o povo Venda, na África do Sul, na década de 1960 (BAILY, op. cit., p. 86-88). Dawe (2003) menciona a experiência de Qureshi,

\_

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> [...] we usually sought to explain musical sounds, concepts, and behavior rather than to understand musical experience. And yet our own most satisfying knowledge is often acquired through the experience of music making [...].

One understands the music from the "inside" (BAILY, 2001, p. 94).

O dutâr é um alaúde de braço longo, que pode ser tocado com a mão ou com palheta. Sua versão mais antiga possui 2 cordas; posteriormente, foram desenvolvidas outras versões deste instrumento, com 3 e com 14 cordas (cf. BAILY, 1988). O rubâb é um alaúde de braço curto, possuindo 3 cordas tocadas com palheta, além de outras cordas que vibram por simpatia.

nos anos 1990, de aprendizado do sarangi indiano, 16 e sua própria, na mesma década, estudando a lira<sup>17</sup> em Creta, Grécia.

Baily ressalta que "os problemas técnicos que emergem durante o processo de aprender a tocar podem ser reveladores, também, a respeito da 'ergonomia' da música, demonstrando como ela se ajusta ao sistema sensório-motor humano e à morfologia do instrumento" (id., p. 94, tradução minha). 18 Esta percepção, que se alinha a uma pesquisa interessada em investigar o spatio-motor thinking, conforme exposto acima, reafirma a importância de tocar um instrumento como maneira de construir conhecimento a respeito dele. Baily se deu conta disto de tal maneira que asseverou, a respeito de seus estudos com os instrumentos e a música afegã: "eu estava me utilizando como um objeto de investigação" (apud LINEMBURG JUNIOR, op. cit., p. 29).

Durante diversas etapas desta pesquisa, o pandeiro funcionou como espécie de interface, ou mediador, entre as concepções dos músicos investigados e minha compreensão a respeito delas. Experimentando tocar os padrões sonoros das gravações que pretendia analisar, formulei perguntas, cujas respostas provisórias constituíam suposições que eram levadas a priori para as entrevistas realizadas com meus interlocutores. As respostas deles podiam confirmar, ou contradizer, estas suposições. Durante o processo posterior de transcrição e análise (etapas que, conforme exposto, são imbricadas) das performances dos músicos, o simples ato de tocar (ou, por vezes, a tentativa de tocar) estes padrões, agora grafados, permitia-me reformular, continuadamente, não apenas sua escrita, como também observações e percepções a respeito de suas estruturas e das concepções sonoras e motoras embutidas nas suas realizações.

Estou de acordo, portanto, com as proposições de Baily a respeito da importância do learning to perform, aprender a tocar, na pesquisa etnomusicológica; no entanto, é importante frisar que, diferentemente dele e dos outros pesquisadores citados, a realização deste estudo não significou, para mim, uma imersão em uma cultura ou instrumento "exóticos", senão um aprofundamento nas concepções de dois instrumentistas que representam duas maneiras paradigmáticas de tocar o pandeiro brasileiro. Meu papel, neste sentido, não foi de um outsider learner, mas de um insider observer.

<sup>18</sup> The tecnical problems that arise in learning to perform may also be very revealing about the 'ergonomics' of the music, showing how it fits the human sensori-motor system and the instrument's morphology.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Instrumento de 3 ou 4 cordas tocadas com arco, em posição vertical, com grande quantidade de cordas que vibram por simpatia.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Instrumento de 3 cordas, tocado com arco, semelhante a um violino.

# 1.4.3.3 Sistema notacional adotado nas transcrições

A escrita para instrumentos de percussão de altura indeterminada, sejam eles entendidos como pertencentes ao âmbito da música erudita ou da música popular, apresenta uma série de problemas com relação à padronização da grafia e das simbologias utilizadas (MOITA, 2011).

Em sua tese de doutorado, na qual examina estes problemas no âmbito das músicas compostas para orquestra por autores brasileiros, Eduardo Gianesella (2009) dedica um capítulo ao estudo dos sistemas notacionais disponíveis para o pandeiro brasileiro, uma vez que o instrumento, conforme frisa o autor, não possui um sistema unificado, padronizado de escrita. Gianesella identifica a predominância de dois sistemas notacionais, utilizados em métodos para o estudo do instrumento e em peças musicais: 1) o modelo desenvolvido por Luiz D'Anunciação; 19 2) o modelo desenvolvido por Carlos Stasi. 20

Gianesella faz um pequeno estudo comparativo entre os dois sistemas, que, tendo em comum a utilização dos valores rítmicos adotados na teoria musical europeia "tradicional", diferem na simbologia adotada para representar os timbres extraídos do pandeiro. Quanto ao modelo de escrita desenvolvido por D'Anunciação, elogia sua eficácia para representar elementos como a duração da ressonância da pele, mas observa que o excesso de elementos indicados na partitura pode dificultar a leitura, por torná-la mais complexa. Considera este sistema potencialmente mais conveniente a obras de caráter "erudito", nas quais o compositor tenha necessidade de transmitir informações mais detalhadas acerca do controle timbrístico e duracional dos sons do instrumento.

Quanto ao sistema notacional desenvolvido por Stasi, Gianesella pondera que, embora não proporcione controle tão detalhado de alguns elementos da execução quanto a escrita de Anunciação, é um modelo bastante sintético, proporcionando ao instrumentista uma leitura fácil e dinâmica; por possibilitar tal fluência, pode ser mais adequado a situações em que a música composta é baseada em estilos da música popular.

O sistema notacional proposto por Carlos Stasi foi o escolhido para as transcrições realizadas no presente trabalho, sobretudo, por adotar uma solução gráfica que espelha uma

\_

D'Anunciação, 2009. Gianesella se refere a outra edição deste livro, sem precisar a data. A primeira edição deste método foi publicada em 1992, sendo considerado um livro pioneiro para o estudo do pandeiro brasileiro (cf. MOITA, 2011, p. 112).

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Embora venha se revelando um influente sistema de escrita para o pandeiro brasileiro, adotado em importantes métodos para o estudo do instrumento (p. ex.: SAMPAIO; BUB [2004]; SAMPAIO [2007]; LACERDA [2007]), o modelo notacional desenvolvido por Carlos Stasi, professor de percussão no Instituto de Artes da Unesp, não consta em publicações de sua autoria.

concepção mental bastante comum aos praticantes do pandeiro brasileiro, como será explicitado a seguir.

Sintética, como observou Gianesella, a grafia de Stasi utiliza apenas uma linha. Abaixo dela, por meio de símbolos, representam-se os sons obtidos pela parte inferior da mão que percute o instrumento; acima dela, representam-se os sons obtidos com a parte superior desta mão. Partes inferior e superior, ou parte "de baixo" e parte "de cima", configuram o que se pode chamar de categorias nativas de pandeiristas brasileiros. As soluções para problemas de digitação, por assim dizer, referentes às execuções de padrões rítmicos no instrumento, ou seja, os padrões de motricidade que o executante realiza de maneira a obter padrões sonoros (*spatio-motor thinking*, portanto), são largamente organizados mediante a operação destas duas categorias: parte de cima e de baixo da mão que percute.<sup>21</sup>

A lógica do sistema notacional de Stasi, por utilizar apenas uma linha dividindo estas duas partes da mão, espelha graficamente o modo como muitos praticantes do pandeiro brasileiro concebem a interação entre a mão que percute o pandeiro e a superfície do instrumento. Sua adoção para realização das transcrições vem ao encontro da recomendação de Oliveira Pinto: "a representação gráfica mais adequada deveria fazer jus àquilo que se pretende demonstrar com a transcrição. O processo de transcrever som para o papel deve iniciar com a pergunta: 'o que pretende ser demonstrado?'" (op. cit., p. 258). A utilização da grafia de Stasi me possibilitou, em certa medida, "enxergar" o movimento da mão que percute o instrumento (e, consequentemente, o reflexo de algumas concepções mentais do músico executante), percepção que, espero, possa ser transmitida ao leitor.

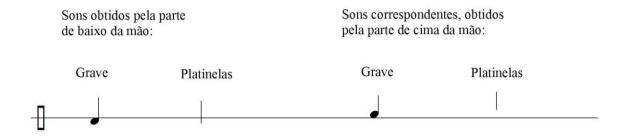
Os sons observados com mais frequência, nas execuções transcritas no presente trabalho, são os graves e as platinelas. No sistema notacional de Stasi, eles são assim representados:<sup>22</sup>

-

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Estes assuntos (categorias nativas e a dicotomia entre partes de cima e de baixo da mão do executante) serão abordados mais adiante.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> A notação desenvolvida por Stasi é apresentada, nas publicações que a utilizam, com algumas variações. Estas serão comentadas, neste texto, no capítulo com as transcrições de execuções de Jorginho do Pandeiro.

Partitura 1 - Sons básicos do pandeiro no sistema notacional de Stasi



Fonte: produção do autor

No decorrer deste trabalho, será demonstrado com detalhe como são produzidos estes sons. As legendas com a totalidade dos sons do pandeiro constantes nas transcrições de execuções de Jorginho do Pandeiro e de Marcos Suzano serão apresentadas nos capítulos referentes às análises de suas respectivas performances. Eles não serão totalmente iguais para os dois casos: há sons empregados por Suzano que não são utilizados por Jorginho, e viceversa.

# 1.5 GÊNEROS MUSICAIS NA MÚSICA POPULAR

Os discursos dos músicos investigados neste trabalho constantemente fazem referências a gêneros musicais. O aprendizado e a vida profissional do pandeirista (assim como dos percussionistas em geral) são, em grande parte, desenvolvidos com base na repetição de padrões rítmicos associados a gêneros musicais. Como decorrência, o assunto permeia este texto.

Revisando a literatura produzida sobre o assunto por autores como Fabbri, Hamm, Frith, Negus e Holt, Juliana Guerrero (2012) demonstra a dificuldade envolvida na conceituação de um gênero musical na música popular. Dentre os vários pontos de vista expostos por estes autores, Guerrero aponta que todos eles concordam que, para sua definição, é necessário incluir elementos extra sonoros (ou seja, não basta considerar os aspectos intrínsecos à "forma musical"). O gênero musical pode ser entendido como prática cultural ampla, de caráter fluido, que não se identifica apenas com o elemento sonoro, mas também com rituais, territórios, tradições, comportamentos e grupos de pessoas. Devem-se levar em consideração fatores tais como a imagem social do músico e a natureza da comunidade musical da qual ele toma parte. Alguns destes autores ressaltam o papel do receptor no

processo de identificação de um gênero musical: ele é determinado pela percepção do ouvinte, ocorrida no momento da performance (e, aqui, tem lugar importante a expectativa do ouvinte: qual a ideia prévia que ele tem a respeito de determinado gênero). Outra característica assinalada por eles é a transformação: gêneros estão em constante mudança por efeito das relações de uns com os outros.

Middleton (1990) considera a música popular como um campo cujas relações internas estão em permanente movimento, e do qual as contradições são parte integrante e importante. Os discursos a respeito da música popular, tanto dos músicos quanto dos ouvintes, são também partes constituintes deste campo, podendo eles ser igualmente contraditórios.

Tendo em conta os pontos acima expostos, esta pesquisa buscará se afastar de uma abordagem essencialista do assunto 'gêneros musicais'. Não interessa, aqui, chegar a conclusões, por exemplo, sobre o que "realmente" diferencia o choro do samba e do chorosambado (assunto que será discutido), senão considerar que eles constituem categorias operativas, utilizadas pelos músicos, para referenciar características que os identificam. Estas categorias, estes nomes, podem, historicamente, ter sofrido mudanças e ressignificações (algumas das quais serão apontadas, principalmente ao longo dos capítulos sobre o pandeiro no choro), pois, conforme exposto, os gêneros, assim como o campo da música popular, estão em movimento constante.

Estas categorizações (a acepção de como "é" determinado gênero, ou de que maneira este é tocado no instrumento) podem variar de um músico para outro. Uma levada, atribuída a determinado gênero pelo músico que a toca, pode ser atribuída por outro músico a outro gênero. Músicos, logicamente, são também ouvintes: como tais, possuem suas expectativas prévias a respeito de um gênero, que podem ser satisfeitas, ou não, no ato da escuta. Os discursos dos músicos ouvidos nesta pesquisa em alguns momentos evidenciaram contradições a respeito do assunto. Conforme apontou Middleton, estas contradições são partes integrantes do campo da música popular.

# 1.6 GLOSSÁRIO DE TERMOS REFERENTES À ANÁLISE RÍTMICA

Ao longo deste trabalho, adotei a utilização de alguns termos, referentes à análise rítmica, cujas acepções são explicitadas a seguir:

- Metricidade e contrametricidade: Sandroni pondera que o termo "síncope" encerra uma noção associada à chamada música erudita ocidental, que nomeia desta maneira as notas que "fogem à norma" rítmica (o que encerra uma espécie de juízo de valor sobre elas). Para

este autor, o estudo de repertórios de outros contextos musicais, nos quais notas que ocorrem em posições ditas sincopadas não constituem exceção, requer o uso de termos neutros neste sentido. Ele sugere os termos adotados no presente trabalho (cunhados, segundo ele, por Kolinski): cométricas, para referência às articulações rítmicas quando ocorrem na primeira e terceira semicolcheias que dividem uma semínima; contramétricas, para referência às articulações rítmicas quando ocorrem na segunda e quarta semicolcheias que dividem uma semínima – posições que a teoria musical ocidental chama de síncopes (cf. SANDRONI, 2012, p. 21-30).

- Padrão rítmico: configurações rítmicas, com duração de um compasso ou mais, repetidas em forma de ostinatos ao longo de um trecho musical. Muitas vezes os padrões rítmicos são associados a instrumentos de percussão e a gêneros musicais específicos, geralmente de caráter dançante.
- *Time line* (termo cunhado por Nketia) ou linha-guia: fórmula rítmica, geralmente assimétrica, repetida em forma de ostinato ao longo de uma peça musical, funcionando como orientador sonoro aos músicos de um conjunto. Pode constituir um padrão sonoro audível (geralmente tocado por um instrumento de percussão agudo), mas também pode ser um padrão implícito em uma configuração rítmica, que nele se baseia como elemento organizador (cf. SANDRONI, op. cit., p. 27-28).
- Paradigma do *tresillo* e paradigma do Estácio: *time lines* que funcionam como arcabouços rítmicos característicos de dois tipos diferentes de samba (cf. SANDRONI, op. cit., 30-34). Serão abordados com detalhe no capítulo 4.

Vários dos termos utilizados nas análises constituem "categorias nativas" partilhadas pelos pandeiristas (por vezes, também, utilizados por músicos e ouvintes em geral). Esta expressão, oriunda da antropologia, refere-se a conceituações e terminologias de ampla utilização por parte do nativo pesquisado, mas não necessariamente de uso corrente por parte do pesquisador ou do âmbito sociocultural no qual este se insere; uma tarefa do pesquisador, assim, passa a ser a interpretação dos significados destas categorias, sem questionar seu uso por parte do pesquisado.

No caso desta pesquisa, uma vez que estou tratando de ambientes musicais e instrumentos com os quais sou familiarizado, partilho da utilização dos termos que elencarei abaixo. Eles representam categorias nativas presentes no discurso de um ou de ambos os músicos pesquisados:

- Levada e batida: categorias nativas sinônimas, utilizadas por músicos e ouvintes de música popular em geral. Referem-se a padrões rítmicos tocados por instrumentos de percussão, ou figurações rítmico-harmônicas tocadas por instrumentos harmônicos e repetidas ciclicamente ao longo de um trecho musical. Sendo termos utilizados tanto por Jorginho do Pandeiro quanto por Marcos Suzano, foram aplicados nas análises das performances de ambos.

- *Groove*: categoria nativa, utilizada por músicos e ouvintes de gêneros como rock, funk e reggae, para fazer referência a padrões rítmicos cíclicos, reiterativos e dançantes, tocados individual ou coletivamente por instrumentos como bateria, baixo, guitarra e percussões. O *groove* abarca também elementos sem função estrutural no padrão rítmico, como nuances e *ghost notes*. Tais elementos muitas vezes não são contemplados pela notação musical, mas constituem importante componente na sonoridade do *groove*. Este termo, bastante utilizado por Suzano, foi aplicado nas análises de performances deste músico; no entanto, ele não encontra uso no universo conceitual de Jorginho, não sendo, portanto, empregado nas análises de suas performances.
- *Riff*: relacionado a gêneros como rock e funk, refere-se a padrões melódicos curtos, cíclicos, repetidos em forma de ostinato ao longo de um trecho musical, que muitas vezes funcionam como o próprio elemento identificador de uma música: espécie de "logotipo" sonoro da mesma.
- *Backbeat*: categoria nativa, associada aos mesmos âmbitos musicais que os termos anteriores. Refere-se à acentuação do segundo e quarto tempos de um compasso quaternário. Em gêneros como o rock e o funk, este acento é caracteristicamente realizado pelo baterista na caixa (tambor). Também este termo diz respeito às conceituações de Suzano, mas não de Jorginho.
- Condução: categoria nativa, compartilhada por bateristas e percussionistas, relacionada à repetição constante das unidades mínimas de tempo (as subdivisões das pulsações), associada a instrumentos de percussão ou peças da bateria de timbres agudos (AQUINO, 2013, p. 506). A condução, além deste significado mais estritamente sonoro, também representa um "valor simbólico" da função do baterista ou do percussionista (especialmente quando há apenas um percussionista no conjunto musical). Nestas situações, o termo tem relação com a acepção da palavra *conductor*, em inglês: o baterista ou percussionista assume um papel análogo ao do regente, "conduzindo" o conjunto.
- Marcação: batida fundamental e regular, que assume o aspecto de referencial de tempo dentro de um conjunto (OLIVEIRA PINTO, 1999, p. 93-94). Relaciona-se mais à afirmação das pulsações do que de suas subdivisões. Geralmente é executada por um ou mais instrumentos de percussão de característica grave.

Por fim, os termos abaixo dizem respeito a conceituações utilizadas para organizar a produção de padrões rítmicos no pandeiro, a partir de aspectos da motricidade da mão que o percute.

- Parte de cima e parte de baixo da mão: categorias nativas relacionadas à divisão conceitual da mão que percute o pandeiro. Podem se referir também às regiões correspondentes de toque do pandeiro. O assunto será abordado no próximo capítulo.
- Técnica tradicional e técnica invertida de pandeiro: categorias nativas referentes a duas possibilidades de iniciar um padrão rítmico no instrumento (começando pelas partes de baixo ou de cima da mão, respectivamente). Será assunto do próximo capítulo.

# 2 FRAME DRUMS, PANDEIROS, PANDEIROS BRASILEIROS: DEFININDO O OBJETO DE ESTUDO

Este capítulo tem por intuito especificar o instrumento objeto deste estudo. Será demonstrado que os pandeiros, dos quais o pandeiro brasileiro é um dos tipos, fazem parte de uma categoria mais ampla, denominada *frame drums*. Será apresentada uma definição genérica desta categoria, baseada na classificação esquemática proposta por Sachs e Hornbostel, adicionada de informações históricas, morfológicas, ergonômicas e exemplos de *frame drums*, pandeiros e pandeiros brasileiros.

Argumentarei que a subcategoria "pandeiro brasileiro" também é genérica e insuficiente para definir o objeto do presente estudo. O instrumento investigado é um tipo específico de pandeiro brasileiro, chamado pandeiro de choro ou pandeiro de couro, o qual será examinado com mais detalhe neste capítulo. No entanto, justificarei a adoção, para esta pesquisa, do termo "pandeiro brasileiro" como referência ao objeto de estudo, ressalvando que o instrumento abordado é apenas "um" pandeiro brasileiro.

# 2.1 FRAME DRUMS

Considera-se que os pandeiros brasileiros fazem parte de uma linhagem de instrumentos presentes em diversas culturas mundiais que, por possuírem características morfológicas semelhantes, são agrupados em uma categoria conhecida por *frame drums*: tambores que, em sua estrutura física, possuem uma membrana ou pele esticada, presa a um aro, com um corpo ressonador de profundidade menor que o raio de sua membrana.

De acordo com Layne Redmond (1996), *frame drums* são o tipo de tambor mais antigo de que se tem conhecimento. Uma pintura rupestre encontrada na antiga cidade de Çatal Huiuk, atualmente parte da Turquia, com data estimada de 5600 a.C., constitui o registro iconográfico mais remoto já encontrado a seu respeito. Gravuras rupestres, afrescos, esculturas e pinturas feitas em utensílios domésticos, procedentes de diversas partes do globo terrestre, demonstram a quase ubiquidade destes instrumentos. Ainda segundo Redmond, *frame drums* eram os tambores proeminentes nas antigas civilizações da Mesopotâmia, Egito, Grécia e Roma. A abundância de representações pictóricas mostrando estes instrumentos sendo tocados predominantemente por mulheres, especialmente na Mesopotâmia entre 3000 e 2000 a.C., aliada à frequente menção de *frame drums* em textos religiosos de civilizações antigas, desta e de outras regiões, evidenciam que estes instrumentos eram utilizados por

sacerdotisas em rituais religiosos, nos quais exerciam papel central para a condução da música litúrgica.

# 2.1.1 Frame drums na classificação de Sachs e Hornbostel: terminologia

Classificados, na sistemática de Sachs e Hornbostel, na família dos membranofones (instrumentos cujo som é produzido pela vibração de uma membrana, ou pele, esticada sobre uma abertura), *frame drums* (no original, *rahmentrommeln*) são definidos pelos autores como tambores cuja profundidade do casco é menor que o raio da membrana (KNIGHT, 2015).

Frame drum pode ser traduzido por expressões como "tambor de armação", "tambor de quadro", "tambor de moldura". Embora façam sentido como tradução literal do termo, estas expressões não encontram uso corrente no idioma português (RODRIGUES, 2014). Marques Dias (2011) optou por "membranofone de caixilho baixo", que, em meu entendimento, igualmente não é expressão corrente em português. D'Anunciação (2008; 2009) traduziu o termo como "adufe"; no entanto, esta opção pode causar confusão terminológica, uma vez que adufe nomeia tipos específicos de frame drums, como, por exemplo, aqueles associados a certas manifestações musicais presentes em Portugal, na Espanha e nos estados brasileiros do Paraná (o fandango) e do Rio de Janeiro (a ciranda de Paraty, onde o tambor é chamado pela variante "adufo'). Traduções modernas da Bíblia, que cita o instrumento em várias passagens do Antigo Testamento, utilizam o termo "tamborim" para referir ao frame drum (RODRIGUES, op. cit., p. 45-46); no entanto, para o leitor brasileiro, esta palavra remete a um tipo específico do instrumento, associado às escolas de samba.

Rodrigues (op. cit.) e Lacerda (2007; 2014a) optaram por manter o termo em inglês. Assim como eles, no presente texto, não proporei tradução para o termo: utilizarei *frame drums*, genericamente, para fazer referência aos tambores que possuem, como característica básica, uma membrana, mantida esticada por um aro que tem função estrutural, mas que não funciona como caixa de ressonância.

# 2.1.2 Características morfológicas e ergonômicas

Frame drums são divididos por Sachs e Hornbostel em duas subcategorias: 1) frame drums com alça ou outro aparato destinado à sustentação do instrumento (como uma armação, em forma de cruz, incrustada na moldura do instrumento) - elementos presentes, por exemplo,

em tambores xamânicos de culturas das Américas e da Sibéria e no *bodhrán*, instrumento irlandês; 2) *frame drums* sem alça.

Para o estudo em questão, interessa somente esta segunda subcategoria: *frame drums*, sem qualquer aparato de sustentação, serão o tipo de tambor examinado a partir de agora. Eles apresentam as seguintes características morfológicas:

A moldura, que na maioria dos casos é redonda, como para o tamborim e o pandeirão brasileiros; o *bendir*, do Norte da África; o *ravanne*, das Ilhas Maurício; o *tar*, presente no Norte da África e Oriente Médio. Há *frame drums* com outros formatos: o adufe português e espanhol é quadrado; o *pandero* chileno é hexagonal; o *pandero* mexicano é octogonal. A moldura pode ser construída em madeira, metal ou argila. Seu diâmetro pode variar bastante, indo de 6 a 20 polegadas, ou mais.

A membrana, ou pele, pode ser de origem animal (peles de vaca, cabra, cobra, peixe, lagarto, entre outros, ou mesmo órgãos internos de animais) ou, mais modernamente, feita de materiais sintéticos. Alguns *frame drums* são bimembranofones, ou seja, possuem duas peles, como no caso do adufe português. Podem ser anexados elementos para modificar o som da membrana, como no caso do *bendir* do Norte da África, que possui uma esteira que permanece em contato com a pele, vibrando junto com ela, ou no do adufe, que contém em seu interior materiais como pedras ou favas secas (MARQUES DIAS, op. cit., p. 128).

A membrana pode ser presa ao casco por cola ou tachas, ou amarrada a ele. Nestes casos, a afinação é feita mediante a aplicação de calor. Alguns *frame drums* possuem sistema de afinação constituído por parafusos e outras peças que, além de fixarem a pele na moldura, permitem regular sua tensão.

Embora a sistemática de Sachs e Hornbostel se refira apenas às características morfológicas essenciais para um membranofone ser categorizado como *frame drum*, o senso comum de uso deste termo considera que um tambor deste tipo normalmente é seguro ou sustentado por uma das mãos (eventualmente, por ambas), enquanto a outra mão, ou ambas, efetivamente o tocam; segundo esta concepção, uma característica básica do *frame drum* seria sua portabilidade, a capacidade de ser tocado ao mesmo tempo em que o instrumentista caminha, dança, marcha ou desfila.

No entanto, existem técnicas de execução destes instrumentos que utilizam formas alternativas de sustentação. Em uma delas, conhecida como *lap style*, o instrumentista toca sentado, apoiando o *frame drum* sobre uma das coxas, enquanto uma das mãos exerce pressão sobre o instrumento, mantendo-o estático. Em outra possibilidade, chamada *free hand position*, o executante, sentado, posiciona o instrumento entre seus joelhos, firmando-o

mediante uma leve pressão, tendo assim as mãos livres para percutir o instrumento. Finalmente, existe a alternativa, historicamente bem mais recente, de apoiar um ou mais *frame drums* em pedestais, ficando assim as mãos do executante livres para tocar o instrumento. Estas posições de sustentação, embora possibilitem maior liberdade para as mãos tocarem o instrumento, impedem a maior movimentação do instrumentista, que é obrigado a manter-se sentado ou estático.<sup>23</sup>

Portanto, a portabilidade dos instrumentos desta família pode ser considerada mais uma potencialidade do que uma característica que é necessariamente usufruída pelo executante.

#### 2.2 PANDEIROS

No Brasil, o termo pandeiro pode ser utilizado tanto como referência genérica a uma subcategoria de *frame drums*, encontrados em diversas culturas e que partilham uma característica comum, quanto para referir aos instrumentos deste tipo da maneira que são encontrados no país. Inicialmente, examinaremos a primeira destas acepções.

'Pandeiro' pode ser entendido como nome genérico<sup>24</sup> dado aos *frame drums* que possuem um traço distintivo em relação aos demais instrumentos desta categoria: a presença de pares de platinelas ou soalhas (chapas de metal agrupadas) embutidas em seu corpo,<sup>25</sup> as quais vibram quando algum ponto do instrumento é percutido, ou conforme a mão que segura o instrumento se movimenta.<sup>26</sup> A produção do som das platinelas resulta do choque entre elas.

Para alguns autores, o fato de possuir tanto membrana quanto objetos sonoros embutidos em seu corpo (ambos corpos vibrantes, responsáveis pela produção do som) faz com que um pandeiro possa ser considerado, ao mesmo tempo, um membranofone e um idiofone (cf. D'ANUNCIACÃO, 2009; POTTS, 2012). Porém, a sistemática de Sachs e

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Para um sumário de posições de sustentação do instrumento, cf. Rodrigues (2014, p. 97-104).

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Embora muitas vezes utilizado para se referir às versões brasileiras deste instrumento, o termo também se refere, genericamente, a este tipo de instrumento, encontrado tanto no Brasil quanto em outras culturas. É com esta acepção que Marcos Suzano o utiliza no prefácio para o livro de Vina Lacerda (LACERDA, 2014a, p. 5); também assim o entende Ari Colares, no prefácio para o livro de Luiz Roberto Sampaio (SAMPAIO, 2007, p. 8).

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Existem, também, *frame drums* cujo corpo é incrustado com uma ou mais fileiras de anéis, que vibram quando a pele é percutida ou de acordo com o movimento da mão que o sustenta. Exemplos deste tipo são o *doira* ou *ghaval*, utilizado em países como Azerbaijão, Afeganistão e Turquia, e o *daf*, utilizado no Irã (ROBINSON, 2014).

Um instrumento característico do bumba-meu-boi do Maranhão constitui uma exceção a esta definição: embora tenha este nome, o pandeirão, *frame drum* de cerca de 20 polegadas de diâmetro, não possui platinelas ou quaisquer outros objetos vibrantes incrustados em sua moldura.

Hornbostel não prevê instrumentos híbridos em termos de categorias de classificação: pandeiros são classificados unicamente como membranofones.

O pandeirista pode optar, durante a execução do instrumento, por extrair somente o som das platinelas (percutindo-as diretamente, ou percutindo a borda do instrumento, ou movimentando o pandeiro), ou extrair ambos os sons ao mesmo tempo, membrana e platinelas (percutindo algum ponto da membrana). Nos pandeiros, não há produção de som de membrana sem som de soalhas correspondente: mesmo que a intenção do executante seja somente a produção do som da pele do instrumento (e o instrumentista possa conceituar e designar o som obtido assim, como "som da pele"), o som das platinelas ocorre, devido à vibração do instrumento, como "subproduto" desta.<sup>27</sup>

Existem diversos tipos de pandeiros em culturas musicais espalhadas pelo mundo: a *kanjira*, na Índia; o *riqq*, *toff* ou *daff*, nos países do mundo árabe; o *mazhar*, no Egito; o *terbang*, na Indonésia; o *pandero* octogonal, no México; o *pandero* hexagonal, no Chile; o *tamburello* e a *tammorra*, na Itália; o *pandero* e a *pandereta galega*, na Espanha; a *panderoa*, no País Basco francês e espanhol (ROBINSON, 2003).

Na percussão da música de concerto é usado um tipo de pandeiro, designado pandeiro sinfônico. De acordo com Pedro Moita (2011, p. 29-30), a incorporação deste instrumento por parte de compositores europeus se deu a partir da imitação, a partir do séc. XVIII, da formação instrumental das bandas de elite do exército turco de então. James Blades atribui ao compositor Gluck a primeira utilização do pandeiro em contexto orquestral, na ópera *Eco e Narciso*, escrita em 1779 (apud MOITA, op. cit., p. 32). O som predominantemente explorado no pandeiro sinfônico é o das soalhas, com menor utilização das potencialidades expressivas da membrana (ROBINSON, op. cit.).

Nos pandeiros, de maneira geral, a sustentação não envolve a utilização das coxas, joelhos ou pedestais, como pode ser feito em alguns dos demais *frame drums*, sobretudo os de grandes dimensões. A forma de sustentação comum aos pandeiros, *grosso modo*, fica a cargo de uma das mãos, ou de ambas. Portanto, a portabilidade do instrumento é característica comum à maioria dos pandeiros.

-

Existem pouquíssimas exceções a esta condição: pandeiros "preparados", que permitem ao executante, quando desejar, silenciar as soalhas mesmo enquanto percute a membrana. Um exemplo é o notável *tamburello* do italiano Carlo Rizzo, que contém uma série de dispositivos, operados pela mão que sustenta o instrumento, que podem silenciar as platinelas, ressaltar sons médios ou agudos das mesmas, modular a afinação da pele, acionar uma esteira para modificar o som da membrana. Uma amostra das funcionalidades deste instrumento está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bobi8-qUuK0&index=24&list=FLl2i7zL8VcquxvszQrAyjjQ

#### 2.3 PANDEIROS BRASILEIROS

Os primeiros registros da presença dos pandeiros no Brasil remontam ao século XVI, tendo sido trazidos ao país pelos colonizadores portugueses (HOLLER, 2006). Os pandeiros encontrados em Portugal nesta época, por sua vez, lá haviam sido introduzidos pelos mouros, durante o longo período de ocupação da Península Ibérica. Considera-se, portanto, que os pandeiros brasileiros têm origens que remontam aos pandeiros do mundo árabe (RODRIGUES, op. cit.).

Os pandeiros que passaram a ser feitos no Brasil foram pouco a pouco sendo modificados, em relação a seus protótipos ibéricos, de maneira a incorporar novos materiais e técnicas construtivas. Os pandeiros brasileiros se distinguem daqueles associados a outras culturas não apenas por estes aspectos, mas, sobretudo, por suas sonoridades, pelos tipos de padrões rítmicos que neles se realizam, pela posição de sustentação e por suas técnicas de execução.

As manifestações musicais brasileiras apresentam grande variedade de tipos de pandeiros no que se refere à morfologia, materiais e técnicas empregados em sua construção, sonoridades, maneiras de tocar e contextos socioculturais de ocorrência. Foge ao escopo deste trabalho qualquer tentativa de elencar a diversidade existente no país, que inclui pandeiros associados a manifestações como o samba chula do Recôncavo baiano, o cavalo-marinho pernambucano, a capoeira, o marabaixo do Amapá, a ciranda de Paraty, o bumba-meu-boi do Maranhão, a embolada, o fandango paranaense, entre muitas outras.

# 2.4 UM PANDEIRO BRASILEIRO: PANDEIRO DE CHORO OU PANDEIRO DE COURO

O objeto do presente estudo é um tipo específico de pandeiro brasileiro, chamado também de pandeiro de choro ou pandeiro de couro. Estes termos, no entanto, não são predominantemente utilizados: o instrumento é mais correntemente referido como pandeiro, e as terminações "de choro" ou "de couro" são acrescentadas para diferenciá-lo de outros tipos de pandeiros brasileiros.

Talvez este seja, hoje, o tipo de pandeiro brasileiro mais disseminado nas práticas musicais urbanas, no Brasil e no exterior. Para isto, concorrem dois fatores: 1) a retomada, a partir da década de 1970, do interesse pelo choro (BECKER, 1996; CAZES, 1998), que, embora não seja um gênero musical ligado ao *mainstream* da indústria do entretenimento

musical, mantém certa estabilidade e renovação do público interessado em escutar, tocar e aprender a tocar esta música. O pandeiro de couro é largamente associado ao gênero, sendo muitas vezes o único instrumento de percussão presente em um grupo de choro. Por outro lado, não são bem vistos neste contexto musical outros tipos de pandeiros brasileiros, como aqueles com membrana confeccionada em nylon (apropriada para afinações mais agudas) e corpo de plástico, cujas características sonoras são consideradas indesejáveis segundo a concepção estética deste gênero musical (cf. ALVES, 2009, p. 56-63); 2) o desenvolvimento, notadamente a partir do início da década de 1990, de técnicas de execução do instrumento e de aplicação de tecnologias de amplificação e processamento sonoro, que propiciaram sua inserção em uma série de âmbitos musicais até então dissociados da atuação do pandeiro de choro, como as músicas do universo pop.

Figura 1 - Pandeiro de choro ou de couro



Fonte: acervo do autor. Fotografia de Nira Pomar

O pandeiro de choro possui como características morfológicas básicas: corpo construído em madeira; uma fileira de pares de platinelas metálicas; membrana, ou pele, de origem animal, geralmente caprina; mecanismo de afinação. Examinaremos abaixo, com mais detalhe, cada uma destas características.

O corpo do pandeiro de choro é sua armação: seu *frame*. Também chamado de fuste ou casco, seu diâmetro pode variar entre 8 e 12 polegadas, sendo 10 polegadas a medida mais comum. As madeiras utilizadas para sua confecção são variadas: cedro, pinho, pau marfim, imbuia, canela preta, mogno, entre outras. O casco é construído com uma altura que varia entre 4,5 e 5 cm de largura, com espessura de aproximadamente 6 mm (LACERDA, 2007, p. 17-18).

Figura 2 - Corpo do pandeiro de choro

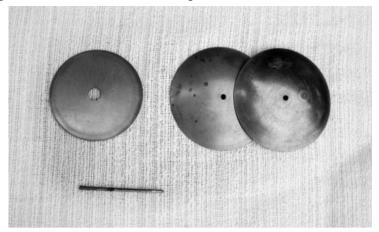


Fonte: acervo do autor. Fotografia de Nira Pomar

As platinelas do pandeiro de choro, assim como da maior parte dos pandeiros brasileiros, são dispostas em apenas uma fileira, enquanto muitos pandeiros de outras culturas apresentam duas fileiras delas. Também chamadas de soalhas, elas são afixadas, por meio de pinos, em fresas abertas ao longo do casco. Com formato abaulado, são agrupadas aos pares (em número de cinco ou seis), com uma rodela metálica entre elas, que funciona como abafador. Têm entre 4,5 e 5 cm de diâmetro e são confeccionadas em latão, alumínio, folha de flandres, aço inox ou bronze (id., p. 18-19). Elas podem ser marteladas, receber diversos furos em sua superfície ou ter rebites inseridos, procedimentos que modificam o som resultante.

De modo geral, no pandeiro de choro, busca-se nas platinelas um som mais "seco", menos sustentado do que em pandeiros de culturas fora do Brasil, ou mesmo de algumas culturas regionais brasileiras, de maneira que o executante consiga articular com clareza as figuras rítmicas. Por esta razão, muitos pandeiristas inserem rodelas adicionais, de materiais como plástico ou papelão, nos espaços entre o corpo do instrumento e as platinelas, de maneira a reduzir a vibração destas.

Figura 3 - Par de platinelas, abafador interno e pino



Fonte: acervo do autor. Fotografia de Nira Pomar

Figura 4 – Platinelas montadas no casco do instrumento, com abafador externo



Fonte: acervo do autor. Fotografia de Nira Pomar

A membrana, mais comumente chamada de pele, é de origem animal: o "couro" que nomeia o instrumento. A pele caprina é largamente utilizada. Este tipo de pele é apreciado por propiciar sonoridades graves ou médio-graves, afinadas de acordo com a preferência do instrumentista, contrastando com as peles de nylon, que favorecem afinações agudas.

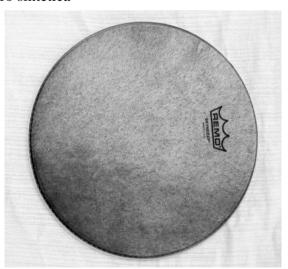
Figura 5 – Pele de pandeiro de couro caprino



Fonte: acervo do autor. Fotografia de Nira Pomar

No entanto, alguns fabricantes têm desenvolvido membranas feitas em material sintético que, por preservarem satisfatoriamente as características sonoras da pele animal, têm tido boa aceitação por parte dos músicos que apreciam tal sonoridade. Portanto, o "pandeiro de couro" não mais necessariamente tem o couro como elemento obrigatório em sua composição.

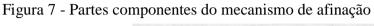
Figura 6 - Pele de pandeiro sintética

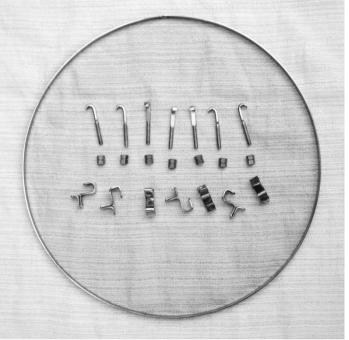


Fonte: acervo do autor. Fotografia de Nira Pomar

Um aro metálico é colocado sobre a pele para afixá-la ao corpo do instrumento. Parafusos em forma de ganchos prendem este aro e o tensionam: a maior ou menor tensão determinará a afinação da pele, que pode variar entre o grave e o médio grave.

A afinação do pandeiro de couro não é determinada exclusivamente pela tensão aplicada aos parafusos. Condições climáticas, como temperatura e umidade do ar, exercem efeito constante sobre a pele animal, obrigando o instrumentista muitas vezes a "corrigir" a afinação, apertando ou soltando os parafusos, nos intervalos entre as músicas durante uma apresentação. A pele sintética tende a ser bem mais estável, neste sentido.





Fonte: acervo do autor. Fotografia de Nira Pomar

Figura 8 - Mecanismo de afinação montado no instrumento



Fonte: acervo do autor. Fotografia de Nira Pomar

Pandeiros com as características acima descritas são confeccionados, no Brasil e no exterior, por uma profusão de *luthiers* especializados e por fábricas de instrumentos musicais.

Considero, porém, as terminologias disponíveis, "pandeiro de couro" e "pandeiro de choro", insuficientes para definir este instrumento. Conforme exposto, o couro não é obrigatoriamente utilizado como material de sua membrana, podendo ser substituído por outro material que preserve suas características acústicas; por outro lado, este tipo de pandeiro, embora associado ao gênero musical do choro, no qual sua presença é praticamente obrigatória, não se restringe a ele, sendo sua utilização verificada em grande diversidade de outros gêneros musicais. Logo, o pandeiro de couro não é necessariamente de couro; o pandeiro de choro não se restringe a este gênero musical.

Ao mesmo tempo, o costume nativo brasileiro aponta para o emprego corriqueiro do termo "pandeiro" para se referir ao instrumento, utilizando as terminações "de couro" ou "de choro" apenas quando se trata de diferenciá-lo de outros tipos de pandeiros brasileiros. Os textos disponíveis sobre o assunto (de variadas naturezas: estudos acadêmicos, métodos didáticos, artigos publicados em periódicos) se referem ao pandeiro de choro simplesmente como pandeiro brasileiro, ou mesmo como pandeiro.

Devido às razões apontadas acima, de ora em diante, no presente texto, o pandeiro de couro, ou pandeiro de choro, será referido simplesmente como pandeiro brasileiro ou como pandeiro. Ressalvo, porém, mais uma vez, que o pandeiro de choro é apenas um dentre os vários tipos de pandeiros existentes no Brasil. Portanto, o pandeiro a que este trabalho se refere é "um" pandeiro brasileiro, e não "o" pandeiro brasileiro.

# 2.4.1 Dicotomias envolvidas na execução do pandeiro brasileiro

Examinaremos a seguir algumas dicotomias envolvidas na execução do pandeiro brasileiro: 1) mão que sustenta e mão que percute; 2) partes de cima e de baixo da mão que percute; 3) técnica tradicional e técnica invertida.

# 2.4.1.1 Mão que sustenta e mão que percute

Conforme mencionado, a posição de toque comum à maioria dos pandeiros, em variadas culturas, determina uma distribuição nos papéis das mãos do executante. O pandeiro brasileiro não foge à regra. Uma das mãos efetivamente percute o instrumento; a outra mão é responsável por sustentá-lo, podendo também esta mão modificar o som obtido, pela pressão

de um ou mais dedos contra a pele, enquanto a outra mão o percute. A mão que sustenta o instrumento também tem a atribuição de movimentá-lo, levando-o ao encontro da mão que o percute (diminuindo, assim, a necessidade de movimentação desta) e, também, exercendo influência no som resultante (sobretudo, na sonoridade das soalhas).

Muitos textos disponíveis (e o próprio senso comum) sobre o assunto atribuem o papel da sustentação à mão esquerda, enquanto a mão direita é considerada a responsável por percutir o instrumento. Esta é uma simplificação terminológica que deve ser evitada, pois parte de um ponto de vista, por assim dizer, "destrocêntrico": considera que a norma seja o executante destro, que comumente percute o pandeiro com a mão direita, segurando-o com a esquerda. A própria escolha dos músicos protagonistas desta pesquisa demonstra que há exceções desafiando esta pressuposição: Jorginho, canhoto, percute o instrumento com a mão esquerda; Suzano, destro, percute com a direita. Portanto, neste texto serão utilizadas as categorias "mão que sustenta" e "mão que percute" para indicar os papéis das mãos do executante.

Uma distinção substancial entre o pandeiro brasileiro e pandeiros encontrados em outras culturas diz respeito à posição de sustentação. O pandeiro brasileiro geralmente é seguro de uma maneira que tende à horizontalidade, com o lado da pele a ser percutido voltado para cima. O polegar da mão que segura o instrumento fica em contato com a pele e os demais dedos seguram a parte oposta do fuste. Pandeiros encontrados em diversas culturas musicais, fora do Brasil, são comumente seguros na posição vertical, com a parte percutida da pele em direção oposta ao executante, voltada para o "ouvinte". O polegar fica em contato com a moldura do instrumento, e alguns dos outros dedos (normalmente, o indicador, médio e anelar) apoiam-se na pele. De certa forma, é como se o pandeiro brasileiro fosse seguro de ponta-cabeça em relação, por exemplo, a um pandeiro árabe.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Ressalto, mais uma vez, que o pandeiro brasileiro em questão é o pandeiro de choro. A posição de sustentação utilizada neste instrumento é comum à maioria dos tipos de pandeiros encontrados no Brasil. Uma notável exceção a esta regra quase geral é o adufo, pandeiro utilizado na ciranda, manifestação popular da cidade de Paraty (RJ). Ele é tocado, tradicionalmente, com posição de sustentação bastante semelhante, por exemplo, aos pandeiros árabes – na vertical, com o lado a ser percutido da pele voltado para o ouvinte.

Embora sejam operativos, os termos "sustentação horizontal" e "sustentação vertical", usados para diferenciar as maneiras de segurar os pandeiros brasileiros, de maneira geral, dos pandeiros de outras culturas, se revelam insuficientes para alguns casos. Na manifestação pernambucana do cavalo-marinho, por exemplo, o pandeiro é seguro de forma tendendo à posição vertical; no entanto, esta sustentação "vertical" do pandeiro do cavalo-marinho é diferente da sustentação "vertical", por exemplo, de um pandeiro árabe. A diferença reside justamente nos pontos de contato entre os dedos da mão de sustentação do executante e o instrumento, que não são os mesmos para o pandeiro do cavalo-marinho e os pandeiros árabes.

Figura 9 - Pandeiro brasileiro sustentado horizontalmente





Fonte: acervo do autor. Fotografias de Nira Pomar

Figura 10 - Frame drum estilo oriental sustentado verticalmente





Fonte: acervo do autor. Fotografias de Nira Pomar

Embora considere que a principal distinção entre a sustentação do pandeiro brasileiro e pandeiros de outras culturas não reside na horizontalidade ou verticalidade da posição, mas sim nos pontos de contato entre os dedos do executante e o instrumento, utilizarei estes termos como categorias operativas para assinalar esta diferenciação. Apontada esta ressalva, portanto, e apesar dela, para este trabalho a posição de toque do pandeiro brasileiro será considerada como horizontal.

# 2.4.1.2 Parte de cima e parte de baixo da mão que percute

Conforme mencionado no capítulo anterior, as partes de cima e de baixo da mão que percute constituem categorias nativas utilizadas pelo músico executante do pandeiro brasileiro. Elas têm grande importância conceitual para o pandeirista ordenar as sequências de movimentos que resultam em padrões sonoros. Alternativamente, podem ser chamadas de parte superior e inferior da mão.

A parte inferior da mão é constituída pelo polegar e base da mão, junto ao punho. Dependendo do som desejado, pode ser utilizado apenas um destes componentes. Por exemplo, para obter o som grave, percute-se a membrana com o polegar; para extrair o som de platinelas, percute-se a borda do instrumento com o punho. Ambos os casos configuram a utilização da parte de baixo da mão.

A parte superior é constituída pelos demais dedos da mão. Eles podem ser utilizados em bloco: os quatro ao mesmo tempo, ou apenas três destes dedos, ou apenas dois deles. Independentemente da combinação utilizada, ela será conceituada como utilização da parte de cima da mão.

Ambas as partes da mão, superior e inferior, são capazes de extrair timbres bastante semelhantes do instrumento.

Às partes de cima e de baixo da mão correspondem, também, diferentes regiões do pandeiro que são por elas percutidas. Estas, por analogia, também são chamadas de partes de cima e de baixo do pandeiro (embora, curiosamente, a posição de toque seja considerada horizontal, conforme exposto).

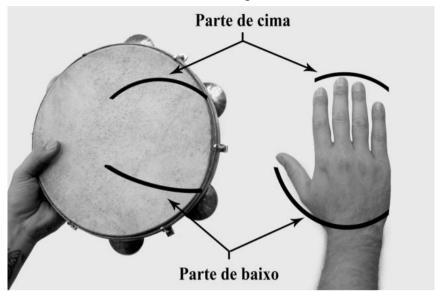


Figura 11 - Partes de cima e de baixo, da mão e do pandeiro

Fonte: acervo do autor. Foto de Nira Pomar

De maneira geral, uma parte da mão não "invade" a região do instrumento que compete à outra tocar: a parte de baixo da mão toca a parte correspondente do pandeiro; idem, para a parte de cima da mão. A mão que toca, deste modo, fica em posição relativamente estável em relação ao instrumento, transitando pouco por sua superfície.

Embora sejam categorias conceituais e operativas muito úteis ao pandeirista, as partes da mão não são regiões estanques e completamente separadas. O som chamado de tapa, por exemplo, conceitualmente é obtido pela parte superior da mão; no entanto, a mão inteira do executante, inclusive o polegar e o punho, que em tese pertencem à parte de baixo da mão, pode ser utilizada para extrair este som.

#### 2.4.1.3 Técnica tradicional e técnica invertida

Dentre todas as examinadas, esta dicotomia provavelmente é a de surgimento mais recente. Ela diz respeito às duas possibilidades de se iniciar um padrão rítmico no pandeiro: executando o primeiro toque por baixo ou por cima. Esta diferenciação começou a existir, ao que tudo indica, a partir do trabalho desenvolvido por Marcos Suzano.

Estas técnicas representam o inverso, uma em relação à outra, apenas do ponto de vista da motricidade do executante, não dos padrões sonoros resultantes. Padrões sonoros iguais, ou semelhantes, podem ser obtidos mediante a aplicação de ambas as técnicas. Muitos dos pandeiristas das gerações que vêm se formando a partir da década de 1990 utilizam ambas as

formas, que são entendidas como potencialidades criativas, cuja aplicação é decidida conforme o contexto da música que se quer tocar, podendo mesmo se misturar durante uma performance. *Grosso modo*, ambas as técnicas podem ser aplicadas para tocar em qualquer situação musical.

A técnica tradicional é associada ao padrão rítmico que se inicia com um toque pela parte de baixo da mão. Sua utilização é predominantemente observada na execução dos ritmos entendidos como pertencentes às diversas tradições dos pandeiros brasileiros, como o choro, samba, baião, embolada, frevo, marcha, polca.<sup>30</sup> Nesta técnica, os sons cométricos de semicolcheias de um compasso simples, quando tocados alternadamente pelas partes de baixo e de cima da mão, são obtidos pela parte inferior desta; os sons contramétricos são tocados pela parte superior.

A técnica invertida, também chamada moderna, é associada ao padrão rítmico que se inicia com um toque por cima. É muito utilizada em adaptações de gêneros musicais entendidos como exógenos às tradições do pandeiro, sejam eles pertencentes a manifestações consideradas brasileiras ou não: funk, rock, maracatu, ijexá. Nesta técnica, os sons cométricos de semicolcheias de um compasso simples, quando tocados alternadamente pelas partes de baixo e de cima da mão, são obtidos pela parte superior desta; os contramétricos, pela parte inferior.

Para os pandeiristas das gerações antecessoras ao trabalho desenvolvido por Marcos Suzano, não faria sentido pensar nas categorias "técnica tradicional" e "técnica invertida", uma vez que a possibilidade de começar um padrão rítmico pela parte de cima da mão ainda não havia sido concebida, ou, ao menos, não era disseminada. Sendo assim, estas categorias, operativas no discurso de Marcos Suzano, não têm lugar nas conceituações de Jorginho do Pandeiro.

-

No entanto, há tradições do pandeiro brasileiro em que esta técnica não se aplica (nem, tampouco, a técnica invertida), como na manifestação pernambucana do cavalo-marinho, que possui uma técnica de execução bastante particular.

# 3 O PANDEIRO BRASILEIRO NO CHORO: A TRAJETÓRIA DE JORGINHO DO PANDEIRO

O choro é considerado o gênero musical brasileiro urbano mais antigo cuja prática, consolidada na cidade do Rio de Janeiro a partir dos anos 1870, mantém-se até os dias de hoje. O pandeiro é o instrumento de percussão mais importante em um conjunto de choro, sendo muitas vezes a única percussão presente em um grupo do gênero.

Mesmo reconhecendo os riscos de se repetir discursos de uma historiografia habituada a desconsiderar a importância de outras localidades do país na conformação das músicas urbanas brasileiras,<sup>31</sup> o presente capítulo se concentrará deliberadamente no Rio de Janeiro, capital federal do Brasil até 1960. Esta cidade foi, até os anos 1950, "o ponto de encontro de materiais e estilos diversos, além de sediar boa parte das agências econômicas responsáveis pela formatação e distribuição do produto musical (casas de edição, gravadoras, empresas de radiofonia)" (NAPOLITANO, 2016, p. 40). Tais agências incorreram no desenvolvimento de um amplo campo de atuação para o músico profissional brasileiro e foram fundamentais para a fixação de gêneros musicais brasileiros urbanos.

Ademais, o Rio de Janeiro é a cidade onde nasceu e vive até hoje o músico Jorginho do Pandeiro (Jorge José da Silva), considerado por muitos de seus pares o consolidador de certa forma de tocar o pandeiro brasileiro, especialmente no contexto do choro. Ele é o objeto maior de estudo deste capítulo e do seguinte, por meio de cujo depoimento e performances se procurará compreender algumas transformações estilísticas ocorridas no pandeiro, especialmente durante o período de intensa atuação deste músico nos ambientes fonográfico e radiofônico.

Jorginho, músico profissional desde 1944 e ainda hoje em atividade, é um *insider* do mundo do choro – *insider* entendido aqui não apenas como alguém que está "do lado de dentro" de um universo sociocultural, mas que também está "por dentro" dele. Sendo assim, e devido à sua longevidade de atuação neste meio, Jorginho constituiu um informante privilegiado para a presente investigação.

Celsinho Silva (Celso José da Silva), filho de Jorginho e pandeirista profissional desde fins dos anos 1970, tomou parte no depoimento concedido pelo pai, auxiliando no

\_

Muitos textos mencionam também São Paulo e, em menor medida, Recife como centros urbanos importantes para a consolidação do choro. Em anos recentes, surgem trabalhos que procuram contrabalançar a univocidade de tal historiografía "oficial" do gênero, buscando demonstrar indícios antigos desta prática em outras cidades, como, por exemplo, o de Pires Ferreira (2009), sobre a prática do choro em Florianópolis, Santa Catarina, e o de Costa Neto (2015), sobre esta prática em São Luís, Maranhão, em fins do século XIX.

esclarecimento de várias das questões abordadas durante a entrevista. Ficou claro que ambos possuem concepções musicais semelhantes em vários pontos, de maneira que suas declarações e opiniões se complementavam.

Antes de ouvi-los, será apresentada uma revisão bibliográfica de assuntos que auxiliarão na contextualização do cenário de atuação do músico profissional de choro na cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX: o estabelecimento das indústrias fonográfica e radiofônica e dos conjuntos musicais associados a estes âmbitos, conhecidos como "regionais", destacando alguns importantes pandeiristas ligados ao período.

#### 3.1 ESTABELECIMENTO DA FONOGRAFIA NO BRASIL

A fonografia comercial se iniciou no Brasil em 1902, com o estabelecimento, no Rio de Janeiro, da Casa Edison, ligada ao selo Odeon. Nesta época, as gravações eram feitas pelo processo mecânico, cujo registro sonoro se dava a partir de um cone de metal que continha um diafragma na extremidade, o qual se conectava a uma agulha que gravava o som, cavando sulcos em um disco de cera. Este sistema exigia grande potência da fonte emitente do som, restringindo a utilização de vários instrumentos que não se adequavam a esta situação. Os discos gravados no Brasil, nesta época, eram prensados na Europa, pois a Casa Edison instalou no Brasil inicialmente apenas a gravadora (que incluía os estúdios de gravação e os departamentos executivos). A fábrica de discos da Odeon seria implantada em 1912, no Rio de Janeiro.

As gravações inaugurais, no âmbito musical do choro, foram realizadas pela Banda do Corpo de Bombeiros liderada por Anacleto de Medeiros. A escolha de uma banda composta de sopros e percussão deveu-se à potência sonora deste tipo formação instrumental (CAZES, 1998). Os instrumentos de percussão adequados à tecnologia de captação sonora disponível nesta fase da fonografia, portanto, eram aqueles de grande porte, como bumbo, pratos, caixa clara.

Somente em 1927 foi introduzida no Brasil, também pela gravadora Odeon, a tecnologia de gravação elétrica, em substituição ao processo mecânico. Esta inovação tecnológica permitiu o registro de instrumentos antes não contemplados (ou subaproveitados) pela fonografia, como o bandolim, cavaquinho e violão, que puderam passar a figurar também como solistas. A mudança tecnológica (ligada à substituição dos cones de metal por microfones, cuja sensibilidade era mais apurada) significou também mudanças de padrão estético: vozes de cantores podiam ser emitidas com menor impostação, mais próximas ao

registro da fala (PAES, 2012, p. 14). Para a percussão, a introdução da gravação por meio de microfones significou a possibilidade de inclusão dos instrumentos de menor tamanho e potência sonora, como vários daqueles ligados ao choro e ao samba: tamborim, ganzá, cuíca, pandeiro. A primeira gravação de um samba contendo estes instrumentos típicos foi da música *Na Pavuna*, de Almirante, gravada em 1929 pelo Bando de Tangarás.

Em fins da década de 1920, havia cinco fábricas de discos em funcionamento no Brasil, cada uma com seu respectivo estúdio para gravações: Odeon, Parlophon, Columbia, Victor e Brunswick; todas elas, com exceção da Columbia, sediadas no Rio de Janeiro (BESSA, 2005, p. 139). A instalação destas fábricas acelerou a produção de lançamentos nacionais e estreitou o contato com as gravações feitas no estrangeiro; a também incipiente radiodifusão nacional viabilizou o contato diário da população, em especial das camadas que não tinham acesso aos ainda caros aparelhos de reprodução de discos, com tal produção fonográfica (BRAGA, 2002, p. 96).

## 3.2 ESTABELECIMENTO DO RÁDIO NO BRASIL

As transmissões radiofônicas no Brasil tiveram início em 1922, integrando as comemorações do Centenário da Independência. A partir do ano seguinte, começaram a ser fundadas as primeiras emissoras: Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (1923), Rádio Clube do Brasil (1924), Rádio Mayrink Veiga e Rádio Educadora do Brasil (1926), todas elas no Rio de Janeiro. Se no início desta década os aparelhos de rádio tinham custo alto e ofereciam qualidade de recepção ruim, ao final dos anos 1920 eles já se encontravam modernizados e eram oferecidos a preços acessíveis a boa parte da população urbana brasileira (PAES, op. cit., p. 13).

Nos anos 1930, o rádio já se consolidava como o grande veículo de comunicação em nível nacional. O período entre esta década e os anos 1950 é referenciado por estudiosos como a "era de ouro" do rádio, "momento no qual um vasto campo de trabalho se abriu, mobilizando toda a cadeia produtiva da indústria fonográfica em torno da música popular" (PAES, op. cit., p. 15). Fator fundamental para que isto ocorresse foi a regulamentação, por meio de decretos publicados pelo governo Vargas, em 1932, do funcionamento técnico das emissoras e da veiculação de publicidade, a qual permitiu às rádios, que até então funcionavam como sociedades sem fins lucrativos, passarem a dispor de bases financeiras mais sólidas (BRAGA, op. cit., p. 56). Importantes emissoras foram fundadas nos anos

seguintes, como a Rádio Tupi, em 1935, e a Nacional, em 1936.<sup>32</sup> Neste ano, havia doze emissoras operando na cidade do Rio de Janeiro. A regulamentação do funcionamento foi acompanhada pelo progresso técnico nas transmissões radiofônicas: também em 1936 a Rádio Phillips alardeava a inauguração de sua nova transmissora, cuja excelência nos equipamentos de captação e reprodução sonora permitia à emissora assegurar que "sons como pandeiros, chocalhos, reco-recos etc. serão transmitidos com absoluta nitidez".<sup>33</sup>

Cada emissora de rádio possuía um departamento artístico composto de grupos instrumentais variados, capazes de atender a demandas relacionadas às músicas erudita e popular. Este departamento normalmente incluía uma pequena orquestra de salão e um grupo instrumental, designado pelo termo "regional", especializado em música popular brasileira.

O rádio, portanto, significou um novo e vasto campo de trabalho para os músicos, possibilitando a muitos deles a formalização de uma vida profissional com vínculo empregatício com as emissoras. As emissoras "tornaram-se, na década de 1930, os principais locais de concentração do músico popular profissional" (MORAES, 2000 apud FRANCO, 2014, p. 46). Os músicos, em grande parte, oriundos das camadas médias da população do Rio de Janeiro e de outras cidades brasileiras, migravam para a então capital federal em um momento em que a profissão "passou a ser financeiramente valorizada e socialmente reconhecida" (BESSA, op. cit., p. 201). Tal vida profissional se expandia para outros âmbitos de atuação, como os estúdios de gravação, o cinema sonoro, os cassinos<sup>34</sup> e os teatros de revista,<sup>35</sup> que foram "o grande foco da vida musical brasileira e carioca até meados dos anos 20" (NAPOLITANO, op. cit., p. 46).

\_

<sup>33</sup> O novo transmissor da Phillips. *Revista A Voz do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 41, 05 mar. 1936 (apud BRAGA, op. cit., p. 85-86).

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Fundada como uma emissora privada, a Rádio Nacional foi incorporada ao patrimônio da União em 1940, como pagamento de uma dívida que o grupo jornalístico que a controlava contraiu com o governo brasileiro. Esta rádio foi, a partir daí, transformada no veículo oficial de comunicação do governo Getúlio Vargas (cf. BESSA, op. cit., p. 204-206).

Autorizados em 1934 pelo presidente Getúlio Vargas, os cassinos funcionaram no Brasil até abril de 1946, quando foram fechados por meio de lei assinada pelo presidente Eurico Gaspar Dutra. Neste período, havia três grandes cassinos em funcionamento na cidade do Rio de Janeiro: o do Hotel Copacabana Palace, o Cassino Atlântico e o Cassino da Urca. Eles apresentavam shows musicais, chegando a constituir orquestras para atender a esta demanda. Carlos Machado, responsável pela formação da orquestra Brazilian Serenaders (que contava com artistas do porte de Dick Farney, Laurindo de Almeida e Fafá Lemos) para o Cassino da Urca, afirmou que a casa possuía "duas orquestras para dança e uma para acompanhar os shows", e que eram realizados dois shows a cada noite (cf. a reportagem Volta dos cassinos: eis a questão. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02 e 03 abr. 1988).

Espécie de teatro musicado, as revistas teatrais se estabeleceram no Brasil a partir de meados do século XIX, concentrando-se na Praça Tiradentes e em outras localidades do centro da cidade do Rio de Janeiro. Inicialmente com o caráter de crítica política aos principais fatos ocorridos no ano precedente, aos poucos foram se transformando em espetáculos de variedades. A partir do início do século XX, desenvolveu-se uma relação dialética deste tipo de teatro com a nascente fonografia brasileira: ora uma música era primeiramente lançada no teatro de revista para, em caso de aceitação, ser então gravada, ora aproveitava-se o sucesso de uma

Para Pedro Aragão, o choro aparentemente "sofreu" menos que outros gêneros musicais em seu processo de incorporação à fonografia e radiofonia: suas matrizes europeias como a polca e a valsa estavam mais próximas dos novos padrões estéticos exigidos por elas. Deste modo, os instrumentistas de choro "foram os verdadeiros alicerces dessa nova indústria, muitas vezes funcionando como intermediadores ou 'tradutores' de outros gêneros musicais (como o samba) para os novos padrões exigidos" (ARAGÃO, 2013, p. 145). José Miguel Wisnik considera que o próprio gênero choro seria dotado de capacidade de mediação entre mundos musicais distintos: ele ocuparia um "lugar paralelo e elástico entre o samba, o salão e o sarau, [...] tangenciando a batucada e aspirando eventualmente ao *status* erudito" (WISNIK, 1983, p. 161).

#### 3.3 O CHORO E OS CONJUNTOS REGIONAIS

O livro O choro, de Alexandre Gonçalves Pinto, publicado originalmente em 1936, é considerado por Pedro Aragão um relato etnográfico-histórico pioneiro deste gênero musical, escrito por um "participante nativo" (Pinto, carteiro de profissão, era violonista e cavaquinista amador, com ampla familiaridade com os ambientes, personagens e práticas musicais que descreve). Neste livro, de acordo com Aragão, a palavra "choro" é utilizada com pelo menos três acepções diferentes: 1) para designar o grupo instrumental responsável por esta música, normalmente constituído de flauta, violão e cavaquinho, podendo ter o acréscimo de sopros como o oficleide e o trombone, responsáveis por contrapontos na região grave; 2) como referência ao lugar do evento, à festa onde a música ocorria; 3) como referência ao gênero musical ou à composição a ele pertencente (ARAGÃO, op. cit., p. 82). Destas três acepções, a segunda e a terceira certamente continuam correntes até hoje: a palavra choro é utilizada tanto para designar o lugar onde ocorre a prática musical (alternativamente, se utiliza bastante também a expressão "roda de choro") quanto para nomear o gênero musical, bem como qualquer peça pertencente a ele (ainda de acordo com Aragão, registros que remontam a 1908 sugerem que, no começo do século XX, a palavra choro já era utilizada com este intuito designar a música tocada pelos chorões, tendência que será acentuada a partir da década de 1920, já no ambiente da fonografia).

música gravada para atrair público ao teatro (TINHORÃO, 1998, p. 226-245). Um notório exemplo (ainda que tardio) deste tipo de casa de teatro no Rio de Janeiro foi a Casa de Caboclo, fundada em 1932. Lá se apresentaram músicos como Pixinguinha, Benedito Lacerda, Canhoto, Meira, Luperce Miranda e Claudionor Cruz (RIBEIRO, op. cit., p. 19), cujas trajetórias profissionais se desenvolveram amplamente, sobretudo, nos ambientes do rádio e estúdios de gravação.

A palavra "choro" como designação do conjunto musical, porém, aparentemente há muito tempo caiu em desuso. Em substituição a ela, neste mesmo contexto em que emergiam a indústria fonográfica e a radiofonia, tornou-se corriqueiro o uso do termo "conjunto regional" para designar o grupo de músicos que tocavam choro (e não somente este gênero musical, como se verá). Examinaremos a seguir como se deu o processo de adoção deste termo, relacionado a conotações atribuídas aos termos "sertanejo" e "regional", vistos a partir do olhar urbano do Rio de Janeiro.

Em sua antropologia da música sertaneja, Allan de Paula Oliveira (2009) aponta que os debates sociais e políticos acerca da construção da ideia da Nação brasileira, ao longo do século XIX, concentraram-se no Rio de Janeiro, última capital do Império e primeira capital da República brasileira. Oposições entre categorias como "nacional" e "regional", "urbano" e "rural" ganharam relevo nos discursos sobre a sociedade brasileira. Os polos "nacional" e "urbano" se alinharam, em sintonia com a mentalidade da época, para a qual a cidade era símbolo da civilização e do progresso. Assim sendo, as representações do Brasil, para o exterior, deveriam ser feitas a partir das práticas culturais urbanas. Uma vez identificado o nacional com o urbano, sob este ponto de vista, ocorre o estabelecimento da correlação oposta: o regional (incluindo suas acepções mais específicas, como o gaúcho – habitante do Sul; o sertanejo – habitante do Norte; o caipira – morador do interior do país) é identificado com o rural (cf. OLIVEIRA, 2009, p. 172-181). Portanto, o "regional" (do qual o sertanejo era uma das acepções) passou a ser entendido como oposto ao "urbano", tido como o próprio modelo de representação da nação brasileira.

Oliveira afirma que uma moda musical sertaneja (música, portanto, "regional") tomou conta do Rio de Janeiro nas décadas de 1910 e 1920. Para este autor, ela foi uma manifestação, no âmbito da música popular urbana, de um interesse geral, observado em todo o Ocidente desde fins do século XIX, por "representações do exótico, do diferente" (op. cit., p. 217). Tal interesse se refletiria na valorização da música produzida nas zonas rurais, ou melhor, das representações, no campo da música popular, do mundo rural, visto a partir do olhar urbano - olhar que foi responsável por registrar fonograficamente, em 1914, uma música de imenso sucesso comercial, *Caboca di Caxangá*, de Catulo da Paixão Cearense, plena de referências ao mundo rural, por meio de timbres "urbanos – violões, sopros, cavaquinhos (os timbres do choro)" (OLIVEIRA, op. cit., p. 222).

O modismo sertanejo se expandiu para o campo da performance (entendida aqui como a adoção de determinados recursos visuais, cênicos, nas apresentações musicais): surgiram grupos que se vestiam à maneira dos interioranos (ou, vale ainda ressaltar, à maneira como os

urbanos imaginavam/representavam os habitantes do meio rural). Exemplo paradigmático é um conjunto, formado para o carnaval deste mesmo ano de 1914, que se inspirou na música de sucesso acima citada para adotar o nome de Grupo de Caxangá. Entre seus integrantes, nomes que se consagrariam na história da música popular urbana brasileira, como Pixinguinha, Donga e João Pernambuco, o organizador do conjunto.

O Grupo de Caxangá, cujo repertório era composto de gêneros "sertanejos", tais como embolada, coco e toada, e "urbanos", como choro e maxixe, utilizava a instrumentação dos grupos de choro: flautas, violões e cavaquinhos, acrescentados de instrumentos de percussão, como ganzá e pandeiro. Tais características se observariam também em outros grupos correlatos de que se tem registro no Rio de Janeiro da década de 1920: Turunas Pernambucanos, Turunas da Mauricéia, Voz do Sertão (todos eles oriundos do Recife), Os Gaturamos e Flor do Tempo (este, embrião do Bando de Tangarás, constituído pelos posteriormente consagrados Noel Rosa, Almirante e João de Barro, o Braguinha).

O Grupo de Caxangá desfilou nos carnavais cariocas até 1919, ano em que ocorreu um ponto de inflexão na carreira do conjunto: o início da profissionalização. O diretor do Cine Palais, instalado na Avenida Rio Branco, centro do Rio de Janeiro, ofereceu a Pixinguinha e Donga um contrato para o grupo tocar na sala de espera deste cinema. O grupo reduziu seu número de integrantes e adotou outro nome: Oito Batutas. Sua instrumentação era composta por flauta, três violões, cavaquinho, bandolim e instrumentos de percussão. O pandeirista do grupo era Jacob Palmieri. Os Oito Batutas é considerado o primeiro conjunto regional de choro, tendo como principal diferencial, em relação aos antigos choros (aqui, no sentido de conjuntos musicais), a inclusão de instrumentos de percussão em sua formação instrumental.

Os Oito Batutas tiveram importante trajetória, tendo sido o primeiro grupo de música brasileira a se apresentar no exterior (em 1922, cumpriram uma temporada de seis meses em Paris; ao final deste ano e no seguinte, nova temporada, em Buenos Aires). No entanto, ao invés de considerar este grupo como o primeiro regional de choro, talvez seja mais exato entendê-lo como um "proto-regional" deste gênero, no sentido em que, embora sua formação

Jacob Palmieri talvez tenha sido o primeiro pandeirista com atuação destacada no ambiente musical profissional que se estabelecia nesta época. Integrou o Grupo de Caxangá desde sua criação, em 1914. Embora membro da primeira formação dos Oito Batutas, não viajou com o grupo para a temporada parisiense de 1922. Permaneceu no Rio, atuando com os Turunas Pernambucanos, grupo que substituiu os Oito Batutas no Cine Palais (cf. BITTAR, 2011, p. 14-20). Na década de 1930, tocou no teatro de revista Casa de Caboclo. Mudouse para São Paulo nesta mesma década, integrando o conjunto regional da Rádio Diffusora (cf. matéria veiculada no *Correio Paulistano*, 19 dez. 1936). Participou, como integrante do grupo da Velha Guarda, das festividades do quarto centenário da cidade de São Paulo. O último registro textual a respeito do músico foi localizado em *O Cruzeiro*, 15 fev. 1958, que cita Jacob como um dos quatro últimos remanescentes vivos dos Oito Batutas. Não encontrei referências a suas datas de nascimento e morte.

instrumental já apontasse para aquela que viria a tornar-se paradigmática nas décadas seguintes, a consolidação das funções e dos padrões de atuação dos instrumentos dentro de um conjunto de choro só viria a se dar nos anos 1930, por meio dos conjuntos regionais atuantes nas rádios brasileiras.<sup>37</sup>

Neste novo contexto de atuação, centrado em torno da atuação fonográfica e radiofônica, os regionais abandonaram o uso de vestimentas com alusão ao mundo "sertanejo" e passaram a ser entendidos como os conjuntos compostos de violões, cavaquinho, um instrumento solista e percussão (normalmente pandeiro), aptos ao acompanhamento de gêneros musicais diversos, com predominância do choro e do samba. Ou seja: em certa medida, os regionais se "urbanizaram". <sup>38</sup>

A consolidação dos regionais como formação instrumental paradigmática do choro assinalou, também, a assimilação dos instrumentos de percussão, particularmente o pandeiro, ao gênero. O mencionado livro de memórias de Alexandre Gonçalves Pinto, *O choro*, apresenta uma profusão de verbetes sobre personagens ligados à prática do gênero, no Rio de Janeiro, desde a década de 1870. O que interessa observar aqui, com base em fichamento da obra feito por Jacob do Bandolim, é a proporção de musicistas mencionados nos verbetes: 123 cantores, 109 flautistas, 72 violonistas, 38 cavaquinistas, 19 pianistas, 18 trombonistas, 11 clarinetistas e apenas um pandeirista, de nome Luiz Caixeirinho (e nenhum outro percussionista além dele) (cf. ARAGÃO, op. cit. p. 39-40). Como o livro de Pinto, originalmente publicado em 1936, dedica mais atenção aos chorões que então já configurariam a "velha guarda" desta prática musical, pode-se presumir que, durante as primeiras décadas de estabelecimento do choro como gênero musical, pandeiristas e demais percussionistas constituíam exceção nas formações instrumentais.

Os conjuntos regionais, juntamente com as pequenas orquestras, iriam constituir a base de acompanhamento, no rádio, de toda a música popular brasileira, da década de 1930 até a década de 1960 (BECKER, 1996, p. 48-49). Eles apresentavam algumas vantagens operacionais: não necessitavam de arranjos escritos e tinham grande capacidade de

uns com os outros durante a execução de uma música.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> O maestro, compositor e arranjador Radamés Gnatalli, de ampla atuação nas rádios brasileiras durante três décadas, comentou, a respeito dos Oito Batutas: "Aquilo era uma esculhambação, tinha três violões e cada um fazia um baixo" (apud CAZES, op. cit., p. 54). Isto indica, em meu entendimento, que os instrumentistas desta formação ainda não haviam consolidado seu espaço de atuação dentro do conjunto, de maneira a não "colidir"

Esta percepção, no entanto, não deve ser tomada em termos essencialistas, pois, embora tocando predominantemente gêneros tidos como urbanos (choro e samba), os conjuntos regionais permaneceram acompanhando artistas entendidos como regionais. Basta citar Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, cujos primeiros discos, de música "nordestina", tinham como músicos acompanhantes o Regional de Canhoto.

improvisação, sendo versáteis para o acompanhamento de cantores e funcionando como "tapa-buraco" na programação das emissoras (CAZES, op. cit., p. 83).

Havia uma profusão de conjuntos regionais vinculados às rádios do Rio de Janeiro. Estes conjuntos recebiam o nome de seu líder (normalmente um músico que desempenhava o papel de solista; vários líderes de regionais foram, eles próprios, membros de conjuntos liderados por outros músicos). Muitos grupos tinham duração efêmera, no entanto, alguns deles se destacaram pela longevidade e importância: o regional do flautista Benedito Lacerda, ligado à Rádio Tupi; seu desdobramento, o conjunto do cavaquinista Canhoto, vinculado à Rádio Mayrink Veiga; o regional de Dante Santoro (flautista), ligado à Rádio Nacional; o de Rogério Guimarães (violonista), da Rádio Tupi; o de Claudionor Cruz (cavaquinista e violonista tenor), das rádios Tupi e Nacional. Outros conjuntos importantes foram o de César Moreno (violonista), vinculado em diferentes épocas às rádios Nacional, Vera Cruz e Tupi; o de Waldir Azevedo (bandolinista), da Rádio Clube; o de César Faria (violonista), da Rádio Mauá. Havia certa rotatividade de pandeiristas pertencentes a estes conjuntos: Popeye (Rubens Alves) foi membro dos conjuntos de Benedito Lacerda e Claudionor Cruz; Gilson de Freitas integrou os regionais de Benedito Lacerda, Canhoto e Rogério Guimarães; Risadinha (Moacyr Gomes) foi membro dos conjuntos de Waldir Azevedo e Benedito Lacerda;<sup>39</sup> Gilberto D'Ávila foi integrante do regional de Rogério Guimarães e, posteriormente, do Época de Ouro, grupo liderado por Jacob do Bandolim; Luna (Roberto Bastos Pinheiro) foi membro dos conjuntos de César Faria e Dante Santoro; Pernambuco do Pandeiro (Inácio Pinheiro Sobrinho) integrou o regional de Claudionor Cruz e, posteriormente, formou seu próprio grupo; Jorginho do Pandeiro, como se verá adiante, integrou os conjuntos de Rogério Guimarães, César Moreno, Dante Santoro e Canhoto.

O Regional de Benedito Lacerda é referenciado por ter estabelecido o "modelo de organização e sonoridade que permaneceria na música brasileira", influenciando gerações futuras (TABORDA, 2009, p. 66). Este grupo teve uma formação anterior, com o nome de Gente do Morro, em fins dos anos 1920, já sob a liderança de Benedito, e um desdobramento posterior, após o afastamento do flautista, em 1951, com o nome de Regional do Canhoto, o qual se manteria em plena atividade até meados dos anos 1960. Examinaremos detalhes gerais desta longa trajetória, da qual dois aspectos serão mais bem examinados no próximo capítulo: 1) o conjunto, na época em que era liderado por Benedito, foi responsável por desenvolver

<sup>39</sup> A informação sobre a participação de Risadinha no Regional de Benedito Lacerda foi fornecida por Jorginho do Pandeiro em seu depoimento; posteriormente, o filho de Risadinha, o baterista Jorge Gomes, confirmou esta informação. Não encontrei registros textuais que a corroborassem.

-

uma maneira inovadora de acompanhar os choros; 2) alguns dos pandeiristas relacionados aos regionais de Benedito Lacerda e de Canhoto serão personagens de um relato de Jorginho do Pandeiro, referente a transformações estilísticas por ele observadas na execução do pandeiro de choro.

O flautista Benedito Lacerda era morador do bairro do Estácio, no Rio, local historicamente ligado à constituição daquela que viria a ser a primeira escola de samba, a Deixa Falar, bem como ao desenvolvimento do novo tipo de samba<sup>40</sup> que viria a se firmar a partir dos anos 1920. Ele tinha ligação com esta escola, na qual tocava o recém-desenvolvido tambor surdo, confeccionado pelo percussionista e sapateiro Bide em latas de manteiga de 20 quilos. Em fins dos anos 1920, Benedito constituiu o grupo Gente do Morro (formado, em sua maioria, por moradores do Estácio), que se destacava pelo "desempenho da percussão, os breques e os ponteios da flauta e pelas inversões harmônicas que fazia nos sambas" (BECKER, op. cit., p. 51). O Gente do Morro tinha, em sua formação inicial, além da flauta e voz de Benedito Lacerda, dois violões, cavaquinho e quatro percussões: dois tamborins (um deles tocado por Bide), chocalho e pandeiro, tocado por Russo do Pandeiro. O grupo seria o responsável pela consolidação da utilização da batucada nas primeiras gravações de samba, a partir de 1930 (BITTAR, 2014, p. 51-52). Para Tinhorão (op. cit., p. 296), a novidade deste grupo era "realizar a fusão dos velhos grupos de choro à base de flauta, violão e cavaquinho com a percussão dos sambas populares". O Gente do Morro registrou discos pelas gravadoras Parlophon, Brunswick e Columbia, geralmente acompanhando cantores, mas também gravando temas instrumentais ou cantados por Benedito Lacerda. O ingresso do cavaquinista Canhoto (Waldiro Tramontano), que futuramente assumiria a liderança do conjunto, ocorreu por volta de 1932 (cf. RIBEIRO, 2014, p. 27-32).

Em 1934, o Gente do Morro mudou de nome, passando a se chamar Conjunto Regional de Benedito Lacerda. O grupo era vinculado à Rádio Tupi. A percussão, a partir de então, se reduziria ao pandeiro, ainda a cargo de Russo. O formato assumido pelo grupo representa a configuração paradigmática, que se mantém até hoje, com algumas variações, do conjunto regional de choro: um instrumento solista, dois violões, cavaquinho e pandeiro. 41

Em 1937, ingressaram no grupo os violonistas Dino (Horondino José da Silva) e Meira (Jayme Florêncio, também grafado Florence), que, juntamente com Canhoto, passariam a formar "o mais célebre trio de base de toda a história dos regionais" (CAZES, op. cit., p. 54).

<sup>40</sup> Sobre transformações ocorridas no samba carioca neste período, cf. Sandroni (2012).

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Ainda que em muitas gravações a percussão ganhe reforço de instrumentos como tamborim, ganzá e caixeta, o pandeiro normalmente é o único instrumento de percussão "fixo" em um regional de choro.

Este trio atuaria junto por mais de quatro décadas. Em 1937 ocorreu também a substituição do pandeirista do Regional de Benedito: Popeye (Rubens Alves) assumiu o lugar de Russo do Pandeiro.

Em 1946, Popeye dá lugar a Gilson de Freitas. <sup>42</sup> Neste mesmo ano, iniciou-se a famosa e polêmica parceria entre Benedito Lacerda e Pixinguinha, <sup>43</sup> que foi integrado ao conjunto. Com a nova formação, o grupo gravou dezessete discos para a RCA Victor, até o ano de 1951.

Em 1951, Benedito Lacerda afastou-se de seu regional. O grupo passou a chamar-se Regional do Canhoto, desligando-se da Rádio Tupi e assinando contrato com a Rádio Mayrink Veiga. O trio de base (Canhoto, Meira e Dino 7 Cordas) foi mantido, com Altamiro Carrilho (substituído depois por Carlos Poyares) na flauta, Orlando Silveira no acordeom e Gilson de Freitas no pandeiro. Em 1956, Gilson foi substituído por Jorginho do Pandeiro. <sup>44</sup> O Regional do Canhoto manteve-se em atividade até 1965, quando ocorreu o fechamento da Rádio Mayrink Veiga, por conta de problemas com o regime militar que ora se instalava no Brasil.

A década de 1960 marcou também o declínio da importância dos conjuntos regionais, associado a fatores como a popularização da televisão (que, tendo tomado boa parte do espaço das rádios, fazia uso de gravações em substituição às orquestras e regionais) e pelo ciclo de renovação da música popular brasileira de então, marcado pela emergência da bossa nova, do rock (cuja versão nacional era representada pela jovem guarda) e pela era dos festivais, acarretando na percepção do choro como gênero "envelhecido" (cf. PIRES FERREIRA, 2009, p. 38). O conjunto mais relevante desta década foi o Época de Ouro, liderado por Jacob do Bandolim. Jorginho do Pandeiro, que participava deste grupo como ritmista colaborador, somente na década de 1970, após a morte de Jacob, foi efetivado como pandeirista.

<sup>44</sup> Alguns textos mencionam que Gilson de Freitas teria sido inicialmente substituído pelo pandeirista Hercílio, que por sua vez deu lugar a Jorginho.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Conforme referido, relatos de Jorginho do Pandeiro e de outro informante desta pesquisa, Jorge Gomes, mencionam que Risadinha, pai de Gomes, também integrou o Regional de Benedito Lacerda. Esta informação não é confirmada por nenhum dos textos consultados. Caso seja verídica, Risadinha provavelmente teria integrado o conjunto nos anos anteriores a 1949 (presumivelmente, antes de Gilson de Freitas ser incorporado ao Regional), pois registros apontam que Risadinha passou a atuar, a partir deste ano, no conjunto de Waldir Azevedo.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Esta parceria ocorreu em um momento em que Pixinguinha passava por dificuldades financeiras. Ele foi incorporado ao Regional para tocar saxofone tenor (instrumento com o qual realizou notáveis contrapontos à flauta de Benedito). O acordo determinava a inclusão de Benedito como parceiro nas músicas compostas a partir de então por Pixinguinha (CAZES, op. cit., p. 73).

### 3.4 PANDEIRISTAS EM DESTAQUE

Periódicos das décadas de 1930 a 1950 revelam a proeminência de dois pandeiristas entre aqueles ligados à música de radiofonia e fonografia: João da Baiana e Russo do Pandeiro. Observa-se grande quantidade de menções a ambos, proporcionalmente muito maior que a seus pares, e uma certa legitimação de suas expertises, na forma tanto de elogios concedidos por outros artistas quanto de "eleições" (das quais participaram tanto leitores quanto críticos especializados) para escolha dos melhores instrumentistas da música brasileira.

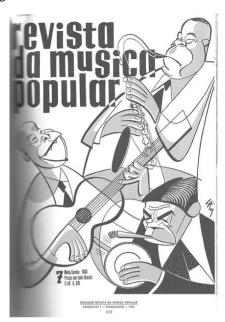
Alguns exemplos: na Revista da Música Popular<sup>45</sup> (edição 1, setembro de 1954), Ary Barroso afirma considerar Russo "o melhor pandeirista" da música brasileira. A capa do número 7 da mesma publicação (maio/junho de 1955) era um desenho estilizado de Pixinguinha, Donga e João da Baiana, único pandeirista a merecer capa da revista (embora João seja aí representado tocando prato-e-faca, outro instrumento pelo qual se notabilizou). A revista Fon-Fon organizou o "Concurso Melhores do Rádio 1942", no qual leitores elegeram os "melhores artistas" em várias categorias. 46 Não havia a categoria "pandeiristas", mas uma categoria geral "melhores instrumentistas". Nesta, o mais bem colocado entre os pandeiristas foi João da Bahiana (sic), em 22º lugar, seguido de longe por Popeye, em 47º, por Russo, em 48°, e por Jóca (possivelmente o então pandeirista do Regional de Dante Santoro, substituído em 1948 por Jorginho do Pandeiro), em 50°. Curiosamente, João da Baiana e Russo também figuraram na categoria "melhores compositores" deste concurso. Em sua coluna na revista O Cruzeiro, Ary Vasconcelos promoveu a votação para escolher Os melhores da música popular brasileira em 1955, para a qual contribuíram profissionais da imprensa do Rio e São Paulo. 47 A disputa na categoria "pandeiro" foi parelha: João da Baiana ganhou com 9 votos, seguido de Russo, com 8. Dentre outros pandeiristas, figuram também Risadinha, com 3 votos, seguido de Gilberto D'Ávila e Gilson (de Freitas), com 2 votos, e de Pernambuco, com 1. Jorginho do Pandeiro, então com 25 anos de idade e cerca de 10 anos de carreira nas rádios, não aparece na lista.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Publicação criada por Lúcio Rangel em 1954 e editada até 1956, a *Revista da Música Popular* foi "um dos mais ambiciosos projetos em torno da música popular" brasileira, veículo por meio do qual os chamados folcloristas urbanos, como o próprio Rangel e Almirante, "marcaram uma clivagem na maneira como eram pensados a tradição e o patrimônio musical, dotando-a [a música popular brasileira] de uma aura de autenticidade e grandeza estética" (cf. NAPOLITANO, op. cit., p. 60-61).

<sup>46</sup> Revista Fon Fon, Rio de Janeiro, n. 9, 28 fev. 1942.

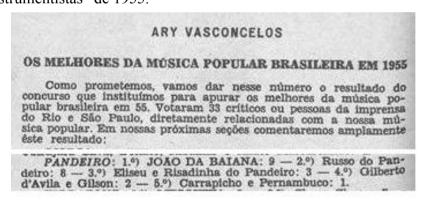
<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 07 jan. 1956.

Figura 12 - Capa do número 7 da Revista da Música Popular, com desenho representando Pixinguinha, Donga e João da Baiana.



Fonte: EGG, 2014.

Figura 13 - Coluna de Ary Vasconcelos em O Cruzeiro, com a eleição dos "melhores instrumentistas" de 1955.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

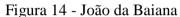
Examinaremos, abaixo, alguns dados biográficos destes dois pandeiristas. Suas trajetórias, não associadas exclusivamente ao gênero do choro, revelam diversos aspectos da inserção do pandeirista profissional nos ambientes da indústria cultural em transformação desde o início do século XX, que incluíam a radiofonia, a fonografia, as apresentações ao vivo e o cinema.

#### 3.4.1 João da Baiana

João Machado Guedes, o João da Baiana (também grafado João da Bahiana), nasceu no Rio de Janeiro em 1887. Era neto de escravos e filho de migrantes baianos que haviam se estabelecido na então capital federal brasileira (João, caçula de doze irmãos, foi o único filho nascido no Rio). Além do pandeiro, tocava também o prato-e-faca (instrumento associado ao samba de roda do Recôncavo baiano, tido como o ancestral do samba carioca), era compositor e cantor. O candomblé, ao qual era ligado, influenciou a temática de várias de suas composições. Ainda na infância, integrou alguns ranchos (agremiações carnavalescas), nos quais tinha a função de porta-machado (responsável por defender o estandarte do rancho, durante o desfile, de ataques de integrantes de agremiações rivais). Teria aprendido a tocar pandeiro com sua mãe, Tia Perciliana (GOMES, 2011, p. 50). Foi amigo de infância de futuros notórios compositores do samba, como Donga e Heitor dos Prazeres, além de participante das famosas reuniões na casa de Tia Ciata, no centro do Rio de Janeiro, referenciada pela historiografia do samba carioca como o local onde o gênero teria sido "inventado", transformado a partir de sua matriz baiana, o samba de roda do Recôncavo.

O emprego que João tinha como fiscal da Marinha no porto do Rio de Janeiro (onde trabalhou até se aposentar, em 1949) o impediu de aceitar o convite para acompanhar Pixinguinha e os Oito Batutas na temporada parisiense do grupo, em 1922. No entanto, sempre manteve carreira artística paralela ao emprego: em 1923, começou a trabalhar no nascente rádio brasileiro, inicialmente como compositor e cantor, e, a partir de 1928, como ritmista. Integrou alguns dos primeiros grupos profissionais de samba, como Orquestra Victor Brasileira, Diabos do Céu e Grupo da Guarda Velha, todos organizados por Pixinguinha para a gravadora Victor no final da década de 1920 e início da década de 1930. Teve intensa atuação nas gravadoras. Em 1940, participou, com sua música Quê, Quê, Rê, Quê, Quê, das gravações conduzidas a bordo do navio Uruguai pelo maestro Leopold Stokowski, que dois anos depois foram lançadas pela gravadora norte-americana Columbia, sob o título Native Brazilian Music. Nos anos 1940, foi ritmista da orquestra da Rádio Nacional, dirigida por Radamés Gnatalli. Na década de 1950, integrou, ao lado de Pixinguinha e Donga, o Grupo da Velha Guarda, organizado pelo radialista Almirante na Rádio Tupi. Nesta década, por quatro anos seguidos gravou discos da série João da Baiana no seu terreiro, no qual interpretava os chamados pontos de macumba de sua autoria. Em 1968, protagonizou o disco Gente da Antiga, em parceria com Pixinguinha e Clementina de Jesus. Faleceu em 1974, no Rio de Janeiro.

Em depoimento concedido em 1966 ao MIS, <sup>48</sup> João da Baiana declarou ter sido ele o responsável pela introdução do pandeiro (até então, segundo ele, utilizado somente nas orquestras) no então nascente gênero do samba carioca. Esta afirmação pode ser contestada, uma vez que já há registros da utilização deste instrumento nas rodas de samba no último quarto do século XIX. O pioneirismo de João consistiria, então, em ter levado o instrumento, utilizado naquela época somente nos ambientes do samba "doméstico" (como as festas nas casas das tias baianas largamente referenciadas na historiografia do samba carioca), para os ambientes públicos e comerciais, como as festas, desfiles, fonografia e radiofonia (cf. GOMES, op. cit., p. 50-51).





Fonte: acervo de Ricardo Martins (Barão do Pandeiro).

#### 3.4.2 Russo do Pandeiro

Antônio Cardoso Martins, o Russo do Pandeiro, talvez tenha sido o primeiro pandeirista brasileiro a se projetar como artista "solo", bem como a desenvolver carreira internacional. Notabilizou-se por ser exímio malabarista do pandeiro. Além de instrumentista, foi compositor e atuou no cinema.

Nascido em 1913, em São Paulo, mudou-se na infância para o Rio de Janeiro. Na adolescência, trabalhou como motorista de ônibus da companhia Light, até que uma violência

-

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Publicado, juntamente com os depoimentos de Donga e Pixinguinha, em *As vozes desassombradas do museu* (1970). João da Baiana inaugurou o ciclo de depoimentos para a posteridade coletados pelo Museu da Imagem e do Som.

física cometida contra um superior, seguida de desentendimento com seu pai, fizessem com que ficasse desempregado e fosse viver na rua, aos dezesseis anos. 49 Contratado para trabalhar como vendedor ambulante na Festa da Penha, conheceu músicos que lá se apresentavam, onde teve seu primeiro contato com o pandeiro. Juntou-se a eles, fingindo que tocava: seu aprendizado se deu "ao vivo". De volta à casa dos pais, no bairro do Estácio, foi convidado, pouco depois, pelo flautista Benedito Lacerda, seu vizinho, para integrar o grupo Gente do Morro, que posteriormente se tornaria o Regional de Benedito Lacerda. Com este grupo, participou do filme Alô Alô Carnaval (1936), de Adhemar Gonzaga, contracenando com Aurora Miranda. Permaneceu no Regional de Benedito até 1937.

No final da década de 1930, tinha intensa atuação no Cassino do Copacabana Palace, tocando na orquestra de Simon Butman, e no Cassino da Urca, como músico e arregimentador da orquestra Brazilian Serenaders, dirigida por Carlos Machado. Excursionou por Argentina e Uruguai acompanhando Francisco Alves. Apresentou-se no Cassino da Urca em 1939 com Josephine Baker, com quem seguiu para Paris com a intenção de lá se estabelecer. Isto, no entanto, não chegou a ocorrer: pouco depois, em decorrência da eclosão da Segunda Guerra Mundial, retornou ao Brasil<sup>50</sup> e a seu trabalho na Urca, "o palco principal do show business brasileiro daguela época" (VIANNA, 2012, p. 129).

Em 1943, Russo do Pandeiro foi para os Estados Unidos, a convite de Carmen Miranda. Sua temporada de apresentações no Copacabana Night Club, em Nova Iorque, prevista para durar duas semanas, estendeu-se por nove meses. Apresentou-se em vários estados norte-americanos com sua orquestra, Russo and the Samba Kings. Em Hollywood, realizou um total de oito filmes ao lado de astros como Carmen, Groucho Marx, Esther Williams, Bing Crosby e Dorothy Lamour. 51 Enriqueceu, a ponto de adquirir uma mansão que nos anos 1920 pertencera ao astro do cinema Rodolfo Valentino. Permaneceu nos Estados Unidos por oito anos, retornando em 1951 ao Rio de Janeiro, onde montou a Publisom, estúdio de gravação de *jingles* publicitários. Em 1954, tornou-se funcionário do Ministério do Trabalho.<sup>52</sup> Neste momento, gozava de sólida situação financeira: uma publicação da época o descreve como "um dos poucos milionários, entre os artistas nacionais". 53 Seu iubileu artístico, comemorado neste ano no Teatro Carlos Gomes, foi festejado com "um verdadeiro

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> O maior pandeiro do Brasil era branco. *Última hora*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1976.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> O pandeiro em Paris. *Correio Paulistano*, 17 out. 1939.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Carmen Miranda talvez compareça à festa de seu amigo: jubileu artístico de Russo do Pandeiro! Última Hora, Rio de Janeiro, 04 dez. 1954.

52 Revista do Rádio, Rio de Janeiro, n. 259, 28 ago. 1954.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> É a "carinha do papai!". Revista do Rádio, Rio de Janeiro, n, 277, 01 jan. 1955.

desfile de astros e estrelas do rádio", que incluía Pixinguinha, Grande Otelo, Ângela Maria e Canhoto e seu Regional.<sup>54</sup>

A partir de meados da década de 1950, Russo reduziu suas atividades musicais, sem abandonar a carreira artística. Sua atuação era inclusive política: militou ativamente na causa dos direitos autorais dos compositores. Registros apontam que ele manteve atividades musicais pelo menos até o início da década de 1970: em 1957, organizou uma escola de samba estilizada com a qual realizava excursões; em 1960, apresentou-se durante semanas no Rockfeller Center, em Nova Iorque, como parte de uma programação, promovida pelo Instituto Brasileiro do Café, anunciada como "a maior promoção artística brasileira no exterior", em 1961, apresentou-se em temporada com a cantora Maysa em uma boate em Nova Iorque; liderou uma orquestra atuante em bailes de carnaval no Rio de Janeiro nos anos 1960 e 1970; apresentou-se com o conjunto Sambalândia em Ingelheim, Alemanha, como atração principal da "Semana Brasileira", promovida pelo Itamaraty em 1971. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1985.

Figura 15 - Russo do Pandeiro em cena de *A song is born* (EUA, 1948, direção de Howard Hawks).



Fonte: reprodução do website youtube.com

<sup>54</sup> Russo do Pandeiro: 25 anos de Velha Guarda. Última Hora, Rio de Janeiro, 07 dez. 1954.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Russo do Pandeiro: Compositor no Brasil é vítima de editores maus e gananciosos. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1959.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Cf. nota publicada em *Última Hora*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1957.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> "Show" brasileiro nos EUA: propaganda do Café. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 10 out. 1960.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Espetáculo brasileiro em Nova Iorque. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1960.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Revista do Rádio, Rio de Janeiro, n. 593, 28 jan. 1961.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Cf. diversos anúncios publicados na imprensa carioca, p.ex.: Não percam: Russo do Pandeiro e seu carnaval IV centão. Última Hora, Rio de Janeiro, 25 fev. 1965

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Cf. notas publicadas no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. ex. em 19 fev. 1971.

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Russo do Pandeiro defende a nossa música. Revista do rádio e TV, Rio de Janeiro, n. 1069, 1970.

# 3.5 UMA MUDANÇA DE PERCEPÇÃO: DE INSTRUMENTO DA VADIAGEM A INSTRUMENTO-SÍMBOLO DE "BRASILIDADE"

Tanto Russo quanto João da Baiana relataram problemas com a polícia, decorrentes da "posse de pandeiro". Russo afirmou, em depoimento concedido na década de 1980: "Naquela época [1929, quando começou a tocar] quem tocava violão, cavaquinho e pandeiro era vagabundo. Eu fui preso, quantas vezes eu fui preso. Furavam o pandeiro e botavam no xadrez". Ironicamente, por outro lado, o músico tirou proveito deste tipo de situação: seu primeiro pandeiro foi adquirido (mais exatamente, trocado por uma cerveja) de um vizinho policial, que o havia tomado de um "malandro". 64

João da Baiana passou por situações semelhantes: "Por causa do samba, trancafiaramme muitas vezes na cadeia e quebraram-me muitos pandeiros". Em episódio bastante referido na historiografia do samba carioca, em 1908, o senador Pinheiro Machado, sabendo que a polícia havia quebrado o pandeiro de João, que costumava tocar nas festas na casa do senador, deu instruções para que fosse confeccionado um novo instrumento, dado de presente ao músico, contendo uma placa com a inscrição: "A minha admiração, João da Baiana – Senador Pinheiro Machado". O instrumento passou a funcionar como um "salvo-conduto" para João, que desde então não foi mais importunado pela polícia (cf. VIANNA, op. cit., p. 114).

As repressões policiais reportadas por João e Russo cobrem um período que vai do início do século XX até, pelo menos, o início da década de 1930 (época do princípio da carreira musical de Russo). Significativamente, o relato deste músico inclui, como instrumentos que eram então associados à vadiagem, o cavaquinho e o violão, que, juntamente com o pandeiro, viriam a formar a base dos conjuntos regionais a partir de 1930. Certamente, o protagonismo destes instrumentos na então incipiente radiofonia, associada à fonografia e a outras instâncias do *show business* brasileiro da época, foi determinante para que ocorresse uma mudança da percepção social a seu respeito – percepção associada, portanto, a uma "visão utilitária" do novo papel destes instrumentos, largamente ligados à configuração da indústria brasileira do entretenimento musical que se estabelecia. Também contribuiu para isto, especialmente, a rede de mediações (de autoridades políticas e

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Entrevista concedida a Renato Vivacqua em 25 jul. 1982, publicada no website do jornalista (disponível em: http://www.renatovivacqua.com/entrevista-com-russo-do-pandeiro/). A entrevista está disponibilizada em forma de gravação de áudio. Não encontrei versão escrita da mesma.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Russo do Pandeiro: artista do Brasil conhecido em todo o mundo! Revista do Rádio, n. 82, Rio de Janeiro, 03 abr. 1951.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> COUTINHO, Lourival. O samba nasceu na Baía? *Carioca*, n. 200, Rio de Janeiro, 12 ago. 1939.

intelectuais) abordada por Hermano Vianna em *O mistério do samba*, da qual o caso mencionado do senador Pinheiro Machado é exemplo emblemático, que concorreu para que, nas primeiras décadas do século XX, o samba carioca deixasse de ser associado à marginalidade, passando a ser entendido como o gênero musical brasileiro por excelência.

Algumas músicas de grande popularidade, compostas na virada dos anos 1930 para os 1940, identificam o pandeiro como uma espécie de portador de um *ethos* nacionalista: *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso ("Terra de samba e pandeiro / Brasil! Brasil!"); *Brasil Pandeiro* (1940), de Assis Valente ("Brasil, esquentai vossos pandeiros / Iluminai os terreiros / Que nós queremos sambar"); *Disseram que Eu Voltei Americanizada* (1940), de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, feita para Carmen Miranda se defender de tal "acusação" ("Disseram que eu voltei americanizada / [...] Que não suporto mais o breque do pandeiro"). Estas composições refletem uma mudança de percepção social em relação ao pandeiro brasileiro, ocorrida durante os anos 1930. Esta mudança foi constatada, "no calor da hora", pelo próprio João da Baiana. Em entrevista publicada em 1939, ele afirmou: "Quem havia de dizer que o velho pandeiro, que padeceu as maiores afrontas, viesse a gozar das regalias e honras de que hoje goza?" 66

## 3.6 JORGINHO DO PANDEIRO: DADOS BIOGRÁFICOS E TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

Contextualizado o campo de atuação dos músicos, na cidade do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, examinaremos a trajetória biográfica e artística de Jorginho do Pandeiro. A narrativa apresentada a seguir baseia-se em dados oriundos do depoimento concedido pelo próprio músico e por seu filho, o também pandeirista Celsinho Silva, para esta pesquisa. As falas destes músicos, citadas de ora em diante, referem-se a este depoimento, exceto quando indicado.

Jorge José da Silva, Jorginho do Pandeiro, nasceu no Rio de Janeiro em 1930, no bairro do Santo Cristo, região central da cidade. Em sua família, havia presença significativa tanto de músicos chorões amadores quanto de músicos profissionais: seu irmão mais velho, Lino Silva (cavaquinista); seu outro irmão, Dino 7 Cordas (Horondino José da Silva, nome fundamental no desenvolvimento do violão de 7 cordas brasileiro); seu primo Tico-Tico (Jorge Simas, cavaquinista), todos ligados a conjuntos regionais com atuação nas rádios. O pai de Jorginho, Caetano José da Silva, violonista amador, tinha um conjunto no qual os

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Id.

parentes não profissionais atuavam; foi neste conjunto que Jorginho começou a tocar, com cerca de seis anos de idade. Dentre os gêneros musicais escutados em sua casa, o músico cita samba, choro, canção, valsa, marcha e jazz.

O irmão Dino, a partir de 1937, passou a integrar o regional de Benedito Lacerda. O grupo, nesta época, era contratado da Rádio Tupi, cujo estúdio ficava também em Santo Cristo. Aos sábados, após o expediente, Dino levava alguns dos músicos do regional para as festas (ou "bailes") que o pai organizava em sua casa.

Aí o que acontecia? O conjunto sentava para tocar, eu sentava do lado do pandeirista. Ficava ali, olhando a mão dele. Nessa época era o que? Era o Popeye... eu acho que o Russo chegou a ir lá em casa [...]. Eu ficava do lado dele. Ficava sempre olhando e aí fui aprendendo. Eu gostava muito de pandeiro.

Em uma noite de sábado, em 1944, o irmão Lino Silva recebeu um telefonema. Era o violonista Ademar Nunes, convidando-o a participar, no dia seguinte, de um programa na Rádio Tamoio, que seria veiculado todos os domingos. Ademar solicitou que Lino levasse também um pandeirista; Lino respondeu que, naquele momento, todos os pandeiristas estariam provavelmente trabalhando e não haveria tempo hábil para contatar algum deles. Como solução provisória, propôs levar o irmão Jorginho para fazer o programa do dia seguinte, e durante a semana eles procurariam um pandeirista profissional para assumir o posto. Porém, isto não foi necessário: "Só que aconteceu o seguinte, eu fiz aquele programa e o Ademar não deixou mais eu sair. Fiquei no conjunto. E eu não podia, que eu era menor". Este trabalho semanal com o conjunto regional de Ademar Nunes, na Rádio Tamoio, marca o início da trajetória profissional de Jorginho do Pandeiro, aos 14 anos de idade.

Figura 16 - Início da vida profissional de Jorginho (c. 1944), com Lino (cavaquinho), Altamiro Carrilho (flauta), Jorge Roberto (violão) e a dupla de cantoras "Garotas Tropicais".



Fonte: acervo de Ricardo Martins (Barão do Pandeiro)

Em 1946, Jorginho atuou na Rádio Vera Cruz como membro do regional do violonista César Moreno. Em 1947, integrou o regional de Rogério Guimarães, na Rádio Tupi, onde atuou ao lado do primo Jorge Simas (o cavaquinista Tico-Tico).

Em 1948, substituindo o pandeirista Joca, passou a integrar (juntamente com Lino Silva) o regional do flautista Dante Santoro, na Rádio Nacional. Foi funcionário desta rádio por 29 anos, até 1977. Um depoimento de Jorginho, concedido a Larena Araújo, dá uma boa ideia da árdua rotina de trabalho dos músicos durante seus primeiros anos de atuação no regional de Dante, e será aqui reproduzido parcialmente:

O grupo naquela ocasião tinha quatro violões e só um cavaquinho, então eles convidaram o Lino e eu para revezar com o Waldemar Melo e o Favier. Então eu trabalhava de manhã e o Favier de noite. [...] Eram Lino, Nourival e Valzinho de manhã; eu de pandeiro, acabei fazendo toda a programação com o Dante quando o Favier adoeceu e à noite Lentine, Rubens e Waldemar. Dia de domingo eu chegava aqui às 9h da manhã e fazia um programa de gaitas. [...] Depois, às 11h começava a programação. Aí a gente ficava, porque nós não fazíamos só *A Hora do Pato*, fazíamos os artistas que estivessem. A orquestra trabalhava até mais do que nós, mas o regional tinha que estar presente. Nós saíamos às 15h e aquele pessoal da parte do dia ia pra casa. Eu ficava por aqui, almoçava por aqui, e às 18h tinha que estar aqui para fazer *A Felicidade Bate à sua Porta*, com a Emilinha Borba, e depois o *Papel Carbono*, *Nada além de Dois Minutos*... às vezes a gente estava ensaiando o *Nada além de Dois Minutos*, tinha que sair para fazer o *Papel Carbono*, para acompanhar algum artista (Jorginho do Pandeiro apud ARAÚJO, 2014, p. 95).

Em acréscimo a todas estas atividades, ressalta a autora, Jorginho ainda atuava como braço direito de Dante Santoro, cobrindo suas férias na direção do grupo e organizando as

escalas de trabalho dos músicos. O pandeirista, nos anos 1950, atuou também como arregimentador para a Rádio Nacional, recrutando para seu *casting* músicos como César Moreno, Índio do Cavaquinho e o pandeirista Luna (cf. ARAÚJO, op. cit., p. 99).

Mesmo mantendo o vínculo com a Nacional, Jorginho ingressou, em 1956, no regional do cavaquinista Canhoto, ligado à Rádio Mayrink Veiga; dentre os conjuntos que atuavam nas emissoras de rádio de então, este era o de maior prestígio. Seu irmão Dino 7 Cordas era também membro do conjunto. Além do trabalho nos programas da rádio, o grupo era bastante requisitado para gravações e apresentações acompanhando artistas como Jacob do Bandolim, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. 67

Nós tínhamos um programa solo e acompanhávamos os artistas que queriam cantar com o regional. Por exemplo, com o regional do Canhoto todo mundo queria cantar, que era o melhor. Então, a orquestra trabalhava muito pouco. A orquestra que tinha lá do Peruzzi trabalhava aos sábados num programa que tinha lá de 11h às 13h, 14h, não sei. Só. E quem fazia tudo era o conjunto do Canhoto. Tudo. Acompanhava todos os artistas.

Figura 17 - Canhoto e seu Regional: Carlos Poyares (flauta), Canhoto (cavaquinho), Jorginho do Pandeiro, Meira (violão), Orlando Silveira (acordeom) e Dino 7 Cordas



Fonte: acervo de Ricardo Martins (Barão do Pandeiro).

Paralelamente aos trabalhos com Dante Santoro e Canhoto, durante a década de 1950 Jorginho integrou também o grupo Quatro Ases e um Coringa.

6

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Ribeiro (2014, p. 43) relaciona artistas que o regional de Canhoto acompanhou nas décadas de 1940 e 50 (vários deles, portanto, no período anterior ao ingresso de Jorginho no grupo). A extensa lista dá boa medida da importância do conjunto, incluindo cantores como Carmen Miranda, Orlando Silva, Emilinha Borba, Cyro Monteiro, Cartola, Aracy de Almeida, Silvio Caldas, Francisco Alves, Ademilde Fonseca, Nelson Gonçalves, Dorival Caymmi, Geraldo Pereira e Herivelto Martins.

Os anos 1960 foram particularmente difíceis para os músicos ligados ao meio do choro. Esta década marcou o declínio das rádios (devido a razões políticas que afetaram seu funcionamento e à crescente popularização da televisão, que não proporcionou o mesmo espaço de atuação para os regionais) e a perda de popularidade do gênero choro. Ele perdeu espaço, sobretudo, para a nascente bossa nova (que, embora assimilasse elementos rítmicos comuns ao choro e samba, sua instrumentação não incorporava instrumentos como o cavaquinho e o pandeiro) e para o rock (e sua versão nacional, chamada de iê-iê-iê), cuja instrumentação se baseava em instrumentos como guitarra e contrabaixo elétricos, bateria e teclado ou órgão.

A perda de espaço do pandeiro no complexo cenário cultural brasileiro da década em questão (no qual se imbricavam explicitamente elementos de natureza estética e ideológica, levando a extremos como a passeata contra o uso da guitarra elétrica na música brasileira, ocorrida em 1967 em São Paulo) já se evidenciava desde a década anterior, ao menos segundo os desejos de certa vertente da música popular brasileira, que via na adoção do modelo de instrumentação da música americana a via inescapável de "evolução" da música brasileira. Um importante cantor e pianista brasileiro, tido como um dos precursores da bossa nova, assim se manifestou a respeito:

Devido ao meu conhecimento musical básico, acho que os conjuntos musicais brasileiros deveriam ter os mesmos instrumentos que os americanos, como a trompa, o oboé, a harpa, muitos violinos e *abolir o pandeiro, que considero inteiramente ridículo*. Isso é evolução, tal como se vem fazendo. (Dick Farney, em O pandeiro é um instrumento ridículo. *O Dia*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1953. Grifo meu).

Exemplo emblemático da situação dos músicos chorões na década de 1960 é o caso de Dino 7 Cordas, que após cerca de três décadas de intensa atuação no meio musical teve que comprar uma guitarra elétrica e passar a tocar em bailes como alternativa à queda dramática no volume de trabalho nas rádios e estúdios de gravação.

A dinâmica da vida profissional de Jorginho foi bastante alterada na década em questão. A Rádio Mayrink Veiga foi fechada em 1965 pelo regime militar. O Regional de Canhoto, perdendo seu principal empregador, passou a atuar em gravações esporádicas e a acompanhar artistas (RIBEIRO, op. cit., p. 43), destacando-se os espetáculos *Teleco-teco opus 1*, realizado em 1966 no Teatro Opinião, no qual o conjunto acompanhou os cantores Cyro Monteiro e Dilermando Pinheiro, e *Silvio Caldas ao vivo – histórias da música popular brasileira*, realizado em 1973. Ambos os espetáculos geraram registros fonográficos (BITTAR, 2011, p. 96).

Mesmo com o desmantelamento da programação da Rádio Nacional a partir de 1964, Jorginho manteve com ela seu vínculo empregatício até 1977. De 1967 a 1971, integrou a Banda do Canecão, casa de shows então recém-inaugurada no Rio de Janeiro (SILVA, 2008). Colaborou em gravações como ritmista (tocando instrumentos como ganzá, reco-reco e caixeta), com o conjunto Época de Ouro, formado em 1964 por Jacob do Bandolim (no qual o pandeirista era Gilberto D'Ávila), atuando inclusive no antológico disco *Vibrações* (1967). É digno de nota o que Jacob escreveu a respeito de Jorginho na contracapa deste disco: "Ouvido apurado, difícil de satisfazer, é o crítico do conjunto".

O Época de Ouro, extinto com a morte de Jacob em 1969, retomaria os trabalhos em 1973. Na ocasião, o violonista César Faria, membro da primeira formação, convidou Jorginho para integrar o grupo, agora como pandeirista. O grupo lançou três discos importantes nos anos seguintes: *Conjunto Época de Ouro* (1974), *Clube do choro* (1976) e *Conjunto Época de Ouro interpreta Pixinguinha e Benedito Lacerda* (1977) — este último, produzido por Jorginho, que posteriormente assumiria também a direção artística do grupo. A década de 1970 assinalou, de maneira geral, a retomada do interesse pelo choro, marcada por eventos como a Semana Jacob do Bandolim e a fundação do Clube do Choro, ocorridos em 1975, no Rio, bem como pela realização de diversos concursos de choro em nível nacional (cf. BECKER, 1996, p. 60-62).

Entre os discos que Jorginho gravou com artistas diversos, após o extenso período em que trabalhou com os regionais das rádios, destacam-se: Elton Medeiros (*História da música popular – Elton Medeiros e o samba de morro –* 1972), Beth Carvalho (*Canto por um novo dia –* 1973, *Pra seu governo –* 1974, *Nome sagrado -* 2001), *A música de Donga* (1974), Cartola (discos homônimos – 1974 e 1976), Paulinho da Viola (*Memórias cantando –* 1976, *Memórias chorando –* 1976, *Eu canto samba –* 1988, *Bebadosamba -* 1996), Canhoto da Paraíba (*O violão brasileiro tocado pelo avesso –* 1977), Joel Nascimento (*O pássaro –* 1978), Clementina de Jesus (*Clementina e convidados –* 1979), K-Ximbinho (*Saudades de um clarinete –* 1981), Paulo Moura (*Mistura e manda -* 1983), Raphael Rabello e Dino 7 Cordas (disco homônimo - 1991), Cristóvão Bastos (*Avenida Brasil –* 1996), Paulo Moura e Os Batutas (*Pixinguinha –* 1997), Arranca Toco (disco homônimo – 2000), Maurício Carrilho (disco homônimo – 2000), Mônica Salmaso (*Iaiá –* 2004).

-

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> No depoimento concedido a esta pesquisa, o músico afirmou que a partir desta época ocorreu somente uma redução no volume de trabalho na Rádio Nacional, sem interrupção da programação artística; no entanto, em outra fonte consultada, Jorginho sustenta: "A Nacional, que era do governo, ficou funcionando, mas acabou a sua programação. Eu continuei indo lá todos os dias para assinar o ponto" (informação disponível em: <a href="http://www.anovademocracia.com.br/no-41/1563-estilo-tradicao-e-alegria-de-jorginho-do-pandeiro">http://www.anovademocracia.com.br/no-41/1563-estilo-tradicao-e-alegria-de-jorginho-do-pandeiro</a>. Consultado em: 01 set. 2016).

Além dos artistas citados, Jorginho trabalhou também (em gravações, apresentações ao vivo e na televisão) com Elizete Cardoso, Luiz Gonzaga, Clara Nunes, Gonzaguinha, MPB 4, Chico Buarque, Altamiro Carrilho, Jair Rodrigues, Elba Ramalho, Ivan Lins, Ney Matogrosso, Arthur Moreira Lima, Alcione, João Bosco, Moreira da Silva, Jards Macalé, Abel Ferreira.

Em anos recentes, Jorginho atuou como professor na Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro. <sup>69</sup> Ele segue como integrante do grupo Época de Ouro, com o qual semanalmente grava um programa na Sala Funarte Sidney Miller, no Rio de Janeiro, transmitido *online* pela Rádio Nacional.

## 3.6.1 Referências a Jorginho do Pandeiro na imprensa e a questão dos homônimos

Desde quando Jorge José da Silva é o "Jorginho do Pandeiro"? Quando sua competência no instrumento passou a ser reconhecida e afirmada pelos veículos da imprensa brasileira?

Estas perguntas emergiram quando comecei a procurar, em periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, informações sobre a trajetória artística do músico. Inicialmente, tive certa dificuldade em encontrar registros referentes a ele nas décadas de 1940 e 50. Percebi que esta dificuldade se devia, em parte, a certa profusão de nomes com que Jorginho é referido nos periódicos, nas primeiras décadas de sua carreira.

A matéria mais antiga que pude localizar encontra-se em O Jornal (1949), sobre uma festa na Escola de Samba "Primeira" de Niterói, na qual se apresentaram músicos como Cezar Moreno (*sic*) e "Jorge do Pandeiro". As matérias seguintes encontradas já pertencem ao final da década subsequente, das quais comentarei algumas. Em Última Hora (1957), uma reportagem fala de uma caravana artística, organizada por este jornal, para visita às Forças Armadas: na ocasião, apresentou-se o Regional de Dante Santoro, com Lino no cavaquinho e "Jorge no pandeiro". A matéria seguinte encontrada no mesmo jornal, em 1958, fala de nova apresentação para as Forças Armadas: desta vez tocou "o maior conjunto regional do Brasil, o

Conhecidos, ontem, os pormenores da ornamentação das ruas centrais da cidade. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1949.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Com uma proposta de promoção da educação musical por meio do choro, a Escola Portátil de Música está em atividade na cidade do Rio de Janeiro desde 2000, contando atualmente com 35 professores e cerca de 1100 alunos, promovendo oficinas também em outras localidades. De acordo com Celsinho Silva, também professor de pandeiro na Portátil, Jorginho atuou nesta escola até o final de 2015.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Samba quebra a rotina do Regimento Floriano. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1957.

de Canhoto", com "Jorge ao pandeiro". 72 Outra reportagem de 1958 fala do retorno de Silvio Caldas às noites cariocas: o cantor se declarava "entusiasmado com o conjunto de Canhoto", seu acompanhador, composto, entre outros, por "Jorge Silva, pandeiro". 73 Outra notícia, também de 1958, fala de preparativos para uma festa em homenagem a Benedito Lacerda, para a qual "Dante Santoro já escalou o Conjunto Típico Brasileiro, [...] um verdadeiro selecionado", do qual faz parte "Jorge Silva, pandeiro". <sup>74</sup> Uma matéria em Mundo Ilustrado, também em 1958, sobre um disco de Roberto Silva, diz que "o cantor contou com a participação de alguns dos melhores especialistas nos seus respectivos instrumentos", citando, entre eles, "Jorge Silva (pandeiro)". 75

Destas primeiras matérias, encontradas nas décadas de 1940 e 50, observo que: em nenhuma delas o músico é referido como Jorginho, sempre como Jorge; com exceção da primeira nota, em que "Jorge do Pandeiro" já sugere um nome artístico, as outras falam de Jorge "no pandeiro" ou "ao pandeiro", separando o nome do músico do nome do instrumento; finalmente, os dois últimos textos desta época mencionam, pela primeira vez, seu sobrenome. Interessante também é confirmar que Jorginho, de fato, manteve atividade concomitante nos regionais de Canhoto (no qual ingressou em 1956) e de Dante Santoro. Finalmente, observo que, nas últimas notícias comentadas, encontrei os primeiros elogios impressos a respeito de Jorginho (referido como "Jorge Silva"): integrante de "um verdadeiro selecionado"; um dos "melhores especialistas" no seu instrumento.

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> No "Vilagran Cabrita" (Sta. Cruz) samba foi cantado a 40° à sombra! Última Hora, Rio de Janeiro, 06 mar.

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Sílvio Caldas volta às noites cariocas. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1958.

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> A SBACEM toma posição na festa de homenagem a Benedito Lacerda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1958.

75 Descendo o morro. *Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, 13 set. 1958.

Figura 18 - Jorge Silva: integrante de um "verdadeiro selecionado", segundo o Correio da Manhã de 1958

DANTE SANTORO ESCALA O CONJUNTO TÍPICO

Dante Santoro já escalou o Conjunto Típico Brasileiro, por éle dirigido. Podemos informar que irá um verdadeiro selecionado Senão vejamos: Luiz Americano Lupércio Miranda. Gaúcho do Acordeon Carlos Lentini, violão, Norival Teixeira (Valsinho), violão, Arlindo, violão, Waldemar Melo, cavaquinho, Jorge Silva, pandeiro, Lunaritmista. Indio, cavaquinho. Certamente, haverá uma fusão com o pessoal da Velha Guarda de Pixinguinha.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

Na década de 1960, o panorama mostrou-se um tanto confuso, devido a referências encontradas a dois outros homônimos artísticos de Jorge José da Silva, ambos ligados ao ambiente das escolas de samba do Rio de Janeiro: Jorge do Pandeiro e Jorginho do Pandeiro. Vale a pena falar um pouco a respeito.

Sobre o "outro" Jorge do Pandeiro (Jorge Hyggima Bittencourt), encontrei referências em periódicos entre 1963 e 1968. Delas apreendi que Jorge desfilava desde 1951 em escolas de samba, inicialmente na Portela, depois na Mangueira, para a qual se transferiu ao final da década. Notabilizava-se por realizar acrobacias com o pandeiro. De 1961 a 68 (ano de seu falecimento), tocou com o cantor e compositor Ataulfo Alves. Uma nota no Correio da Manhã, em agosto de 1968, a respeito do lançamento do número zero de *Samba e Cultura*, órgão oficial da Associação das Escolas de Samba da Guanabara, menciona que a capa do periódico estampa "a inesquecível figura de Jorge do Pandeiro, grande pandeirista da Mangueira recentemente falecido". Não encontrei notícia precisando sua data de falecimento. As notas mencionando Jorge Bittencourt sempre o chamavam de "Jorge do Pandeiro"; porém, notas informativas de apresentações suas com Ataulfo Alves (publicadas até o ano de seu falecimento) o chamam de "Jorginho do Pandeiro".

A respeito do "outro" Jorginho do Pandeiro (Jorge Gomes Pessanha, por vezes grafado Peçanha), encontrei menções a ele em periódicos a partir de 1967. Era ligado à escola de samba Império Serrano, com a qual se apresentou em 1967 na Venezuela, ocasião em que a

-

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> SANDRONI, Cícero. Quatro cantos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1968.

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Por exemplo, no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 06 fev. e em 12 mar. 1968.

escola representou a "embaixatriz do samba no Brasil". 78 Foi eleito "cidadão samba" e chegou a diretor social da escola em 1970. Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, este músico viveu de 1931 a 1981.<sup>79</sup> Além da atuação na Império Serrano, Jorge Pessanha também teve carreira ligada à fonografia. Teve um disco autoral lançado pela gravadora Marcus Pereira: Jorginho Pessanha (1975). Compôs canções em parceria com sambistas como Mano Décio da Viola, Walter Rosa, Padeirinho e Leci Brandão. Uma delas, Hora de chorar (parceria com Mano Décio), integra o primeiro disco de Beth Carvalho, Canto por um novo dia (1973), que curiosamente teve a participação, como instrumentista, de Jorginho do Pandeiro (Jorge José da Silva). Em 1974, a gravadora Marcus Pereira lancou a coleção História das Escolas de Samba, cujo volume dedicado à Império Serrano teve, segundo o website Discos do Brasil, a direção de harmonia de "Jorge Pessanha e Jorge José da Silva, o Jorginho do Pandeiro". 80 Não tive acesso ao encarte original do disco, mas presumo tratar-se de uma confusão: provavelmente apenas Jorge Pessanha, membro da escola, trabalhou na gravação, exercendo a direção de harmonia, e no texto do encarte constavam tanto este nome quanto seu nome artístico, Jorginho do Pandeiro; o redator do texto deste website pode ter interpretado tratar-se de pessoas diferentes, atribuindo erroneamente o nome artístico a Jorge José da Silva.

Voltemos a Jorge José da Silva, o Jorginho do Pandeiro assunto deste capítulo. Praticamente não há referência a ele (sob qualquer uma das denominações mencionadas anteriormente) nos periódicos consultados pertencentes à década de 1960. Isto condiz com a percepção da perda de atribuição de importância sofrida pelo choro e pelos chorões nesta década. O panorama muda nos anos 1970, quando algumas dezenas de registros foram encontradas a seu respeito, a maior parte deles tratando-o como "Jorginho do Pandeiro". Várias destas referências são elogiosas: o músico é associado "à fina flor do samba"; 81 constituinte, como membro do Regional do Canhoto, da "mais sólida sustentação harmônica e rítmica do choro brasileiro"; 82 mencionado como "uma das magníficas figuras do extraordinário conjunto Época de Ouro"; 83 listado como um dos "mais competentes músicos

7

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> Império Serrano brilha em Maracaibo como embaixadora do samba no Brasil. *A Luta Democrática*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1967.

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Informação do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: http://dicionariompb.com.br/jorginho-pessanha.

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> Disponível em: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id\_Disco=DI03492.

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> Revista Intervalo 2000, ano X, n. 472

<sup>82</sup> Diário da Tarde, Curitiba, 10 set. 1977.

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup> CABRAL, Sérgio. Fim de temporada. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1973.

populares brasileiros";<sup>84</sup> finalmente, considerado "excepcional", "um dos melhores ritmistas brasileiros".<sup>85</sup>

Concluí que somente na década de 1970 tanto seu nome artístico, Jorginho do Pandeiro, quanto sua *expertise* passaram a ter ampla referência por parte da imprensa brasileira. Este reconhecimento pode ser considerado um tanto tardio, uma vez que, desde a década de 1950, o músico era integrante do conjunto tido como proeminente entre os grupos de choro, o Regional de Canhoto.

#### 3.7 CELSINHO SILVA

Concluindo este capítulo, apresentarei alguns dados biográficos de Celsinho Silva.<sup>86</sup> Nascido em 1957, no Rio de Janeiro, aprendeu a tocar o instrumento com Jorginho do Pandeiro, seu pai. Iniciou a carreira musical com o grupo Os Carioquinhas, do qual também faziam parte os então iniciantes Raphael Rabello, Luciana Rabello e Maurício Carrilho. O conjunto lançou em 1977 seu único disco, Os Carioquinhas no Choro. Em 1978, foi um dos fundadores do grupo de choro Nó em Pingo d'Água, com o qual se mantém em atividade até hoje. Curiosamente, durante os anos 1980 ficou afastado deste grupo, ocasião em que foi substituído por Marcos Suzano. Em 1979, integrou a formação inicial do grupo Camerata Carioca, formado pelo bandolinista Joel Nascimento para executar a suíte Retratos, de Radamés Gnatalli, um tributo a Jacob do Bandolim. Desde 1980, integra a banda que acompanha Paulinho da Viola em gravações e apresentações ao vivo. É professor de pandeiro na Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro, desde sua criação, em 2000. Também realiza oficinas de pandeiro, no Brasil e no exterior, particularmente no Japão. Em 2008, publicou o livro Choro 100 - pandeiro, de cunho didático, contendo temas instrumentais do gênero para o estudante tocar junto (no formato play along), cuja introdução apresenta dados biográficos sobre pandeiristas, a maior parte deles ligados à era dos regionais das rádios.<sup>87</sup>

Celsinho tocou, ao vivo e em gravações, com Nara Leão, Elizete Cardoso, Ademilde Fonseca, Conjunto Época de Ouro, Leila Pinheiro, Marisa Monte, Nelson Cavaquinho, Dona Ivone Lara, Nelson Sargento, Martinho da Vila, Beth Carvalho, Guinga, Turíbio Santos,

-

<sup>84</sup> TINHORÃO, José Ramos. "Cartola": um disco de se tirar o chapéu. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1974.

<sup>85</sup> DUTRA, Maria Helena. Fim de semana movimentado. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 12 ago. 1977.

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> Muitas destas informações foram obtidas no *website* do músico. Disponível em: https://www.celsinhosilva.com.

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> Embora não mencione esta informação no livro, Celsinho afirmou, em depoimento concedido a esta pesquisa, que a fonte consultada para a compilação dos dados biográficos dos pandeiristas ligados aos regionais foi o relato oral do próprio Jorginho.

Dominguinhos, Geraldo Azevedo, Moraes Moreira, Gilberto Gil, Chico Buarque, Guinga, Ivan Lins e Ney Matogrosso, entre outros. Produziu alguns dos discos que gravou com o Nó em Pingo d'Água, além do disco *Café Brasil 2* (2002), do conjunto Época de Ouro. Desde 2010, coproduz o *Programa Época de Ouro*, pelo qual este conjunto se apresenta semanalmente na Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

# 4 FORMAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DO ESTILO DE JORGINHO DO PANDEIRO

Jorginho do Pandeiro é constantemente referenciado por seus pares como um músico inovador, que desenvolveu e consagrou uma maneira de tocar o pandeiro no choro (e também no samba, como se verá). O que faz de Jorginho um músico "especial"? O que o distingue de outros pandeiristas, o que faz com que ele seja influente entre seus pares?

Para responder a estas perguntas, busquei desvendar aspectos que revelem de que maneira os traços estilísticos de Jorginho do Pandeiro se constituem. Para isto, utilizei uma metodologia que combina diversos procedimentos e fontes: audição, transcrição e análise de performances do músico em fonogramas selecionados; observação de performances de Jorginho disponíveis em vídeos diversos; informações orais fornecidas por Jorginho e por Celsinho em seu depoimento; informações audiovisuais a respeito da performance de Jorginho, gravadas neste mesmo depoimento. Em adição, fiz uma reconstituição, guiado por uma narrativa de Jorginho, de como alguns traços estilísticos, que de certa maneira viraram "chão comum" entre os pandeiristas ligados ao choro, teriam surgido e se consolidado nas mãos de alguns de seus principais intérpretes – todos eles relacionados ao âmbito de atuação das gravadoras e rádios da cidade do Rio de Janeiro. Examinei, também, registros videográficos contendo imagens em movimento de pandeiristas importantes da época em questão, como João da Baiana, Russo do Pandeiro, Jacob Palmieri e Risadinha. 88 Tais registros apresentam limitações: nenhum deles tem som original, tendo recebido adição posterior de áudio proveniente de outra gravação, ou sequer têm áudio algum. Mesmo com estas ressalvas, estes registros videográficos trazem informações relevantes a respeito de padrões de motricidade dos executantes, que serão explicitadas mais abaixo.

A audição de performances de pandeiristas em fonogramas relacionados à "era de ouro" do rádio, para os fins desta pesquisa, apresenta problemas. Em gravações antigas, até determinada época, havia no estúdio apenas um microfone para captação geral de todos os

As imagens destes pandeiristas a que tive acesso são: o documentário *Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba* (2007), produzido por Ricardo Dias a partir de imagens, sem som, captadas por Thomaz Farkas em 1954, durante as comemorações do Quarto Centenário de São Paulo. A sonorização foi acrescentada posteriormente. No filme, aparecem tocando pandeiro João da Baiana, Donga e Jacob Palmieri (identificado nos créditos erroneamente como Lentini). Imagens de João da Baiana tocando, sem som, constam também do filme *Conversa de Botequim* (1972), de Luiz Carlos Lacerda. Russo do Pandeiro aparece tocando, juntamente com o Regional de Benedito Lacerda, no filme *Alô Alô Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga. Russo também atua em *Road to Rio* (1947), de Norman Z. McLeod. Curiosamente, a canção interpretada na cena deste filme é *Batuque no Morro*, parceria de Russo com Sá Roris. Russo toca pandeiro também em *A song is born*, produção norte-americana de 1948 dirigida por Howard Hawks. Risadinha toca, juntamente com o regional de Waldir Azevedo, no filme *Como yo no hay dos*, produção argentina de 1952 dirigida por Kurt Land (agradeço a Barão do Pandeiro por disponibilizar a cópia deste último).

instrumentos. Em seu depoimento, Celsinho e Jorginho enfatizaram as antigas condições de gravação: os músicos de um conjunto regional se colocavam em volta de um único microfone, privilegiando desta forma a captação do instrumento solista e das cordas, com o pandeirista posicionando-se invariavelmente atrás deles, mais longe do microfone.

A gravação multipista (sistema que permite o registro, em separado, de diversas fontes sonoras) começou a se tornar comum, em estúdios, apenas em meados da década de 1960 (CASTRO, 2015, p. 69-70) – época posterior, portanto, ao período de maior popularidade dos conjuntos regionais de choro. Considerando, ainda, que estes primeiros sistemas multipistas tinham apenas quatro canais à disposição, <sup>89</sup> pode-se supor que dificilmente foram realizadas, antes dos anos 1970, gravações de regionais de choro em que o pandeiro teve um microfone exclusivo para sua captação.

Celsinho Silva resumiu: "Pode ver as gravações antigas, normalmente você escuta as platinelas, você não escuta o couro, que ele não tinha um [microfone] individual para o pandeiro. Pandeiro que seja de couro como a gente toca, ele não serve pra longe do microfone, só serve pra perto".

A limitação da condição de escuta (para fins de transcrição e análise) de fonogramas antigos determinou minha escolha, para esta pesquisa, de gravações contendo performances de Jorginho relativamente mais recentes, já não pertencentes ao período que se convencionou denominar "era de ouro" do rádio (e, portanto, dos conjuntos regionais a esta época associados).

Segundo o relato dos músicos, a partir de certa época (que eles não souberam precisar), quando Jorginho ainda gravava assiduamente, os avanços tecnológicos dos estúdios brasileiros o permitiam gravar com dois microfones, utilizando, portanto, dois canais de gravação. Um microfone era posicionado abaixo do instrumento, privilegiando a captação dos graves, e outro acima do instrumento, para captar melhor as platinelas e o "ambiente". De acordo com Celsinho, "os técnicos já sabiam: é o Jorginho que vai gravar. Porque outro [pandeirista] não pedia, e ele [Jorginho] pedia. [...] Também, ele estava todo dia, toda hora nos mesmos estúdios, o tempo todo".

Os fonogramas selecionados para análise neste trabalho estão contidos nos discos Conjunto Época de Ouro interpreta Pixinguinha e Benedito Lacerda (1977) e Raphael

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> Os sistemas de gravação multipista foram, pouco a pouco, aumentando sua capacidade de captar diversos instrumentos ao mesmo tempo, mas a introdução de canais ou pistas adicionais era cara e demorada nos primeiros anos de utilização deste sistema: basta exemplificar que os Beatles gravaram seu emblemático álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) utilizando uma mesa gravadora de quatro canais, e somente no ano seguinte puderam gravar um disco em oito pistas (EMERICK; MASSEY, 2006, p. 191).

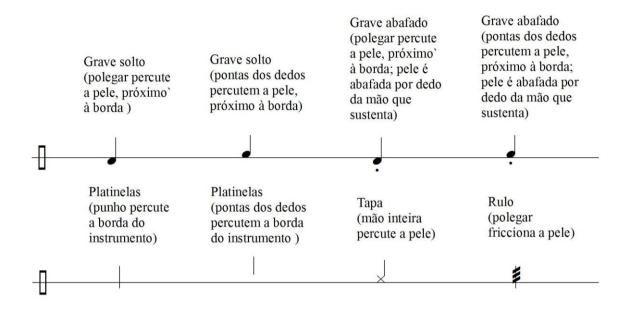
Rabello e Dino 7 Cordas (1991). Ao final do capítulo, analisarei um solo de pandeiro de Jorginho contido em outro disco: Receita de samba (1991), do grupo Nó em Pingo d'Água.

# 4.1 SONS DO PANDEIRO UTILIZADOS NAS PERFORMANCES DE JORGINHO DO PANDEIRO

Conforme exposto no primeiro capítulo, para realizar as transcrições deste trabalho foi escolhido o sistema notacional de Carlos Stasi. Os sons utilizados no pandeiro, por Jorginho e pelos outros pandeiristas abordados neste capítulo, com as respectivas partes da mão que os obtêm, serão assim representados:<sup>90</sup>

<sup>90</sup> Conforme mencionado, Carlos Stasi, embora tenha desenvolvido a notação para pandeiro aqui utilizada, não possui publicações apresentando "oficialmente" suas normas gráficas. Métodos de pandeiro que utilizam esta notação apresentam algumas diferenças entre si. Os métodos de Sampaio e Bub (2004), de Lacerda (2007; 2014a) e de Sampaio (2013) representam o som grave abafado mediante a utilização de parênteses em torno da cabeça da nota. No entanto, esta representação constitui uma alteração destes autores em relação ao sistema proposto inicialmente por Stasi, que previa a utilização do símbolo de staccato para esta situação (cf. GIANESELLA, 2012, p. 94). A respeito do uso dos parênteses, Gianesella comenta: "em nossa opinião, assim como na opinião de Stasi, esse sinal, além de não ser típico da escrita musical, ocupa espaço horizontal, o que pode dificultar tanto a escrita quanto a leitura, principalmente, em passagens mais complexas". Estando de acordo com esta afirmação, adotei o staccato para representar o som grave abafado do pandeiro, como, aliás, também foi adotado por Lacerda em outro de seus métodos para percussão (2014b). Para representar os rulos, diferentemente da maneira proposta por Stasi, que sugere notá-los como trilos (cf. GIANESELLA, op. cit.), forma que é adotada por Lacerda (2007; 2014a), e diferentemente também da indicação de mordentes adotada por Sampaio e Bub (op. cit.) e por Sampaio (op. cit.), optei pela utilização de sinais de tremolo. Quanto à representação do som das platinelas obtidas pelo punho, segui a versão apresentada por Lacerda (2007), na qual a haste vertical da nota cruza a linha horizontal da pauta; nas demais publicações aqui mencionadas, a haste vertical inicia-se exatamente sobre a linha horizontal, em direção ao alto.

Partitura 2 - Sons do pandeiro presentes nas execuções de Jorginho do Pandeiro, com partes da mão correspondentes



Fonte: produção do autor

# 4.2 PANDEIRO: INSTRUMENTO DE SÍNTESE DE FUNÇÕES PERCUSSIVAS

Em um registro videográfico publicado online, <sup>91</sup> Jorginho, durante uma apresentação do conjunto Época de Ouro em Ribeirão Preto, desenvolve um relato narrativo-musical, no qual ilustra a evolução (sic) do pandeiro, feita por meio da reconstituição das inovações estilísticas atribuídas a alguns pandeiristas, atuantes entre as décadas de 1930 e 1960, com os quais ele teve contato direto - seus pares, portanto, os quais exerceram influência em seu processo de consolidação estilística. Durante a entrevista que conduzi com ele, estimulei-o a reconstituir a narrativa apresentada no referido vídeo, entremeando-a de perguntas que me ocorreram quando previamente analisei seu conteúdo. Esta narrativa será exposta, com os toques de pandeiro transcritos e analisados; antes disso, porém, examinaremos alguns execuções pressupostos que comumente norteiam as do choro no pandeiro contemporaneamente.

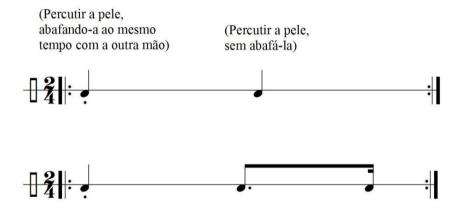
Podendo ser considerado, ao mesmo tempo, um membranofone e um idiofone (D'ANUNCIAÇÃO, 2009, p. 13), o pandeiro é capaz de sintetizar funções atribuídas a

<sup>91</sup> A evolução do pandeiro! Jorginho do Pandeiro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=esN8uaODYrs. Posteriormente, a Rádio Batuta, website ligado ao Instituto Moreira Salles, publicou uma entrevista em que Jorginho desenvolve um relato semelhante. Disponível em: http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/1115.

instrumentos de percussão de diferentes naturezas. *Grosso modo*, as principais funções sintetizadas pelo pandeiro para executar o padrão rítmico de um choro são a marcação e a condução.

A marcação, em um conjunto percussivo, normalmente fica a cargo de um membranofone de característica grave, como é o caso do surdo no samba: o tambor de marcação privilegia a "afirmação" dos tempos 1 e 2 do compasso binário (característica predominantente cométrica), podendo, no entanto, eventualmente enfatizar os pontos contramétricos dos tempos. Quando há apenas um surdo em um conjunto de samba, o toque correspondente à primeira pulsação do compasso é feito ao mesmo tempo em que a outra mão do executante abafa a pele; o toque correspondente à segunda pulsação é feito ao mesmo tempo em que a outra mão solta a pele, deixando-a vibrar. Seguem-se, abaixo, dois exemplos de padrões de marcação de surdo (ambos de característica predominantemente cométrica):

Partitura 3 - Dois padrões básicos de surdo de marcação no samba



Fonte: produção do autor

A condução é efetuada, normalmente, por um idiofone de característica aguda, como o ganzá (tipo de chocalho) no samba. Ambos os tempos do compasso são subdivididos em semicolcheias, podendo receber acentuações em pontos variados.

Partitura 4 - Padrão básico, sem acentuações, de condução no samba



Fonte: produção do autor

Choro e samba, embora sejam gêneros musicais com características próprias, partilham vários traços em comum. 92 No entanto, instrumentos de percussão "pesados", como o surdo, raramente são utilizados no choro; idiofones agudos, que podem ser admitidos em um grupo do gênero, configuram uma espécie de suplementação ao instrumento de percussão principal do choro, o pandeiro. Muitas vezes o único instrumento de percussão presente em um grupo do gênero, cabe a ele realizar a síntese das duas funções expostas acima, marcação e condução.

A marcação é adaptada, para a execução no pandeiro, por meio da realização de toques graves, tanto na parte de baixo quanto na de cima do instrumento (efetuados, respectivamente, pelo polegar e pelas pontas dos dedos do executante). Eles são obtidos percutindo regiões da pele próximas à borda.

Figura 19 - Obtenção do som grave do pandeiro pelas partes de baixo e de cima da mão



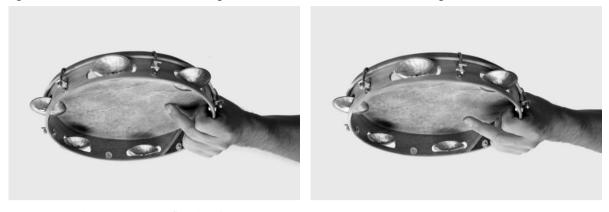


Fonte: acervo do autor. Fotografias de Nira Pomar

O som grave obtido pode ser modificado por um dos dedos da mão de sustentação do instrumento: abafando e soltando a pele, este dedo faz com que o som resultante seja amortecido, ou então o deixa vibrar livremente. A articulação entre os procedimentos (obtenção do som grave pela mão que percute; modulação deste som por um dedo da mão que sustenta, a qual abafa e solta a pele) permite ao pandeiro realizar a função da marcação, de maneira análoga ao surdo no samba.

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> Os pontos de contato entre os dois gêneros serão discutidos ao longo deste capítulo.

Figura 20 – Dedo médio da mão que sustenta abafando e soltando a pele



Fonte: acervo do autor. Fotografias de Nira Pomar

A condução é adaptada, para a execução ao pandeiro, mediante a realização de toques nas bordas do instrumento, tanto na parte de baixo quanto na de cima deste, de maneira a fazer com que apenas as platinelas vibrem. O toque em baixo é feito pelo punho do instrumentista; em cima, pelos dedos indicador, médio e anelar, em bloco.

Figura 21 - Toques feitos na borda do pandeiro para obter som de platinelas



Fonte: acervo do autor. Fotografias de Nira Pomar

A partitura abaixo representa um padrão básico de choro no pandeiro, da maneira como é executado comumente hoje em dia. 93 Ele é efetuado mediante a combinação dos sons acima ilustrados. A condução caracteristicamente é acentuada na segunda semicolcheia de cada tempo.

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> O padrão transcrito representa uma espécie de "arcabouço rítmico" do pandeiro no choro tal qual ele é comumente executado hoje; a partir deste padrão básico, diversas variações possíveis se verificam.

Partitura 5 - Um padrão rítmico básico de choro no pandeiro



Fonte: Produção do autor. Extraído do livro Pandeiro Brasileiro (SAMPAIO; BUB, 2004, p. 60).

Este padrão configura uma espécie de paradigma atual da execução do pandeiro de choro, sendo utilizado em muitos casos, também, para a execução do samba. No entanto, de acordo com os relatos de Jorginho, algumas de suas características não estavam presentes na execução do pandeiro de choro antes da metade do século XX. Por exemplo, não se utilizava o abafamento da pele (efetuado com um dos dedos da mão que sustenta o instrumento) para imitar a execução do surdo de marcação, diferenciando os tempos 1 e 2 do compasso.

Outro traço que não era comum nas execuções de então era a utilização do bloco formado pelas pontas dos dedos indicador, médio e anelar (correspondentes à parte de cima da mão) para obter o som grave — obtido, então, exclusivamente pelo polegar (parte de baixo). Ainda hoje se observa, em algumas situações, este tipo de execução (com o uso exclusivo do polegar para obter sons graves). Para Jorginho, este procedimento, por exigir a sequência de três toques feitos com a parte de baixo da mão que percute (a terceira e quarta semicolcheias do segundo tempo, seguidas da primeira semicolcheia do primeiro tempo), constitui desvantagem para tocar andamentos rápidos, ao contrário do padrão exposto anteriormente, constituído integralmente por alternâncias entre as partes de baixo e de cima da mão.

Partitura 6 - Padrão rítmico básico de choro no pandeiro, efetuado com a repetição do polegar



Fonte: transcrição do autor

Conforme será demonstrado, a incorporação desta forma alternativa de obter o som grave do instrumento (utilizando o bloco de dedos, parte de cima da mão) não representou somente uma vantagem, do ponto de vista da motricidade, para realizar o "padrão básico" do

choro em andamentos rápidos: significou a abertura de possibilidades expressivas para o instrumento, muitas delas realizadas, ou consolidadas, por Jorginho do Pandeiro.

## 4.3 MOTRICIDADE DA MÃO QUE SUSTENTA O INSTRUMENTO

O pandeiro brasileiro encerra uma dicotomia entre os papéis exercidos pelas mãos do executante: uma delas tem a função de efetivamente percutir o instrumento (normalmente, a mão direita, no caso dos destros; a mão esquerda, no caso dos canhotos); a outra mão tem a função de segurar ou sustentar o instrumento (à qual se adiciona a tarefa de abafar e soltar a pele, utilizando um dos dedos, para modificar o som grave).

Uma suposta inovação estilística comumente atribuída a Jorginho é a constante movimentação que ele imprime à mão que sustenta o instrumento, <sup>94</sup> conferindo a ela papel ativo, tanto no auxílio à mão que percute (por diminuir a necessidade de movimentação desta, distribuindo os esforços entre as mãos) quanto na influência que esta movimentação exerce no som resultante. A mão que sustenta o pandeiro, por meio da rotação do antebraço, o leva ao encontro da parte da mão que o percutirá.

Celsinho considera fundamental o papel desempenhado pela mão que segura o pandeiro. "Ela te ajuda muito. Senão, você fica atacando o pandeiro o tempo todo com essa mão [a que percute] e fazendo sons que não precisa ter". Jorginho confere, também, valor estético ao papel da mão que sustenta o pandeiro: "Ela completa a batida. [...] Ela embeleza a batida".

Indagado a respeito, Jorginho não confirmou ser ele o introdutor desta suposta inovação técnica. Posteriormente à realização da entrevista, assisti a filmes, referidos anteriormente, contendo imagens em movimento de outros pandeiristas - Russo do Pandeiro em *Alô Alô Carnaval* (1936), *Road to Rio* (1947) e *A song is Born* (1948); Risadinha em *Como yo hay dos* (1952); João da Baiana e Jacob Palmieri em *Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba* (2007, a partir de imagens captadas originalmente em 1954). Observei que todos estes pandeiristas partilhavam da mesma característica: o papel ativo de movimentação da mão que sustenta o instrumento. Concluí que este traço já era comum, ao menos entre os pandeiristas profissionais que atuavam nos ambientes do rádio e da fonografia, não devendo, portanto, ser esta uma inovação creditada a Jorginho do Pandeiro.

-

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> Jorginho, que é canhoto, sustenta o instrumento com a mão direita; um pandeirista destro comumente usa a mão esquerda para este fim.

Para reforçar esta impressão, cito um texto de Guerra-Peixe (2007), originalmente publicado em 1960. O maestro e pesquisador descreve algumas características gerais que observava nos pandeiristas brasileiros, sem citar nominalmente nenhum deles.

A posição inclinada do pandeiro não permanece estática, mas o instrumento é ligeiramente articulado em movimentos isócronos para a esquerda e para a direita, movimentos que não só contribuem para facilitar a sua execução como, também, servem para realçar os ruídos das soalhas (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 171-172, grifos meus).

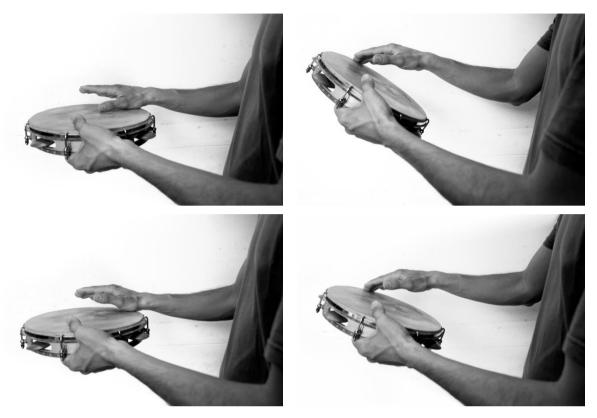
As observações de Guerra-Peixe, além de confirmarem que, a esta época, a movimentação do instrumento já constituía traço comum entre os executantes do pandeiro brasileiro, vão em direção à percepção de Jorginho: a movimentação do instrumento tem não somente um valor funcional (movimentos que "contribuem para facilitar sua execução"), como também estético ("servem para realçar os ruídos das soalhas").

No entanto, contrariando um dos aspectos da observação de Guerra-Peixe, os movimentos da mão de sustentação de Jorginho (bem como os de muitos pandeiristas que tocam choro) *não são* isócronos: há uma tendência a efetuar um movimento mais amplo na segunda semicolcheia de cada tempo do padrão rítmico. Este movimento faz com que o pandeiro fique, momentaneamente, em posição mais inclinada. Como decorrência, esta nota (comumente tocada com um som de platinela) soa mais acentuada e sustentada que as demais. O acento, portanto, não é executado apenas pela mão que "toca" o instrumento: ele é consequência do choque entre o instrumento (sustentado por uma das mãos, que também é responsável pela amplitude maior do movimento) e a outra mão, que efetivamente o percute. Em outras palavras, a intenção do acento é patente, tanto na mão que percute o pandeiro com intensidade maior que o normal, quanto na mão que, ao mesmo tempo que o sustenta, realiza um movimento de maior amplitude. O movimento seguinte, correspondente à terceira semicolcheia, também torna-se amplo, para a mão de sustentação poder retornar à posição inicial. O som desta terceira semicolcheia, em decorrência, também resulta mais acentuado, embora menos intenso que a nota anterior.

\_

<sup>95</sup> A execução do pandeiro no Brasil. *A Gazeta*, São Paulo, 09 abr. 1960.

Figura 22 - Sequência de quatro movimentos da condução do pandeiro no choro



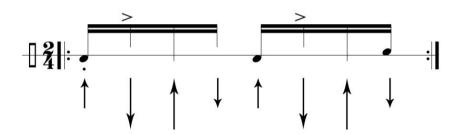
Fonte: acervo do autor. Fotografias de Nira Pomar

Conforme observou Potts (2012, p. 28-29), esta rotação do instrumento, típica da execução do choro, de alguma maneira altera o espaço entre as semicolcheias (ou seja, por serem executadas por movimentos não totalmente isócronos, elas também não resultam sonoramente isócronas).

Em um estudo a respeito de estruturas sonoras presentes em várias musicalidades afrobrasileiras, um dos conceitos apresentados por Oliveira Pinto (1999) é o de pulsação elementar: unidades mínimas de tempo (definidas a partir da menor distância entre dois impactos sonoros) que se fazem presentes em toda a peça, preenchendo a sequência musical. Este conceito tem correspondência, no âmbito do pandeiro do choro, com a ideia da condução, realizada, em semicolcheias, pelas platinelas. Duas das observações feitas por Oliveira Pinto a respeito da pulsação elementar vêm ao encontro de aspectos apontados acima: 1) "A pulsação mínima não é absolutamente rígida, metronômica. [...] Na prática temos uma equidistância idealizada dos impactos sonoros"; 2) "Há dois pulsos com acentuação maior que os outros dois que seguem, resultado de um padrão de movimentos que geram este padrão sonoro" (OLIVEIRA PINTO, 1999, p. 92-93).

O padrão básico de choro está transcrito novamente abaixo, com setas indicando o movimento da mão que sustenta o pandeiro. A seta para cima indica o giro do antebraço levando o dedo mínimo em direção ao corpo do executante (parte inferior do pandeiro conduzida em direção ao alto). A seta para baixo indica o giro do antebraço no sentido oposto, levando o dedo polegar em direção a seu corpo (parte inferior do pandeiro conduzida em direção ao chão). O tamanho de cada seta indica a maior ou menor amplitude do movimento.

Partitura 7 - Padrão de choro com setas indicando o padrão de movimento da mão de sustentação



Fonte: produção do autor

Este padrão de motricidade da mão que sustenta o instrumento está presente nas performances de Jorginho que serão transcritas abaixo, mas não representa traço estilístico particular do músico; é traço comum, observado atualmente na maior parte dos pandeiristas de choro, e que, segundo o que foi constatado nesta pesquisa, já constituía característica dos pandeiristas brasileiros profissionais, na metade do século XX.

# 4.4 TRANSFORMAÇÕES NA EXECUÇÃO DO PANDEIRO NO CHORO: MEMÓRIAS DE JORGINHO DO PANDEIRO

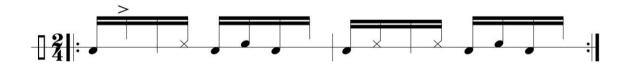
Passemos à narrativa das transformações estilísticas do pandeiro observadas por Jorginho. Seu relato não será tomado como a única versão possível de uma história, nem como a descrição de uma "linha evolutiva" necessariamente diacrônica e teleológica da maneira como se tocava e como se passou a tocar o pandeiro no choro. O que interessa, aqui, é verificar como o músico foi percebendo, nas performances de seus pares, a ocorrência (e possível introdução) de elementos estilísticos, os quais chamaram sua atenção e que ele pode ou não ter incorporado na formação de seu estilo pessoal de tocar.

Jorginho utiliza os termos "levada" e "batida" para se referir aos padrões rítmicos característicos do estilo de cada pandeirista que menciona. Estes termos serão adotados, com este sentido, no relato que se segue.

### 4.4.1 João da Baiana

Ele principia por João da Baiana: "Naquela época, o samba era mais maxixe do que samba". João da Baiana era ligado à primeira geração de sambistas do Rio de Janeiro, cujo estilo de compor e tocar sambas – o "estilo antigo", hoje também entendido como "samba amaxixado", ou mesmo maxixe – contrasta com o "estilo novo", de caráter mais acentuadamente contramétrico, desenvolvido a partir da década de 1920 pelos sambistas do bairro do Estácio (cf. SANDRONI, op. cit., p. 133-144). A levada característica de João era esta:

Partitura 8 - Levada de João da Baiana, segundo Jorginho do Pandeiro



Fonte: transcrição do autor

A levada amaxixada de João da Baiana apresenta sons graves cométricos, obtidos pela parte inferior da mão, e contramétricos, tocados pela parte superior. Estes últimos ocorrem sempre em posição intermediária entre os graves cométricos do polegar, aparentemente assumindo importância secundária na estruturação do padrão sonoro resultante. Os dois compassos que constituem o padrão rítmico característico de João da Baiana são muito semelhantes, podendo ser entendidos como variações do mesmo padrão.

Outro elemento constituinte da batida de João são os tapas, realizados sempre em posições contramétricas. Eles são obtidos (não somente por João, mas pela maioria dos

-

Trato aqui estes termos como categorias nativas de músicos ligados aos âmbitos do choro e do samba, mas seu uso é muito mais amplo, não se restringindo a estes gêneros musicais, nem aos instrumentos de percussão. Eles aparecem em diversos trabalhos acadêmicos que tratam de choro e samba, como, por exemplo, o termo "batida" em Sandroni (2012) e o termo "levada" em Aragão (2013), em Becker (1996), em Bittar (2011) e em Ribeiro (2014); em todos estes casos, os autores se referem a figurações rítmico-harmônicas feitas por instrumentos como violão ou cavaquinho.

pandeiristas) pelo choque da mão espalmada contra a região central do pandeiro. Embora a mão inteira possa ser utilizada na obtenção deste som, conceitualmente ele é realizado pela parte de cima da mão.

Figura 23 - Tapa executado pela mão inteira

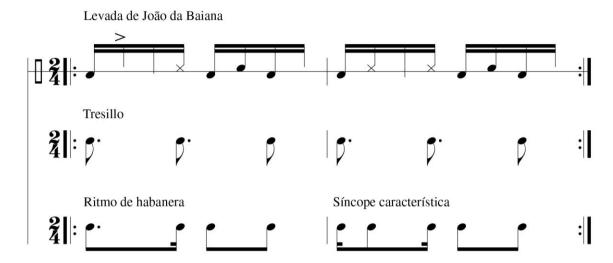


Fonte: Acervo do autor. Fotografia de Nira Pomar

Devido, em grande parte, ao posicionamento dos tapas dentro do compasso, a levada de João apresenta semelhança estrutural com o padrão do *tresillo* e suas variantes, como o "ritmo de habanera" e a "síncope característica". <sup>97</sup> O *tresillo* é um paradigma rítmico, de proporção 3+3+2, associado ao estilo antigo do samba carioca, do qual João era praticante.

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> Para informações sobre o paradigma rítmico do *tresillo* e de dois outros modelos que podem ser entendidos como suas variantes, o "ritmo de habanera" e a "síncope característica", cf. Sandroni (op. cit., p. 30-34). Estes paradigmas, no entendimento do autor, serviriam de arcabouço rítmico ao maxixe e ao samba carioca em sua forma entendida hoje como antiga, além de associados, também, a variadas manifestações musicais presentes em culturas diversas.

Partitura 9 - Levada de João da Baiana comparada com o padrão do *tresillo*, com o ritmo de habanera e com a síncope característica



Jorginho utiliza esta batida em casos específicos de performances de músicas cuja base rítmica remeta ao maxixe (compreendido, hoje em dia, como um subgênero do choro), e também como elemento para construção de seus solos de pandeiro.

Ao tocar a batida no "estilo João da Baiana", Jorginho não utilizou sons graves abafados. Indagado se João, de fato, não abafava a pele do pandeiro durante a execução, Jorginho relutou em responder, mas disse que provavelmente não. Celsinho ponderou: "Pela [característica da] levada, talvez não fosse tão necessário assim". Posteriormente, assistindo a um dos filmes comentados anteriormente<sup>98</sup> – que contém imagens em movimento, sem som, de João da Baiana tocando – constatei que ele, nesta execução, não abafava a pele com nenhum dos dedos da mão que sustenta o instrumento (o filme em questão proporciona um ângulo particularmente favorável a esta observação).

### 4.4.1.1 Samba de fato: rulos

Jorginho comenta, como outra característica típica de João, a utilização de rulos executados pela pressão do polegar, que é friccionado contra a pele do pandeiro, de baixo para cima, fazendo as platinelas soarem de modo ininterrupto, causando a sensação de um contínuo sonoro.

-

<sup>&</sup>lt;sup>98</sup> Conversa de Botequim (1972), de Luiz Carlos Lacerda. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AASid27VesA.

Figura 24 - Etapas do rulo de polegar obtido por João da Baiana, segundo Jorginho do Pandeiro



Fonte: acervo do autor. Fotografias de Nira Pomar

A gravação mais antiga de que tive conhecimento na qual João da Baiana utiliza este recurso é a da música *Samba de fato* (Pixinguinha e Cícero de Almeida), <sup>99</sup> interpretada por Patrício Teixeira em registro de 1932. Transcrevi os compassos finais da execução de João neste fonograma, juntamente com a melodia tocada pela flauta. <sup>100</sup> Neste trecho, o músico alterna regularmente dois compassos do padrão rítmico com dois compassos de rulos. <sup>101</sup>

<sup>99</sup> Agradeço a Barão do Pandeiro pela sugestão desta música.

As melodias foram transcritas sem preocupação com a oitava "real" em que soam ou a que é normalmente utilizada para a escrita do instrumento correspondente. O intuito é fornecer uma referência para contextualização da atuação do pandeiro em cada transcrição.

Os rulos, tanto os executados por João da Baiana, aqui transcritos, quanto os realizados por Jorginho do Pandeiro e por Marcos Suzano, que serão demonstrados posteriormente, são obtidos mediante procedimentos que envolvem a fricção de um dos dedos contra a pele do pandeiro. Porém, nas transcrições optei por representar somente as platinelas, que constituem o som resultante destes rulos.

Partitura 10 - Pandeiro e melodia da flauta do trecho final de Samba de fato (a partir de 2'18")



### 4.4.2 Russo do Pandeiro

Jorginho prossegue sua narrativa com Russo do Pandeiro, cuja batida característica era esta:

Partitura 11 - Levada de Russo do Pandeiro, segundo Jorginho do Pandeiro



Fonte: transcrição do autor

Russo não utilizava o abafamento da pele: ambos os tempos do compasso eram iniciados com um toque grave com a pele solta. A quarta semicolcheia de cada tempo era marcada com um tapa.

Segundo Jorginho, Popeye (Rubens Alves), pandeirista que sucedeu Russo no Regional de Benedito Lacerda, conservou as mesmas características estilísticas de seu antecessor no conjunto. 102

#### 4.4.3 Risadinha

De acordo com Jorginho, o estilo de Risadinha tem duas características que representam alterações em relação aos pandeiristas mencionados anteriormente. Ambas se revelariam influentes na configuração da maneira de tocar o padrão rítmico do choro.

A primeira característica: Risadinha diferenciava o grave do tempo 1 (tocado com o polegar, ao mesmo tempo que o dedo médio da mão que sustentava o instrumento prendia a pele, abafando-a) do grave do tempo 2 (tocado com o polegar, ao mesmo tempo que o dedo médio soltava a pele, deixando-a vibrar), adaptando, portanto, o papel do surdo de marcação.

1/

Neste ponto a narrativa de Jorginho, no depoimento que me concedeu, diverge da versão que consta no vídeo mencionado anteriormente; neste, Jorginho afirma que Popeye, ao contrário de Russo, diferenciava o tempo 1 (abafando a pele do pandeiro) do tempo 2 (soltando a pele) do padrão rítmico. Indagado a respeito, Jorginho sustentou a versão do depoimento a mim concedido - Popeye tocava de maneira semelhante a Russo, não diferenciando o tempo 1 do tempo 2.

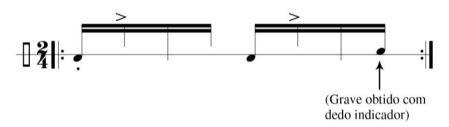
A segunda característica: na quarta semicolcheia do segundo tempo, Risadinha efetuava um som grave obtido de outra maneira, com a parte superior da mão. Este som era efetuado de forma idiossincrática: apenas com o dedo indicador.

Figura 25 - Som grave obtido por Risadinha, segundo Jorginho do Pandeiro



Fonte: acervo do autor. Fotografia de Nira Pomar

Partitura 12 - Levada de Risadinha, segundo Jorginho do Pandeiro



Fonte: transcrição do autor

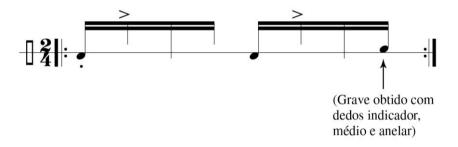
Moacyr Machado Gomes, o Risadinha, nasceu em 1923. Iniciou a carreira no final da década de 1930, trabalhando em vários regionais de choro, entre eles o de Benedito Lacerda. Atuou nas rádios Nacional, Clube e Guanabara. Tocou com Ary Barroso, com quem gravou *Na Baixa do Sapateiro*. Membro inicial do Regional de Waldir Azevedo, gravou os grandes clássicos deste cavaquinista, como *Delicado* e *Brasileirinho* (em cuja primeira gravação, de 1949, é possível perceber, nos compassos de introdução, a característica apontada por Jorginho: a diferenciação dos graves dos tempos 1 e 2 do compasso). Participou, com o conjunto de Waldir, do filme *Como yo no hay dos* (Argentina, 1952). Além de pandeirista, era compositor de choros, como *Camundongo* e *Hoje, amanhã e depois*, parcerias com Waldir Azevedo. Na década de 1970, participou de gravações com Chico Buarque, Edu Lobo e

Candeia. Tocou, nos últimos anos de carreira, no Regional de Altamiro Carrilho. Encerrou a carreira artística em 1995, falecendo em 1997.

### 4.4.4 Gilberto D'Ávila

De acordo com Jorginho do Pandeiro, Gilberto D'Ávila tocava o padrão de choro de forma muito semelhante a Risadinha. Além de diferenciar o grave do tempo 1 (tocado com a pele abafada) do grave do tempo 2 (tocado com a pele solta), obtinha também um som grave com a parte de cima da mão, na quarta semicolcheia do segundo tempo. No entanto, este grave era executado de outra forma: com os dedos indicador, médio e anelar em bloco.

Partitura 13 - Levada de Gilberto D'Ávila, segundo Jorginho do Pandeiro



Fonte: transcrição do autor

Nascido em 1915, Gilberto D'Ávila foi integrante do Regional de Rogério Guimarães, na Rádio Tupi. Integrou a Orquestra Tabajara, do maestro Severino Araújo. Foi membro do Conjunto Época de Ouro, formado por Jacob do Bandolim na década de 1960, participando da gravação do antológico disco *Vibrações* (do qual Jorginho também participa, como ritmista). Na década seguinte, gravou com Cartola (no primeiro disco do compositor, 1974), João Bosco, Miúcha e Tom Jobim, Beth Carvalho e Ivan Lins. Além de pandeirista, tocava surdo com maestria (Jorginho ressalta o forte senso metronômico de Gilberto: "não corria, nem atrasava"). Atuou também em gravações como arregimentador.

# 4.4.5 Gilberto D'Ávila e Risadinha: realização da síntese de marcação e condução no pandeiro de choro

As batidas desenvolvidas por Risadinha e Gilberto D'Ávila são essencialmente a mesma, diferindo apenas a maneira de obtenção do som do grave pela parte superior da mão: Risadinha o fazia apenas com o dedo indicador; Gilberto, com os dedos indicador, médio e anelar em bloco.

Mais importante que apontar esta pequena diferença é ressaltar que as batidas de Risadinha e Gilberto coincidem com o padrão básico da execução do pandeiro de choro tal qual ele se verifica hoje em dia. Os pontos em comum entre elas, que na visão de Jorginho as diferenciariam das execuções dos outros pandeiristas de então, são: a utilização do grave obtido com a parte de cima da mão, na última semicolcheia do compasso (ao invés de realizálo com o polegar, parte de baixo); a articulação de sons graves abertos (pele solta) e fechados (pele abafada), imitando o papel do surdo de marcação.

Risadinha e Gilberto D'Ávila, portanto, de acordo com o relato de Jorginho, foram pandeiristas que realizaram a síntese das funções de marcação e condução no pandeiro de choro, articulando os graves, realizados mediante toques em cima e em baixo, com sons abafados e soltos. Os estilos destes músicos, porém, apresentavam diferenças: Gilberto é associado a uma linhagem de pandeiristas entendida como sóbria, comedida; Risadinha era visto como um tipo de pandeirista de característica mais enérgica. Este ponto será retomado adiante.

O texto de Guerra-Peixe (op. cit.) sugere que, à época de sua primeira publicação (1960), a utilização de um dos dedos da mão de sustentação do instrumento para modular os sons graves, abafando e soltando a pele, já era bastante corrente entre os pandeiristas populares brasileiros. O maestro e pesquisador descreve algumas características gerais que observava nos pandeiristas brasileiros, sem citar nominalmente nenhum deles. A respeito da sustentação do instrumento, observou:

Se é natural que, por cima da pele, passe apenas o polegar da mão esquerda, <sup>103</sup> cumpre notar que por baixo do aro somente os dedos mínimo, anular e médio garantem a sua segurança. Porque *no decorrer da execução o indicador exerce função exclusivamente musical, ora abafando a pele, ora deixando-a vibrar,* promovendo assim permanente troca de efeitos (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 171, grifos meus).

 $<sup>^{103}</sup>$  Guerra-Peixe considera a mão esquerda como necessariamente a sustentadora do pandeiro.

Guerra-Peixe menciona o dedo indicador como o responsável por esta "função exclusivamente musical" (em contraste com os demais dedos, que "garantem a segurança", ou seja, sustentam o pandeiro). Observa-se hoje, mais comumente, os pandeiristas utilizando o dedo médio para esta "função musical". Alguns pandeiristas, alternativamente, utilizam o dedo mínimo para a função; outros, ainda, utilizam o polegar (abafando, neste caso, "por cima" da pele – referência, aqui, à posição horizontal de sustentação do instrumento, na qual o polegar fica por cima e os demais dedos por baixo). Importa notar, sobretudo, que a utilização de um dos dedos da mão de sustentação do instrumento para abafar e soltar a pele, modulando seu som, já era observada pelo maestro em 1960, e continua solidamente estabelecido como paradigma de execução do pandeiro no choro.

## 4.5 ANÁLISE MUSICAL DE PERFORMANCES DE JORGINHO DO PANDEIRO

De agora em diante, este estudo se dedicará ao exame da performance de Jorginho do Pandeiro, buscando verificar quais características ele partilha com os pandeiristas de choro que o precederam e quais as particularidades estilísticas do músico. Esta busca pode ser expressa por duas perguntas: quais dos elementos, verificados nas maneiras de tocar de seus pares presentes na narrativa apresentada acima, Jorginho teria incorporado à sua maneira de tocar? Que outros elementos ele teria acrescentado, de maneira a constituir o que pode ser entendido como seu estilo pessoal de tocar pandeiro, e que podem constituir a influência do músico às gerações subsequentes?

Conforme mencionado no início deste capítulo, para responder a estas perguntas foram realizadas transcrições e análises de fonogramas presentes nos discos *Conjunto Época de Ouro interpreta Pixinguinha e Benedito Lacerda*, *Raphael Rabello e Dino 7 Cordas e Receita de samba*, contando com o auxílio de outras fontes, provenientes da videografia e do depoimento concedido por Jorginho e Celsinho, cujas informações e exegeses foram importantes para elucidar questões desta pesquisa.

Conjunto Época de Ouro interpreta Pixinguinha e Benedito Lacerda (1977) foi o terceiro disco lançado pelo grupo após a retomada dos trabalhos interrompidos com a morte de Jacob do Bandolim. O grupo era então formado por Dino 7 Cordas, César Faria e Damásio (violões), Déo Rian (bandolim), Jonas (cavaquinho) e Jorginho do Pandeiro, que foi também o produtor musical do disco. Outros instrumentistas participaram como convidados do álbum, lançado pela gravadora Continental.

Raphael Rabello e Dino 7 Cordas (1991), lançado pela gravadora Kuarup, foi o único disco assinado pelos dois violonistas. É constituído de interpretações de temas de compositores consagrados do samba e do choro, como Noel Rosa, João Pernambuco, Garoto, Ernesto Nazareth, Pixinguinha e Benedito Lacerda. O álbum conta com as participações, em algumas faixas, de Jorginho do Pandeiro, Celsinho Silva (percussões) e Neco do Cavaquinho. Raphael Rabello assina a direção artística do trabalho.

Receita de samba (1991) foi o segundo disco do grupo Nó em Pingo D'Água, lançado pela gravadora Visom, e constituído exclusivamente de músicas de autoria de Jacob do Bandolim. O grupo era formado por Mário Sève (saxofones e flauta), Rodrigo Lessa (bandolim, guitarra e violão), Rogério Silva (violão), Leonardo Lucini (baixo), Leo Leobons (percussões) e Celsinho Silva (pandeiro e percussões). O disco conta com vários instrumentistas convidados, dentre os quais Dino 7 Cordas e Jorginho do Pandeiro, cuja participação se resume ao solo de pandeiro que será examinado ao final deste capítulo.

# 4.5.1 Elementos frequentes nas performances de Jorginho: padrão básico do choro e rulos longos

A batida sintetizada por Risadinha e Gilberto, conforme mencionado acima, consolidou-se como um "chão comum" para a execução do padrão básico do pandeiro no choro. Jorginho faz ampla utilização deste padrão, verificável em grande parte de suas performances.

Quando Jorginho obtém os sons graves do instrumento com a parte superior da mão, o faz da mesma maneira que Gilberto D'Ávila: percutindo a pele, proximamente ao aro, com o bloco dos dedos indicador, médio e anelar. A influência de Gilberto é assumida pelo músico, que afirma ter assimilado este tipo de toque observando-o: "Eu aprendi com ele [Gilberto D'Ávila]. Via ele tocar e gostei desse som".

Notei ampla utilização, por parte de Jorginho, de rulos longos, à semelhança daqueles realizados por João da Baiana, demonstrados anteriormente. O procedimento se verifica em várias das músicas do disco *Conjunto Época de Ouro interpreta Pixinguinha e Benedito Lacerda*, sempre de maneira similar: na reexposição de uma das partes da música, ou na exposição de uma nova parte, <sup>104</sup> Jorginho executa alguns compassos de rulos, para então retornar à levada estabelecida anteriormente.

\_

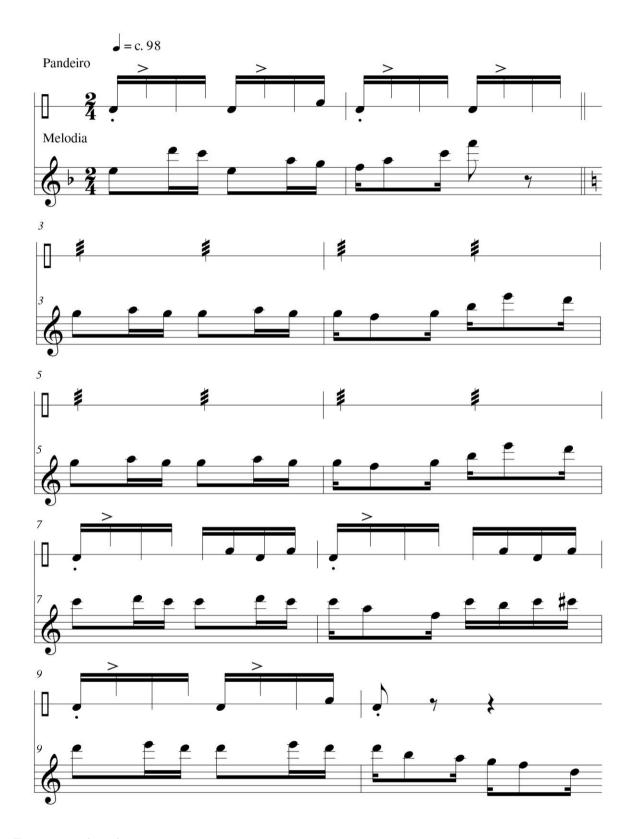
<sup>&</sup>lt;sup>104</sup> Os choros normalmente são compostos em três partes, cuja esquematização de repetições obedece à forma rondó: AA BB A CC A.

Para obter os rulos, Jorginho fricciona o dedo polegar contra a pele do pandeiro, fazendo-o escorregar, de maneira a fazer soar as platinelas de modo ininterrupto, criando a sensação de um contínuo sonoro. Os rulos normalmente têm duração de uma semínima cada, e são feitos sequencialmente.

## 4.5.1.2 O rasga

O exemplo abaixo corresponde a um trecho de uma das músicas deste disco do Época de Ouro: *O rasga* (Pixinguinha). Nesta transcrição, o pandeiro está acompanhado da linha melódica correspondente. A levada inicial e final deste trecho corresponde ao padrão básico de choro. Na repetição da parte A da composição, Jorginho temporariamente interrompe a execução deste padrão, substituindo-o pelos rulos. Após quatro compassos, retorna à condução da levada em semicolcheias.

Partitura 14 - Pandeiro e linha melódica de *O rasga* – repetição da parte A (a partir de 02'00")



Exemplos semelhantes destes procedimentos (uso de rulos e do padrão básico do choro) são abundantes na discografia de Jorginho do Pandeiro.

#### 4.5.2 Rulos curtos

Jorginho utiliza, como recurso de variação (sobretudo quando executa o padrão básico do choro), um rulo de duração curta (geralmente equivalente a uma semicolcheia). Ele é aplicado como ornamento, comumente no lugar correspondente à segunda semicolcheia do primeiro ou do segundo tempo, sem interromper o fluxo de semicolcheias da condução.

Embora o emprego destes rulos curtos não configure propriamente uma idiossincrasia estilística de Jorginho, pois é observado nas execuções de muitos pandeiristas, a forma com que o músico os obtém certamente é bem particular. <sup>105</sup> Jorginho percute rapidamente a pele do instrumento nesta sequência: primeiro com os dedos médio e indicador ao mesmo tempo, depois com o dedo anelar. Estes movimentos são arrematados pelo toque do punho, percutindo a borda do instrumento. <sup>106</sup>

Figura 26 - Sequência de movimentos do rulo curto realizado por Jorginho do Pandeiro



Fonte: acervo do autor. Fotografias de Nira Pomar

### 4.5.2.1 Naquele tempo

O exemplo ilustrado abaixo é extraído de *Naquele tempo* (Pixinguinha e Benedito Lacerda), outra faixa do disco *Conjunto Época de Ouro interpreta Pixinguinha e Benedito Lacerda*. A levada do pandeiro corresponde ao padrão básico do choro. No segundo tempo do compasso 4, Jorginho executa o rulo curto, da maneira descrita acima.

<sup>105</sup> Muitos pandeiristas executam este rulo curto escorregando o dedo médio sobre a pele.

Somente com muito custo, durante a entrevista com os músicos, consegui perceber a particularidade do movimento da mão de Jorginho para obter este efeito. Contei também com a gentileza de Celsinho, que se dispôs a esmiuçar a execução deste rulo, obtido também por ele de maneira bastante semelhante.

Partitura 15 - Pandeiro e linha melódica de *Naquele tempo* – final da parte A (a partir de 0'15")



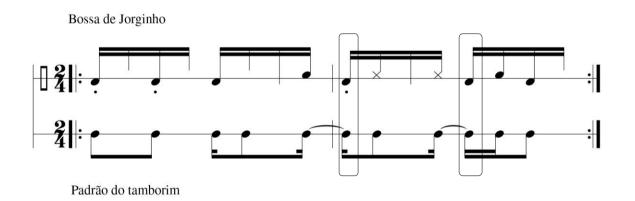
# 4.5.3 Bossas de Jorginho: o tamborim no pandeiro

Se Jorginho aprendeu com Gilberto D'Ávila a técnica de obtenção do grave de ponta de dedos; se ele comumente utiliza a batida desenvolvida, segundo ele, por Gilberto e Risadinha para acompanhar choros; se em algumas performances de choros antigos e em solos ele executa o padrão amaxixado de João da Baiana e, em vários momentos, utiliza, como recurso de variação, os rulos longos tais como João desenvolveu; o que caracteriza o estilo particular de Jorginho, de maneira a diferenciá-lo de seus predecessores?

Jorginho destaca-se por fazer amplo uso do som grave de pontas de dedos nas posições contramétricas dos tempos, à guisa de variações (ou, como ele prefere, "nas bossas"). Este procedimento, a seu ver, constitui um aprimoramento em relação a seus antecessores ou contemporâneos: "Eu fui evoluindo, fazendo os contratempos<sup>107</sup> junto com a batida". "Fui olhando e fui melhorando, porque eles [os outros pandeiristas] nunca bateram assim...". "Tem que sair isso, na minha batida [toca um padrão de choro sem variações]. Agora, no meio eu começo a brincar [sic]".

Durante a condução da entrevista, pedi a Jorginho para executar estas "bossas". Nelas, é possível reconhecer uma linha rítmica que articula, simultaneamente, o padrão de marcação atribuído ao surdo (por meio de graves fechados no tempo 1 e abertos no tempo 2 de cada compasso), a condução atribuída aos idiofones agudos (por meio das platinelas tocando semicolcheias ininterruptas) e um *time line* típico do tamborim, formado mediante a combinação de graves e tapas. Para reforçar esta última afirmação, transcrevi a bossa de Jorginho, comparando-a com o que Samuel Araújo (1992) chamou de "padrão do tamborim" ou "ciclo do tamborim" (apud SANDRONI, op. cit., p. 36).

Partitura 16 - Bossa de Jorginho comparada com o padrão do tamborim



Fonte: transcrição do autor

A comparação entre ambos os padrões mostra que os pontos ressaltados pelos toques graves, abafados ou soltos, e pelos tapas, na bossa de Jorginho, quase sempre coincidem com as notas do padrão do tamborim. Em dois pontos nos quais o pandeiro realiza sons "a mais" em relação ao padrão do tamborim - notadamente, na primeira nota dos tempos 1 e 2 do segundo compasso (assinalados na transcrição), estes sons do pandeiro correspondem às notas

1.0

<sup>&</sup>lt;sup>07</sup> Jorginho utiliza o termo "contratempo" com o mesmo sentido que adotei, para este texto, o termo "contrametricidade".

do surdo de marcação, sendo efetuadas na forma de grave abafado, no tempo 1, e grave solto, no tempo 2: isto evidencia o caráter sintético desta levada de Jorginho, que articula elementos de marcação, condução e *time line*.

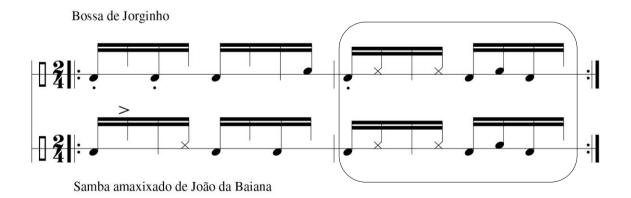
Levadas deste tipo caracterizam uma maneira de tocar chamada pelos chorões de choro-sambado, assunto que será abordado mais adiante.

Sandroni (2012) demonstra que o padrão do tamborim corresponde ao arcabouço rítmico dos sambas do então estilo novo que se começou a praticar no Rio de Janeiro, a partir de fins dos anos 1920. Este arcabouço, denominado por ele de paradigma do Estácio, baseiase em um *time line* de proporção 2+2+3+2+2+2+3. Este paradigma rítmico se contrapõe ao do *tresillo*, característico dos sambas antigos (que, conforme mencionado, hoje são entendidos como maxixes, ou sambas amaxixados), que é baseado em um *time line* de proporção 3+3+2.

O *time line* do samba amaxixado de João da Baiana constitui um ciclo de 8 pulsações elementares (que correspondem, na notação musical, a um compasso binário, com cada tempo subdividido em 4 semicolcheias). O *time line* da bossa de Jorginho constitui um ciclo com o dobro do tamanho, 16 pulsações elementares, dispostas em dois compassos binários.

Apesar desta grande diferença estrutural, há um ponto de contato entre ambas. É possível enxergar a bossa de Jorginho como um desdobramento do samba amaxixado de João: note-se a semelhança do segundo compasso de ambos os padrões.

Partitura 17 - Bossa de Jorginho comparada com samba amaxixado de João da Baiana



Fonte: transcrição do autor

## 4.5.3.1 Conversa de botequim

Jorginho utiliza variações desta levada para acompanhar a parte A de *Conversa de botequim* (Noel Rosa), faixa do disco *Raphael Rabello e Dino 7 Cordas* (1991). Este trecho está transcrito abaixo, juntamente com a melodia principal, executada por um dos violões.

O padrão rítmico desenvolvido no pandeiro constitui um ciclo, de quatro tempos de duração, no qual o primeiro e quarto tempos apresentam característica predominantemente cométrica; o segundo e terceiro tempos ressaltam os pontos contramétricos. A levada de Jorginho, embora não completamente padronizada (no sentido em que os ciclos não são estritamente iguais entre si, apresentando variações, sobretudo nas articulações de graves soltos e abafados), claramente baseia-se no arcabouço rítmico apresentado acima, o paradigma do Estácio, padrão do tamborim.

Em alguns pontos, os graves contramétricos do pandeiro coincidem com a configuração contramétrica da linha melódica, realçando-a (compassos 4-5 e 12-13).

= c. 110Pandeiro Melodia (Pandeiro realça configuração da melodia) 10 13 Pandeiro realça configuração da melodia) 16

Partitura 18 - Pandeiro e melodia do violão de *Conversa de botequim* (início da parte A - a partir de 0'18")

## 4.5.4 Choro-sambado, choro, samba

Samba e choro, embora sejam gêneros musicais com características específicas que os distinguem um do outro, partilham de várias características sonoras comuns a ambos. Além disso, podem ser entendidos como profundamente inter-relacionados em ao menos dois períodos e ambientes distintos. Em um primeiro momento, estes gêneros estavam presentes nas festas, ocorridas nas primeiras décadas do século XX, das comunidades baianas instaladas no Rio de Janeiro, que formam uma espécie de "narrativa mítica" das origens do samba carioca, e sobre as quais participantes célebres declararam: "Em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba" (Pixinguinha); "As baianas davam a festa com as seguintes características: tinha samba na casa de fulana, então tinha choro também" (Donga) (apud SANDRONI, op. cit., p. 104-105). Posteriormente, choro e samba se imbricam nos ambientes, já profissionalizados, do rádio e da fonografia.

A respeito desta última afirmação, José Paulo Becker pontua: desde *Pelo telefone*, tido como o primeiro samba a ser gravado (em 1917), o acompanhamento do samba sempre foi feito por músicos de choro. O depoimento de Maurício Carrilho reforça esta afirmação: "É evidente o estreito convívio entre os dois gêneros, muitas vezes compostos e tocados pelos mesmos músicos. Além de Donga e Pixinguinha, Nelson Cavaquinho e Paulinho da Viola são casos típicos dessa afinidade choro-samba" (apud BECKER, 1996, p. 43).

No caso de Jorginho, é notória sua inserção em ambos os ambientes. A extensa lista de artistas com os quais trabalhou mostra diversos deles, associados tanto ao choro (Maurício Carrilho, K-Ximbinho, Joel Nascimento, Paulo Moura, Cristóvão Bastos, Raphael Rabello, Abel Ferreira, além dos regionais das rádios) quanto ao samba (Cartola, Beth Carvalho, Clementina de Jesus, Clara Nunes, Elton Medeiros, Moreira da Silva, Paulinho da Viola, Alcione, Jair Rodrigues). Ademais, Celsinho pontuou que Jorginho "cansou de gravar discos de escolas de samba".

Paulinho da Viola, notório muito mais por seu envolvimento com o samba do que com o choro, em 1976 lançou dois discos, um de cada gênero: *Memórias cantando* e *Memórias chorando*, ambos com participação de Jorginho do Pandeiro, que atuou também em outros discos do compositor. Celsinho Silva toca com Paulinho desde o início da década de 1980, ao lado do baixista Dininho, seu primo, filho de Dino 7 Cordas, que também gravou com Paulinho da Viola. O pai de Paulinho, o violonista César Farias, além de acompanhar o filho, foi integrante do conjunto Época de Ouro, juntamente com Dino, desde a formação do grupo, na década de 1960, até seu falecimento, em 2007. Jorge Filho, cavaquinista, é integrante do Época de Ouro desde 1988, no qual atua junto com o pai, Jorginho, e o irmão, Celsinho. Toda esta teia de relações mostra como muitos músicos têm ampla atuação em ambos os gêneros, e também como os ambientes familiar e profissional se misturam na atuação destes músicos.

Em *Feitiço Decente*, Carlos Sandroni examina as mudanças ocorridas no samba carioca no período entre 1917 e 1933. Para este autor, os sambas produzidos neste período teriam sofrido uma transformação em seu arcabouço rítmico, conforme apontado acima: até então baseados no antigo paradigma do *tresillo*, aos poucos passariam a se basear no novo paradigma, batizado por Sandroni de "paradigma do Estácio", de caráter mais acentuadamente contramétrico.

Para Pedro Aragão, esta mudança de paradigma rítmico "pode ser considerada como um *turning point* tanto para o samba como para o choro", embora, a seu ver, não haja até hoje "estudos detalhados sobre a incorporação destes padrões contramétricos ao choro especificamente" (2013, p. 147-48). Diversas fontes, segundo este autor, apontam para o papel fundamental do Regional de Benedito Lacerda (desde sua formação anterior, ainda com o nome de Gente do Morro), nos anos 1930, na incorporação do paradigma rítmico do Estácio aos choros de então, configurando um novo tipo de levada: o choro-sambado. Não por acaso, alguns músicos do conjunto eram moradores do bairro do Estácio: Benedito, o pandeirista Russo e o percussionista Bide (um dos principais representantes do "novo samba"). O paradigma do *tresillo* passou, desde então, a ficar mais associado ao tipo de levada amaxixada, entendido como o padrão "antigo", "quadrado".

Jorginho, como demonstram as análises apresentadas até este momento, em alguns contextos musicais acomoda explicitamente o padrão de tamborim na construção da levada; em outros, se atém à realização do padrão básico do choro, com pequenas variações. Estas possibilidades constituem duas vertentes de interpretação do pandeiro do choro, que examinaremos a seguir.

Chorões como Henrique Cazes (op. cit.) e Barão do Pandeiro<sup>109</sup> identificam duas espécies de escolas de pandeiristas de choro: uma linha mais sóbria ou discreta, por assim dizer, associada a um tipo de interpretação entendida como antiga (também chamada pelos chorões de "varandão"),<sup>110</sup> e uma linha considerada mais exuberante, associada a uma execução mais enérgica, menos contida, com maior emprego de variações contramétricas.

À linha sóbria, estariam ligados nomes como Gilson de Freitas e Gilberto D'Ávila. A respeito deste, escreveu Jacob do Bandolim na contracapa do mencionado disco *Vibrações*: "[...] a segurança de suas batidas oferece-nos tranquilidade. Não suporta malabarismos,

-

<sup>&</sup>lt;sup>109</sup> Em depoimento concedido ao autor.

Becker (op. cit., p. 17) define o "choro varandão" como o choro tradicional, antigo, em geral dos compositores de fins do séc. XIX e início do séc. XX.

embora saiba fazê-los. *Toca*, *só* e bem. Basta-me" (grifos meus). Durante seu depoimento, Jorginho manifestou especial admiração pela beleza das batidas de Gilberto.

À linha exuberante (os pandeiristas que não "só tocam"), estaria associada a maior parte dos pandeiristas mencionados no relato de Jorginho, além dele próprio: Russo (notabilizado, inclusive, pelos malabarismos que Gilberto "não suportava"), Risadinha e João da Baiana (influências assumidas de Jorginho).

No entanto, a divisão entre estas escolas, bem como a separação entre os traços estilísticos próprios para a execução de um samba e de um choro, não são bem delimitadas, podendo se mesclar na execução de um pandeirista e na própria conceituação desta execução. Isto ficou evidenciado em um momento em que, desejando filmar um aspecto da performance de Jorginho, solicitei que ele tocasse uma levada de choro. Após ele tocar, Celsinho riu e afirmou: "Ele disse um choro, aí o senhor foi num samba". Jorginho retrucou: "É a mesma coisa".

Evidentemente, ambos não consideram choro e samba como coisas iguais, caso contrário nem haveria razão para a discussão. Aproveitei a ocasião para perguntar: o que muda na execução de um e de outro? Ambos ponderaram que certos elementos, como as melodias das músicas e a atuação dos outros instrumentos, são determinantes para as escolhas que eles fazem durante a performance de uma música. Esta resposta (cujo assunto será explorado mais abaixo), no entanto, não satisfaz à pergunta, que em outras palavras quer saber: o que o pandeiro faz no choro que não faz no samba, e vice-versa?

Celsinho afirmou: "Tem certas levadas, certos contratempos que a gente faz no choro e não faz no samba, ou faz no samba e não faz no choro". Cantarolando o padrão de tamborim implícito contido na levada de choro que Jorginho havia tocado a meu pedido, Celsinho completou: "Ele fez uma levada batucada de samba mesmo [...] Essa batucada, só em chorosambado, às vezes". Jorginho arrematou: "No choro eu toco mais liso [sic], não faço muito contratempo".

Oscar Bolão, autor de um importante método de percussão a respeito dos gêneros musicais "cariocas", afirma que "samba e choro possuem muitas afinidades quanto à maneira de tocar"; porém, "é importante perceber que cada gênero possui uma inflexão característica". Para o caso do choro, aconselha "manter uma postura mais linear, evitando o excesso de variações" (BOLÃO, 2003, p. 104).

Os métodos de pandeiro de Luiz Sampaio e Victor Bub (2004) e de Sampaio (2013) apresentam exercícios de padrões rítmicos que se aplicam a ambos os gêneros, sob o título abrangente de "Samba/Choro". Nestes livros não há exercícios exclusivos para um ou outro

destes gêneros. O método de Vina Lacerda (2007), embora tenha exercícios específicos destinados a "samba" e a "choro", também demonstra padrões comuns aplicáveis a ambos os casos, sob o nome "Choro/Samba".

Os pontos examinados acima sugerem duas conclusões: 1) "choro" e "samba" não representam, para a execução do pandeiro, categorias estanques, claramente separadas; ao contrário, podem ter mais características comuns, aplicáveis a ambos os casos, do que diferenciações; 2) no choro (especialmente na modalidade chamada pelos praticantes de "varandão"), a execução tende a ser mais sóbria, "lisa". As execuções com ampla utilização de variações que enfatizam os pontos contramétricos são mais associadas ao choro-sambado ou ao samba.

Em adição, outro fator, ressaltado por Jorginho e Celsinho, deve ser levado em conta: a influência exercida pela linha melódica da música, e pela atuação dos instrumentos harmônicos do conjunto, na execução do pandeirista. A este respeito, Celsinho afirmou: "As linhas melódicas do samba e do choro são coisas diferentes. Elas te levam para outros caminhos". Este ponto, que demonstra a complexidade das decisões que um pandeirista assume ao construir uma interpretação, será abordado com detalhe mais adiante.

#### 4.5.5 Samba batucado

A execução de um choro-sambado no pandeiro, maneira de tocar mais "exuberante", com ênfase em pontos contramétricos do compasso, também é denominada por Jorginho e Celsinho de "samba batucado".

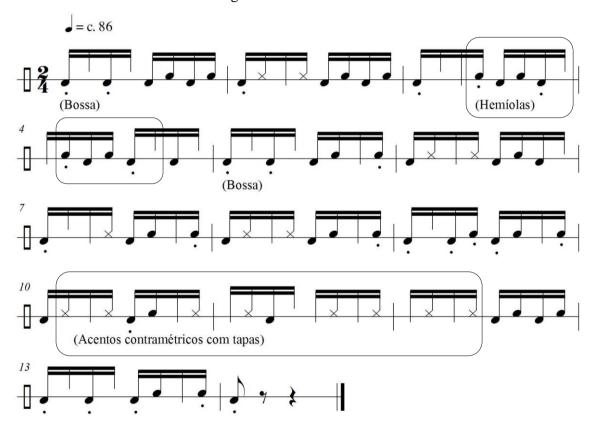
Marcos Suzano estabelece uma linhagem direta entre João da Baiana e Jorginho no que diz respeito às maneiras de articular os sons graves no pandeiro, procedimento que, na sua visão, remeteria à música do candomblé:

O Jorginho determinou um tipo de rum, de levada de grave, simplesmente espetacular. Analisando o papo dele, o papo do Paulinho da Viola, eles citam demais o João da Baiana como sendo a fonte desse tipo de variação. Mas, se você analisar o contexto da música do candomblé, é o comportamento de rum, de um tambor de rum<sup>111</sup> [...] Então, na verdade, esses elementos foram sendo adaptados [...] e sendo colocados ali como sendo componentes de um samba, de uma coisa resultante (Marcos Suzano, depoimento concedido ao autor).

<sup>&</sup>lt;sup>111</sup> A importância conceitual que Marcos Suzano atribui ao rum, tambor mais grave da música do candomblé, está detalhada no capítulo seguinte desta dissertação.

A meu pedido, Jorginho executou um improviso livre baseado nesta concepção do samba batucado, transcrito abaixo. Em alguns momentos, é possível reconhecer a bossa de Jorginho (compassos 1-2; 5-6). Na maior parte da execução, predominam variações, realizadas tanto na forma de hemíolas<sup>112</sup> (compassos 3-4) como na de configurações rítmicas não padronizadas, incluindo compassos nos quais a lógica convencional da marcação do samba - grave abafado no tempo 1, solto no tempo 2 - é interrompida, e, por vezes, invertida (como nos compassos 6, 8, 9 e 10). Outro elemento de destaque é a ampla utilização de tapas para acentuar pontos contramétricos do ritmo (especialmente no compasso 10 em diante).

Partitura 19 - Samba batucado de Jorginho



Fonte: transcrição do autor

Em certos contextos musicais, Jorginho utiliza amplamente as potencialidades expressivas dos sons graves do pandeiro. Um exemplo encontra-se na introdução de *Conversa de botequim* (Noel Rosa), faixa do disco *Raphael Rabello & Dino 7 Cordas* (1991). Neste trecho, enquanto um violão executa um ostinato rítmico-harmônico (do qual apenas o sentido

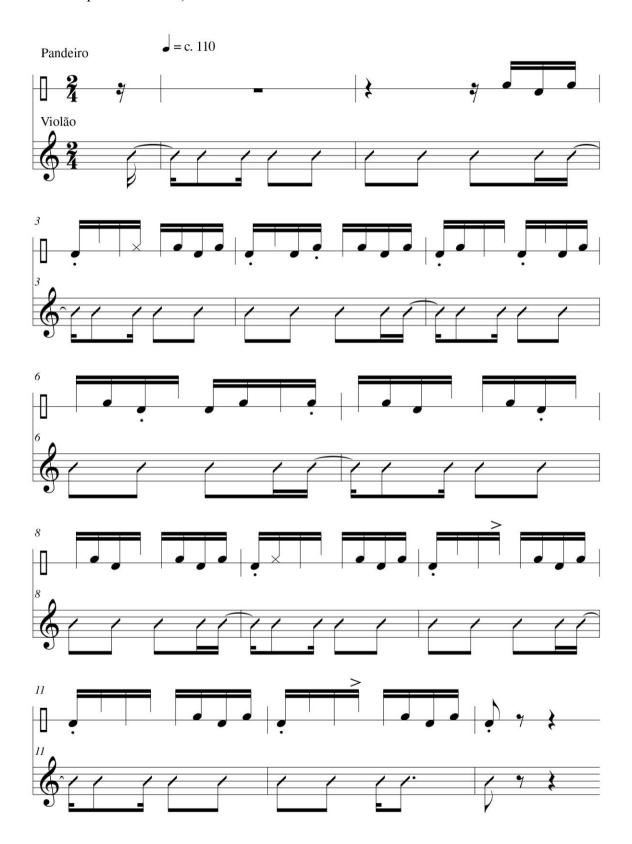
\_

<sup>&</sup>lt;sup>112</sup> Segundo Simha Arom, a hemíola consiste na repetição de uma única célula rítmica, cuja posição em relação à pulsação é deslocada a cada vez que esta célula ocorre (apud VICENTE, 2012, p. 93).

rítmico foi transcrito), o pandeiro atua como uma espécie de solista, realizando grande número de variações nestes sons.

Aqui, embora o fluxo de semicolcheias permaneça ininterrupto, não há a preocupação com a marcação estrita do padrão rítmico. Os graves ocorrem predominantemente em posições contramétricas. A alternância entre graves soltos e abafados ocorre em momentos imprevistos, sem se ater à marcação dos tempos 1 e 2 do compasso. Um padrão rítmico definido, com o primeiro tempo assinalado por um som grave abafado, só se estabelecerá nos últimos compassos do trecho. Até então, em nenhum momento a execução do pandeiro sugere qualquer tipo de padronização, indicando que, provavelmente, ela resulta de um improviso de Jorginho.

Partitura 20 - Pandeiro e figuração rítmica do violão de *Conversa de botequim* (introdução - a partir de 0'05")



# 4.5.6 "Tocar pela melodia"

Jorginho teve contato frequente com João da Baiana na época em que ambos trabalhavam na Rádio Nacional – Jorginho, como membro do Regional de Dante Santoro; João, como integrante da orquestra da rádio, dirigida por Radamés Gnatalli. Nesta época, João tinha tamanha ascendência sobre os percussionistas mais jovens que eles o chamavam de Tio João; este, por sua vez, os chamava de sobrinhos. Jorginho relata um elogio que recebeu de João em uma ocasião em que este, em um momento de folga da orquestra, assistia ao regional, que acompanhava algum artista se apresentando na programação da rádio. O diálogo ocorrido após o fim do programa, quando ambos se cruzaram no corredor da rádio, foi assim recriado por Jorginho:

- Gostei de ver, meu sobrinho!
- O que, titio, o que é?
- Você fez uma coisa que nenhum deles aí sabe fazer. Quando acabou a introdução, você fechou a introdução junto com a flauta e os violões. Ninguém aí faz isso. Muito bem, parabéns! e me deu um abraço.

A respeito desta história, Celsinho ponderou: "Aí começou a mudança". Possivelmente a observação de João (portadora de grande peso, dado o respeito que tinham por ele os demais músicos) fez com que Jorginho, pela primeira vez, se desse conta de que fazia algo diferente dos outros pandeiristas do seu âmbito de atuação.

Jorginho e Celsinho explicitaram, durante o depoimento, a grande importância que ambos conferem à melodia da música que está sendo interpretada, bem como à interação com os instrumentos harmônico-rítmicos do conjunto. Selecionei alguns apontamentos a este respeito:

Nós [Jorginho e Celsinho] nos preocupamos com o todo. [...] Eu sou assim, e ele [Celsinho] também, eu tenho certeza que ele faz. Ligado com o que está acontecendo.

Eu tomo muito conta do que tá acontecendo no conjunto todo. Tudo: violão, cavaquinho... Eu trabalho junto com eles.

Tem choro que você procura tocar junto com o bandolim, [...] tem choro que você se solta mais...

Já aconteceu do Dante fazer uma introdução, o Dante Santoro, e todo mundo ficou perdido e eu parei com o Dante. Isso aconteceu várias vezes (Jorginho do Pandeiro).

As linhas melódicas do samba e do choro são coisas diferentes. Elas te levam para outros caminhos. [...] A gente toca muito pela melodia. Mas, você toca mesmo por todos eles [os demais instrumentos do conjunto], porque quando você está na melodia escutando ela, curtindo ela, acompanhando, ao mesmo tempo você está vendo que o cavaco está aqui: [cantarola uma linha rítmica], aí se ele repetir você faz igual. Faz junto. Você trabalha em cima de todo mundo. Mas a melodia, ela te leva... e a melodia do choro, ela te diz o tempo todo o que ela quer. [...] E ela te ensina o tempo todo. Ela te carrega (Celsinho Silva).

Busquei exemplos, nas performances fonográficas de Jorginho, que ilustram o pensamento de "tocar com a melodia", bem como a ideia, elogiada por João da Baiana, de "fechar" a frase junto com a linha melódica.

## 4.5.6.1 Sofres porque queres

Em Sofres porque queres (Pixinguinha), faixa do disco Conjunto Época de Ouro interpreta Pixinguinha e Benedito Lacerda, o pandeiro conduz o ritmo no padrão básico de choro. Ao final da parte A, o pandeiro ressalta, por meio dos sons graves, a figuração rítmica do saxofone (interpretado nesta gravação por Zé Bodega, que executou o contraponto original de Pixinguinha à melodia da flauta de Benedito Lacerda), finalizando a frase junto com ele (compassos 5-6).

Partitura 21 - Pandeiro, flauta e saxofone de *Sofres porque queres* (trecho final da parte A - a partir de 0'24")



## 4.5.6.2 Segura ele

Em *Segura ele* (Pixinguinha e Benedito Lacerda), faixa do disco *Raphael Rabello e Dino 7 Cordas*, a parte C desta interpretação é tocada em ritmo de polca, <sup>113</sup> cujo padrão básico tocado por Jorginho assim se configura:

Partitura 22 - Padrão básico da polca tocado por Jorginho



Fonte: transcrição do autor

Nesta gravação, o pandeiro em diversos momentos interrompe a levada regular para interagir com a melodia, reforçando configurações rítmicas nela presentes. Este procedimento se evidencia em dois trechos, abaixo expostos.

No primeiro deles, Jorginho inicia a parte C marcando estritamente o ritmo (compassos 1-3). Na metade do compasso 4, o pandeiro reproduz a configuração rítmica da melodia, predominantemente construída em semicolcheias, com alguns pontos demarcados por colcheias. Jorginho efetua variações entre grave abafado, grave solto e platinelas (compassos 4-7). Na sequência, o pandeiro retorna à marcação do ritmo da polca (compassos 7-12).

<sup>&</sup>lt;sup>113</sup> A polca, atualmente, é entendida como uma espécie de subgênero do choro, caracterizada pelo compasso binário em andamento rápido. Entretanto, o termo já teve um significado bem mais amplo, chegando a ser entendida no meio chorão como uma espécie de matriz dos ritmos e danças brasileiros. Foi com este espírito que Alexandre Gonçalves Pinto escreveu: "A polka é a única dansa [sic] que encerra nossos costumes, a única que tem brasilidade. [...] Foi, é e continuará a ser a alma da dansa brasileira, com todo o seu explendor [sic] de melodia." (1978 [1936], p.115-16). Pixinguinha, referindo-se à música *Carinhoso*, composta em 1917, afirmou: "Quando fiz a música, *Carinhoso* era uma polca lenta. *Naquele tempo, tudo era polca*. [...] Depois, passei a chamar de choro" (Depoimento ao MIS, apud BESSA, 2005, p. 36, grifo meu).

Partitura 23 - Pandeiro e melodia de um dos violões de *Segura ele* (trecho inicial da parte C - a partir de 1'12")



Jorginho inicia o trecho seguinte (repetição da parte C) imitando a linha melódica, reproduzindo sua configuração rítmica. O procedimento configura uma hemíola, que, neste caso específico, é constituída por uma sucessão de cinco notas: quatro semicolcheias e uma colcheia. Cada configuração inicia-se com um grave solto e finaliza com um grave abafado, repetindo-se esta sequência por três vezes (compasso 1 até início do compasso 3).

O trecho subsequente mantém a ideia de imitação da linha melódica (compassos 3-7). Ao final, o pandeiro retoma a marcação da polca (compassos 8-12).

Partitura 24 - Pandeiro e melodia de um dos violões de *Segura ele* (trecho da repetição da parte C - a partir de 01'26")



Fonte: transcrição do autor

### 4.5.7 Um solo: Bole bole

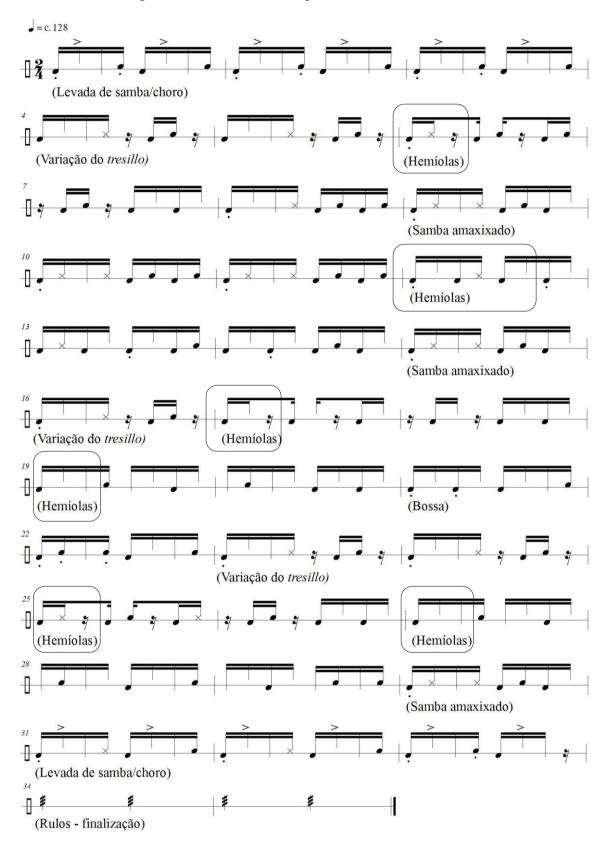
Os solos de pandeiro executados por Jorginho costumam ser permeados por vários dos elementos comentados nas transcrições acima. Selecionei um solo realizado em estúdio, resultado da participação do músico no disco *Receita de samba* (1991), do grupo Nó em Pingo D'Água (do qual o pandeirista "titular" é Celsinho Silva). Ele é executado ao final da música *Bole bole*, funcionando, na montagem do disco, como ligação com a música seguinte, *Alvorada* (ambas composições de Jacob do Bandolim).

O solo construído por Jorginho de certa maneira sumariza vários dos elementos já apontados nas análises dos exemplos anteriores: levadas que se aplicam tanto ao samba quanto ao choro (compassos 1-3; 31-33); a levada amaxixada de João da Baiana (compassos 8-11; 15; 30); a bossa de Jorginho, levada que contém em si o padrão de tamborim (compassos 21-22); rulos de polegar, com duração de uma semínima cada, utilizados para finalizar o solo, servindo de ligação com a música que se segue (compassos 34-35).

O elemento musical mais frequente neste solo (seis vezes no total) são as hemíolas. Elas são constituídas por agrupamentos de três semicolcheias (compassos 19-20; 27-29); de duas semicolcheias e pausa de semicolcheia (compassos 6-7; 17-18; 25-26); de seis semicolcheias (compassos 12-14). A sucessão destas notas agrupadas, em número de três ou de seis, causa no ouvinte a sensação de deslocamento em relação à pulsação das semínimas do compasso binário (cuja divisão usual é feita por agrupamentos de duas ou quatro notas).

Outro elemento, que ocorre por três vezes (compassos 4-5; 16; 23-24), é uma espécie de variação do *tresillo*, com grave, tapa e grave marcando os pontos acentuados, entremeados por platinelas e pausas. Esta configuração rítmica aparece com frequência nos solos de Jorginho, constituindo uma espécie de clichê do músico.

Partitura 25 - Solo de pandeiro em *Bole bole* (a partir de 04'33")



Fonte: transcrição do autor

# 4.6 SÍNTESE DAS ANÁLISES REALIZADAS

Os exemplos musicais analisados demonstram que as influências de João da Baiana, Risadinha e Gilberto D'Ávila são evidentes no estilo de Jorginho do Pandeiro. Por outro lado, dois dos pandeiristas mencionados em sua narrativa sobre a conformação do toque de pandeiro no choro, Russo e Popeye, aparentemente não teriam deixado "traços residuais" explícitos em sua maneira de tocar.

Jorginho conservou e desenvolveu a característica, comum a todos estes pandeiristas, de empregar amplamente os movimentos da mão de sustentação do pandeiro, tanto com motivação técnica – diminuir o esforço da mão que toca – quanto estética – "embelezar" a batida.

Jorginho utiliza amplamente o padrão básico de choro, consolidado, segundo ele, por Risadinha e Gilberto D'Ávila: padrão que emula a atuação do surdo de marcação do samba, mediante a utilização de graves soltos e abafados. Este padrão se caracteriza também pelo uso, ainda que discreto, do grave de ponta de dedos.

Jorginho faz uso de rulos curtos, como elemento de variação no padrão de choro, mediante um procedimento técnico bastante particular.

Do estilo de João da Baiana, Jorginho conservou a utilização de rulos longos, empregados em algumas músicas como elemento de alternância em relação à levada principal. Também utiliza a levada amaxixada característica de João, tanto como acompanhamento quanto como elemento para compor seus solos de pandeiro.

Os *tresillos* são empregados em uma figuração rítmica bastante utilizada por Jorginho para compor seus solos. Outro elemento musical frequente nos solos são as hemíolas.

O emprego expressivo de graves contramétricos, realizados com a parte de cima da mão (pontas dos dedos), é uma das características estilísticas mais notórias de Jorginho. Ele os usa tanto como elemento de variações, por vezes em execuções improvisadas, sem a preocupação com a marcação estrita do padrão rítmico, quanto para constituir o que pode ser considerado uma de suas "assinaturas": a "bossa", padrão que sintetiza elementos rítmicos do tamborim, utilizado para caracterizar o choro-sambado, ou samba batucado. A bossa evidencia a ligação de Jorginho com o estilo inicialmente desenvolvido por João da Baiana. João fazia amplo uso de tapas e sons graves contramétricos em sua batida, utilizando como padrão subjacente o paradigma do *tresillo* (ciclo de oito pulsações elementares, estruturado em um *time line* 3+3+2); Jorginho utiliza estes mesmos recursos para desenvolver uma batida baseada no paradigma do Estácio (ciclo de dezesseis pulsações elementares, estruturado em

um *time line* 2+2+3+2+2+3, de característica mais acentuadamente contramétrica). Esta levada de Jorginho caracteriza-se pela síntese de elementos: além do *time line*, articula as funções da condução e da marcação, realizada da maneira consolidada por Risadinha e Gilberto D'Ávila, com diferenciação entre graves abafados e graves soltos.

Jorginho evidencia, em suas performances, a preocupação constante em tocar seguindo o instrumento solista, muitas vezes interagindo com ele e enfatizando algumas de suas figurações melódicas. O pandeiro, portanto, em sua concepção, não deve se limitar à marcação estrita do ritmo; ele assume um papel dialógico na construção da interpretação da música, trabalhando "junto com eles" (não somente com o solista, mas com o "conjunto todo"), "ligado com o que está acontecendo".

As características apontadas, verificadas nas análises, representam apenas uma parcela da sonoridade de Jorginho do Pandeiro: há qualidades que a notação musical é deficiente em grafar, pois dizem respeito a elementos, auditivamente perceptíveis, que não encontram correspondência na música fixada na partitura. Elas serão comentadas, abaixo, por alguns dos pares de Jorginho, pandeiristas pertencentes a gerações posteriores: eles citam, como qualidades notáveis do músico, além de alguns dos elementos técnicos já apontados, como o grave de ponta de dedos e o movimento da mão de sustentação, outros aspectos, constituintes fundamentais da musicalidade de Jorginho, como "swing", "sonoridade" e "equilíbrio", componentes da beleza de suas levadas. Estes pandeiristas explicitam a admiração por Jorginho, ressaltando a importância do músico no processo de obtenção de respeito ao instrumento:

O grande responsável pelo respeito ao pandeiro é o Jorginho. Realmente ele tocava com um *swing* tão grande que era impossível o cara reclamar dele. Aquela batida dele é uma delícia. [...] Um *swing* inacreditável. [...] Esse acento do Jorginho, que é um acento clássico, é uma coisa linda demais, a nota grave, a duração (Marcos Suzano, depoimento concedido ao autor).

Jorginho é um músico que, através do choro, colocou o pandeiro num lugar importante. [...] Ele desenvolveu essa técnica e *swing* que influenciou tantas pessoas. [...] A relação do movimento da mão esquerda [*sic*]<sup>114</sup>. O grave de ponta de dedos. Isso são coisas que ele utiliza. Também, se manter dentro de um estilo durante tantos anos, preservando e modificando isso ao longo do tempo. Porque ele também é uma pessoa impressionante, né? Cada show que você olha ele, você vê uma coisa diferente (Vina Lacerda, depoimento concedido ao autor).

Jorginho é uma figura a se reverenciar [...] Ele contribuiu com muito *swing*, com a levada equilibrada, com o lance de sonoridade, de condução de platinelas, de linguagem de samba e de tamborim aplicado ao pandeiro, o lance do grave em cima. O Suzano bebeu nessa fonte. [...] É lindo de ver tocar. Ele está ativo ainda... Acho

Vina se refere à sustentação no pandeiro, comumente feita pela mão esquerda no caso dos destros. Ela é diferente para o caso específico de Jorginho, que, canhoto, sustenta com a mão direita.

que o Jorginho se basta na música dele. [...] E é isso, seguir com a escola dele, que muitos pandeiristas beberam nessa fonte, que serve de embasamento para a técnica moderna. [...] E é uma fonte que está viva (Bernardo Aguiar, depoimento concedido ao autor).

Esta última fala, de Bernardo Aguiar, aponta que a maneira de tocar de Jorginho, além de estar viva e de "se bastar" por si só, merecendo por isto ser seguida, também serviu de alicerce para os desdobramentos que se seguiriam, concretizados a partir do trabalho desenvolvido por Marcos Suzano.

# 5 PARA ALÉM DO CHORO: MARCOS SUZANO E OS DESDOBRAMENTOS DO PANDEIRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Em anos recentes, o pandeiro brasileiro tem alcançado uma projeção sem precedentes, tanto no Brasil quanto fora dele. Inovações nas suas técnicas de execução, aliadas a desenvolvimentos nas formas de amplificação, têm se mostrado determinantes para redefinir a percepção do instrumento, cuja utilização não mais se restringe às manifestações musicais às quais ele era, e permanece sendo, comumente associado - sejam elas provenientes de músicas populares urbanas, ou de práticas que podem ser entendidas como folclóricas ou tradicionais. O pandeiro brasileiro tem se mostrado um instrumento versátil, capaz de se inserir em uma série de contextos musicais, por vezes atuando como o único instrumento de percussão dentro de um grupo musical. Os termos "bateria de bolso", "bateria portátil" ou "bateria de bolsa" são comumente utilizados para se referir ao instrumento, aludindo a sua grande portabilidade e capacidade de síntese rítmica, entendida como análoga ao de uma bateria.

Parece consenso, entre os percussionistas, a atribuição de grande parte do protagonismo, neste processo de ressignificação do papel musical do pandeiro brasileiro, ao trabalho do percussionista carioca Marcos Suzano. A trajetória artística deste músico será assunto central deste capítulo, boa parte do qual se dedicará a examinar o processo de construção das concepções musicais de Suzano aplicadas ao pandeiro. Ao final do capítulo, serão apreciados alguns desdobramentos contemporâneos desta abordagem do instrumento, tanto em linhas gerais quanto em relação a alguns instrumentistas em particular.

Frederick Moehn (2009) enfatiza o protagonismo de Suzano, principalmente durante os anos 1990, no processo de trazer a percussão para a linha de frente da indústria fonográfica brasileira, num momento em que ela era relegada a segundo plano, tratada como mera perfumaria (*sic*). Além desta atitude (que pode ser entendida como política) do músico, que em certa medida questionou os modelos então dominantes de produção musical, calcados em concepções importadas, Moehn ressalta a habilidade de Suzano em "domesticar" as tecnologias, também muitas vezes importadas, de produção sonora.

A aquisição desta habilidade se fez possível porque Suzano pertence a uma geração que passou a ter acesso aos meios de produção musical. Diferentemente da dinâmica que constituiu a maior parte da vida profissional de Jorginho e seus pares, marcada claramente por uma oposição (para colocar em termos marxistas) entre os músicos, donos apenas da "força de trabalho", e as grandes empresas fonográficas e radiofônicas, donas dos "meios de produção", a trajetória profissional de Suzano ocorreu em uma época em que músicos passaram,

gradualmente, a ter acesso, além dos instrumentos musicais, a outros equipamentos profissionais: microfones, mesas de mixagem, gravadores etc. Estes equipamentos, além de permitirem aos músicos terem, em maior ou menor medida, controle sobre outras etapas da produção musical para além da composição e da performance (a ponto de Suzano gravar um de seus álbuns solo inteiramente em seu estúdio doméstico), muitas vezes são incorporados ao próprio conceito do instrumento musical, cuja configuração passa a ser entendida como todo este conjunto: o instrumento "primordial" + o equipamento de captação (microfones) + o equipamento de processamento do som.

Diferentemente também das gerações antecessoras de músicos, para os quais o engenheiro de som era um funcionário da empresa de fonografia ou radiofonia, com quem eles tinham contato somente no momento da captação da performance, Suzano por vezes estabeleceu um relacionamento mais "horizontal" com alguns destes profissionais, que passaram a ser vistos como parceiros do músico para a construção de sonoridades.

Significativo, também, é o fato da trajetória de Suzano se dar em uma época na qual a possibilidade da utilização de mais canais ou pistas, em uma gravação, expandiu-se, a ponto de sua limitação virtualmente desaparecer (notadamente, a partir do aporte das tecnologias digitais de gravação). Isto implicou, como se verá, na potencialidade de emprego de até cinco microfones, cada um com uma entrada independente na mesa de mixagem, para gravar apenas um pandeiro, procedimento já utilizado pelo músico: tudo "depende do papel do pandeiro na música", nas palavras de Suzano. Esta situação contrasta com aquela enfrentada por Jorginho do Pandeiro, durante muitos anos de sua atuação nos conjuntos regionais, quando, conforme mencionado, havia apenas um microfone à disposição para gravar o grupo inteiro, fazendo com que o pandeiro invariavelmente se posicionasse ao fundo da sala, atrás dos demais instrumentos.

#### 5.1 MARCOS SUZANO: TRAJETÓRIA

A narrativa da trajetória biográfica e artística de Suzano, apresentada a seguir, baseiase em dados oriundos dos trabalhos acima comentados, acrescentados de relatos do próprio músico, coletados em entrevista concedida em maio de 2016. As falas de Suzano, citadas de ora em diante, referem-se a este depoimento, exceto quando indicado.

## 5.1.1 Dados biográficos e artísticos

Marcos Suzano Martins da Costa nasceu em 1963, no Rio de Janeiro, no bairro da Tijuca. Durante sua infância, a família mudou-se para Copacabana, local onde se iniciou seu envolvimento com a música de percussão, na segunda metade da década de 1970. No início da adolescência, juntamente com amigos da vizinhança, na falta de instrumentos musicais, Suzano realizava batucadas em objetos como carros e elevadores. Para o músico, esta manifestação de musicalidade constitui um mistério: "Isso é um troço que sempre esteve na minha cabeça: por que é que, instintivamente, eu batucava samba?". O que intriga Suzano é o fato de seu gosto musical, nesta época, contemplar exclusivamente artistas e bandas de rock ou blues como Led Zeppelin, Pink Floyd, Ten Years After e Johnny Winters, os quais afirma apreciar até hoje. O samba, no entanto, era presente na vitrola de sua casa: seu pai escutava intérpretes como Martinho da Vila, Clara Nunes e Beth Carvalho.

Aos 13 anos de idade, após presenciar o ensaio de um bloco (conjunto de percussão que toca gêneros associados ao carnaval carioca, como samba e marcha-rancho) em uma rua de Copacabana, Suzano decidiu, junto com vizinhos, comprar instrumentos e montar um grupo, que aos poucos adquiriu a configuração instrumental de dois repiniques, três caixas e três surdos. Suzano e seu irmão eram os organizadores da batucada. O instrumento que ele tocava no bloco era um surdo de 16 polegadas, que exercia a função de surdo de terceira; <sup>115</sup> para o músico, a atração e envolvimento com este instrumento grave, cuja função transcende a rigidez da mera marcação rítmica, posteriormente se revelaria influente em suas concepções musicais.

Suzano permaneceu, nos anos seguintes, adquirindo outros instrumentos de percussão associados ao samba. O último deles foi o pandeiro, que, no entanto, apresentava dificuldades ao músico: "Não conseguia tocar. No pandeiro só saía partido-alto. [...] Eu não entendia como é que era o movimento". Sua grande atração pelo instrumento foi despertada em uma ocasião em que assistiu, pela TV, a uma performance de Jorginho do Pandeiro acompanhando a cantora Clementina de Jesus. Suzano tentou imitar os toques de Jorginho e, curiosamente, em suas primeiras tentativas, tocou "ao contrário", ou seja, iniciando a batida pela parte superior da mão direita, ao invés da inferior. Percebendo o que lhe parecia um equívoco,

Diferentemente dos surdos de primeira e de segunda, que numa bateria de escola de samba são responsáveis pela marcação estrita do compasso binário da música, os surdos de terceira, ou surdos de corte, executam variações rítmicas desta marcação, atuando de maneira contrapontística em relação à melodia do samba (cf. MARCELINO, 2015, p. 49-53).

Programa *MPB Especial*, produzido pela TV Cultura de São Paulo, gravado em 05 set. 1973. Suzano provavelmente assistiu a uma reprise do programa.

Suzano o corrigiu e passou a tocar o pandeiro de choro da maneira tradicional, iniciando o toque por baixo. Porém, anos mais tarde ele retomaria e desenvolveria esta forma de tocar, que chamaria de "técnica invertida". <sup>117</sup> Jorginho do Pandeiro e Jackson do Pandeiro (que vivia no Rio nos anos 1970, e a quem Suzano assistiu várias vezes tocando) são os pandeiristas que ele afirma mais terem exercido influência em seu envolvimento inicial com o instrumento.

Suzano começou a se inserir nos meios musicais do samba e do choro, frequentando rodas destes gêneros. Em 1980, seu grupo Chuva Fina ganhou um concurso estadual de grupos de choro, o que deu certa projeção a seus integrantes e fez com que Suzano passasse a receber convites para tocar com importantes artistas do gênero, como Joel Nascimento e Paulo Moura. Paralelamente a seu envolvimento com o choro, Suzano passou a travar contato com vertentes experimentais da música instrumental, tocando com músicos mais velhos que tinham como referência artistas como John McLaughlin, Miles Davis e Philippe Catherine. Ele atribui grande importância a este período: "Isso aí mudou minha vida, mudou tudo". O início da carreira musical profissional de Suzano coincidiu com sua graduação em Ciências Econômicas pela UFRJ, em 1985. Ele nunca chegou a exercer a profissão de economista.

Os dois universos musicais acima mencionados, o do choro e o da música instrumental de caráter experimental, podem ser entendidos como um tanto distantes; porém, aos poucos começaram a confluir na trajetória artística de Suzano. Primeiramente, com o grupo de choro Nó em Pingo d'Água, que propunha, em certa medida, uma renovação no gênero, e com o qual ele gravou o disco *Salvador* (1987);<sup>118</sup> posteriormente, e com impacto muito maior no desenvolvimento musical de Suzano, com o quinteto de música instrumental Aquarela Carioca. É importante ressaltar que Suzano nunca atuou exclusivamente como pandeirista. Ele sempre se manteve tocando também outros instrumentos de percussão, acústicos e eletrônicos. No entanto, notabilizou-se por ter concebido e levado a cabo ideias que foram determinantes para a renovação da linguagem do pandeiro brasileiro; é este o aspecto da carreira do músico que constitui o interesse especial da presente pesquisa.

O Aquarela Carioca, por ser um grupo assumidamente experimental, cujo direcionamento artístico era determinado pelos próprios integrantes, constituiu terreno privilegiado para as investidas de Suzano no que se refere ao redimensionamento do papel do instrumento: "Foi no Aquarela Carioca que eu entendi a importância do pandeiro". Este entendimento se explicitou em uma situação na qual o grupo iria fazer uma apresentação de

<sup>118</sup> Criado em 1979, o Nó em Pingo d'Água permanece em atividade, tendo Celsinho Silva como pandeirista.

٠

<sup>&</sup>lt;sup>117</sup> O desenvolvimento da técnica invertida será assunto abordado adiante.

duração reduzida, em meio a outras apresentações de outros artistas, sem dispor de tempo para fazer a passagem de som; dentre os vários instrumentos que tocava no grupo, Suzano decidiu utilizar apenas o pandeiro, com resultado positivo: "o som veio forte, e com muita pressão" (apud BARBOSA, 2015, p. 28). O Aquarela Carioca marcou o início dos experimentos de utilização do microfone anexado ao corpo do pandeiro, substituindo o microfone fixo em um pedestal. O músico enfatiza a importância, neste processo de desenvolvimento de sua sonoridade, da colaboração do engenheiro de áudio Denilson Campos, que seria seu parceiro em diversos projetos musicais.



Figura 27 - O grupo Aquarela Carioca: Paulo Muylaert, Mario Sève, Lui Coimbra, Paulo Brandão e Marcos Suzano

Fonte: reprodução da contracapa do disco Contos (1991)

Participando do grupo Ociladocê, <sup>119</sup> liderado pelo clarinetista e saxofonista Paulo Moura, Suzano travou contato com a música do candomblé, por meio de Carlos Negreiros, percussionista também integrante do grupo. Este encontro significou um ponto de inflexão na carreira de Suzano: "Só depois que estudei a música do candomblé que as coisas clarearam para mim" (apud POTTS, 2012, p.18, tradução minha). <sup>120</sup> A música do candomblé não configurou interesse do ponto de vista religioso por parte de Suzano, mas sim uma espécie de descoberta de elementos, em certa medida velados, constituintes das influências afrodiaspóricas na formação da musicalidade brasileira, que viriam a embasar muitas das

Este grupo gravou o disco *Paulo Moura e Ociladocê interpretam Dorival Caymmi* (1991). Informação disponível em: <a href="http://www.paulomoura.com/sec\_discografia\_view.php?id=18&type=1">http://www.paulomoura.com/sec\_discografia\_view.php?id=18&type=1</a>. Consultado em: 24 maio 2016.

-

<sup>120 &</sup>quot;It was only after I studied the music of candomblé that things were clarified for me" (grifo do autor).

concepções musicais que ele formularia. Posteriormente, Suzano aprofundaria o contato com este universo musical por meio de mestres como Caboclinho, Mônica Millet e Gabi Guedes.

Em fins dos anos 1980 e começo da década seguinte, Suzano realizou trabalhos com grupos de música instrumental e artistas da MPB nos quais introduziu, no pandeiro, uma série de inovações em termos de técnicas de execução, de sonoridade e de aplicação do instrumento em contextos musicais diversos. As gravações mais relevantes deste período, sob este ponto de vista, são o disco *Aquarela carioca* (1989), do grupo homônimo, no qual ele utiliza o instrumento na releitura do reggae *Top ten*; o disco *Sobre todas as coisas* (1991), da cantora Zizi Possi, no qual o pandeiro é utilizado no blues *Gato gaiato* e no bolero *Sentimental demais*; outro disco do Aquarela Carioca, *Contos* (1991), no qual a sonoridade de Suzano parece mais consolidada e o pandeiro é utilizado na releitura do rock *Kashmir*, do grupo Led Zeppelin. Seu trabalho mais especialmente significativo desta época, principalmente no que diz respeito à repercussão e consequente contribuição para disseminação de suas concepções musicais para o pandeiro, talvez seja o disco *Olho de peixe* (1993), realizado em parceria com o compositor, violonista e cantor pernambucano Lenine. Performances de pandeiro de Suzano contidas neste disco, bem como no disco *Contos*, serão analisadas em detalhe no próximo capítulo.

Outra gravação importante deste mesmo período foi feita com a cantora e compositora Joan Baez. O álbum *Play me backwards* foi gravado em 1992, em Nashville, tendo como engenheiro de som Jim Ball. A maneira como os sons grave, médio e agudo do pandeiro foram organizados estereofonicamente surpreendeu Suzano, que nunca havia experimentado esta qualidade de escuta nos estúdios brasileiros onde costumava gravar (cf. MOEHN, op. cit., p. 288). "Eu ouvi um som de pandeiro que não acreditei [...]. Essa gravação me deu um parâmetro grande". Assim como Denilson Campos, Jim Ball é outro engenheiro de áudio constantemente referenciado por Suzano por ter dado fundamental contribuição ao desenvolvimento de seu som, e com quem o músico voltaria a trabalhar em projetos subsequentes.

Suzano lançou três discos como artista solo: *Sambatown*, *Flash* e *Atarashii*. Em todos, ele assina também a produção, bem como a autoria da maior parte das composições. *Sambatown* (1996) foi gravado e mixado por Jim Ball, e é o único destes discos estruturado em torno das atuações de Suzano ao pandeiro, instrumento presente em todas as faixas. Não houve adição de efeitos ao som do instrumento, mas a busca de um som "amplo", bem distribuído dentro do espectro do estéreo, com a utilização de até cinco canais diferentes para gravar o instrumento (cf. MOEHN, op. cit., p. 291). O disco é predominantemente

instrumental (Suzano canta em algumas faixas), com participações de músicos tocando teclados, sopros e baixo. Semelhante instrumentação está presente em *Flash* (2000), gravado e mixado por Denilson Campos. Neste disco, o pandeiro desempenha papel menos central, embora ainda predominante. Suzano utiliza um *sampler*<sup>121</sup> para realizar alterações nos timbres e alturas dos instrumentos acústicos gravados (cf. MOEHN, op. cit., p. 293). *Atarashii* (2007) foi inteiramente tocado por Suzano, gravado por ele em seu estúdio caseiro e mixado por Walter Costa. O disco é composto exclusivamente de sons de percussão e voz processados eletronicamente. O som do pandeiro (ao menos de um pandeiro reconhecível auditivamente como tal) desaparece completamente neste álbum; uma das faixas, na qual se evidencia tal distorção timbrística do instrumento, tem o significativo nome de *Mutations*.

Ao longo da carreira, Suzano realizou colaborações importantes com artistas diversos. A lista é extensa, merecendo destaque as gravações com Alceu Valença (7 Desejos – 1991), Ney Matogrosso e Aquarela Carioca (As aparências enganam – 1993), Gilberto Gil (Acústico - 1994), Marisa Monte (Verde, anil, amarelo, cor-de-rosa e carvão – 1994), Lenine (O dia em que faremos contato – 1997), Carlos Malta e Pife Muderno (álbum homônimo – 1999; Paru - 2005), Paulinho Moska (Móbile - 1999), Joyce (Gafieira moderna - 2001), Sting (All this time - 2001), Mônica Salmaso (Voadeira - 2002), Elza Soares (Do cóccix até o pescoço – 2002), Omara Portuondo (Flor de amor - 2004), Chico Buarque (Carioca - 2006), Vitor Ramil e Marcos Suzano (Satolep sambatown – 2007), Naná Vasconcelos, Marcos Suzano, Caíto Marcondes e Coração Quiáltera (Sementeira: sons da percussão – 2010), Trio 3-63 (Muacy - 2014), Roberta Sá (Delírio – 2015).

Embora nunca tenha sido o foco de sua atuação, Suzano também desenvolveu atividades didáticas. Bernardo Aguiar, talvez seu aluno que posteriormente mais tenha se destacado como pandeirista profissional, relata que o músico ministrava cursos no Rio de Janeiro, com oito aulas de duração, nos últimos anos da década de 1990. Atualmente, Suzano não dá cursos regulares, mas realiza oficinas nas quais aborda suas concepções para o pandeiro. O músico também produziu um DVD, *Pandeiro brasileiro – a complete lesson with Marcos Suzano*, lançado em 2008.

-

Aparelho eletrônico que grava e armazena sons (*samples*) e que permite a manipulação digital de seus parâmetros de timbre, frequência, duração e intensidade (informação obtida em Glossary of Audio, Recording and Music Terms, disponível em: <a href="http://www.recordingconnection.com/glossary">http://www.recordingconnection.com/glossary</a>).

and Masic Terms, disponive em streps. In 122 Informação obtida em depoimento concedido pelo músico.

# 5.2 DESENVOLVIMENTO DE INOVAÇÕES PARA O PANDEIRO BRASILEIRO

Esta seção detalhará aspectos do desenvolvimento das inovações de Marcos Suzano no que se refere ao pandeiro brasileiro: seus pressupostos conceituais, inspirados em diferentes universos musicais; a conceituação da "técnica invertida"; a amplificação e processamento do som do instrumento.

### 5.2.1 Pressupostos conceituais: música do candomblé, música pop

Partindo das tradições do pandeiro no samba e no choro, nos quais este instrumento desempenha um papel de síntese rítmica de outros instrumentos percussivos, Suzano empreendeu uma reconceituação de seu âmbito de atuação musical, tomando como base pressupostos presentes em dois universos musicais que, em certa medida, podem ser entendidos como opostos:

- das músicas do candomblé: músicas de tradição oral, ritualísticas;
- das músicas pop: músicas autorais, de disseminação massiva, de viés mercadológico.

A música do candomblé<sup>123</sup> inspirou Suzano a dividir conceitualmente os sons do pandeiro em graves, médios e agudos, à semelhança dos tambores desta manifestação religiosa afro-brasileira, em cujas cerimônias são tocados os tambores rum, rumpi e 1é.<sup>124</sup> Rumpi e 1é, tambores médio e agudo, são responsáveis por manter padrões rítmicos regulares que funcionam como base sobre a qual o rum realiza figuras rítmicas improvisadas. O rum é o tambor grave, solista, que conduz a música ritual. Ele passou a funcionar, para Suzano, como referência do padrão de atuação de um instrumento grave dentro de um conjunto musical: "Durante uma época foi uma busca incessante, eu ouvia rum em tudo que era linha de baixo, eu tentava decupar [sic] todos os sons que eu ouvia". Em entrevista a Moehn (op. cit., p. 293), Suzano explicita alguns contextos musicais cujos instrumentos graves, em seu entendimento, guardam semelhanças com a atuação do tambor rum: as linhas de contrabaixo no reggae, as frases de baixo realizadas pelo violão de 7 cordas no choro, os padrões de bumbo na bateria do funk. A função do tambor rum, tendo se tornado uma referência conceitual para Suzano,

Além dos três tambores mencionados, nos rituais do candomblé também é utilizado o agogô ou gã, idiofone de uma ou duas campânulas. Para informações sobre este conjunto, que compõe o "quarteto instrumental" das cerimônias, cf. CARDOSO, op. cit., p. 51-61.

\_

O candomblé, entendido como um complexo de religiões afro-brasileiras que partilham características em comum, é dividido em "nações", que se referem a especificidades de cada manifestação do candomblé. Embora não mencione este nome, Suzano se refere à música do candomblé da nação queto ou nagô, que nomeia seus tambores da maneira aqui descrita (cf. CARDOSO, 2006, p. 1-3).

levou-o a desenvolver alternativas técnicas de execução que o permitissem utilizar o som grave do pandeiro com mais fluência, bem como a experimentar maneiras de colocar em destaque a sonoridade desta frequência grave.

A influência de bateristas da música pop, especialmente aqueles ligados aos gêneros rock, reggae e funk, é assumida por Suzano: "[...] eu ouço muito mais bateristas que percussionistas" (apud BARBOSA, op. cit., p. 47). Ela se evidencia em procedimentos estilísticos do músico, como a incorporação da ideia de *backbeats*, <sup>125</sup> do estabelecimento de correspondência entre as platinelas do pandeiro e o chimbal da bateria (responsáveis pela condução do *groove*) e do desenvolvimento de linhas de graves que guardam grande semelhança de concepção com linhas de bumbo (cf. POTTS, op. cit., p. 34). Para desenvolver a potencialidade do pandeiro em desempenhar papel análogo ao da bateria, Suzano adotou a prática de tocar junto com discos que continham gravações de bateristas de sua admiração, como Bill Bruford, Sly Dunbar e John Bonham.

A analogia do tom grave do pandeiro com o tambor rum do candomblé e com o bumbo da bateria levou o músico a pesquisar maneiras de ressaltar este som no seu instrumento, por meio de modificações físicas no próprio pandeiro, tais como: a utilização de peles mais grossas, que aceitam afinações mais baixas (cf. MOEHN, op. cit., p. 282); o procedimento de abafar a parte inferior da pele (oposta à superfície percutida pela mão), por meio da aplicação de fita adesiva ou uma camada de massa (semelhante à utilizada nas tablas indianas), para minimizar ressonâncias indesejadas (cf. POTTS, op. cit., p. 40-41). Esta preocupação com a frequência grave do instrumento refletiu-se, por fim, no cuidado em microfonar o instrumento de modo a enfatizá-la, atribuindo ao som grave um protagonismo até então negligenciado. O percussionista Vina Lacerda comenta: "Quando ele começou a utilizar, ninguém usava o pandeiro com essa afinação. Ele jogou o pandeiro lá embaixo [sic] [...]. Inclusive, você vê um bumbo do John Bonham tocando e o pandeiro do Suzano, quer dizer, você tem essa relação do bumbo da bateria e do som do grave do pandeiro". 128

O trabalho desenvolvido com o grupo Aquarela Carioca proporcionou a Suzano autonomia para experimentação destas mudanças. Com o auxílio do engenheiro de áudio Denilson Campos, o músico realizou as primeiras tentativas de utilização de um microfone

-

Acentuação do segundo e quarto tempos de um compasso quaternário. Em gêneros como o rock e o funk, este acento é caracteristicamente realizado pelo baterista na caixa (tambor).

Conjunto de dois pratos de choque, que podem ser percutidos por um dos pés (por meio de um mecanismo denominado máquina de chimbal, acionado por um pedal) e/ou pelas baquetas do baterista.

Tambor mais grave da bateria, tocado mediante o acionamento, por um dos pés do baterista, de um pedal com um batedor em sua extremidade.

<sup>128</sup> Informação obtida em depoimento concedido ao autor.

anexado ao corpo do pandeiro, nas apresentações ao vivo, em substituição ao microfone fixo em um pedestal:

Eu falei: "Denilson, a questão toda é a seguinte: eu sinto esse instrumento muito mais como uma bateria do que como um instrumento de percussão complementar, [...] já que eu tenho grave, médio e agudo." Aí a gente começou a pensar, se eu mudar a afinação, aumentar a espessura do couro, usar um couro mais grave, mais seco, aí a gente começou a tirar um timbre que ficou meio marca registrada. E o Aquarela foi o caminho, foi o trem que levou esse negócio adiante.

# 5.2.2 Sons do pandeiro e papéis das mãos

Para Suzano, ambas as partes da mão com que ele efetivamente percute o pandeiro <sup>129</sup> são capazes de extrair os sons básicos do instrumento, que, para ele, se constituem em graves, médios (tapas e sons abafados) e agudos (platinelas). Suzano, no entanto, considera mais confortável obter o som grave pelo toque do polegar do que pelas pontas dos dedos; já os tapas são mais facilmente obtidos pela mão espalmada do que pelo polegar (cf. POTTS, op. cit., p. 30-32). A busca por acomodar a execução do instrumento de maneira a extrair os sons graves preferencialmente pelo polegar, e os tapas preferencialmente pela mão espalmada, desencadeou o desenvolvimento da técnica invertida, assunto que será abordado mais adiante.

O procedimento técnico, por parte de Suzano, de obtenção dos sons de grave solto (de polegar e de ponta de dedos), platinelas (de punho e de ponta de dedos) e tapa (de mão inteira) é semelhante ao de Jorginho do Pandeiro, da mesma maneira que as execuções destes sons foram demonstradas no capítulo 3.

Ao contrário de Jorginho do Pandeiro, que nunca obtém o tapa com a parte inferior da mão, Suzano extrai este som percutindo o centro da pele com o polegar.

Suzano é destro e, como geralmente fazem os destros, utiliza a mão direita para percutir o pandeiro e a esquerda para sustentá-lo.

Figura 28 - Tapa executado com o polegar no centro da pele



Fonte: acervo do autor. Fotografia de Nira Pomar

Os rulos são efetuados por Suzano por meio da fricção do dedo médio, pressionado sobre a pele do instrumento, de "baixo" para "cima", fazendo com que as platinelas vibrem continuadamente.

Figura 29 - Rulo obtido pela fricção do dedo médio





Fonte: acervo do autor. Fotografias de Nira Pomar

A mão responsável pela sustentação do instrumento tem papel ativo, com a incorporação sistemática, quando necessário, dos movimentos de rotação do pandeiro, notadamente em andamentos médios ou rápidos de padrões rítmicos baseados em semicolcheias ou fusas. O procedimento consiste em fazer com que a mão que sustenta, mediante o giro do antebraço, leve o instrumento em direção à parte da outra mão que o percutirá, diminuindo a necessidade de movimentação desta, normalmente sobrecarregada quando a mão de sustentação permanece estática.

Ao contrário da maioria dos pandeiristas de choro, que, conforme demonstrado no capítulo anterior, realizam movimentos desiguais com a mão de sustentação, imprimindo maior amplitude aos movimentos referentes à segunda e terceira semicolcheias de cada tempo, Suzano normalmente busca a igualdade de amplitude destes movimentos, o que resulta em sons mais uniformes para todas as semicolcheias. Este procedimento será ilustrado no próximo capítulo.

Diferentemente de Jorginho e de grande parte dos pandeiristas que tocam choro, Suzano não utiliza, em nenhuma situação, o dedo médio da mão que sustenta o instrumento para abafar a parte inferior da pele do pandeiro. Quando deseja extrair o som grave abafado, seja com o polegar ou com as pontas dos dedos, percute uma região próxima ao centro da pele, minimizando assim a vibração da pele. O procedimento, quando feito pelo polegar, é muito similar ao do tapa de polegar, porém, realizado com mais suavidade do que este.

Por outro lado, Suzano utiliza a mão de sustentação para realizar efeito de glissando: ao mesmo tempo em que percute o instrumento, exerce pressão na parte superior da pele com o dedo polegar da mão que o segura. Esta pressão é gradualmente aumentada ou diminuída, de maneira a fazer subir ou descer a tensão (e a afinação) da pele.

Figura 30 – Realização de efeito de glissando pela pressão do polegar da mão de sustentação contra a pele do pandeiro





Fonte: acervo do autor. Fotografias de Nira Pomar

#### 5.2.3 Técnica invertida

Uma substancial inovação de Suzano é o desenvolvimento da chamada técnica invertida. Ela significa a possibilidade de iniciar um padrão rítmico não necessariamente com a parte inferior da mão (por baixo), como é feito normalmente na maioria das formas tradicionais de tocar o pandeiro, mas também com a parte superior (por cima).

Constatando que em vários padrões rítmicos, tanto da música do candomblé quanto em alguns gêneros de música pop, ocorre a predominância de sons graves nas posições contramétricas dos tempos do compasso, Suzano percebeu que, ao inverter a lógica dos toques tradicionais de pandeiro e iniciando o toque por cima, estes sons graves em posições contramétricas passariam a ser automaticamente obtidos pelo polegar, resultando em condição de execução mais confortável. O músico vincula este desenvolvimento conceitual e técnico ao período em que, tocando no grupo de Paulo Moura, travou contato com a música do candomblé:

Teve a coisa de eu começar a trabalhar com o Paulo [Moura], final de 86, início de 87, eu comecei a conhecer a coisa dos ritmos do candomblé, dos cultos afrobrasileiros. Isso aí mudou completamente a minha maneira de pensar, por causa exatamente da função dos graves, médios e agudos, que é um norte muito interessante pro percussionista, na organização de ideias, de timbres, de tudo [...]. Isso aí ocupou minha cabeça de uma maneira que eu comecei a tocar, transpor tudo pro pandeiro. Aí quando eu comecei a transpor pro pandeiro, senti que a articulação, a dinâmica do meu toque tinha mudado [...]. E eu comecei a sentir necessidade de cada vez usar mais a mão esquerda, e começou a me limitar a coisa de trabalhar sempre com o dedão no início, na forma tradicional. Aí eu pensei: bom, eu não sei por que a gente não começa com um [toque] na ponta dos dedos, a gente sempre tem que começar com o punho. E aí eu comecei a inverter todas as batidas que eu fazia.

Interessantemente, Suzano retomou o caminho que havia intuído em suas primeiras tentativas de tocar o instrumento; porém, neste ponto de sua carreira, já o fez de maneira consciente, embasada nos conceitos sonoros que vinha formulando e na necessidade de melhor adaptar a "tocabilidade" do instrumento a estas formulações conceituais.

Além da melhor acomodação dos sons graves contramétricos, que passam a ser obtidos pelo polegar, outra vantagem possibilitada pela técnica invertida, dentro do universo estilístico desenvolvido pelo músico, diz respeito às adaptações de *grooves* de bateria inspirados em gêneros como o rock e o funk: nestes, é muito comum a realização, na caixa, de acentos nos *backbeats*. Buscando utilizar os sons de tapa para emular o som da caixa da bateria, Suzano percebeu que a utilização da técnica invertida automaticamente os posicionava nas posições cométricas do compasso, favoráveis à execução do tapa com a mão inteira, de obtenção mais confortável.

Quanto ao som grave, sua obtenção pelas pontas dos dedos já configurava traço estilístico presente nas performances de Jorginho do Pandeiro, João da Baiana, Gilberto D'Ávila e Risadinha, conforme apontado no capítulo anterior. No entanto, diferentemente destes músicos, que, por utilizarem exclusivamente o que hoje se entende por técnica

\_

Caixa ou caixa clara é um tambor bimembranofone, cuja característica é a existência de uma esteira constituída de fios metálicos que vibra em contato com a pele inferior, quando a superior é percutida.

tradicional, somente empregavam os graves de pontas de dedos em posições contramétricas do compasso, Suzano utiliza-os tanto nas partes cométricas quanto nas contramétricas, de acordo com a situação.

A técnica invertida, assim como a rotação sistemática da mão de sustentação, representam recursos de que Suzano lança mão de acordo com a necessidade apresentada pela música em questão. Estes procedimentos são adotados, via de regra, em adaptações, com andamento médio ou rápido, de ideias inspiradas em *grooves* de bateria, tocados com semicolcheias ininterruptas; para outras situações musicais, o padrão motor de organização da levada pode mudar. As transcrições apresentadas no próximo capítulo ilustrarão melhor esta questão.

## 5.2.4 Pandeiro amplificado: o frame drum para além da moldura

Parte constituinte da sonoridade de Suzano ao pandeiro decorre da grande atenção por ele dirigida a aspectos relativos às tecnologias de captação e amplificação do som do instrumento. Eles incluem preocupações com microfonação e com o processamento do som captado pelo microfone (procedimento de realizar transformações do mesmo por meios eletrônicos ou digitais). Para Suzano, amplificar o som do pandeiro não significa necessariamente apenas ampliar seu volume, mantendo o timbre o mais próximo possível do som natural do instrumento acústico; o processo pode incluir tratamentos (análogos aos que são aplicados, por exemplo, à guitarra elétrica) que acabam por modificar o som resultante. Este ponto será retomado adiante.

# 5.2.4.1 Microfonação

Uma maneira usual de amplificar o som do pandeiro consiste em utilizar um microfone posicionado em um pedestal a aproximadamente um palmo de distância do instrumento, embaixo deste. Este método, provavelmente a única possibilidade conhecida durante os primeiros anos de carreira de Suzano, causava insatisfação ao músico, que buscou alternativas, com o auxílio de Denilson Campos. "Eu falei: Denilson, eu não aguento mais tocar em frente a um pedestal, a um microfone. É o fim da picada. Isso não existe. [...] Eu mexo a mão. [...] O instrumento não está rendendo nada".

Por perceber que tocar sobre um microfone posicionado em um pedestal resulta em perda de eficiência da amplificação, devido à constante movimentação do instrumento que é impressa pela mão que o sustenta, Suzano experimentou maneiras de anexar um pequeno microfone condensador<sup>131</sup> ao fuste do pandeiro. Este procedimento é o preferido pelo músico para performances em palcos.

As vantagens da utilização de um microfone anexado ao pandeiro incluem: maior uniformidade na captação do som do instrumento; possibilidade do músico ter mais movimentação no palco, no caso de apresentações ao vivo; possibilidade de direcionar o microfone para a pele do pandeiro, dando mais proeminência ao som dos graves que ao das platinelas, proporcionando, com isso, maior equilíbrio ao som do instrumento e compensando a perda de volume dos graves ocasionada pela adoção da afinação mais baixa.

As primeiras tentativas realizadas por Suzano neste sentido foram feitas com o Sony ECM-16T, um modelo condensador, de lapela, apropriado para uso de oradores em palestras. O resultado inicial entusiasmou o músico: "Quando eu liguei esse microfone e funcionou, o som do instrumento mudou". Posteriormente, ele experimentou os microfones AKG C519M e Audio-Technica Pro 35, ambos projetados para uso em instrumentos de sopro. No começo dos anos 1990, Suzano adotou o microfone Shure SM98, que mostrou vantagens em relação aos modelos anteriores; mais tarde, optou por uma versão aprimorada deste último, o Shure Beta98, que durante anos foi seu microfone preferido para aplicações ao vivo. Para afixá-lo ao pandeiro, Suzano desenvolveu uma solução "caseira" (já que o mecanismo original de fixação deste microfone era inadequado para uso no pandeiro), que consistia em prender, com uma fita isolante, o microfone a uma braçadeira em "L", com uma borracha de apagar entre os dois, a qual tinha a função de amortizar o ruído transmitido pela moldura do instrumento ao microfone; finalmente, a braçadeira era presa a um dos parafusos de afinação do instrumento (cf. POTTS, op. cit., p. 45-48).

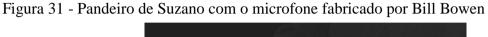
Atualmente, o microfone utilizado por Suzano nas apresentações em palco é um modelo do tipo condensador cardioide (unidirecional), desenvolvido pelo norte-americano Bill Bowen, o qual afirma ser este o primeiro microfone projetado especialmente para uso em *frame drums*. Segundo Bowen, amplificar o pandeiro apresenta desafios, pelo fato do

por um dispositivo eletrônico, gerando sinal de áudio. Os níveis de saída de som deste tipo de microfone são mais fortes que os níveis de saída de som obtidos no microfone do tipo dinâmico. O microfone condensador se caracteriza pela alta sensibilidade e pouca propensão à saturação mecânica, além de poder ser de tamanho muito menor que o microfone dinâmico. Necessita de uma fonte externa de alimentação (dados obtidos em VALLE, 2002, e no *website* da fabricante de microfones Audio-Technica, disponível em: <www.audio-

technica.com>.).

Microfone condensador utiliza uma placa fixa e uma membrana móvel, que funcionam como lados opostos de um capacitor. A pressão sonora faz variar a distância entre estas placas e a tensão entre elas, que é amplificada por um dispositivo eletrônico, gerando sinal de áudio. Os níveis de saída de som deste tipo de microfone são

instrumento estar em constante movimento e produzir sons que vão dos mais graves aos mais agudos, dentro do espectro de frequências audíveis. O fabricante também revela sua preocupação com o desenvolvimento de uma braçadeira para anexar o microfone ao instrumento que seja, ao mesmo tempo, leve e forte o suficiente para resistir à movimentação. 132





Fonte: fotografia do autor

Para gravações em estúdio, o procedimento de microfonação do pandeiro admite variáveis. Podem ser utilizados desde um até cinco microfones simultâneos, enviados para canais diferentes da mesa de gravação (procedimento utilizado por Suzano nas gravações de *Sambatown*, seu primeiro disco solo). Para o músico, o que determina a escolha do método utilizado em uma gravação é o papel do pandeiro na música: se o instrumento será a única percussão a ser gravada, "aí vale a pena gravá-lo em três canais, [...] no centro você botar o grave, e um L-R [*sic*] pra você distribuir o panorama do instrumento pra ele ficar um pouco mais amplo". <sup>133</sup> Se, por outro lado, o pandeiro for um dentre vários outros instrumentos de percussão em uma gravação, sem importância em particular, a utilização de apenas um microfone pode ter resultado satisfatório.

Embora eventualmente utilize o microfone anexado no corpo do pandeiro para gravações em estúdio, Suzano normalmente prefere a utilização de microfone montado em um pedestal, posicionado a aproximadamente um palmo de distância do pandeiro, abaixo dele. Indagado sobre uma possível perda de eficiência de captação ocasionada pelo procedimento,

<sup>132</sup> Informações obtidas no *website* do fabricante. Disponível em: <www.bowenaudio.com>.

Panorama, ou *pan*, refere-se à distribuição espacial de um som no sistema estereofônico, que utiliza dois canais de reprodução de som. L-R se refere a *Left* e *Right*, os lados esquerdo e direito do estéreo.

uma vez que o microfone não acompanha o movimento do instrumento, Suzano considera que tal perda não acontece, embora não saiba ao certo explicar o porquê. Ele especula que uma possível razão seja o fato de, em estúdio, as condições técnicas serem muito diversas das do palco: a qualidade dos microfones utilizados é muito superior, assim como a qualidade das salas, com seu isolamento e tratamento acústico. Sejam quais forem as explicações técnicas possíveis, o conhecimento empírico de Suzano o levou a considerar a utilização de (bons) microfones montados em pedestal como a melhor opção para gravações em estúdio.

Em seu estúdio caseiro o músico dispõe de alguns microfones, cuja seleção para utilização depende do tipo de gravação a ser feita. Entre eles, destacam-se o Neumann TML103 e Neumann KM184, ambos condensadores (cf. POTTS, op. cit., p. 55); o DPA 4099, também condensador (cf. BARBOSA, op. cit., p. 45); o Telefunken M82, microfone dinâmico; o Royer R-121, microfone do tipo *ribbon*. 136

#### 5.2.4.2 Processamento do som

Suzano revela que sua atração por tecnologias de estúdio remonta aos primeiros tempos de audição de discos de rock:

Eu sempre gostei. Por exemplo: se tinha uma coisa que eu adorava no Led Zeppelin era quando começava aquele negócio de *phaser*<sup>137</sup> na bateria, sons de guitarra... [Suzano imita sons com a boca]. [...] Pink Floyd, cara. Eu comprei o Dark Side of

Penso que deve-se também considerar a ausência, em estúdio, de dois fatores que ocorrem no palco: "vazamento" e retroalimentação. "Vazamento" é a captação, por parte de um microfone, de sons de outros instrumentos além daquele que este microfone se destina a captar; em estúdio, esta situação não ocorre, pois geralmente grava-se um instrumento sozinho em uma sala, separado dos demais. Retroalimentação ocorre quando o som de um instrumento, captado por um microfone, é amplificado em uma caixa de som, e este som amplificado é novamente captado pelo mesmo microfone, condição esta que inexiste em um estúdio, devido à utilização de fones de ouvido.

<sup>&</sup>lt;sup>135</sup> Microfone dinâmico é aquele que tem um diafragma com uma bobina anexada proximamente a seu vértice. Tem como característica a robustez, sendo comumente utilizado para sonorização em palcos. Sua sensibilidade é mais baixa, tendendo a ignorar sons de pequena intensidade. Não necessita de fonte de alimentação externa (informações da fabricante japonesa Audio-Technica, disponível em: www.audio-technica.com; também cf. VALLE, 2002). O microfone dinâmico M82, da Telefunken, é projetado para microfonação do bumbo, tambor mais grave da bateria, e tem um filtro que corta algumas frequências médio-graves (informações da fabricante alemã, disponível em: www.telefunken-elektroakustik.com/products/mics)

Microfone ribbon, ou microfone de fita, realiza a transdução (conversão de energia acústica em elétrica) mediante uma fina tira de alumínio que se move entre dois ímãs, produzindo uma pequena tensão elétrica que é aumentada por um transformador. É apreciado pelo "calor" do som resultante, porém, tende a ter constituição mais frágil e de fácil saturação (informações obtidas em: www.audio-technica.com; também cf. VALLE, 2002). A Royer, fabricante norte-americana do modelo utilizado por Suzano, o R-121, afirma que este prima por sua solidez, realismo na reprodução do som captado e versatilidade de utilizações (informação obtida em www.royerlabs.com).

<sup>&</sup>lt;sup>137</sup> Efeito eletrônico que consiste em uma série de filtros que produzem atrasos em relação a um som original. Ao serem mesclados, o sinal original e os sinais atrasados provocam cancelamento de fase em algumas frequências, tornando-as menos fortes, enquanto ressalta outras frequências. O efeito sonoro resultante é comparado a uma "varredura". Informação obtida no manual do software de produção de áudio Audacity, disponível em: <a href="http://manual.audacityteam.org/man/phaser.html">http://manual.audacityteam.org/man/phaser.html</a>>.

the Moon. [...] Quando eu ouvi esse disco foi um soco na minha cabeça, eu ficava assim, ó: que é isso, que que é isso? Depois, com o tempo, eu fui entender que aquilo ali era o trabalho de um cara, sabe, do Alan Parsons, aí eu falei: "Pô, o cara é um gênio, isso é tudo montado, isso é tudo senóide, onda... [...] Comecei a curtir muito essa coisa de processamento.

A utilização intensiva, por parte do músico, de equipamentos para processar o som do pandeiro, ao vivo e em estúdio, foi desencadeada por uma situação vivida por ele em Colônia, Alemanha, em 1996. Após uma apresentação realizada com Lenine, os músicos foram informados que no subsolo do local da apresentação funcionava um clube onde se ouvia música eletrônica. "Quando entrei na parada estava rolando *jungle*, <sup>138</sup> sabe, eu nunca tinha ouvido [...]. Eu fiquei em estado de choque. [...] Que ritmos são esses, que batida é essa? [...] Aí eu olhava pro meu *set* no dia seguinte e falei: 'Vai ser a última temporada desse *set*!'" Em viagem ao Japão, no ano seguinte, o músico começou a adquirir equipamentos eletrônicos e discos de *jungle* para realizar o que entendia como uma atualização de seu som. Estes equipamentos incluem pedais de efeito e pré-amplificadores.

Os pedais de efeito são utilizados por Suzano em apresentações ao vivo (de acordo com a necessidade, relacionada à concepção musical do trabalho em questão) e em gravações de estúdio. Eles incluem um pedal de volume, usado principalmente em performances ao vivo com o intuito de equilibrar a dinâmica do som do pandeiro com os volumes dos demais instrumentos no palco, e uma série de pedais ou *modelers* (equipamentos que emulam diversos tipos de pedais em um único aparelho), que proporcionam controles de diversos parâmetros de configuração do timbre e aplicação de efeitos como *delay*<sup>139</sup> e distorções.

Os pré-amplificadores utilizados no estúdio de gravação caseiro de Suzano incluem o Universal Audio 2-610 e o Neve 1073DPD. Ambos possuem dois canais de entrada, o que permite a Suzano gravar utilizando dois microfones, simultaneamente, em cada um destes aparelhos. Outro equipamento de que dispõe é o Sherman Filterbank V2, unidade de filtro analógico e distorção que permite ao músico transformar o som do pandeiro, até torná-lo irreconhecível como tal. 140

Sobre o uso do pedal de efeito Whammy, oitavador fabricado pela Digitech, Suzano afirma:

-

<sup>&</sup>lt;sup>138</sup> Subgênero da música eletrônica para pistas de dança que emergiu da aceleração de padrões rítmicos de outros subgêneros da mesma, como o techno, house e hip-hop, resultando em um *groove*, cujo andamento pode chegar a até 150 bpm, "áspero e metálico, porém também dançante" (cf. NOYS, 1995, p. 321, tradução minha. No original: "a harsh and metallic, yet also danceable, groove").

Tipo de processamento de som cuja característica é a reprodução do sinal original com atraso, gerando um efeito de eco (cf. ZUBEN, 2004).

<sup>&</sup>lt;sup>140</sup> Para detalhes sobre os pedais de efeito e pré-amplificadores utilizados por Suzano, cf. POTTS, op. cit., p. 50-54.

Eu posso botar o pandeiro uma oitava abaixo ou uma quinta abaixo. [...] Aí o monitor te gera um som, que você fala: "Ué?" Sua batida muda, porque você está recebendo um som já diferente. Aí você começa a tocar com muito mais intensidade, a sua articulação de som muda [...] Então o instrumento, em um segundo ele desaparece. Tudo em função daquele som, do timbre. Então o timbre fica muito maior do que a presença do instrumento em si.

Esta colocação sugere que o uso da tecnologia pode reconfigurar a própria interação do instrumentista com o instrumento, influindo na maneira de tocar e alçando o timbre ao primeiro plano. Neste mesmo sentido, Guilherme de Castro, em sua tese sobre a construção de sonoridades em estúdios de gravação, afirma:

Tocar um instrumento moderno não é apenas moldar o som adequado a cada ocasião pelo gesto corporal e sua consequente resposta, mas, [...] muitas vezes, criar o próprio instrumento em si ou, pelo menos, o som a ser controlado pelo instrumento que, então, funciona mais como uma interface (CASTRO, 2015, p. 63).

Consideração semelhante, sobre dissociação – e posterior reassociação - entre instrumento e som resultante, já havia sido formulada por Suzano em entrevista a Brian Potts:

Eu penso muito nisso. É meio metafísico. Por exemplo, você vê o instrumento e sua mente identifica como um pandeiro... e de repente você o toca, e o som que emerge é completamente diferente do que você espera. Sua mente apaga a imagem do pandeiro e vai direto para o som... e, em segundos, você se perde no som. Daí, quando você volta pra procurar a origem deste som... você se dá conta que é o pandeiro... você ouve algo que você não consegue acreditar que está vindo deste instrumento... (apud POTTS, op. cit., p. 75, tradução minha). 141

As concepções de Suzano referentes à sonoridade do pandeiro brasileiro apontam para uma verdadeira reconfiguração organológica do instrumento (nos termos da sistemática de Sachs e Hornbostel, abordada nos capítulos iniciais). O pandeiro brasileiro, em seu entendimento, passa a ser constituído por três partes complementares: tambor + sistema de amplificação + sistema de processamento do som. Ou seja, o instrumento passa a reunir características de três categorias de classificação: membranofone, idiofone e eletrofone. 142

142 Conforme apontado no capítulo 2, a sistemática de Sachs e Hornbostel não prevê instrumentos "híbridos", no sentido de pertencerem a mais de uma categoria: embora possuam soalhas, pandeiros são classificados unicamente como membranofones. De acordo com as normas desta sistemática, instrumentos acústicos com microfones anexados, mas que não sofreram modificação em sua forma original, como é o caso do pandeiro de Suzano, não são classificados como eletrofones, permanecendo classificados de acordo com sua fonte sonora primária. Este caso particular aponta a dificuldade do sistema de Sachs e Horbostel em classificar

-

<sup>&</sup>quot;I think a lot about this. It's kind of metaphysical. For example, you see the instrument and the mind identifies it as a *pandeiro*... and suddenly you hit it, and the sound that comes out is completely different from what you expect. Your mind erases the image of the *pandeiro* and goes straight to the sound... and in seconds you get lost in the sound. Then, when you come back to look for the origin of this sound... you realize it's the *pandeiro*... you hear something that you can't believe is coming from this instrument..." (grifos do autor).

O entendimento do pandeiro brasileiro "moderno" (a partir de Suzano) como um instrumento mais amplo do que aquele que era conhecido até então já havia sido sugerido pelos títulos de três importantes textos a respeito do músico, publicados entre 2009 e 2012: *Marcos Suzano – Expanding the Pandeiro* (Marcos Suzano – Expandindo o Pandeiro) (LIM, 2009); *How Percussionist Marcos Suzano Turned Brazilian Tambourine into a Drum Kit* (Como o Percussionista Marcos Suzano Transformou o Pandeiro Brasileiro em uma Bateria) (MOEHN, 2009); *Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro* (Marcos Suzano e o Pandeiro Amplificado) (POTTS, 2012) – traduções minhas.

## 5.3 NOVOS ÂMBITOS MUSICAIS PARA O PANDEIRO BRASILEIRO

A expansão na configuração do instrumento encontra correspondência na abertura de possibilidades de utilização para o pandeiro brasileiro, que passa a ser percebido como instrumento capaz de atender a uma série de situações musicais às quais não era anteriormente associado. Suzano afirmou: "Eu não toco apenas um estilo. Por exemplo, sou brasileiro, mas não vou me limitar a baião, samba, maracatu ou caboclinho todo o tempo – de jeito nenhum! O resultado é uma erosão do estereótipo do 'percussionista exótico do terceiro mundo'" (apud LIM 2009, p. 23, tradução minha).<sup>143</sup>

O músico evidencia, aqui, sua intenção de transitar sem restrições entre os gêneros musicais, independentemente do fato dele "ser brasileiro", independentemente de o pandeiro muitas vezes ainda ser visto primordialmente como instrumento ligado a manifestações entendidas como folclóricas ou tradicionais. Acima de tudo, manifesta o desejo de não ser visto como o "exótico", o diferente, mas sim de ser considerado em pé de igualdade com qualquer outro instrumentista, seja qual for o contexto musical em jogo. "Eu tenho verdadeiro pavor disso. [...] O cara pode ser dinamarquês, pode ser brasileiro, pode ser de onde for – a música é muito acima, muito superior. E eu acho que um dos problemas do percussionista brasileiro é se ater ao determinismo regional". Por outro lado, Suzano valoriza a importância de o percussionista conhecer as tradições musicais regionais: "[...] você tem que ter um firme alicerce musical. No meu caso é a música afro-brasileira [...]. E a partir disso, você explora

satisfatoriamente todos os "exemplares" de instrumentos, em especial aqueles associados ao desenvolvimento de novas tecnologias.

<sup>143 &</sup>quot;I don't just play one stile. For example, I'm Brazilian, but I'm not going to limit myself to baiao [sic], samba, sambinha [sic], maracatu, or caboclinho the whole time – no way! The result is an erosion of the 'exotic third world percussionist stereotype'".

outras coisas, mas você tem que ter um alicerce sólido" (apud LIM, op. cit., p. 24, tradução minha). 144

A este respeito, Vina Lacerda, autor de importante método para o estudo do pandeiro brasileiro, comenta: "Eu acho interessante isso – a característica de ele trazer um universo que *a priori* não teria uma estética parecida com a música brasileira [...], ele colocar isso e traduzir esse universo pra dentro de um instrumento tão elementar da música brasileira".<sup>145</sup>

Indagado sobre o estágio atual de inserção do pandeiro brasileiro nas músicas mundiais, Suzano faz considerações sobre a internacionalização da confecção dos equipamentos que utiliza atualmente: seu instrumento é feito no Japão, pelo *luthier* Tehuriko Toda; seu microfone favorito para apresentações ao vivo é feito nos Estados Unidos, pelo norte-americano Bill Bowen; seu equipamento nas apresentações inclui, quando a situação exige, um pré-amplificador valvulado feito sob encomenda no Japão. Estas informações sem dúvida são significativas (especialmente no tocante ao tambor em si), mas o que parece impressionar mais Suzano é o interesse que ele observa, em experiências vividas no exterior, com relação ao aprendizado de tocar o instrumento.

O músico relata ter sido convidado, em 2008, para se apresentar e ministrar uma oficina de pandeiro brasileiro no Tamburi Mundi, festival de *frame drums* realizado anualmente em Freiburg, Alemanha. Os demais artistas que se apresentaram também deram aulas que, de acordo com o músico, recebiam cinco alunos em média; a aula de Suzano teve participantes provenientes de Rússia, Portugal, Suíça, China, Irlanda, Chile e outros países, totalizando 38 alunos, todos eles portando pandeiros brasileiros.

Suzano tem forte ligação com o Japão (já viajou 40 vezes para este país), onde desenvolve atividades envolvendo apresentações (ele estabeleceu parceria com o baterista Takashi Numazawa e um engenheiro de som, com os quais realiza performances de música totalmente improvisada), gravações e clínicas de pandeiro. Ele observa um uso crescente do instrumento pelos percussionistas japoneses, que "usam o pandeiro no *set* assim como a conga entrou, um tempo atrás. E tocam o *groove*, é pra botar na levada". Aqui, Suzano estabelece paralelo entre o pandeiro e a conga, tambor cubano que, após sua inserção no *latin jazz* norteamericano, a partir dos anos 1940, paulatinamente deixou de ser associado exclusivamente à música afro-cubana para ganhar aceitação em outros ambientes musicais, inclusive a música pop. E quando ele menciona que os japoneses utilizam o instrumento para "tocar o *groove*", é

\_

<sup>144 &</sup>quot;[...] you've got to have a strong music foundation. In my case it is Afro-Brazilian music [...]. And from there, you explore other things, but you have to have a solid foundation".

<sup>&</sup>lt;sup>145</sup> Informação obtida em depoimento concedido pelo músico.

no sentido em que eles não estão necessariamente preocupados em utilizá-lo para tocar música brasileira, mas entendem o instrumento como capaz de fornecer uma base rítmica para sustentar o groove em diversas situações musicais. 146

Além de vislumbrar, para o pandeiro brasileiro, um possível caminho de aceitação mundial semelhante ao trilhado pela conga cubana, Suzano aponta duas vantagens que aquele possui em relação a esta: sua portabilidade e a ampla gama de frequências de que dispõe. Devido à afinação grave da pele e às platinelas agudas, a gama de frequências de um pandeiro vai desde aproximadamente 80 Hz até 6 KHz; a de uma conga, por sua vez, varia de cerca de 80 Hz até 1,5 KHz (cf. POTTS, op. cit., p. 58).

Vina Lacerda estabelece paralelos entre a trajetória atual do pandeiro e a do cajón, instrumento de origem peruana. Para ele, a aceitação e assimilação de ambos se devem ao fato de serem instrumentos de síntese rítmica e terem, em comum, timbres e frequências que se assemelham aos da bateria, a qual, em sua opinião, a indústria fonográfica voltada à música pop de certa forma impôs como padrão de instrumento de percussão em um conjunto musical. 147 De maneira semelhante, também o pandeirista norte-americano Scott Feiner sustenta paralelos entre o pandeiro e o *cajón* (cf. ALLEN, 2015, p.114).

O conceito do pandeiro como instrumento capaz de desempenhar papel análogo ao de uma bateria em um grupo musical é constantemente referenciado pelos instrumentistas das gerações recentes. Comparações com a bateria e elogios à sua portabilidade (sintetizados em termos como "bateria de bolso" ou similares) são lugares-comuns nos depoimentos dos mais de 50 pandeiristas, brasileiros e estrangeiros, coletados por Daniel Allen (op. cit.). Bernardo Aguiar, um expoente dentre os pandeiristas brasileiros que emergiram a partir dos anos 2000, pondera que o pandeiro pode estar seguindo os mesmos passos históricos da bateria, que surgiu quando se vislumbrou a possibilidade de um só músico fazer a função de dois ou mais ritmistas: inicialmente associada ao mundo do jazz, contexto no qual se desenvolveu, aos poucos a bateria foi se inserindo em outros gêneros musicais, tendo há tempo presença massiva nas músicas do mundo. Para Bernardo, isto ocorreu devido ao fato de ela ser um instrumento de síntese de ideias rítmicas (assim como, para ele, também o são o pandeiro, o violão e o piano). 148

Ele considera que o pandeiro, o qual emergiu a partir do mundo do choro (tal qual a bateria, surgida no jazz), tende a ganhar "vida própria": "O pandeiro brasileiro está cada vez

<sup>&</sup>lt;sup>146</sup> Para estes dois pontos, o paralelo entre a aceitação mundial do pandeiro e das congas cubanas e o uso do pandeiro pelos japoneses de modo dissociado da música brasileira, cf. POTTS (op. cit., p. 57-62). Informação obtida em depoimento concedido pelo músico.

<sup>148</sup> Informação obtida em depoimento concedido pelo músico.

mais pandeiro universal". 149 Neste sentido, ele relata experiências recentes nos Estados Unidos, onde gravou com o importante grupo nova-iorquino Snarky Puppy (gravação da qual participou o cantor malinês Salif Këita). 150 Os norte-americanos, segundo ele, se impressionam com a capacidade do pandeiro brasileiro, especialmente no tocante à produção de sons graves, potencialidade que não se encontra no tambourine norte-americano. Outro ponto que favorece a boa aceitação do pandeiro contemporâneo nos Estados Unidos, para Bernardo, é a apreciação que os norte-americanos têm pelo groove. Ele observa a disseminação mundial do instrumento, citando Japão, Austrália e alguns países da Europa como lugares onde músicos locais já apresentam bom estágio de desenvolvimento. Estes músicos geralmente acabam por adaptar os recursos musicais do pandeiro, utilizando-os em contextos diferentes dos da música brasileira. Bernardo, no entanto, considera muito importante para o pandeirista brasileiro ser capaz de tocar choro, pois pondera que a tradição brasileira sempre ajuda a trazer ideias para a própria renovação da linguagem do instrumento.

# 5.3.1 Pandeiristas 'pós-Suzano': trabalhos comentados

Concluindo este capítulo, farei apontamentos sobre tendências gerais que observo em trabalhos de instrumentistas que se dedicam ao pandeiro brasileiro. Elas se referem a trabalhos veiculados em diversos meios, como performances ao vivo, fonografia, videografia e internet. Procurei verificar como estes trabalhos se relacionam com as abordagens de Suzano no tocante às técnicas de execução e aspectos de sonoridade. Em seguida, apresentarei dados biográficos de alguns pandeiristas, dos quais a diversidade de âmbitos de atuação musical dá certa medida da inserção do pandeiro brasileiro no panorama contemporâneo da música feita mundialmente.

Por sua utilização em um grande número de trabalhos de pandeiristas, no Brasil e no exterior, pode-se afirmar que a técnica invertida de Suzano já se consolidou como um paradigma de execução do pandeiro brasileiro. Isto não significa, no entanto, que a técnica tradicional tenha caído em desuso; ambas são utilizadas pela maioria dos pandeiristas que concebem o instrumento como realizador de sínteses rítmicas, capaz de se adaptar a diferentes situações musicais. Para estes pandeiristas, as potencialidades expressivas representadas por cada uma das técnicas se somam, sendo o uso de uma ou de outra decidido conforme a

<sup>150</sup> DVD/CD Family Dinner Volume Two, gravado ao vivo. O vídeo da música Soro, com participações de Bernardo Aguiar e Salif Këita, está disponível em: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=gCCnGtJdj28">https://www.youtube.com/watch?v=gCCnGtJdj28</a>>.

situação musical que se apresenta. Por outro lado, é comum observar pandeiristas atuantes unicamente no âmbito musical do choro aplicando, de maneira exclusiva, a técnica tradicional.

Celsinho Silva, que afirma admirar as concepções de Suzano, manifestou em seu depoimento que, embora saiba tocar com a técnica invertida, não a utiliza, por considerar que, nas situações musicais em que ele e Jorginho atuam, centradas no samba e no choro, ela não se faz necessária, tampouco é "favorável". Contudo, considera que ela pode ser "interessante", por exemplo, para aplicação no ritmo do baião, por automaticamente posicionar o tapa – som que ele e Jorginho do Pandeiro obtêm exclusivamente pelo toque da mão inteira no instrumento - em um ponto do compasso equivalente a um acento normalmente efetuado pela vareta do zabumba.<sup>151</sup> Ele conclui a questão ponderando que, considerando sua trajetória profissional construída até hoje, é melhor para ele continuar tocando da maneira tradicional – na qual se considera "especialista" – do que converter-se em um "mau imitador" de Suzano.

Jorginho do Pandeiro, por sua vez, no mesmo depoimento deixou claro que não admira a técnica invertida, que, a seu ver, faz o pandeirista "perder a base": "a levada é ao contrário". Ele argumenta que, no choro e no samba, a função da marcação dos tempos fortes do compasso é de vital importância, devendo ser efetuada pelo polegar do pandeirista.

Por outro lado, Bernardo Aguiar, pandeirista associado às concepções contemporâneas do instrumento, relatou que, quando participa de rodas de choro, antes que ele se dê conta já está tocando da maneira tradicional, a qual inclui o uso do dedo médio da mão de sustentação para abafar os sons graves, recurso que ele não utiliza costumeiramente em suas performances em outras situações musicais. 152 Isto sugere que a própria tradição tem um peso que pode, até mesmo de maneira subliminar, fazer com que o pandeirista opte por esta forma de tocar o instrumento, em determinados contextos.

A utilização de microfone anexado no corpo do instrumento se encontra bastante disseminada, sobretudo em ambientes musicais altamente profissionalizados; no entanto, talvez ainda não seja o método predominantemente utilizado. Ainda se observa amplo uso de microfones montados em pedestal. Uma explicação plausível talvez diga respeito à relação de preços entre os equipamentos: um bom microfone pode custar mais que um bom pandeiro.

152 Informação verbal fornecida em curso ministrado pelo músico, durante a 34ª Oficina de Música de Curitiba,

jan. 2016.

<sup>151</sup> Celsinho se refere à baqueta utilizada como "resposta" no zabumba, tambor típico do baião. Em um dos padrões rítmicos mais comumente executados neste tambor, de cuja adaptação ao pandeiro Celsinho está falando, há um toque da vareta no ponto equivalente à terceira semicolcheia do segundo tempo do compasso binário, que, na técnica invertida, coincidirá com a parte superior da mão, favorecendo a execução do tapa.

Portanto, a utilização de microfone montado em pedestal pode ser decorrência mais da condição financeira do instrumentista do que de uma opção por este método, ou da falta de conhecimento da possibilidade de anexar o microfone ao instrumento.

O assunto microfonação do pandeiro, central no discurso e nas concepções de Marcos Suzano, é pouco presente nas falas de Jorginho do Pandeiro e Celsinho Silva. Quando os indaguei a respeito, ambos declararam a preferência pela utilização do microfone anexado ao corpo do instrumento, apontando suas vantagens em relação ao microfone montado sobre um pedestal. Para Celsinho, elas dizem respeito à possibilidade de movimentação do instrumentista e à uniformidade da captação: "Isto ajudou muito a movimentação da gente. Ele está ali sempre no mesmo lugar. [...] Ele te mantém o mesmo som". Ele acrescenta que, em situações de palco, é muito difícil manter a atenção em tocar sobre um microfone fixo no pedestal: "Pra mim, hoje em dia, tocar com o microfone no pedestal é sinal de que eu vou sair dele sem querer". Jorginho e Celsinho utilizam o microfone anexado direcionado para o centro da pele, por considerarem que, assim posicionado, ele melhora o equilíbrio entre os graves e o som das platinelas.

Celsinho revela ter adotado a utilização de microfones anexados no corpo do pandeiro a partir das observações de performances de Marcos Suzano. Ele adquiriu seu primeiro modelo por volta de 1996, em uma viagem a Nova York, quando procurou um microfone que Suzano lhe havia indicado; porém, o modelo não estava disponível na loja. Celsinho, então, adquiriu um microfone Audio-Technica ATM-35, um modelo condensador cardioide, que até hoje é seu equipamento preferido para utilização em lugares abertos. Também Jorginho adotou o uso deste microfone. Posteriormente, Celsinho adquiriu também um microfone DPA IMK 4061, modelo omnidirecional, seu preferido para utilização em teatros e lugares fechados. Ambos os modelos podem ser utilizados pelo músico em conjunto com um sistema para transmissão que dispensa o uso de fios, o Audio-Technica ATW-T1001.

Significativamente, portanto, a adoção do microfone anexado ao instrumento, por parte destes dois pandeiristas tão centrais para o mundo do choro, ocorreu por influência direta de Marcos Suzano.

Quanto ao processamento do som do pandeiro, certamente é o aspecto das concepções de Suzano que tem atraído menos entusiastas entre os pandeiristas. Uma causa possível é o investimento financeiro exigido para isto, mas talvez a razão maior seja de ordem estética ou ideológica: esta possibilidade de transformar o som do pandeiro em algo que não remeta a um pandeiro, por assim dizer, que conforme exposto é tão cara a Suzano, não parece encontrar eco em um número expressivo de instrumentistas, que aparentemente adotam como parâmetro

o som natural do pandeiro, para o qual a utilização do microfone se destina à mera amplificação, buscando preservar suas características timbrísticas. Uma notável exceção é o trabalho desenvolvido por Sergio Krakowski, que será comentado abaixo. Um número considerável de depoimentos contidos no livro de Allen (op. cit.) menciona a inserção do pandeiro no mundo da música eletrônica como um potencial ainda por ser explorado.

Apresentarei, a seguir, dados biográficos de quatro pandeiristas de destaque no cenário musical contemporâneo: Bernardo Aguiar, Vina Lacerda, Scott Feiner e Sergio Krakowski. O critério para a escolha destes nomes, além da competência musical e do reconhecimento obtido por eles por parte de seus pares, é a diversidade presente nos respectivos trabalhos artísticos, o que sinaliza a grande proporção que o pandeiro brasileiro tem tomado contemporaneamente: estes trabalhos mostram a inserção do instrumento em ambientes musicais como o pop, o jazz, as músicas de caráter regionalista, a música de concerto, a música eletroacústica, os grupos de percussão. Apontam também para a diversidade de caminhos, em certa medida paralelos às suas atividades principais de instrumentistas, mas profundamente relacionados ao pandeiro, que estes pandeiristas desenvolvem: a produção de material didático para o instrumento, a realização de clínicas e oficinas, a comercialização de instrumentos e acessórios, o desenvolvimento de tecnologias utilizadas na produção sonora.

### 5.3.1.1 Bernardo Aguiar

Bernardo Aguiar é talvez o mais notório entre os pandeiristas que estudaram com Suzano. Nascido em 1984 no Rio de Janeiro, iniciou o contato com o instrumento na adolescência, participando do Pandemonium, orquestra de pandeiros integrada por ex-alunos de oficinas ministradas por Suzano. Em poucos anos se profissionalizou como músico. Entre os grupos que integra, destacam-se Carlos Malta e Pife Muderno e o Pandeiro Repique Duo (duo de percussão cuja instrumentação se resume a estes dois instrumentos). Tocou com Guinga, Elza Soares, Hamilton de Holanda, Yamandú Costa, Jaques Morelenbaum, Zé Paulo Becker e o citado grupo nova-iorquino Snarky Puppy. Integra o projeto Universal Pandeiro, voltado à realização e publicação *online* de vídeos musicais realizados com *frame drums*. Uma das características estilísticas de Bernardo é o uso intensivo de efeitos de glissando nos sons graves, obtidos mediante variações da pressão do polegar da mão de sustentação na pele do instrumento enquanto a outra mão a percute, sendo capaz de emular melodias com este procedimento, suprindo a ausência do contrabaixo em trabalhos como o de Carlos Malta e o do Pandeiro Repique Duo, nos quais adota uma afinação extremamente grave em seu

pandeiro. Para ele, a técnica moderna desenvolvida a partir de Suzano equivale a uma ponte, capaz de ligar as diversas ilhas, representadas pelas diferentes tradições do pandeiro brasileiro, associadas a diversas manifestações musicais; por meio da técnica moderna, que trata da síntese de frequências, é possível transitar por estas manifestações, adaptando e criando novas maneiras de tocar ritmos tradicionais. Bernardo exerce atividade didática, ministrando oficinas nos continentes americano, europeu e africano.

#### 5.3.1.2 Vina Lacerda

Nascido em Londrina em 1980, radicado em Curitiba, Vina Lacerda é Bacharel em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. É autor de Pandeirada Brasileira (2007), método para o pandeiro no qual apresenta tanto abordagens tradicionais quanto modernas para o instrumento. O livro foi republicado em formato reduzido em 2014, com o nome Pandeirada Brasileira Pocket Edition. Ambos são acompanhados de DVD, com exemplos de execução dos exercícios e temas instrumentais para o estudante tocar junto (no formato play along). Parte da metodologia se baseia em exercícios derivados de padrões rítmicos associados ao choro e seus subgêneros, para o qual o autor afirmou ter como grande referência Jorginho do Pandeiro; já os exercícios do método feitos sob a abordagem da técnica moderna foram inspirados nas concepções de Marcos Suzano. 154 Vina integra o Mano a Mano Trio e é professor do curso de percussão popular do Conservatório de MPB de Curitiba. Participa, como músico e professor convidado, de festivais de música e eventos em universidades de países da América Latina, Europa e dos Estados Unidos. O Concerto para Dois Pandeiros e Orquestra de Cordas, peça em três movimentos encomendada ao compositor carioca Tim Rescala, na qual os pandeiros desempenham o papel de solista, atualmente é apresentado em projeto itinerante de performance liderado por Vina, em cujo formato atual foi adaptado para execução por três solistas: Vina Lacerda, Marcos Suzano e Caíto Marcondes.

### 5.3.1.3 Scott Feiner

Natural de Nova York, Scott Feiner tem formação musical como guitarrista (recebeu o título de Bacharel em Música em Estudos de Jazz/Guitarra pela Hartt School of Music,

<sup>153</sup> Informação obtida em depoimento concedido pelo músico.

<sup>154</sup> Informação obtida em depoimento concedido pelo músico.

Connecticut). Somente aos 32 anos de idade, em viagem ao Brasil, teve o primeiro contato com o pandeiro, pelo qual desenvolveu grande interesse. Com o intuito de se aprofundar no estudo deste instrumento, bem como no da música brasileira, em 2001 estabeleceu residência no Rio de Janeiro, onde viveu por 13 anos, retornando posteriormente a Nova York. Após um período inicial no Rio no qual tocou com músicos de samba e choro, desenvolveu o projeto Pandeiro Jazz, que até o presente momento conta com quatro discos lançados. Sobre o primeiro, Pandeiro Jazz (2006), Scott afirma ser o primeiro álbum de jazz cuja percussão ficou a cargo exclusivamente de um pandeiro ao invés de uma bateria. O segundo disco, Dois Mundos (2008), foi indicado para o Grammy Latino 155 no ano seguinte. Os outros discos do projeto são Accents (2010) e A View from Below (2014). <sup>156</sup> O músico mantém, desde 2004, um website, www.pandeiro.com, cuja finalidade principal é comercializar pandeiros artesanais, microfones, acessórios para pandeiros e métodos (impressos e audiovisuais) para o estudo do instrumento. Scott ministra clínicas de pandeiro brasileiro nos Estados Unidos e em países da Europa. Ele comenta que um dos aspectos que o fascina no instrumento é o fato de um tambor tão pequeno ser ao mesmo tempo sutil e poderoso (em termos sonoros), e que um dos grandes desafios para sua utilização fora das aplicações convencionais é a inexistência, no instrumento, de sons naturalmente sustentados (ou seja, que permanecam soando durante certo período de tempo após o toque). Sobre a coexistência das técnicas tradicional e moderna, entende que há muitos instrumentistas excelentes que acabam por se limitar a uma ou outra abordagem, mas que há pandeiristas que se notabilizam pela proficiência adquirida em ambas (apud ALLEN, op. cit., p. 113-14).

## 5.3.1.4 Sergio Krakowski

Sergio Krakowski nasceu no Rio de Janeiro em 1979 e vive em Nova York desde 2013. Autodidata no pandeiro, tocou com artistas diversos, como Gonzalo Rubalcaba, Yamandu Costa, Maria Bethânia, Chano Dominguez e Hamilton de Holanda, em projetos envolvendo choro, jazz, música eletrônica e contemporânea. Foi integrante do grupo carioca de choro Tira Poeira, que propunha uma renovação do gênero, notabilizando-se por releituras que desconstruíam os padrões rítmicos dos temas instrumentais, em relação à forma como eram originalmente conhecidos. É líder do Sergio Krakowski Trio, com o qual lançou os

-

<sup>&</sup>lt;sup>155</sup> Grammy Awards é uma premiação anual concedida pela indústria fonográfica norte-americana. O Latin Grammy Awards, ou Grammy Latino, é a premiação referente à produção fonográfica latino-americana, instituída em 2000.

<sup>&</sup>lt;sup>156</sup> Informações obtidas no *website* do músico: <www.scottfeiner.com>.

discos *Carrossel de Pássaros* (2013) e *Pássaros*, *The Foundation of the Island* (2016). Sobre seus procedimentos técnicos, o músico afirma que seu grande interesse consiste em conseguir um perfeito balanço para a obtenção dos sons básicos do instrumento (graves, tapas e platinelas), de maneira igual, por golpes feitos tanto pela parte de cima quanto pela de baixo da mão, procedimento que, em seu entendimento, não se encontra nas técnicas de Jorginho nem de Suzano, nas quais alguns toques são obtidos de maneira desigual pelas diferentes partes da mão (apud ALLEN, op. cit., p. 128). Krakowski é Doutor em Computação Gráfica pelo IMPA, Instituto Nacional de Matemática Pura e Aplicada. Desenvolveu um *software* que o permite, a partir do som do pandeiro, interagir em tempo real com vídeos previamente gravados, de maneira a criar diálogos entre o percussionista e o computador. Mediante este sistema, com diferentes toques no instrumento ele é capaz de iniciar e pausar *loops*<sup>157</sup> e controlar efeitos de processamento timbrístico. Um desdobramento de sua pesquisa com esta tecnologia é o projeto solo de performance de música eletroacústica chamado *Talking Drums*, o qual já foi apresentado em palcos como o do Museu Guggenheim de Bilbao e o Museum of Moving Image em Nova York. <sup>158</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>157</sup> Repetição, de extensão temporal indefinida, de dados musicais (*samples*) previamente armazenados (cf. o glossário *online* de termos de áudio Recording Connection, disponível em: <a href="http://www.recordingconnection.com/glossary">http://www.recordingconnection.com/glossary</a>.).

<sup>158</sup> Informação obtida no website do músico: <www.skrako.com>.

# 6 ANÁLISE MUSICAL DE PERFORMANCES FONOGRÁFICAS DE MARCOS SUZANO

Neste capítulo, examinaremos, por meio de transcrições de performances fonográficas de Marcos Suzano ao pandeiro, acompanhadas de análises, alguns dos tópicos abordados no capítulo anterior. As análises foram norteadas por duas preocupações principais: 1) compreender de que maneira Suzano ordena a execução destes padrões, em termos de motricidade; 2) verificar de que maneira os elementos musicais exógenos (do ponto de vista do que se pode entender como tradição do instrumento), que alegadamente o músico incorporou em sua forma de tocar, manifestam-se nos padrões rítmicos resultantes.

Foram selecionadas gravações pertencentes a dois importantes álbuns do período inicial da carreira de Suzano: *Contos* (1991), do grupo Aquarela Carioca, e *Olho de peixe* (1993), de Lenine e Suzano.

#### 6.1 METODOLOGIA

O ponto de partida, para realização das transcrições, foi a seleção e audição dos fonogramas. Este procedimento, no entanto, revelou-se insuficiente como fonte de informações para realizá-las, uma vez que, no pandeiro, existem sons idênticos ou muito semelhantes que podem ser obtidos pelas partes de baixo e de cima da mão que o percute. Como um dos interesses das análises refere-se aos padrões de motricidade empregados por Suzano para realizar os padrões sonoros resultantes, era importante que nas transcrições fosse apontado, com detalhe, de que maneira o músico executa estes sons.

Em vista disto, durante a realização da entrevista, solicitei a Suzano que tocasse os padrões rítmicos das músicas que seriam analisadas. A gravação em vídeo destas execuções foi muito útil para observações posteriores, nas quais pude perceber como o músico soluciona tecnicamente a "digitação" de algumas passagens musicais. Igualmente importantes foram as falas de Suzano a respeito de algumas destas músicas, nas quais ele revela aspectos referentes aos procedimentos técnicos de execução, bem como explicita algumas inspirações para composição de seus *grooves*, várias vezes baseados na audição de bateristas da música pop.

As transcrições procuram representar os padrões rítmicos principais observados em cada fonograma escolhido. Estes padrões não se mantêm inalterados ao longo de cada música; Suzano realiza variações, muitas vezes adicionando ou omitindo alguns dos sons graves. Em determinados momentos, o músico modula estes sons, pressionando a pele com o polegar da

mão esquerda, obtendo efeito de glissando; este procedimento normalmente é utilizado para executar variações nos padrões. Em várias das gravações selecionadas, além do pandeiro, há a presença de outros instrumentos de percussão, acústicos e eletrônicos, também tocados por Suzano, que não constarão nas transcrições. O pandeiro, de qualquer forma, é o instrumento de percussão central nas músicas analisadas.

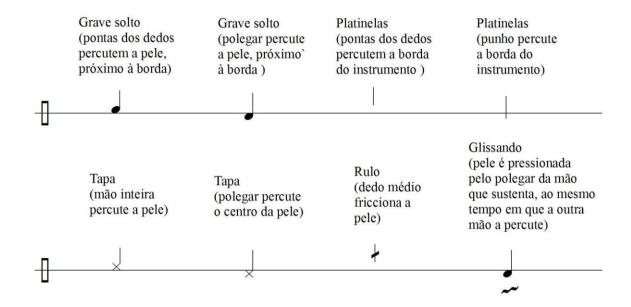
Nas análises não foram feitas considerações acerca de aspectos técnicos da amplificação e processamento do som do pandeiro, embora estes sejam parte muito importante da concepção sonora de Suzano, conforme demonstrado no capítulo anterior.

Em algumas das partituras transcritas, foram adicionados outros elementos. Em alguns casos, foi acrescentada a transcrição do padrão rítmico "original" da bateria da música na qual Suzano alegou se inspirar, com o intuito de fornecer uma referência comparativa entre a fonte sonora primordial e a releitura, ou adaptação, feita pelo músico; em outros casos, foi acrescentada uma linha rítmica típica de algum instrumento de percussão, ou uma linha-guia (time line), elementos que, embora não constem efetivamente da gravação, podem ter constituído padrões conceituais, subjacentes ao padrão rítmico desenvolvido no pandeiro; em outros, ainda, foi adicionada a transcrição de alguns dos outros instrumentos presentes no fonograma, com o intuito de contextualizar a execução do pandeiro. Neste caso, as transcrições podem não corresponder exatamente à oitava real dos instrumentos representados, podendo ser entendidas, também, apenas como uma redução das linhas melódicas, ou rítmico-melódicas, destes instrumentos.

# 6.2 SONS DO PANDEIRO UTILIZADOS NAS TRANSCRIÇÕES DE MARCOS SUZANO

Os sons do pandeiro presentes nas execuções de Suzano dos fonogramas analisados serão representados da seguinte maneira:

Partitura 26 - Representação dos sons do pandeiro utilizados nas transcrições das performances de Marcos Suzano, com partes da mão correspondentes



Fonte: produção do autor

# 6.3 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES A RESPEITO DE PADRÕES DE MOTRICIDADE

Antes de passar às análises, examinaremos duas maneiras básicas utilizadas por Suzano para "solucionar", tecnicamente, os *grooves* utilizados nas músicas analisadas. Elas dizem respeito à atuação tanto da mão que toca o instrumento quanto da mão que o sustenta.

A primeira delas é utilizada para músicas de andamento médio ou rápido, com padrões de condução baseado em semicolcheias. Para este tipo de situação, Suzano normalmente inicia a levada pela parte de cima da mão, realizando movimentos alternados entre as partes superior e inferior da mão, constituindo, portanto, a utilização da técnica invertida por ele desenvolvida. A condução, neste caso, se configura desta maneira:

Partitura 27 - Padrão de condução com utilização da técnica invertida



Fonte: produção do autor

A mão que sustenta o instrumento realiza movimentos para cima e para baixo, de igual amplitude, por meio da rotação do antebraço, levando o pandeiro na direção da parte da mão que o percute.

Figura 32 - Sequência de movimentos da mão de sustentação do pandeiro

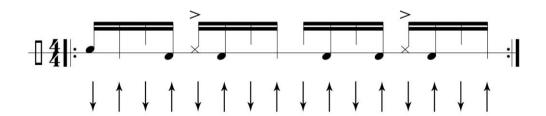




Fonte: acervo do autor. Fotografias de Nira Pomar

Um *groove* desenvolvido em *Kashmir*, que será analisado posteriormente, exemplificará este caso. Aqui, ele será representado com a adição de setas indicando o movimento da mão que sustenta o pandeiro. A seta para baixo indica o giro do antebraço levando o dedo polegar em direção ao corpo do músico (parte inferior do pandeiro conduzida em direção ao chão). A seta para cima indica o giro do antebraço no sentido oposto, levando o dedo mínimo em direção ao corpo do músico (parte inferior do pandeiro conduzida em direção ao alto).

Partitura 28 - *Groove* de *Kashmir* com setas indicando o padrão de movimento da mão de sustentação



Fonte: transcrição do autor

A segunda solução técnica comumente aplicada por Suzano diz respeito a *grooves* de músicas de andamento lento, com condução baseada em semicolcheias, ou de músicas de andamento médio ou rápido, com condução feita em colcheias. Para estas situações, Suzano

muitas vezes quebra a lógica da alternância estrita de toques entre as partes de cima e de baixo da mão. A condução das platinelas passa a ser executada predominantemente pelas pontas dos dedos (parte superior da mão); os tapas são obtidos exclusivamente pela parte superior; os graves são efetuados exclusivamente pelo polegar (parte inferior), com o intuito de poderem soar mais acentuados. A condução das platinelas, neste tipo de situação, configura-se da seguinte maneira:

Partitura 29 - Padrão de condução com utilização exclusiva da parte de cima da mão



Fonte: produção do autor

Para desenvolver conceitualmente este tipo de condução efetuada somente com a parte superior da mão (ou seja, sem realizar a alternância das partes de cima e de baixo da mão, como ocorre de maneira paradigmática nas execuções de pandeiro em geral), Suzano afirma ter se inspirado nos *grooves* do baterista de reggae Sly Dunbar (conduzidos, neste caso, no chimbal, elemento cuja execução ele adaptou para as platinelas do pandeiro).

Por vezes, Suzano inclui, nestes *grooves*, ornamentos na condução, constituídos por fusas. Quando elas ocorrem, por exigirem maior rapidez na execução, a condução é efetuada mediante alternância de toques com as partes de cima e de baixo da mão.

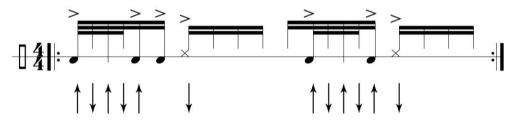
A atribuição de funções específicas para cada parte da mão (parte superior = condução e tapas; parte inferior = graves) gera assimetria no padrão de movimento da mão que percute o instrumento, que passa a ser ordenado em função do padrão sonoro que o músico deseja obter.

A mão que sustenta o pandeiro também se movimenta desigualmente neste tipo de situação. Quando ocorre repetição de toques, tanto em cima quanto em baixo, ela permanece estática, só se movimentando quando ocorre mudança da parte da mão que toca o instrumento.

Um *groove* desenvolvido em *Abertura*, que será analisado posteriormente, servirá de exemplo. Aqui, ele será representado com a adição de setas indicando o movimento da mão que sustenta o pandeiro. Novamente, a seta para cima indica o giro do antebraço levando o dedo mínimo em direção ao corpo do músico (parte inferior do pandeiro conduzida em

direção ao alto). A seta para baixo indica o giro do antebraço no sentido oposto, levando o dedo polegar em direção a seu corpo (parte inferior do pandeiro conduzida em direção ao chão). A ausência de seta indica que, para executar a nota correspondente, a mão que sustenta o instrumento permanece na posição onde se encontra.

Partitura 30 - *Groove* de *Abertura* com setas indicando o padrão de movimento da mão de sustentação



Fonte: transcrição do autor

# 6.4 TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES

As transcrições dos fonogramas selecionados serão apresentadas após alguns comentários a respeito dos discos a que pertencem:

# 6.4.1 Disco Contos

Contos é o segundo disco do grupo Aquarela Carioca. Foi gravado e mixado em 1991, no Rio de Janeiro, por Carlos de Andrade, e lançado pela gravadora Visom. O grupo era constituído por Paulo Muylaert (guitarras, violão de 12 cordas e percussões), Mario Sève (saxofones e flautas), Lui Coimbra (violoncelo e violão), Paulo Brandão (baixo elétrico e sonoplastias) e Marcos Suzano (percussões). Contos é um disco basicamente instrumental, com predominância de temas compostos pelos integrantes do grupo.

A respeito do processo de obtenção da sonoridade de pandeiro para este disco, Suzano comentou:

Eu já tinha uma ideia do som muito definida na minha cabeça. E a gente tinha feito alguns shows em que o som do pandeiro amplificado estava me seduzindo mais. [...] O Carlão [Carlos de Andrade], que é um excelente engenheiro, falou: "Isso não é problema. A gente grava o teu som acústico e amplifica. Grava como se estivesse

tocando em um P.A., e grava o P.A. também". <sup>159</sup> Então, o *Contos* tem uma sonoridade de pandeiro interessante exatamente por causa disso.

As faixas selecionadas para análise são Abertura e Kashmir.

#### 6.4.1.1 Abertura

Abertura (Paulo Muylaert, Lui Coimbra e Marcos Suzano) é a primeira faixa de Contos. Um solo de pandeiro funciona como introdução da música. Ao longo da composição, ocorrem três padrões rítmicos principais. Uma característica comum na realização de todos os padrões rítmicos desta música é a assimetria de movimentos, por parte tanto da mão que percute quanto da mão que sustenta o pandeiro.

Após uma vinheta, de alguns segundos de duração, contendo um anúncio falado por uma voz distorcida, um solo de pandeiro de seis compassos de duração inicia a música. Ele se caracteriza por um motivo rítmico marcado pela sequência de quatro fusas e uma semicolcheia, o qual será retomado em *grooves* de outras partes desta composição. 160

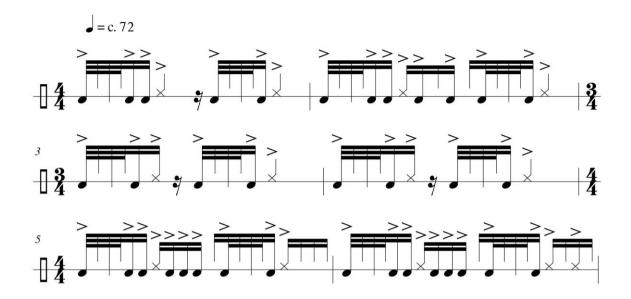
Nos quatro primeiros compassos da introdução, os tapas são utilizados para criar um efeito suspensivo, marcando a interrupção da condução do ritmo. Os compassos 3 e 4 são ternários, contrastando com o compasso quaternário do restante da música. A introdução é finalizada com dois tapas alternados com platinelas, procedimento que é utilizado por Suzano em vários outros momentos da composição, geralmente para assinalar a passagem de um trecho a outro.

Suzano executa todas as quatro fusas deste agrupamento em forma de toques graves, tanto de polegar quanto de pontas de dedos. No entanto, apenas a primeira fusa de cada grupo soa efetivamente como tal. As demais são executadas com menor intensidade, soando como toques de platinelas, da maneira como optei por representá-las.

\_

P.A., sigla de *Public Adress*, é a parte de um sistema de sonorização endereçada ao público ouvinte. É utilizado em apresentações ao vivo, não em gravações de estúdio, daí Suzano ter chamado a atenção para a originalidade da solução técnica apresentada pelo engenheiro Carlos de Andrade.

Partitura 31 - Solo de pandeiro em Abertura (introdução - a partir de 0'07")



A este solo de pandeiro, segue-se a primeira parte da música. O *groove*, quaternário, é desenvolvido em semicolcheias ininterruptas, entremeadas pelo motivo rítmico apresentado na introdução: quatro fusas seguidas de uma semicolcheia. Este motivo ocorre, no primeiro tempo do compasso, em posição cométrica; no terceiro tempo, em posição contramétrica. Suzano afirma ter se inspirado na música *Industry*, faixa do disco *Three of a perfect pair* (1984), da banda de rock britânica King Crimson, na qual o baterista Bill Bruford realiza intervenções, em diversos pontos da música, com esta figuração rítmica (quatro notas rápidas seguidas de uma nota longa), em tambores eletrônicos. Suzano integrou esta ideia ao *groove* que permeia a maior parte da composição, funcionando como espécie de *leitmotiv* rítmico.

Todos os graves deste padrão rítmico são executados pelo polegar. Os tapas ocorrem sempre nos *backbeats*. A condução nas platinelas é feita predominantemente pela parte superior da mão<sup>161</sup> (pontas dos dedos), procedimento possibilitado devido ao andamento lento. Para executar as fusas, Suzano recorre ao movimento alternado entre as partes inferior e superior da mão.

O *groove* sustentado pelo pandeiro ocorre em contraposição a um ostinato melódicorítmico, de caráter contramétrico, realizado pelo contrabaixo e guitarra que, por ter duração

1,

Por vezes, a platinela imediatamente após o tapa é tocada com o punho (parte inferior da mão). Este procedimento não chega a configurar padrão nas execuções de Suzano.

equivalente a sete tempos, a cada repetição se inicia em um ponto diferente em relação à levada do pandeiro.

Partitura 32 - Padrão rítmico de pandeiro e ostinato realizado por contrabaixo e guitarra em *Abertura* (primeira parte - a partir de 0'24")



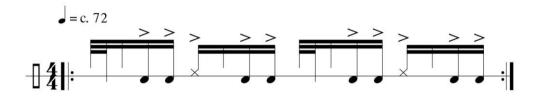
Fonte: transcrição do autor

No segundo padrão rítmico, a condução em semicolcheias é mantida. Os tapas permanecem acentuando os *backbeats*. A característica distintiva deste padrão é a ocorrência de toques graves somente na terceira e quarta semicolcheias, em todos os quatro tempos do compasso. A ausência de sons graves no início do primeiro e terceiro tempos transmite ao

ouvinte a sensação de suspensão do tempo forte. O primeiro e terceiro tempos são iniciados por ornamentos constituídos por duas fusas e uma semicolcheia, realizadas nas platinelas.

A levada é conduzida pelas platinelas, tocadas pela parte de cima da mão. Os graves são efetuados sempre pelo polegar. Este *groove* seria retomado, com pequenas variações, na música *Leão do Norte*, do disco *Olho de peixe*, que será examinada mais adiante.

Partitura 33 - Padrão rítmico de pandeiro em *Abertura* (segunda parte - a partir de 01'42")



Fonte: transcrição do autor

O terceiro *groove* é desenvolvido em semicolcheias ininterruptas, entremeadas pelo mesmo motivo rítmico apresentado na introdução e no primeiro *groove*: quatro fusas seguidas de uma semicolcheia. Este motivo inicia-se em um ponto contramétrico do compasso, equivalente à última semicolcheia do quarto tempo, estendendo-se até o compasso seguinte. O padrão rítmico apresenta apenas um som grave, anacrúsico: a sensação transmitida ao ouvinte, aqui, é de esvaziamento da levada, que se apoia basicamente nos *backbeats*, assinalados pelos tapas. O terceiro tempo de cada compasso apresenta um ornamento constituído de duas fusas e uma semicolcheia. A condução é feita predominantemente pela parte superior da mão; as fusas são executadas mediante alternância das partes inferior e superior da mão.

O violoncelo realiza uma melodia, repetida em forma de ostinato que, por ter duração equivalente a seis tempos, inicia-se, a cada repetição, em pontos diferentes em relação à linha do pandeiro.

Partitura 34 - Padrão rítmico de pandeiro e melodia do violoncelo em *Abertura* (terceira parte - a partir de 01'56")



# 6.4.1.2 Kashmir

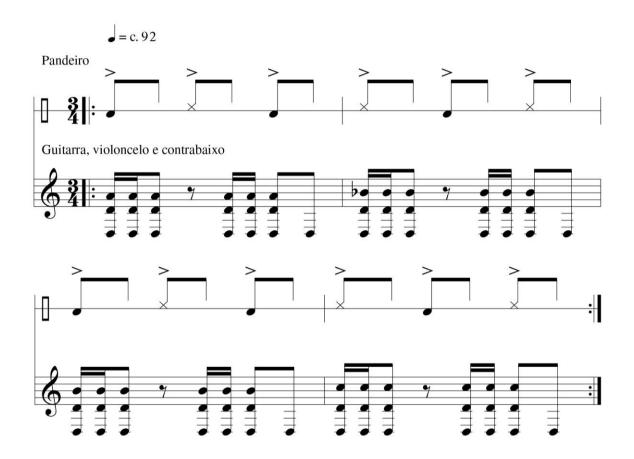
*Kashmir* (John Bonham, Jimmy Page e Robert Plant) foi originalmente gravada pelo grupo de rock britânico Led Zeppelin no álbum *Physical Grafitti* (1975). Nesta versão do *Aquarela Carioca*, desenvolvem-se dois padrões rítmicos.

A condução do primeiro *groove* é feita exclusivamente em colcheias. Trata-se de um padrão "reto", "duro", sem maiores nuances ou notas em posições contramétricas, típico da bateria do hard rock. Todos os toques do pandeiro, com exceção dos graves, são realizados pela parte superior da mão.

Embora o *groove* do pandeiro soe como um padrão em compasso quaternário, sua transcrição foi feita em compasso ternário, em conformidade com o *riff* desenvolvido pelos

demais instrumentos. Esta ocorrência configura uma hemíola: o compasso quaternário mantido pelo pandeiro provoca a sensação de deslocamento em relação ao ternário dos outros instrumentos.

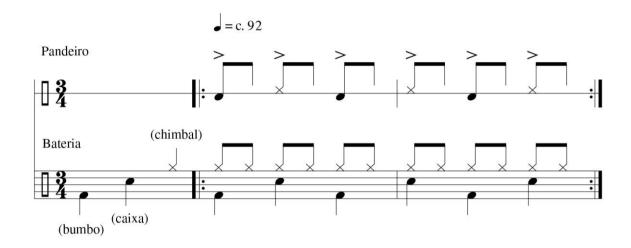
Partitura 35 - Padrão rítmico de pandeiro e *riff* tocado por guitarra, violoncelo e contrabaixo em *Kashmir* (primeira parte)



Fonte: transcrição do autor

É evidente a intenção de Suzano de emular o *groove* de bateria de John Bonham, tal qual ele é tocado na gravação original do Led Zeppelin: há uma correspondência direta dos graves do pandeiro com o bumbo, dos tapas com a caixa, das platinelas com o chimbal.

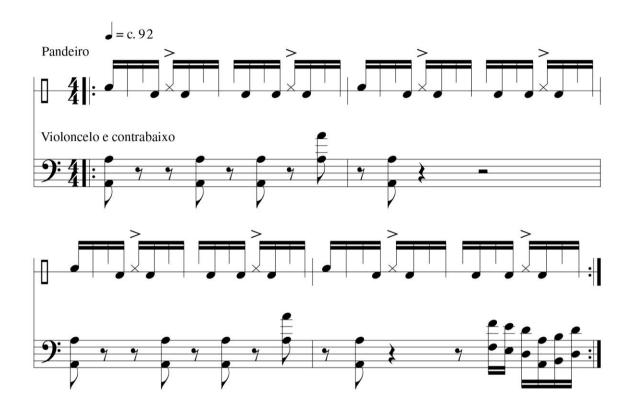
Partitura 36 - Padrão rítmico de pandeiro em *Kashmir* (primeira parte) comparado com o padrão rítmico original da bateria



O padrão rítmico da segunda parte desta gravação, que se estende até o final da música, configura um exemplo típico da aplicação da técnica invertida desenvolvida por Suzano. O *groove* é iniciado pelo grave de ponta de dedos, obtido pela parte superior da mão. Baseia-se em semicolcheias ininterruptas (em contraste com as colcheias do padrão anterior), efetuadas mediante alternância de toques com as partes superior e inferior da mão.

Ao longo do compasso, quaternário, predominam largamente os toques graves nos pontos contramétricos dos tempos, efetuados pelo polegar. Estes graves contramétricos não coincidem com os pontos acentuados pelo *riff* desenvolvido pelos outros instrumentos graves (contrabaixo e violoncelo), senão funcionando como uma espécie de complemento rítmico a eles. Os tapas, novamente, acentuam os *backbeats*.

Partitura 37 - Padrão rítmico de pandeiro e *riff* tocado por violoncelo e contrabaixo em *Kashmir* (segunda parte - a partir de 01'40")



# 6.4.2 Disco Olho de peixe

Olho de peixe, de Lenine e Suzano (que assinam também a produção, em conjunto com Denilson Campos), foi gravado de maneira independente, no Rio de Janeiro, e lançado pela gravadora Velas em 1993. Gravação e masterização foram feitas por Denilson Campos; a mixagem foi feita em Nova York por Jim Ball. Olho de peixe é um álbum de canções, com instrumentação básica de voz, violão e percussões (além do pandeiro, instrumentos como moringa, baixela, repique, surdo, derbak, tar, cowbell e pratos, entre outros), contando com participações de instrumentistas convidados em algumas faixas. Lenine, que assina todas as composições (algumas em parcerias com letristas), afirma que este é o disco mais importante de sua carreira. Suzano o considera "seminal para a abertura de portas" em sua vida profissional (apud LIM, 2009, p. 23).

1

Denilson Campos e Jim Ball, conforme mencionado no capítulo anterior, são engenheiros de áudio constantemente referenciados por Suzano por terem dado contribuição fundamental ao desenvolvimento de sua sonoridade, tendo trabalhado com o músico em vários outros projetos.

<sup>&</sup>lt;sup>163</sup> Informação obtida no *website* do compositor. Disponível em: <www.lenine.com.br/bio>.

Olho de peixe gerou impacto não somente nas carreiras dos músicos que o protagonizaram. O álbum teve recepção amplamente favorável por parte de crítica e público – inclusive aquele formado pelos pares de Suzano: o trabalho é "venerado por muitos músicos e produtores [...] por revigorar o papel da percussão no pop brasileiro" (MOEHN, 2009, p. 278, tradução minha). Para o baixista Mário Moura, da banda Pedro Luís e a Parede, Suzano levou a percussão para a linha de frente da música pop brasileira, em uma época em que a indústria fonográfica havia reduzido o uso destes instrumentos a meros adereços (apud MOEHN, op. cit., p. 289). Potts observa que muitos músicos brasileiros têm em conta Olho de peixe como um álbum pioneiro devido à abordagem inovadora da percussão (2012, p. 20-21). Vina Lacerda e Bernardo Aguiar relatam a influência exercida por este disco em suas respectivas formações como pandeiristas – ambos utilizaram o disco sistematicamente para praticar, tocando junto com ele, na mesma metodologia play along que Suzano relatou ter empregado para incorporar concepções de bateristas em seu desenvolvimento como pandeirista. 165

As canções selecionadas para análise no presente trabalho são *Acredite ou não*, *Olho de peixe*, *Escrúpulo*, *Leão do Norte* e *Mais além*. <sup>166</sup>

## 6.4.2.1 Acredite ou não

Acredite ou não (Lenine e Bráulio Tavares), faixa de abertura do disco, é a canção na qual a orquestração percussiva é mais densa. O padrão rítmico básico do pandeiro é outro exemplo de aplicação da técnica invertida desenvolvida por Suzano: baseado em semicolcheias ininterruptas, executadas pela alternância de toques feitos com as partes superior e inferior da mão, iniciando com o grave de ponta de dedos (obtido pela parte superior da mão). Ao longo do padrão rítmico, distribuem-se toques graves nos pontos cométricos e contramétricos de cada tempo. Os tapas fazem a função dos *backbeats*.

166 As transcrições das linhas de violão executadas por Lenine foram feitas com o auxílio do músico Luis Canela.

<sup>&</sup>lt;sup>164</sup> "[...] revered among many musicians and producers [...] for reinvigorating the role of percussion in Brazilian pop".

<sup>165</sup> Informações obtidas em depoimentos concedidos por estes músicos ao autor.

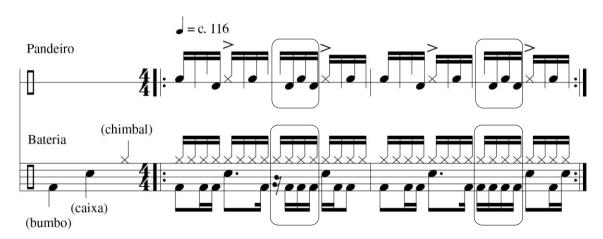
Partitura 38 - Padrão rítmico de pandeiro e linha de violão em *Acredite ou não* (a partir de 0'15")



Fonte: produção do autor

Suzano afirma ter se inspirado, para compor este padrão, no *groove* de bateria da música *Anti-nigger machine*, da banda de hip hop norte-americana Public Enemy. A transcrição abaixo apresenta uma comparação entre ambos os *grooves*. A condução em semicolcheias, característica do "original", é mantida na versão desenvolvida por Suzano. Os graves dos dois padrões não coincidem em todos os pontos, mas percebe-se, em ambos, a correspondência entre as três semicolcheias graves, contramétricas, do terceiro tempo de cada compasso.

Partitura 39 - Padrão rítmico de pandeiro de *Acredite ou não* comparado com o padrão de bateria de *Anti-nigger machine* 



Fonte: transcrição do autor

-

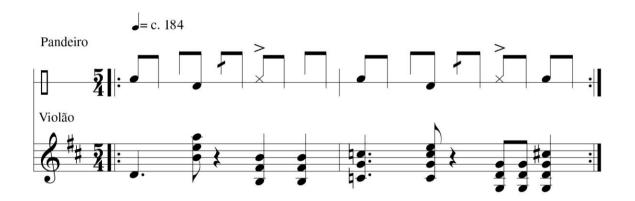
<sup>&</sup>lt;sup>167</sup> Faixa do álbum *Fear of a black planet* (1990). Nesta música, a bateria foi executada mediante programação de computador (ou seja, não foi efetivamente tocada por um baterista).

### 6.4.2.2 Olho de Peixe

A faixa-título *Olho de peixe* (Lenine) é composta com base em um compasso de cinco tempos, pouco utilizado no âmbito da música popular brasileira. Todos os *grooves* da música são executados mediante utilização da técnica invertida.

Na levada da introdução, Suzano utiliza um rulo de ponta de dedo, ornamento que consiste em escorregar o dedo médio na pele, <sup>168</sup> obtendo, neste caso, um toque duplo. Um tapa acentua o quarto tempo do compasso.

Partitura 40 - Padrão rítmico de pandeiro e linha de violão em *Olho de peixe* (introdução)



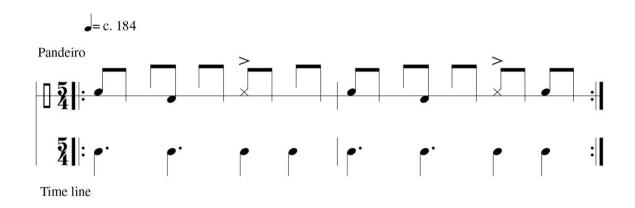
Fonte: transcrição do autor

O padrão rítmico utilizado na primeira parte da canção é praticamente o mesmo da introdução, exceto pela não utilização dos rulos. Sua estrutura sugere um *time line* subjacente, de proporção 3+3+2+2, reforçado pela configuração rítmica do violão, que permanece igual em ambos os trechos.

instrumento.

Assim como nas transcrições de Jorginho do Pandeiro, também aqui os rulos serão representados pelos sons de platinelas (que constituem o resultado sonoro), embora o procedimento seja efetuado na pele do

Partitura 41 - Padrão rítmico de pandeiro de *Olho de peixe* (parte A - a partir de 0'13") comparado com *time line* 3+3+2+2



A segunda parte da canção é baseada em compasso de seis tempos, no qual o padrão rítmico do pandeiro pode ser entendido como variação dos anteriores, acrescido de um tempo.

Partitura 42 - Padrão rítmico de pandeiro de *Olho de peixe* (parte B – a partir de 0'29")



Fonte: transcrição do autor

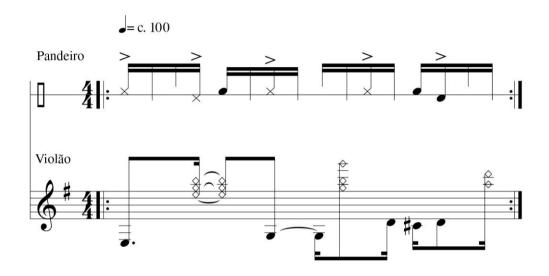
# 6.4.2.3 Escrúpulo

Escrúpulo (Lenine e Lula Queiroga) apresenta apenas um padrão rítmico, baseado em semicolcheias ininterruptas. Dentre os *grooves* de Suzano analisados nesta pesquisa, este é o único iniciado por um tapa. Suzano utiliza tapas tanto de pontas de dedos (mão inteira) quanto de polegar. Este também é o único, dentre os *grooves* analisados, que mostra a utilização do tapa de polegar, o que sugere que este tipo de toque tem importância secundária para a construção das levadas de Suzano. Os graves marcam os tempos 2 e 4 do compasso (à semelhança de muitos padrões rítmicos da música brasileira, como o frevo, o samba, a

marcha-rancho), e ao longo da canção os graves são tocados também em posições contramétricas, para realizar variações.

Suzano retomou esta levada posteriormente em outras gravações, como, por exemplo, *Quebra lá que eu quebro cá*, um pout-pourri de sambas-enredos cuja instrumentação se resume a seu pandeiro e à voz de Elza Soares, no disco desta cantora, *Do cóccix ao pescoço* (2002).

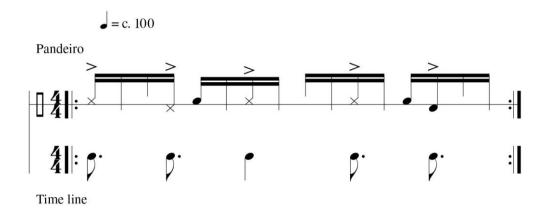
Partitura 43 - Padrão rítmico de pandeiro e linha de violão em *Escrúpulo* (a partir de 0'52")



Fonte: transcrição do autor

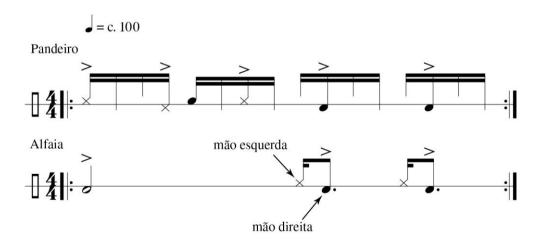
Nesta levada, os tapas não marcam os *backbeats*, assumindo, aqui, uma função mais estrutural: em conjunto com o último toque grave (o mais acentuado), sugerem um *time line* de proporção 3+3+4+3+3, que, curiosamente, é comum tanto à bossa nova quanto ao sambareggae baiano (cf. ROCHA, 2007, p. 76 e p. 105):

Partitura 44 - Padrão rítmico de pandeiro de *Escrúpulo* comparado com *time line* 3+3+4+3+3



As variações realizadas nos graves muitas vezes acentuam o caráter contramétrico do terceiro e quarto tempos do compasso, figuras rítmicas caracteristicamente executadas pela alfaia (tambor grave) no baque de marcação do ritmo pernambucano do maracatu (cf. GOMES, 2008, p. 68).

Partitura 45 - Variação de pandeiro de *Escrúpulo* comparada com linha rítmica da alfaia do baque de marcação do maracatu

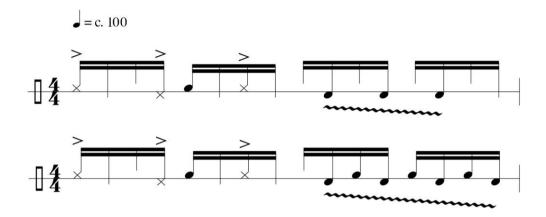


Fonte: transcrição do autor. Linha rítmica da alfaia extraída do livro *Novos caminhos da bateria brasileira* (GOMES, 2008).

Algumas variações dos graves incluem a realização do glissando: enquanto a mão percute a pele, o polegar da mão que sustenta o pandeiro a pressiona, alterando sua tensão e com isso modulando a afinação. No caso das variações transcritas abaixo, o glissando é

descendente, realizado por meio da diminuição gradativa da aplicação desta pressão pelo polegar.

Partitura 46 - Duas variações de pandeiro de Escrúpulo com emprego de glissando nos graves



Fonte: transcrição do autor

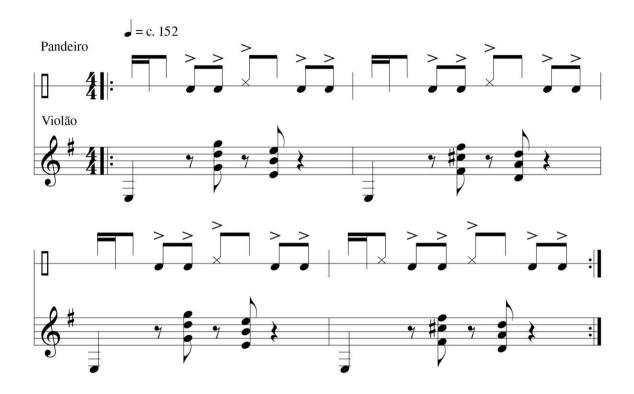
#### 6.4.2.4 Leão do Norte

Em *Leão do Norte* (Lenine e Paulo César Pinheiro), os graves marcam as duas colcheias que subdividem o segundo e quarto tempos. A ausência de graves apoiando o primeiro e terceiro tempos resultam em uma sensação de suspensão dos tempos fortes do compasso, a qual é contrabalançada pela nota grave do violão, que marca o início dos compassos.

No primeiro tempo de cada compasso o pandeiro realiza, nas platinelas, uma figura rítmica que funciona como ornamento, constituída por duas semicolcheias e uma colcheia. Os tapas acentuam o terceiro tempo.

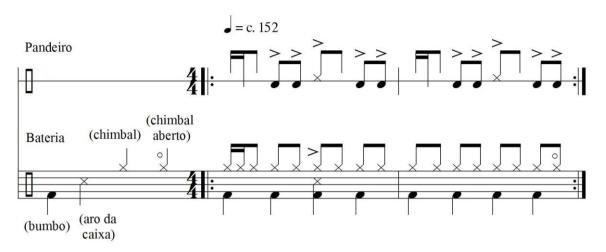
Neste padrão, a condução é realizada predominantemente com toques de pontas de dedos nas platinelas (parte superior da mão); os graves são efetuados sempre com o polegar (parte inferior), com o intuito de obter volume igualmente forte em todos os toques. Por conta disso, neste *groove* a distribuição dos toques nas partes superior e inferior da mão é desigual.

Partitura 47 - Padrão rítmico de pandeiro e linha de violão em *Leão do Norte* (primeira estrofe - a partir de 0'18")



Suzano cita, como fonte de inspiração para esta levada, os *grooves* de bateria desenvolvidos por Sly Dunbar no álbum *Guess who's coming to dinner* (1979), da banda de reggae Black Uhuru, especialmente a faixa *General penitentiary*. Conforme mencionado no início deste capítulo, as levadas de Dunbar representaram inspiração conceitual, desencadeadora do procedimento técnico de execução da função de condução pelos toques de platinela na parte superior da mão. O *groove* de *General penitentiary* está transcrito abaixo, para efeito de comparação com a levada do pandeiro. Nota-se que Suzano adaptou, neste caso específico, outras duas ideias de Dunbar: a realização de ornamento, no início do compasso, consistindo em duas fusas seguidas de uma semicolcheia, tocadas nas platinelas (emulando o chimbal); o acento, no terceiro tempo, realizado por meio de um tapa (emulando a caixa).

Partitura 48 - Padrão rítmico de pandeiro de *Leão do Norte* comparado com o padrão de bateria de *General Penitentiary* 



Há, no entanto, um ponto em que os *grooves* do pandeiro e da bateria diferem: a linha dos graves. No "original", eles marcam todas as quatro pulsações de cada compasso; na versão de Suzano, eles estão em pausa no primeiro e terceiro tempos, subdividindo o segundo e quarto tempos em duas colcheias.

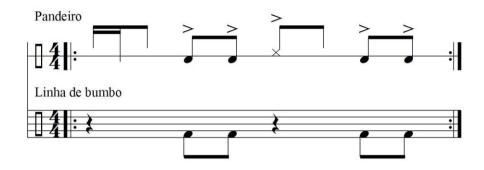
Em *workshop* disponível *online*,<sup>169</sup> Suzano afirma que Lenine havia proposto que a levada desta música fosse feita em ritmo de quadrilha,<sup>170</sup> sugestão que ele teria refutado: "quadrilha, nem pensar! Não passou pela minha cabeça." No entanto, um exemplo reproduzido abaixo, extraído de um método didático (SYLLOS; MONTANHAUR, 2002, p. 73), mostra que a linha grave deste ritmo (adaptada, no caso, para execução no bumbo da bateria), corresponde exatamente à linha grave do pandeiro de Suzano em *Leão do Norte*: tempos 1 e 3 em pausa, tempos 2 e 4 subdivididos em duas colcheias.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>169</sup> Workshop Marcos Suzano parte 4. Disponível em: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=sAGC940n-mE">https://www.youtube.com/watch?v=sAGC940n-mE</a>.

<sup>170</sup> Ritmo em andamento acelerado, típico de festas juninas, também chamado de galope ou arrasta-pé.

Partitura 49 - Padrão rítmico de pandeiro de *Leão do Norte* comparado com a linha de bumbo do ritmo da quadrilha



Fonte: Transcrição do autor. Linha de bumbo extraída do livro *Bateria e contrabaixo na música popular brasileira* (SYLLOS; MONTANHAUR, 2002).

De certa forma, portanto, Suzano realizou, no pandeiro, uma síntese entre o *groove* de bateria de Sly Dunbar e o ritmo da quadrilha.

#### 6.4.2.5 Mais além

Mais além (Lenine, Bráulio Tavares, Lula Queiroga e Ivan Santos) é a última faixa de Olho de peixe. A canção é constituída por introdução e cinco estrofes, com diferenças nos grooves utilizados em cada uma.

O andamento extremamente lento permite a Suzano basear a condução predominantemente nas platinelas tocadas com as pontas de dedos (parte superior da mão).

Os padrões rítmicos utilizados na introdução e nas duas primeiras estrofes são similares, apresentando pequenas variações. Eles se assemelham, também, àquele utilizado na parte inicial da música *Abertura*, do disco do Aquarela Carioca analisado acima, por conta da utilização de ornamentos constituídos por quatro fusas seguidas de semicolcheia.

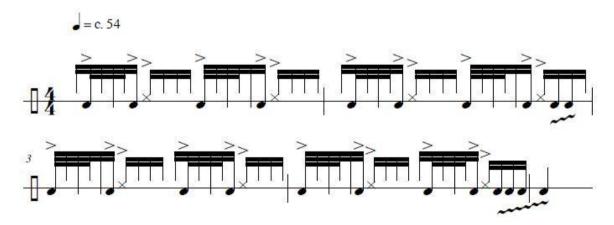
No padrão utilizado na introdução, estas fusas ocorrem em posição exclusivamente cométrica.

Partitura 50 - Padrão rítmico de pandeiro e linha de violão em *Mais além* (introdução)



Na primeira estrofe, Suzano realiza um padrão rítmico com variações. Ele alterna fusas em posição cométrica e contramétrica. A estrofe inteira foi transcrita, para demonstrar que os compassos 1 e 2 iniciam-se com fusas em posição contramétrica; os compassos 3 e 4 iniciam-se com fusas em posição cométrica. O final de cada frase de dois compassos é marcado pela realização de glissando ascendente nos graves, realizado por meio de gradativo aumento de aplicação de pressão, na pele, pelo polegar da mão de sustentação.

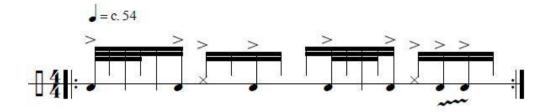
Partitura 51 - Padrão rítmico de pandeiro de *Mais além* (primeira estrofe – a partir de 0'29")



Fonte: transcrição do autor

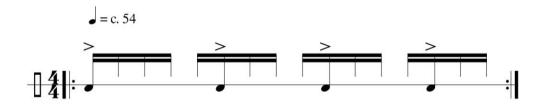
Na segunda estrofe, a levada se padroniza: fusas cométricas no primeiro tempo, contramétricas no terceiro tempo. Nos graves do tempo 4, Suzano realiza o efeito de glissando ascendente, conforme descrito anteriormente.

Partitura 52 - Padrão rítmico de pandeiro de *Mais além* (segunda estrofe – a partir de 1'09")



Na terceira estrofe, o *groove* é modificado. Suzano não utiliza mais as fusas, mantendo a condução estritamente em semicolcheias; também os tapas não são utilizados. A supressão destes dois elementos acarreta em sensação de esvaziamento da levada, contribuindo para a própria construção da dinâmica da canção. Nesta levada, evidencia-se, mais do que em qualquer outro dos *grooves* de Suzano aqui analisados, a divisão de funções da mão que percute o pandeiro: a parte de cima realiza a condução nas platinelas; a parte de baixo executa os toques graves.

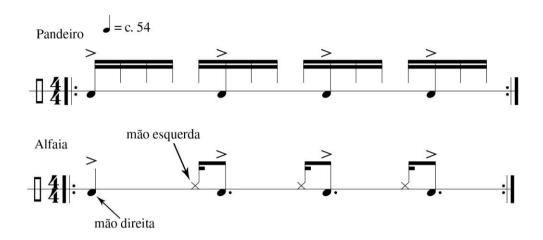
Partitura 53 - Padrão rítmico de pandeiro de *Mais além* (terceira estrofe – a partir de 1'50")



Fonte: transcrição do autor

A utilização de graves contramétricos acentuados, na segunda semicolcheia do segundo, terceiro e quarto tempos, sugere uma adaptação de figuras rítmicas tipicamente realizadas pela alfaia, tambor grave do maracatu, no baque de arrasto (cf. GOMES, 2008, p. 67).

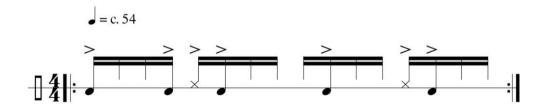
Partitura 54 - Padrão rítmico de pandeiro de *Mais além* (terceira estrofe) comparado com linha rítmica da alfaia do baque de arrasto



Fonte: transcrição do autor. Linha rítmica da alfaia extraída do livro *Novos caminhos da bateria brasileira* (GOMES, 2008).

O padrão da quarta estrofe é variação do anterior, com o acréscimo de um toque grave na quarta semicolcheia do primeiro tempo e, mais notadamente, com a utilização de tapas nos *backbeats*. Esta mesma levada será mantida na quinta estrofe.

Partitura 55 - Padrão rítmico de pandeiro de *Mais além* (quarta estrofe – a partir de 2'32")



Fonte: transcrição do autor

### 6.5 SÍNTESE DAS ANÁLISES REALIZADAS

As performances fonográficas analisadas demonstram a profusão de fontes conceituais utilizadas por Marcos Suzano para compor seus *grooves*. Em alguns casos, a inspiração primordial pode provir de um *groove* executado por algum baterista de sua admiração, o qual pode ser adaptado para a execução ao pandeiro, ou, então, servir de embasamento para um *groove* originalmente concebido para o pandeiro. Em outros casos, elementos rítmicos

constituintes de levadas de outros instrumentos de percussão, por vezes associados a alguma manifestação musical específica, podem ser acomodados em um padrão rítmico executado no pandeiro, sem, no entanto, apresentar outros aspectos que evidenciem ligação direta com esta manifestação musical que serviu de inspiração. Há casos em que um *time line* funciona como elemento subjacente, organizador do padrão rítmico resultante.

As linhas rítmicas de candomblé configuram influência conceitual importante, largamente presentes nas exegeses do músico. A incorporação de ideias relativas à atuação do tambor rum, o grave solista na música do candomblé, ocorre sobretudo no sentido da atribuição de protagonismo aos sons graves, bastante evidentes na construção e sonoridade dos *grooves* de Suzano. Por outro lado, o papel de improvisador, característica fundamental do tambor rum, é pouco exercido pelo músico nas execuções analisadas, nas quais a conceituação das linhas de pandeiro sugere a adoção de uma estética alinhada com a música pop, mais voltada à repetição de padrões rítmicos.

A forma com que Suzano utiliza os elementos sonoros básicos do pandeiro para compor seus *grooves* revelam a forte influência, assumida pelo músico, de bateristas de diversos gêneros associados à música pop. Suzano faz ampla utilização de sons graves, tanto em pontos cométricos quanto contramétricos do compasso. Estes graves muitas vezes são desenvolvidos semelhantemente a linhas de bumbo de bateria. Da mesma maneira, os tapas emulam a caixa, por meio de acentos nos *backbeats* – característica quase onipresente nos padrões analisados. As platinelas, utilizadas como condução, guardam semelhança com linhas de chimbal da bateria. Por serem realizadas predominantemente em forma de semicolcheias, elas podem ser consideradas também um traço em comum com a execução do pandeiro no choro, embora Suzano as realize de maneira mais homogênea, sem as acentuações características deste gênero musical. Em alguns padrões, o músico realiza ornamentos nas platinelas, dobrando sua incidência em pontos cométricos ou contramétricos do compasso.

Como recursos técnicos para realizar variações nas levadas, Suzano utiliza o rulo de ponta de dedo e o glissando, tanto ascendente quanto descendente, obtido mediante a variação da pressão do dedo polegar da mão de sustentação contra a pele do pandeiro.

O tapa de polegar é utilizado pelo músico em apenas uma das levadas analisadas, o que sugere que este tipo de toque tem importância secundária para a construção dos *grooves* de Suzano, que quase sempre utiliza o tapa de mão inteira.

Quanto aos padrões de motricidade utilizados por Suzano para executar os padrões sonoros, as performances analisadas demonstraram duas alternativas, que contemplam situações distintas:

- 1) músicas de andamento lento, com condução baseada em semicolcheias, ou músicas de andamento médio ou rápido, com condução feita em colcheias. Nestes casos, Suzano muitas vezes quebra a lógica da alternância estrita de toques entre as partes de cima e de baixo da mão. A condução das platinelas passa a ser executada, predominantemente, pelas pontas dos dedos (parte superior da mão); os tapas são obtidos exclusivamente também pela parte superior; os graves são efetuados exclusivamente pelo polegar (parte inferior), com o intuito de poderem soar mais fortes. A atribuição de funções específicas para cada parte da mão gera assimetria no padrão de movimento da mão que percute o instrumento, que passa a ser ordenado em função do padrão sonoro que o músico deseja obter. Esta maneira de Suzano organizar e tocar os padrões rítmicos, que sequer recebeu nome específico, é relativamente pouco conhecida e gerou poucos seguidores.
- 2) músicas de andamento médio ou rápido, com padrão de condução baseado em semicolcheias. Para estes casos, Suzano normalmente inicia a levada pela parte de cima da mão, realizando movimentos alternados entre as partes superior e inferior da mão, configurando a utilização da técnica invertida por ele desenvolvida. Esta é a maneira de tocar pela qual Suzano tornou-se conhecido, tendo influenciado muitos pandeiristas que dela fazem uso: um paradigma de execução do instrumento. Ela representa uma maneira inovadora de olhar para o pandeiro, ampliando as possibilidades de concepção e organização dos padrões sonoros.

# 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, acompanhamos a trajetória de um tipo de pandeiro brasileiro, o pandeiro de choro ou pandeiro de couro, por meio das carreiras artísticas de dois instrumentistas, Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano, que epitomizam duas maneiras de conceber e tocar o instrumento. Jorginho é associado a contextos de utilização do instrumento entendidos como tradicionais, principalmente nos âmbitos do choro e do samba, utilizando uma técnica também chamada de tradicional. Suzano é associado à expansão dos contextos musicais de utilização do instrumento, e a técnica por ele desenvolvida é chamada de invertida ou moderna.

Vimos que a trajetória deste pandeiro brasileiro se desenvolveu basicamente em ambiente urbano, sendo bastante ligada a transformações tecnológicas de grande impacto social, como a fonografia e a radiofonia. Embora a presença deste instrumento em um conjunto de choro seja, comumente, tomada como um dado naturalizado, somente por volta de 1920 sua presença no gênero começou a se tornar expressiva, principalmente a partir da atuação do conjunto Oito Batutas, e somente na década de 1930, já no âmbito profissionalizado do rádio, o pandeiro se consolidou como instrumento de percussão praticamente obrigatório em um conjunto regional de choro.

Nesta mesma década, ocorreu uma mudança de percepção social a respeito do instrumento: até então associado à vadiagem, passa a instrumento-símbolo do Brasil que o Estado Novo começava a inventar. Neste sentido, os dois pandeiristas mais famosos da era do rádio, João da Baiana e Russo do Pandeiro, narraram histórias da perseguição policial a que estavam sujeitos, a qual muitas vezes incorria em prisão e apreensão do pandeiro, que poderia ser inutilizado pela autoridade policial.

É já neste novo contexto, nos anos 1940, que principiou a atividade profissional de Jorginho do Pandeiro, totalmente voltada para a atuação na radiofonia e fonografia. Profissional precoce, teve contato com pares como João da Baiana, Risadinha e Gilberto D'Ávila, cujas inovações estilísticas contribuíram para a consolidação da síntese de elementos percussivos realizada pelo pandeiro no choro, notoriamente a realização das funções de marcação e condução.

Jorginho assimilou vários dos elementos estilísticos de seus colegas e acrescentou traços particulares, como a acomodação do "padrão de tamborim" como elemento adicional nesta síntese rítmica. Outro traço estilístico importante de Jorginho é sua interação com o

instrumento melódico solista e os demais componentes do conjunto, demonstrando que a atuação do pandeiro pode transcender à marcação estrita do padrão rítmico.

Apesar de Jorginho em poucos anos ter conseguido posição de destaque dentro de seu âmbito de atuação profissional, sendo, em meados da década de 1950, integrante de dois dos principais regionais atuantes nas rádios, seu reconhecimento por parte da imprensa pode ser considerado tardio: apenas a partir de meados da década de 1970, época que marca uma revalorização do gênero choro, após uma década de pouca evidência, as referências a ele passam a ser constantes e elogiosas.

Além do talento de Jorginho, a longevidade de sua carreira artística pode ser uma das condições que explique o fato de ser ele o pandeirista de sua geração mais conhecido pelas gerações posteriores, incluindo a atual: ao contrário, por exemplo, de Gilberto D'Ávila e Risadinha, músicos por quem Jorginho tinha expressa admiração, mas cuja atuação profissional intensa praticamente se encerrou nos anos 1970, Jorginho, além de ser mais novo que estes músicos, manteve-se em atividade constante, alcançando, no momento em que desenvolvo esta pesquisa, a incrível marca de 72 anos de vida profissional contínua como pandeirista. Isto significou, para todos aqueles que nunca puderam assisti-lo ao vivo, a oportunidade de escutar Jorginho em gravações com boa qualidade sonora e de assistir a registros em vídeo de apresentações do músico com o Conjunto Época de Ouro – online, inclusive. Além disso, Jorginho tomou parte do movimento de codificação da didática do choro concretizado por iniciativas como a Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro: diferentemente de seus antecessores, Jorginho desenvolveu atividade didática, que, ainda que não seja o foco de sua vida profissional, promoveu seu contato vis-à-vis com estudantes e interessados no pandeiro de choro.

O exame das trajetórias de Jorginho e de seus pares demonstra que estes pandeiristas atuavam também em atividades musicais paralelas à de instrumentista, tais como as de compositor, cantor, *bandleader*, arregimentador, produtor de *jingles* publicitários e ator de cinema.

Os anos 1980 foram um período de incubação das concepções de Marcos Suzano, que se concretizariam a partir da década seguinte. Elas representam um ponto de inflexão na trajetória do pandeiro brasileiro, que, embora ainda associado às práticas musicais entendidas como tradicionais, passa a ser percebido também como instrumento capaz de se inserir em uma série de contextos musicais nos quais sua presença não era vislumbrada.

Uma performance televisionada de Jorginho do Pandeiro chamou a atenção de Suzano para o instrumento. A atuação profissional de Suzano principiou nos meios do choro e do

samba, mas seu contato com as músicas pop, rock e instrumental *fusion* o levaram a buscar o desenvolvimento de sonoridades inovadoras para o pandeiro. A parceria estabelecida com o engenheiro de áudio Denilson Campos foi fundamental nesta direção. O fato de o músico pertencer a uma geração que, gradativamente, passou a ter acesso aos meios tecnológicos de produção musical também é significativo.

Uma importante conquista dos experimentos conduzidos por Suzano e Denilson foi a obtenção de maneiras satisfatórias de anexar um microfone ao instrumento. Este aprimoramento foi incorporado não somente pelas gerações posteriores, mas pelas "anteriores", ou seja, músicos em atividade, ligados ao choro, que não adotam muitas das concepções técnicas e estilísticas de Suzano: Celsinho Silva e Jorginho do Pandeiro passaram a utilizar microfone anexado ao pandeiro mediante sua influência.

A microfonação, aliada ao processamento do som do pandeiro, é parte integrante da concepção sonora de Suzano: para ele, amplificar o som do pandeiro não significa necessariamente apenas ampliar seu volume, mantendo o timbre o mais próximo possível do som natural do instrumento acústico. O processo pode incluir a aplicação de efeitos que modificam o som resultante, a ponto de fazer com que, num primeiro momento, dissociem-se o instrumento do som resultante, para em seguida ambos serem reassociados. Este aspecto da concepção de Suzano atrai poucos continuadores entre os pandeiristas.

A influência da música pop é nítida em muitos dos *grooves* desenvolvidos por Suzano, que estabelece correspondências entre o grave do pandeiro e o bumbo da bateria, entre os tapas e a caixa, entre as platinelas e o chimbal.

Suzano constantemente ressalta a importância, para suas formulações conceituais, de seu contato com a música do candomblé, sobretudo quanto ao papel do tambor rum. Ele traduziu este "comportamento" do rum na forma de atribuição de protagonismo aos sons graves do pandeiro, proeminentes na sonoridade de seus *grooves*. A observação da predominância de sons graves contramétricos na música do candomblé foi, também, determinante para levar Suzano ao desenvolvimento da técnica invertida — que automaticamente posiciona tais graves contramétricos para execução com o polegar, considerada mais confortável pelo músico. Contudo, diferentemente da atuação do tambor rum na música do candomblé, onde o improviso é característico da condução do ritual, as linhas graves do pandeiro de Suzano, componentes de levadas compostas de acordo com a estética da música pop, são pouco improvisadas.

Por outro lado, algumas execuções de Jorginho do Pandeiro soam totalmente improvisadas, especialmente no tocante ao desenvolvimento das linhas de graves – embora o

discurso deste músico em nenhum momento faça menção à música do candomblé. Suzano identificou tal característica na música de Jorginho, nomeando João da Baiana (este, sim, ligado a religiões de matriz africana) como a "fonte desse tipo de variação". Diferentemente de João, cujas batidas eram baseadas no paradigma rítmico do *tresillo*, Jorginho baseia estas variações de graves no paradigma do Estácio, que consiste em um ciclo de dezesseis pulsações elementares, de acentuada característica contramétrica.

Jorginho conservou e desenvolveu a característica, provavelmente comum a todos os pandeiristas de atuação profissional de sua geração e das predecessoras, de movimentar ativamente a mão de sustentação do pandeiro, com motivações tanto técnicas – diminuir o esforço da mão que toca – quanto estéticas – "embelezar" a batida. Suzano conservou esta característica motora, porém, ao contrário dos pandeiristas de choro, que imprimem maior amplitude aos movimentos referentes à segunda e terceira semicolcheias de cada tempo, ele busca a igualdade de amplitude destes movimentos, que resulta em sons mais uniformes para todas as semicolcheias.

Suzano emprega duas soluções técnicas diferentes para construir seus *grooves*. Uma delas, pouco conhecida, pode ser classificada como idiossincrática: utilizada em *grooves* de andamento lento, atribui diferentes funções às partes superior e inferior da mão, gerando assimetria na distribuição de toques por estas partes da mão. A outra técnica, chamada invertida ou moderna, transformou-se em paradigma de execução do pandeiro brasileiro, coexistindo com o outro paradigma representado pela técnica tradicional.

A técnica de Suzano é invertida do ponto de vista da motricidade, não do padrão sonoro resultante. Ela inverte apenas o ponto de partida da organização dos toques do pandeiro em um padrão rítmico. Padrões rítmicos iguais, ou semelhantes, podem ser obtidos por ambas as técnicas, tradicional e invertida.

Suzano enfatiza, em seu discurso sobre a sistematização da técnica invertida, a vantagem representada pelo posicionamento dos graves de polegar nos pontos contramétricos do compasso (fundamentada a partir da análise da música do candomblé). No entanto, Jorginho, adepto da técnica tradicional, já havia demonstrado plenamente a possibilidade de realizar variações, nos pontos contramétricos, utilizando o grave de ponta de dedos, característica expressiva de seu estilo. A adequação da técnica invertida para realizar batidas emulando o papel da bateria na música pop, portanto, em meu entendimento, reside mais no consequente posicionamento dos tapas nos pontos favoráveis para emular a caixa: os *backbeats*.

Conforme apontou Celsinho Silva, "pandeiro de couro não serve pra longe". Ao compreender isto, e por empreender pesquisas de amplificação e processamento do som do pandeiro em parceria com engenheiros de áudio, Suzano transformou-o em instrumento apto a atuar de acordo com os paradigmas de sonoridade da música pop. Desta maneira, demonstrou que o pandeiro brasileiro pode assumir a função da condução em um grupo musical, em territórios sonoros onde esta era atribuição exclusiva da bateria.

No gênero do choro, desde a conformação dos conjuntos regionais ligados às rádios, o pandeiro estabeleceu-se como instrumento de percussão central, sendo muitas vezes o único instrumento deste tipo no conjunto. Suzano recuperou, dentro de outro âmbito musical, uma dimensão importante do pandeiro brasileiro, que pode ser resumida simbolicamente por esta palavra, "condução", da forma como é entendida pelos músicos populares: para além do significado estritamente sonoro, que diz respeito a tocar as unidades rítmicas menores que subdividem constantemente o pulso de uma música, a condução representa importante atribuição do percussionista, análoga, em grupos de música popular, à do regente, o *conductor* da orquestra.

A geração atual de pandeiristas mostra-se atenta aos legados de ambos. O pandeiro brasileiro é entendido como instrumento de grande capacidade de síntese rítmica, podendo ser utilizado tanto nos contextos musicais entendidos como tradicionais, aos quais já era anteriormente associado, quanto em outros âmbitos musicais, dissociados do que o senso comum entende por "música brasileira". Tanto a técnica tradicional quanto a invertida são paradigmas vigentes de execução do instrumento, aplicáveis conforme o contexto musical em questão.

A diversidade dos trabalhos artísticos desenvolvidos por estes pandeiristas, que desenvolvem, paralelamente, diversas atividades não performáticas relacionadas ao pandeiro, dá boa medida da amplitude assumida pelo pandeiro brasileiro contemporâneo: o instrumento atua em ambientes musicais como o pop, jazz, choro, músicas de viés regionalista, grupos de percussão, música de concerto e música eletroacústica. Conforme observou Bernardo Aguiar, "o pandeiro brasileiro está cada vez mais pandeiro universal".

# REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

ALLEN, Daniel. The Philosophy of... Pandeiro. San Bernardino: Edição do autor, 2015.

ALVES, Carolina Gonçalves. *O choro que se aprende no colégio:* a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

AQUINO, Thiago Ferreira de. A rítmica do samba para bateria e a expansão dos conceitos de cometricidade e contrametricidade. *Anais do VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. João Pessoa: UFPB, p. 504-512, 2013. Disponível em: abetmusica.org.br/dld.php?dld\_id=173

ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal:* Alexandre Gonçalves Pinto e o choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

ARAÚJO, Larena Franco de. *Dante Santoro (1904-1969):* Trajetória e estilo interpretativo do flautista líder do Regional da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. 2014. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

BAILY, John. Music Structure in Human Movement. In: HOWELL, P. et al. (org.) *Musical Structure and Cognition*. London: Academic Press, p. 237-258, 1985.

BAILY, John. *Music of Afghanistan:* Professional musicians in the city of Herat. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

BAILY, John. Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology. *British Forum for Ethnomusicology*, v. 10, p. 85-98, 2001.

BARBOSA, Katiusca Lamara dos Santos. *Marcos Suzano:* inovações técnicas, tecnológicas e influências na performance do pandeiro. 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Comunicações, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2015.

BATES, Eliot. The social life of musical instruments. *Ethnomusicology*, v. 56, p. 363-395, 2012. Disponível em:

<a href="http://pure-oai.bham.ac.uk/ws/files/9868331/ETM\_56\_3\_Social\_Life\_of\_Saz.pdf">http://pure-oai.bham.ac.uk/ws/files/9868331/ETM\_56\_3\_Social\_Life\_of\_Saz.pdf</a>.

BECKER, José Paulo Thaumaturgo. *O acompanhamento do violão de 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto "Época de Ouro"*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

BESSA, Virgínia de Almeida. "*Um bocadinho de cada coisa*": trajetória e obra de Pixinguinha. 2005. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.

BITTAR, Iuri Lana. *Fixando uma gramática:* Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto. 2011.

Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio:* A percussão na música do Rio de Janeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A Invenção da Música Popular Brasileira:* de 1930 ao final do Estado Novo. 2002. Tese (Doutorado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

BUDASZ, Rogério. Música e cultura. In: BUDASZ, Rogério (org.). *Pesquisa em música no Brasil:* métodos, domínios, perspectivas. v. 1., p. 40-86. Goiânia: ANPPOM, 2009. Disponível em: <a href="http://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/1">http://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/1</a>.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. 2006. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2006.

CASTRO, Guilherme Augusto Soares de. *A performance do som:* produção e prática musical da canção em estúdio a partir do conceito de sonoridade. 2015. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015.

CAZES, Henrique. *Choro*: do quintal ao Municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.

COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Edição completa em fac-símile: setembro de 1954 – setembro de 1956. Rio de Janeiro: Funarte/Bem-te-vi, 2006.

COSTA NETO, Raimundo João Matos. *E tem choro no Maranhão?* Subsídios históricos e musicológicos para um processo de formação do choro no Maranhão entre o final do séc. XIX e meados do séc. XX. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

D'ANUNCIAÇÃO, Luiz Almeida. *Melódica percussiva:* Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada. v. 5, Caderno 1. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2008.

D'ANUNCIAÇÃO, Luiz Almeida. *A percussão dos ritmos brasileiros* – sua técnica e sua escrita. Caderno 2: pandeiro estilo brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2009.

DAWE, Kevin. People, objects, meaning: recent work on the study and collection of musical instruments. *The Galpin Society Journal*, v. 54, p. 219-232, 2001.

DAWE, Kevin. The cultural study of musical instruments. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (org.). *The cultural study of music:* a critical introduction. Oxon: Routledge, p. 274-283, 2003.

EGG, André. *Capas da Revista da Música Popular (1954-56):* um panteão da música brasileira. 2014. Disponível em: <a href="http://andreegg.org/2014/08/20/capas-da-revista-da-musica-popular-1954-56-um-panteao-da-musica-brasileira/">http://andreegg.org/2014/08/20/capas-da-revista-da-musica-popular-1954-56-um-panteao-da-musica-brasileira/</a>.

EMERICK, Geoff; MASSEY, Howard. *Here, there and everywhere:* my life recording the music of the Beatles. [S.l.]: Penguin Publishing Group, 2006.

GIANESELLA, Eduardo Flores. *Percussão orquestral brasileira:* problemas editoriais e interpretativos. 2009. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

GIANESELLA, Eduardo Flores. O Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro. *Revista Música Hodie*. Goiânia, v.12, n.2, p. 188-200, 2012.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *Samba no feminino:* transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2011.

GOMES, Sergio. Novos Caminhos da Bateria Brasileira. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

GUERRA-PEIXE, César. A execução do pandeiro no Brasil. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Organização introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

GUERRERO, Juliana. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans* – Revista Transcultural de Música, n.16, 2012. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\_16\_09.pdf

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2004.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis*: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). 2006. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

HOOD, Mantle. The challenge of 'Bi-Musicality'. *Ethnomusicology*, v.4, n.2, p. 55-59, maio 1960.

JOHNSON, Henry M. An ethnomusicology of musical instruments: form, function, and meaning. *JASO*, v.26, n.3, p. 257-269, 1995.

KARTOMI, Margaret. The classification of musical instruments: changing trends in research from the late nineteenth century, with special reference to the 1990s. *Ethnomusicology*, v.45, n.2, p.283-314, 2001.

KNIGHT, Roderic. *The Knight-revision of Hornbostel-Sachs:* a new look at musical instrument classification. Oberlin College Conservatory of Music, 2015. Disponível em: <a href="http://www.oberlin.edu/faculty/rknight/Organology/KnightRev2015.pdf">http://www.oberlin.edu/faculty/rknight/Organology/KnightRev2015.pdf</a>. Acesso em: 27 jan. 2017.

LACERDA, Vina. *Pandeirada Brasileira*. Curitiba: Edição do Autor, 2007. Acompanha DVD.

LACERDA, Vina. *Pandeirada Brasileira pocket edition*. Curitiba: Edição do Autor, 1ª reimpressão, 2014a. Acompanha DVD.

LACERDA, Vina. *Instrumentos e ritmos brasileiros vol. I.* Curitiba: Edição do Autor, 2014b. Acompanha DVD.

LIM, Malcolm. Marcos Suzano: Expanding the Pandeiro. *Percussive notes*, v.47, n.2, p.22-24, abr. 2009. Entrevista.

LINEMBURG JUNIOR, Jorge. *As rabecas brasileiras na obra de Mário de Andrade:* uma abordagem prática. 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

MARCELINO, André Felipe. *Ritmos & batucadas*: As baterias das escolas de samba de Florianópolis. Florianópolis: Insular, 2015.

MARQUES DIAS, Ana Carina. *O adufe:* contexto histórico e musicológico. 2011. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, 2011.

MIDDLETON, Richard. Studying popular music. Philadelphia: Open University Press, 1990.

MOEHN, Frederick. A Carioca Blade Runner, or How Percussionist Marcos Suzano Turned the Brazilian Tambourine into a Drum Kit, and Other Matters of (Politically) Correct Music Making. *Ethnomusicology*, University of Illinois Press, v.53, n.2, p. 277-307, 2009.

MOITA, Pedro. *Notação para instrumentos de percussão com som de altura indeterminada:* uma revisão bibliográfica. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música* – história cultural da música popular. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology:* thirty-one issues and concepts. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

NOYS, Benjamin. Into the "jungle'. *Popular music*, v.14, n.3, p.321-332, out. 1995.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor* – uma antropologia da música sertaneja. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África:* Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, v. 22-23, p. 87-109, 1999/2000/2001.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. *Revista Antropologia*. USP, São Paulo, v. 44, n.1, p. 221-286, 2001.

PAES, Anna. *Almirante e o Pessoal da Velha Guarda:* memória, história e identidade. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

PIEDADE, Acácio Tadeu. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista eletrônica de musicologia*, v. XI, 2007.

PINTO, Alexandre Gonçalves. O choro. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

PIRES FERREIRA, Júlio Córdoba. *Reflexões sobre o choro enquanto gênero e musicalidade e sua presença em Florianópolis/SC*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. *Projeto História*. PUC, São Paulo, v. 14, p. 25-39, 1997. Disponível em: <a href="http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233">http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233</a>.

POTTS, Brian J. *Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro*: Techniques for Nontraditional Performance. Ensaio de Doutorado. University of Miami, 2012.

REDMOND, Layne. A short history of the frame drum. *Percussive Notes*, v. 34, n. 5, p. 69-72, 1996.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. A análise musical na etnomusicologia. *Ictus* - Periódico do PPGMUS/UFBA, v. 4, 2002.

RIBEIRO, Jamerson Farias. *O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldiro Frederico Tramontano (Canhoto):* a construção estililística de um "cavaco-centro" no choro. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

ROBINSON, N. Scott. *Frame drums and tambourines*. Disponível em: http://www.nscottrobinson.com/framedrums.php. Acesso em: 23 jan. 2017.

ROCHA, Christiano. Bateria brasileira. São Paulo: Edição do Autor, 2007.

RODRIGUES, Valeria Zeidan. *Pandeiros:* entre a Península Ibérica e o Novo Mundo, a trajetória dos pandeiros ao Brasil. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

ROUCHOU, Joelle. História Oral: entrevista-reportagem X entrevista-história. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. XXIII, n.1, p. 175-185, jan./jun. 2000. Disponível em: http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/2012/1790

SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce; BUB, Victor Camargo. *Pandeiro Brasileiro:* Volume 1. Florianópolis: Bernúncia, 2004.

SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. *Pandeiro Brasileiro:* Volume 2. 3. ed. Florianópolis: Bernúncia, 2013.

SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente:* transformações no samba do Rio de Janeiro 1917-1933. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

SCHMITT, Marta Adriana. A História Oral no estudo do programa de rádio Clube do Guri (1950-1966). *Em Pauta*, Porto Alegre, v.15, n.25, p. 133-157, jul./dez. 2004.

SILVA, Celsinho. *Choro 100:* pandeiro. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2008. Acompanha CD.

SILVEIRA, Éder da Silva. História Oral e Memória: a construção de um perfil de Historiador-Etnográfico. *Ciência e Conhecimento* – Revista Eletrônica da ULBRA São Jerônimo, v.1, 2007. Disponível em: <a href="http://cienciaeconhecimento.com.br/edicoes-anteriores/edicao-2007">http://cienciaeconhecimento.com.br/edicoes-anteriores/edicao-2007</a>>.

SYLLOS, Gilberto de; MONTANHAUR, Ramon. *Bateria e contrabaixo na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional*. 2004. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, p. 25-41, 2008.

VALLE, Sólon do. Microfones. 2. ed. Rio de Janeiro: Música & Tecnologia, 2002.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VICENTE, Alexandre Luís. *Moacir Santos, seus ritmos e modos:* "coisas" do ouro negro. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, p. 129-191, 1983.

ZUBEN, Paulo. *Música e tecnologia:* o som e seus novos instrumentos. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

### **Depoimentos**

BARÃO DO PANDEIRO (Ricardo Martins). Entrevista concedida ao autor em 28 jul. 2016. São Paulo. Registro de áudio em suporte digital.

BERNARDO AGUIAR (Bernardo Freire de Aguiar). Entrevista concedida ao autor em 25 jan. 2016. Curitiba. Registro de áudio em suporte digital.

JORGINHO DO PANDEIRO (Jorge José da Silva); CELSINHO SILVA (Celso José da Silva). Entrevista concedida ao autor em 20 jul. 2016. Rio de Janeiro. Registro de áudio em suporte digital.

MARCOS SUZANO (Marcos Suzano Martins da Costa). Entrevista concedida ao autor em 13 maio 2016. Florianópolis. Registro de áudio em suporte digital.

VINA LACERDA (Marcos Vinicius Lacerda Schettini). Entrevista concedida ao autor por videoconferência em 19 fev. 2016. Curitiba/Florianópolis. Registro de áudio em suporte digital.

### Websites

A nova democracia. *Estilo, tradição e alegria de Jorginho do Pandeiro*. Disponível em: http://www.anovademocracia.com.br/no-41/1563-estilo-tradicao-e-alegria-de-jorginho-dopandeiro. Acesso em: 01 set. 2016

Audacity Manual. Disponível em: http://manual.audacityteam.org. Acesso em: 30 maio 2016.

Audio-Technica. Disponível em: http://audio-technica.com. Acesso em: 30 maio 2016.

Bowen Instrument Microphones. Disponível em: http://bowenaudio.com. Acesso em: 16 maio 2016.

Celsinho Silva. Disponível em: https://www.celsinhosilva.com/. Acesso em: 11 jan. 2017.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: http://dicionariompb.com.br. Acesso em: 20 set. 2016.

Discos do Brasil. Disponível em: http://www.discosdobrasil.com.br. Acesso em: 20 set. 2016.

Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/.

Lenine. Disponível em: http://www.lenine.com.br/bio. Acesso em: 30 mar. 2016.

Pandeiro.com. Disponível em: http://pandeiro.com. Acesso em: 04 jun. 2016. Pandeiro Repique Duo. Disponível em: http://www.pandeirorepiqueduo.com.br. Acesso em: 02 jun. 2016.

Paulo Moura. Disponível em: http://www.paulomoura.com. Acesso em: 24 maio 2016.

Rádio Batuta. *Jorginho do Pandeiro e o pandeiro no Brasil*. Disponível em: http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/1115. Acesso em: 15 dez. 2016.

Recording Connection. *Glossary of Audio, Recording and Music Terms*. Disponível em: http://www.recordingconnection.com/glossary. Acesso em: 02 jun.2016.

Renato Vivacqua. *Entrevista com Russo do Pandeiro*. Disponível em: http://www.renatovivacqua.com/entrevista-com-russo-do-pandeiro/. Acesso em: 01 nov. 2016

Royer Ribbon Microphones. Disponível em: http://royerlabs.com. Acesso em: 30 maio 2016.

Scott Feiner. Disponível em: http://www.scottfeiner.com. Acesso em: 04 jun.2016.

Sergio Krakowski. Disponível em: http://www.skrako.com. Acesso em: 04 jun. 2016.

Telefunken Elektroakustik. Disponível em: http://www.telefunken-elektroakustik.com. Acesso em: 30 maio 2016.

Vina Lacerda. Disponível em: http://vinalacerda.com.br. Acesso em: 02 jun. 2016.

## Registros audiovisuais consultados em meio digital

A evolução do pandeiro! Jorginho do Pandeiro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=esN8uaODYrs. Acesso em: 05 set. 2016.

*Alô Alô Carnaval*. Direção: Adhemar Gonzaga. Brasil, 1936. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mHNL4u21aDQ. Acesso em: 05 set. 2016.

A song is born. Direção: Howard Hawks. EUA, 1948. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FOQ-mBy70Jg. Acesso em: 06 out. 2016.

*Brasileirinho*. Direção: Mika Kaurismäki. Brasil/Finlândia/Suíça, 2005. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tsj9LJcNQls. Acesso em: 24 fev. 2017.

*Como yo no hay dos*. Direção: Kurt Land. Argentina, 1952. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kjc1tysXTmE. Acesso em: 20 set. 2016.

*Conversa de Botequim.* Direção: Luiz Carlos Lacerda. Brasil, 1972. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AASid27VesA. Acesso em: 05 set. 2016.

*NAFDA Frame Drum Features #12 – Modern Tamburello with Carlo Rizzo.* Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bobi8-

UuK0&index=24&list=FL12i7zL8VcquxvszQrAyjjQ. Acesso em: 05 fev. 2017.

*Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba*. Direção: Ricardo Dias e Thomaz Farkas. Brasil, 2007.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PktXlToWDEA. Acesso em: 05 set. 2016.

*Road to Rio*. Direção: Norman Z. McLeod. EUA, 1947. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ek2WT0iul7w. Acesso em: 06 out. 2016.

Snarky Puppy feat. Salif Këita, Carlos Malta & Bernardo Aguiar – "Soro" (Family Dinner Volume Two). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gCCnGtJdj28. Acesso em: 02 jun. 2016.

*Workshop Marcos Suzano parte 4*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sAGC940n-mE. Acesso em: 20 mai. 2016.

### **DVD**

*Pandeiro brasileiro:* a complete lesson with Marcos Suzano. Kalango Productions, 2008. Duração: 2h20min.

### **CDs**

AQUARELA CARIOCA. Contos. Visom, 1991.

CONJUNTO ÉPOCA DE OURO. *Conjunto Época de Ouro interpreta Pixinguinha e Benedito Lacerda*. Continental, 1977.

LENINE E SUZANO. Olho de peixe. Velas, 1993.

NÓ EM PINGO D'ÁGUA. Receita de samba. Visom, 1991.

RAPHAEL RABELLO E DINO 7 CORDAS. *Raphael Rabello e Dino 7 Cordas*. Kuarup, 1991.

# **Outros registros sonoros**

*Samba de fato*. Música gravada originalmente em 78 rpm (Victor 33585B), 1932. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mpyy7QA2ZmI

# ANEXO 1 : DVD CONTENDO ARQUIVOS EM ÁUDIO (FONOGRAMAS REFERENTES ÀS ANÁLISES E DEPOIMENTOS CONCEDIDOS À PESQUISA) E VÍDEO (TRECHOS DOS DEPOIMENTOS E DE FILMES)

- 1. Áudio da partitura 8 Levada de João da Baiana
- 2. Áudio da partitura 10 Samba de fato
- 3. Áudio da partitura 11 Levada de Russo do Pandeiro
- 4. Áudio da partitura 13 Levada de Gilberto D'Ávila
- 5. Áudio da partitura 14 O rasga
- 6. Áudio da partitura 15 Naquele tempo
- 7. Áudio da partitura 16 Bossa de Jorginho
- 8. Áudio da partitura 18 Conversa de botequim parte A
- 9. Áudio da partitura 19 Samba batucado
- 10. Áudio da partitura 20 Conversa de botequim introdução
- 11. Áudio da partitura 21 Sofres porque queres
- 12. Áudio da partitura 23 Segura ele trecho inicial da parte C
- 13. Áudio da partitura 24 Segura ele trecho da repetição da parte C
- 14. Áudio da partitura 25 Solo de pandeiro em *Bole bole*
- 15. Áudio da partitura 31 Solo de pandeiro em *Abertura*
- 16. Áudio da partitura 32 Abertura padrão rítmico da primeira parte
- 17. Áudio da partitura 33 *Abertura* padrão rítmico da segunda parte
- 18. Áudio da partitura 34 Abertura padrão rítmico da terceira parte
- 19. Áudio da partitura 35 Kashmir padrão rítmico da primeira parte
- 20. Áudio da partitura 36 Padrão rítmico da bateria de *Kashmir*
- 21. Áudio da partitura 37 Kashmir padrão rítmico da segunda parte
- 22. Áudio da partitura 38 Acredite ou não
- 23. Áudio da partitura 39 Padrão rítmico da bateria de Anti-nigger machine
- 24. Áudio da partitura 40 Olho de peixe introdução
- 25. Áudio da partitura 41 Olho de peixe parte A
- 26. Áudio da partitura 42 Olho de peixe parte B
- 27. Áudio da partitura 43 Escrúpulo padrão rítmico
- 28. Áudio da partitura 45 Escrúpulo variação com figura rítmica de maracatu
- 29. Áudio da partitura 46 Escrúpulo variações com glissando
- 30. Áudio da partitura 47 Leão do Norte

- 31. Áudio da partitura 48 Padrão rítmico da bateria de General Penitentiary
- 32. Áudio da partitura 50 Mais além introdução
- 33. Áudio da partitura 51 Mais além primeira estrofe
- 34. Áudio da partitura 52 Mais além segunda estrofe
- 35. Áudio da partitura 53 Mais além terceira estrofe
- 36. Áudio da partitura 54 Mais além quarta estrofe
- 37. Áudio Depoimento de Bernardo Aguiar (Curitiba 25 jan. 2016)
- 38. Áudio Depoimento de Vina Lacerda (Curitiba/Florianópolis, via videoconferência 19 fev. 2016)
- 39. Áudio Depoimento de Marcos Suzano (Florianópolis 13 maio 2016)
- 40. Áudio Depoimento de Jorginho do Pandeiro e Celsinho Silva (Rio de Janeiro 20 jul. 2016)
- 41. Áudio Depoimento de Barão do Pandeiro (São Paulo 28 jul. 2016)
- 42. Vídeo Jorginho Samba estilo João da Baiana e rulo de polegar
- 43. Vídeo Jorginho Levadas de Russo do Pandeiro, Risadinha e Gilberto D'Ávila
- 44. Vídeo Jorginho Grave de ponta de dedo de Risadinha
- 45. Vídeo Jorginho Bossa
- 46. Vídeo Jorginho Rulos curtos
- 47. Vídeo Jorginho Importância da mão de sustentação do pandeiro
- 48. Vídeo Suzano Graves e ornamento do groove de Abertura
- 49. Vídeo Suzano Condução somente com ponta de dedos no groove de Abertura
- 50. Vídeo Suzano Grooves de Kashmir
- 51. Vídeo Suzano Groove de Escrúpulo
- 52. Vídeo Suzano Groove de Leão do Norte
- 53. Vídeo Suzano Grooves de Mais além
- 54. Vídeo Russo do Pandeiro em cena de Alô, alô, carnaval (1936)
- 55. Vídeo Russo do Pandeiro em cena de Road to Rio (1947)
- 56. Vídeo Russo do Pandeiro em cena de A song is born (1948)
- 57. Vídeo Risadinha em cena de Como yo no hay dos (1952)
- 58. Vídeo Jacob Palmieri, Donga e João da Baiana em cena de *Pixinguinha e a Velha Guarda do samba* (2007 imagens captadas em 1954)
- 59. Vídeo João da Baiana em cena de *Conversa de Botequim* (1972)
- 60. Vídeo Jorginho do Pandeiro, Marcos Suzano e Celsinho Silva em cena de *Brasileirinho* (2005)