

O PANDEIRISTA E SUA MÚLTIPLA ATUAÇÃO NO CAMPO DE TRABALHO MUSICAL

THE PANDEIRISTA AND ITS MULTIPLE ROLES IN THE FIELD OF MUSICAL WORK

Mateus Oliveira

UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais)

mateusespinha@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-3423-4473>

Lúcia Campos

UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais)

luciapcampos@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6929-3783>

Submetido em 20/02/2024

Aprovado em 02/08/2024

Resumo

Este artigo revisa parte da produção bibliográfica acerca da atuação de destacados pandeiristas brasileiros no campo de trabalho musical. Foram obtidos registros disponíveis em momentos distintos da historiografia da música brasileira. Para falar sobre o período contemporâneo, foram utilizados dados sobre quatro pandeiristas, cujas trajetórias vêm sendo acompanhadas em uma pesquisa de doutorado ainda em andamento.

Palavras-chave: Pandeiro; Trabalho; História.

Abstract

This article intends to carry out a bibliographical review about the performance of some prominent Brazilian tambourine players and their situation as workers. We sought to obtain records available at different moments in the historiography of Brazilian music. To talk about the contemporary period, data was used about four tambourine players whose trajectories have been followed in ongoing doctoral research.

Keywords: Pandeiro; Labour; History.

¹ Mateus Oliveira é percussionista. Bacharel em música pela UFMG. Fez curso de especialização em percussão erudita no Conservatorio del Liceu de Barcelona (ESP). É mestre em performance pela UFMG e doutorando na mesma área por esta instituição. É professor no curso de Licenciatura em Música da UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais). Atua como percussionista com diversos grupos e artistas.

² Lúcia Campos é etnomusicóloga e percussionista. Licenciada e Mestre em Música pela UFMG, Mestre em Antropologia e Doutora em Música, História e Sociedade pela Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais (EHESS). É professora do Programa de Pós-Graduação em Artes e da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Desenvolve e orienta pesquisas nas áreas de Etnomusicologia e Música Popular, com ênfase em etnografia das práticas musicais e patrimônios culturais imateriais no Brasil.

Introdução

O pandeiro é um importante instrumento dentro da produção musical brasileira. De grande relevância na chamada Era do Rádio no Brasil, é ainda identificado por muitos como essencial dentro da tradicional formação que se consolidou nesse contexto: os conjuntos regionais¹. Tradicionalmente conhecido na produção fonográfica brasileira como um instrumento do samba e do choro², o pandeiro hoje em dia se associa, em meios profissionais, a diversos gêneros musicais, como podemos perceber em sua utilização desde em trabalhos associados com a música *pop* (vide o disco *Olho de Peixe* de 1993), de Lenine e do importante pandeirista, Marcos Suzano), até mesmo em trabalhos de característica jazzística no cenário musical contemporâneo (vide o trabalho do pandeirista mineiro Túlio Araújo). Já foi marginalizado no passado e seus praticantes já tiveram seus instrumentos confiscados pela polícia, chegando mesmo a ser presos (Vidili, 2018). Por outro lado, e de forma paradoxal, ele chegou ainda a ser considerado como símbolo de brasilidade (Vidili, 2021), como podemos perceber na famosa estrofe “Brasil, terra de samba e pandeiro”, do célebre samba exaltação de Ary Barroso, *Aquarela do Brasil*.

Dado o seu percurso diverso na música brasileira, espera-se que os pandeiristas enfrentem igualmente variadas situações no mercado de trabalho. Neste artigo buscamos fazer uma breve revisão bibliográfica acerca da atuação profissional destes músicos. Para tanto, estudamos alguns trabalhos acadêmicos que abordam o pandeiro e a trajetória musical de seus instrumentistas mais destacados na historiografia da música brasileira. Também abordamos algumas entrevistas disponíveis na *internet* que podem explicitar as várias situações relacionadas ao trabalho de pandeirista. Falaremos também sobre quatro destes profissionais bastante atuantes no mercado de trabalho hoje em dia em nosso país. O estudo da trajetória destes músicos faz parte de uma pesquisa de doutorado ainda em curso³. Os pandeiristas são Celsinho Silva, Túlio Araújo, Larissa Umaytá e Bernardo Aguiar.

Inicialmente abordamos a problemática de como a percussão e mesmo o pandeiro podem ser vistos de maneira depreciativa pela sociedade e no meio musical, o que implica na sua inserção no meio profissional. Em seguida, discutimos brevemente como ele começa a ser inserido em um contexto de profissionalização da música. Finalmente apresentamos os contextos atuais de profissionalização do instrumento e as formas mais recorrentes com as quais os pandeiristas se inserem no mercado de trabalho e conseguem garantir sua subsistência atuando como músicos

¹ O termo “conjunto regional” refere-se ao grupo que se consolidou como a formação tradicional de um grupo de choro, geralmente formada por dois violões (6 e 7 cordas), cavaquinho, pandeiro e algum instrumento melódico, como flauta ou bandolim, por exemplo. Estes grupos se tornaram muito atuantes na fase elétrica de gravações para o rádio, em meados da década de 1930. O nome de “regional” foi dado a estes grupos por interesse em se associar com temáticas musicais que evocassem características de “brasilidade”. Para mais informações ver Taborda (2010).

² O pandeiro está presente em diversas tradições musicais nas diferentes regiões do Brasil, como o coco-de-roda, o cavalo marinho, as folias de reis, a embolada, o frevo e muitas outras.

³ Pesquisa em curso realizada na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Os dados obtidos aqui são provenientes de fontes exteriores à pesquisa, mas acessadas por motivo do estudo de suas trajetórias.

profissionais. Neste artigo iremos nos restringir ao estudo do pandeiro de pele de couro, que possui características específicas e, assim como os demais pandeiros encontrados no Brasil, tem características próprias que o diferem dos demais.

Representações acerca do pandeiro: o instrumento como visto na sociedade

Antes de abordar propriamente o contexto inicial da profissionalização do pandeiro, creio ser importante falar sobre como ele era e ainda é visto dentro da sociedade. Esse tipo de visibilidade se relacionará, como veremos adiante, diretamente com a forma como pandeiristas eventualmente irão se inserir no mercado de trabalho. A forma como se retrata ou se retratava este instrumento é também importante para compreender como eram vistos os próprios profissionais que trabalhavam e ainda atuam nesta ocupação.

É razoavelmente comum em meios musicais escutar anedotas e brincadeiras depreciativas em relação a instrumentos de percussão. Estas piadas geralmente remetem ao fato de que eles, em sua maioria, não emitem alturas definidas e por este motivo são vistos como “menos musicais”, supostamente estando hierarquicamente abaixo de outros instrumentos, especialmente daqueles que representam uma associação mais imediata à tradição da música clássica europeia, como por exemplo, o piano. Percussionistas (incluindo os autores deste texto) frequentemente ouvem também comentários depreciativos em relação ao seu instrumento, do tipo: “ah, você só toca percussão? Não toca violão, não?”. Schettini (2024, p.25-29) faz diversos comentários acerca deste tipo de anedotas depreciativas relacionadas à percussão, mostrando como este grupo instrumental é frequentemente retratado de forma inferiorizada em relação aos instrumentos melódicos e harmônicos. Ele chega a mencionar um comentário dirigido a ele ao compartilhar com um professor sua ideia de pesquisa de doutorado acerca do ensino do pandeiro. Este professor teria dito: “Vina, você precisa parar com esse negócio de pandeiro e começar a estudar música”. Esses tipos de comentários e brincadeiras são bastante recorrentes no dia a dia de percussionistas. Há inclusive acadêmicos que já efetuaram estudos abordando a marginalização deste grupo instrumental. No Brasil pode-se destacar Carlos Stasi como um dos principais. Stasi (1998, p. 45) afirma que as associações da percussão com uma ideia de primitivismo “são apresentadas por diferentes autores assim como na cultura popular”⁴. Ele menciona uma cena do filme *George of the Jungle*⁵ em que macacos aparecem tocando tambores na floresta como uma referência estereotípica desta associação entre percussão e primitivismo. Para ele:

O conceito de percussão como algo primitivo, simples e limitado, refere-se à noção clássica evolucionista de progresso estabelecida em meados do séc. XIX, ou seja, as coisas inevitavelmente desenvolvem-se a partir do simples para o complexo. Neste caso, o dito mundo

⁴ Texto original: Ideas of primitiveness in relation to percussion are presented by different authors, as well as in popular culture (tradução do autor).

⁵ Em português: *George, O Rei da Floresta*.

primitivo, onde a percussão primeiramente apareceu, representa o fundo de um esquema linear de progresso que em última análise culmina em nosso mundo civilizado (Stasi, 1998, p. 45).

Ele também aborda uma associação frequente entre a percussão e ferramentas do dia a dia, como raladores associados a reco-recos, por exemplo. As ações utilizadas para manusear estas ferramentas, como raspar, bater, esfregar, contribuiriam para a associação entre estes instrumentos e uma ideia de primitividade:

O raspar, o bater e o esfregar são executados de maneira a produzir outra coisa- ferramentas, não música. A ideia da percussão como algo simples e não musical relaciona-se ao fato de que os movimentos físicos encontrados em sua execução são os mesmos encontrados no dia a dia. É isto - a presença destas ações no cotidiano (raspar, bater etc.) - que nos faz pensar que a percussão é algo extremamente fácil de tocar, o que é reforçado pelo fato de esses instrumentos não produzirem sons melódicos (Stasi, 2011, p. 103).

Este último fato, a não produção de sons melódicos, seria também outro motivo pelo qual a percussão seria vista de maneira rudimentar, além também da retratação do ritmo, principal área de atuação dos instrumentos de percussão, como elemento primitivo. Stasi (1998, p. 48-50) nos mostra como, inclusive em livros didáticos sobre música como *Pequena História da Música*, de Mário de Andrade, este tipo de estereótipo está presente. Neste livro há comentários como o seguinte:

Embora os primitivos não atinjam grande variedade rítmica consciente, o certo é que, em suas manifestações musicais, dão predominância enorme ao ritmo. Outra causa importante, que leva os povos em estado natural a desenvolverem muito pouco a sonorização da música, é a dificuldade de criar instrumentos melódicos deveras ricos (Andrade, 2003 [1942], p. 17).

Ainda que o comentário acima tenha sido tirado de um livro editado pela primeira vez já há bastante tempo (1942) e retratar um pensamento já não utilizado em livros acadêmicos ou didático musicais, podemos ver que este tipo de retratação acerca de instrumentos de percussão já esteve presente inclusive nos meios acadêmicos. Este imaginário, essa associação com o “primitivo” e com o “não-musical”, foi também bastante relacionado ao pandeiro nas décadas iniciais do séc. XX. Vidili (2021) desenvolveu uma pesquisa apoiada na busca de reportagens relacionadas a este instrumento durante o período entre 1900 e 1939. Nesta pesquisa podemos ver como o pandeiro era retratado em diversos periódicos e grande parte destas retratações era extremamente negativa.

Antes de começar a abordá-las cabe fazer uma ressalva acerca de sua contextualização. Muitas das representações negativas relacionadas ao pandeiro e a seus praticantes presentes nestes jornais referem-se em grande parte à associação do instrumento não só com práticas musicais, mas também com hábitos sociais e costumes das populações afro-brasileiras do Rio de Janeiro da época. A representação depreciativa não se devia simplesmente a qualquer tipo de

preconceito com o instrumental de percussão, mas sim porque o pandeiro, e também outros instrumentos afro-brasileiros de percussão, eram essencialmente tocados por indivíduos de origem africana e afro-brasileira. Sua associação e a de seus executantes como representantes de uma cultura “primitiva”, retomando a expressão utilizada acima por Stasi, não era infrequente no passado. Vidili (2021, p. 102), nos fala de uma reportagem encontrada no periódico *Correio da Manhã*, em 1939, em que o colunista, de nome Max Yantok, afirma que indígenas da África, após matarem um leão, ficariam dias e noites tocando seus tambores “até caírem extenuados”. Ele compara estes supostos selvagens a “nossos batuqueiros com seus tambores, [...] pandeiros, etc.” (Yantok apud Vidili, 2021, p. 102). A ilustração desta matéria ilustra e corrobora este tipo de visão racista e a representação do pandeiro e seus executantes como primitivos.

Fig. 1: Ilustração da coluna de Max Yantok no *Correio da Manhã* em 22/01/1939.



Fonte: Vidili, 2021.

Mas, como veremos adiante, havia também setores que representavam o instrumento de maneira elogiosa, vendo-o como símbolo de nacionalismo. Hertzman (2013, p. 49) nos diz que “enquanto formas musicais associadas aos brasileiros de descendência africana eram celebradas em alguns círculos, elas eram criticadas em outros⁶”. Ou seja, havia também um lado que valorizava o samba, o pandeiro e a cultura afro-brasileira como essencialmente nacionais, o que eventualmente possibilitou que pandeiristas pudessem ascender socialmente e terem carreiras exitosas no meio musical. Antes de chegar neste ponto vamos então às representações depreciativas acerca do instrumento.

⁶ Texto original: While musical forms associated with Brazil’s African-descendent peoples were celebrated in some circles, they were criticized in others (tradução do autor).

No ano de 1920, uma notícia da *Gazeta de Notícias* traz uma foto que mostra pessoas presas por tocar samba. Esta é a única notícia encontrada por Vidili⁷ (2021, p. 70) que apresenta uma foto dos indivíduos retratados. Todos eles eram negros e moradores do Morro do Salgueiro. Na notícia o samba era descrito como “ruído infernal que ensurdecia” e “uma barulheira dos diabos”, expressões que caracterizavam bem a percepção de parte da sociedade hegemônica acerca das características sonoras daquela música.

Fig. 2: Foto de matéria na *Gazeta de Notícias* em 11/10/1920



Fonte: Vidili, 2021, pág. 71.

Outras notícias também retratavam a percepção acerca das pessoas que tocavam o samba e o pandeiro. Uma notícia do ano de 1900, do *Jornal do Brasil*, dizia que “às 7 horas da noite, vários indivíduos da pior espécie, dançavam *samba*, ao som de pandeiros e chocalhos, em plena rua da Gamboa” (Vidili, 2021, p. 68). A notícia seguia dizendo que teria havido confronto entre os policiais e os “desordeiros”. Outra matéria do mesmo jornal, em 1902, traz a notícia de que “no morro da Saúde junta-se, todas as tardes, [...] uma grande quantidade de vadios, que tangem pandeiros e praticam tropelias de toda a espécie”. Nesta ocasião o inspetor teria ficado “furioso de não haver pegado nenhum dos vagabundos”.

Vidili (2021, p. 139) descreve os termos com os quais sambistas e pessoas flagradas tocando pandeiros eram tratados pela imprensa. Estes eram adjetivados como “retardados”, “ladrões”, “vadios”, “indivíduos da pior espécie” e, como vimos na citação acima, “vagabundos”. Se algumas notícias retratavam negativamente a música feita por aquelas pessoas, outras notícias retratavam mal estas próprias pessoas.

Comentários pejorativos acerca do instrumento também foram encontrados na mesma pesquisa. No ano de 1935, a *Gazeta de Notícias* publica carta de um leitor que faz uma comparação entre o samba canção e o samba do morro. Este leitor, para depreciar os habitantes do morro, afirma que “Todo mundo está cansado de saber que ‘samba do morro’ é samba de negro, de

⁷ Vidili (2021) realiza uma pesquisa de doutorado em que parte dos dados obtidos provêm de pesquisa feita na Hemeroteca Brasileira, buscando notícias na imprensa acerca de como pandeiro e pandeiristas eram representados na imprensa entre os anos de 1900 e 1939. As menções às notícias aqui mencionadas fazem parte desta pesquisa.

mulato, de mulato-malandro que habita os morros cariocas. [...] Tudo ali é barulho, a começar pela própria gente do local que também é do barulho” (Vidili, 2021, p. 102). Este leitor também se refere ao próprio instrumento, dizendo que: “O pandeiro? Ora, com franqueza, o pandeiro lá é instrumento! [...] Instrumentos de batucada poderão ser. Nada, porém, de sons harmoniosos nem melodiosos. Batuque, apenas, simplesmente batuque”.

Outra notícia, do *Correio da Manhã*, publicada em 1920, fala de “vários desocupados” que realizariam “ruidoso samba ao som de pandeiros e outros instrumentos”, que teriam sido presos “parte do pessoal do batuque” e apreendidos “cinco pandeiros e um tambor” (Vidili, 2021, p. 69). Nesta notícia nos inteiramos de um fato que ocorria com certa frequência e que teve inclusive um caso célebre bastante ilustrativo da situação: a apreensão de pandeiros e prisão eventual de pandeiristas. O célebre caso mencionado acima ocorreu com João da Baiana, talvez o mais célebre destes músicos naquele tempo, preso por andar com um pandeiro. Ele está bem descrito em uma entrevista de João da Baiana ao Museu da Imagem e do Som (Peçanha, 2013, p. 47). Após este incidente o músico diz ter ganhado do Senador Pinheiro Machado uma assinatura na pele de seu instrumento com os dizeres “a minha admiração, João da Baiana. Senador Pinheiro Machado”. Esta dedicatória funcionaria como salvo conduto para futuros incidentes com a polícia. Outro célebre pandeirista, Russo do Pandeiro, também passou por tal situação. Em um depoimento de 1982 ele chegou a dizer que: “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” (Vivaqua, 1982, apud Vidili, 2018, p. 535).

Esta prática de assédio a pandeiristas se devia principalmente à Lei da Vadiagem, presente no Código Penal de 1890 e sua tipificação do ato de vadiagem como contravenção. Esta suposta vadiagem não era bem detalhada no código penal e poderia, portanto, ser compreendida de diversas formas pela polícia, ocasionando frequentemente em interpretações arbitrárias por parte de seus integrantes (Vidili, 2021, p. 137-138). Esta lei havia sido concebida “especificamente com homens afrodescendentes em mente, [ainda que] ela também abrangia homens e mulheres pobres de todo o tipo de origens” (Hertzman, 2013, pág. 49)⁸.

Hertzman (2013, p. 43), acredita que muitas das prisões feitas com base na Lei da Vadiagem não eram direcionadas a músicos em sua atuação profissional. Ele diz isso devido a dois fatos: primeiramente, os indivíduos presos nunca se autodeclaravam como músicos, e, em segundo lugar, ele diz não ter encontrado nenhum caso de prisão baseada na Lei da Vadiagem que estivesse abertamente relacionado à música. Estas ausências, entretanto, não significam que músicos, ou mesmo a prática musical informal, não fossem afetados por tal lei. Algumas ressalvas foram feitas pelo mesmo Hertzman, que disse que naquele tempo a profissão de músico não “[...] era ilegal, mas tampouco era reconhecida como trabalho”⁹. Um dos motivos pelos quais os acusados não se identificavam como músicos devia-se à solicitação de uma declaração como prova de emprego para que as acusações não gerassem consequências posteriores (Hertzman, 2013, p. 45). Um músico

⁸ Texto original: [...] specifically with african-descendant men in mind, it also entangled poor men and women of all backgrounds (tradução do autor).

⁹ Texto original: Their craft was not illegal, but neither was it recognized as a work (tradução do autor).

declarado como tal geralmente não conseguiria esta declaração, pois ela deveria ser “[...] assinada por um empregador, locatário [de imóveis], sindicato ou oficial de associação comercial”¹⁰. Assim, uma pessoa que exerça a atividade musical como complemento de renda teria melhores chances de se safar de qualquer consequência da autuação com a declaração de sua ocupação principal do que mencionando que era músico. Lembrando que o caráter informal desta atividade era prevalecente nas duas primeiras décadas do séc. XX.

Talvez a principal associação de profissionais da música da época fosse o Centro Musical do Rio de Janeiro. Essa agremiação era, segundo Bessa (2010, p. 171), “composta, em sua grande maioria, por músicos de formação erudita”. Neres Lima (2020, p. 716) também confirma que os membros desta instituição eram “[...] muito articulados a produção da música de concerto”. O ingresso de um músico popular nesta instituição era raro. Para que tal fato acontecesse, ele deveria ser indicado por alguém ou provar sua competência na área “por meio de diploma acadêmico ou prova de aptidão” (Bessa, 2010, p. 171). Nesta época seria improvável que algum pandeirista conseguisse este tipo de comprovação, pois o conhecimento reconhecido dentro desta instituição (música erudita) dificilmente se enquadraria àquele adquirido por estes instrumentistas. Além disso, vimos na citação acima do texto de Mário de Andrade, bastante posterior à década de 1920, como era a visão acerca de instrumentos exclusivamente rítmicos.

Bessa (2020, p. 171) nos lembra que em 1911 uma leva de músicos populares foi expulsa desta instituição por não atuarem de acordo com suas regras. Entre estes músicos estava Ernesto Nazareth. Pixinguinha mesmo só chegou a ingressar na mesma instituição no ano de 1926. A estes dois músicos conhecimento não faltava. Se eles enfrentavam dificuldades para se filiar nesta instituição, um pandeirista deveria, em tese, encontrar muito mais.

Hertzman (2013, p. 45) ainda dá outra explicação para o fato da ausência de declarações de acusados pela Lei da Vadiagem como músicos. Para ele, a “preocupação com a manutenção da honra, decência, e valores da família tradicional geralmente fazia de bares e outros estabelecimentos que apresentavam música e dança o objeto de escárnio público. Ainda que a música não fosse ilegal, ela era associada ao comportamento criminoso”¹¹. Bessa (2010, p. 166), nos conta de um fato que corrobora com esta afirmação: o uso de pseudônimos por compositores brancos de classe média ao divulgar suas obras. Carlos Braga, Radamés Gnattali, Francisco Mignone e Fernando Lobo, todos eles usaram “nomes falsos no exercício de suas atividades”. Seus pseudônimos eram, respectivamente, João de Barro, Véro, Chico Bororó e Marcelo Tupinambá. O trabalho na área do entretenimento era altamente estigmatizado neste tempo e estes compositores buscavam preservar suas reputações ocultando seus nomes verdadeiros e evitando a associação destes com a produção de música de entretenimento.

¹⁰ Texto original: [...] signed by an employer, landlord, or union or trade association official (tradução do autor).

¹¹ Texto original: “Concern for the maintenance of honour, decency and traditional family values often made bars and other establishments that featured music and dancing the object of public scorn. Even if music was not illegal, it was often associated with criminal behavior” (tradução do autor).

Na década de 1920 o espaço profissional destinado aos músicos era bastante precário com más condições de trabalho e pouca remuneração (Bessa, 2010, p. 171-178). A fonografia, ainda incipiente devido às restrições técnicas no início de sua trajetória, o teatro de revista, que empregava principalmente músicos eruditos associados ao Centro Musical do Rio de Janeiro, e o cinema mudo, que demandava a execução de música ao vivo durante suas seções, eram algumas das formas de trabalho encontrada pelos músicos da época. Este último exemplo era o que mais abertura oferecia aos músicos populares. Bessa (2010, p. 173) cita um exemplo de Luciano Perrone, percussionista que afirmava ganhar Rs 18\$000 por seção, o que era uma ótima remuneração, já que, segundo o percussionista, com Rs 30\$000 ou Rs 40\$000 podia-se comprar os mantimentos necessários para passar um mês inteiro¹².

Com a paulatina consolidação da radiofonia e a expansão da própria fonografia através da gravação elétrica, em finais da década de 1920, há uma profissionalização crescente nos meios musicais. Bessa (2010, p. 167) cita, não como coincidência, a promulgação da Lei 5.492, em 1928, conhecida como Lei Getúlio Vargas, e que visava regulamentar “[...] as relações entre artistas e empresários, com o estabelecimento de contrato de trabalho e a garantia de direitos e deveres mútuos”. O rádio e a fonografia eram setores economicamente crescentes e havia a necessidade de regularizar as relações de trabalho nestes ambientes.

O pandeiro no início da fonografia

O ano de 1929 marcou a expansão da fonografia no Brasil com o a instalação de várias gravadoras de capital estrangeiro (Cardoso Filho, 2013, p. 87). Assim começa-se a expandir, conseqüentemente, o mercado de trabalho para músicos no Brasil, permitindo que esta classe passasse a ter não somente trabalho, mas que começasse a fazer da vida artística uma profissão (Bessa, 2010, p. 167). O advento da gravação elétrica gerou um cenário de plena profissionalização dos músicos populares, em detrimento daqueles que atuavam em orquestras (Bessa, 2010, p. 177). Esta inserção dos músicos populares no ambiente da fonografia no Brasil se devia ao fato de que, no início dos anos 1930, o setor vivia um cenário altamente positivo com sambas e marchinhas dominando o cenário da produção fonográfica, gêneros estes que demandavam a atuação daqueles profissionais (Cardoso Filho, 2013, p. 89).

Alguns pandeiristas, como João da Baiana e Russo do Pandeiro, tiveram atuações destacadas neste momento da fonografia. Os instrumentos de percussão, entretanto foram incorporados na fonografia posteriormente a outros instrumentos. Vidili (2021, p. 201-203) faz um apanhado de músicas que continham percussão na fase mecânica da fonografia, que ocorreu até meados de 1927, quando se introduziu a técnica elétrica de gravação. Neste apanhado a caixa-clara é o instrumento principal e, em sua maioria, as gravações são feitas por bandas militares, sendo

¹² Esta afirmação foi extraída em um depoimento de Luciano Perrone ao radialista Lourival Marques. O acesso a esta informação vem de consulta à obra de Bessa (2010), que cita esta entrevista.

que os instrumentos de percussão mais gravados neste momento eram associados a estas bandas e à tradição da música europeia, tendo os instrumentos de origem afro-brasileira menor participação. O pandeiro, que se associava a estas manifestações culturais, também apresentava pequena participação nas gravações deste momento.

O menor uso da percussão em gravações foi atribuído por alguns pesquisadores a questões técnicas como, por exemplo, Napolitano (apud Cardoso Filho, 2008, p. 100), que dizia que “a captação dos instrumentos de percussão ficava muito prejudicada no sistema mecânico”. Outros como Cardoso Filho (2008, p. 102), chegaram a afirmar que as percussões poderiam ser gravadas “sem grandes problemas na era mecânica”, ainda que ressalvasse que, devido à questão técnica, “a percussão poderia de fato dificultar o equilíbrio de registro”. Outra questão foi levantada: a influência das “escolhas por parte de maestros, músicos e técnicos”. E daí pode-se lembrar do caso em que o diretor técnico da Odeon, o alemão Arthur Roeder, teria resistido em gravar os instrumentos de percussão afro-brasileira no samba de 1930, *Na Pavuna*, de Candoca da Anunciação e Almirante, afirmando que “a percussão ‘sujaria’ a gravação” (Cardoso Filho, 2008, p. 101)¹³. *Na Pavuna* obteve grande sucesso comercial naquele momento devido ao uso da percussão afro-brasileira (Sandroni, 2001, p. 10). Este foi um dos primeiros sambas a utilizar tais instrumentos. Antes, existia uma certa resistência a este uso, dada tanto em virtude da questão técnica, mas também devido à questão estética, como nos sugere a atitude de Roeder, e, obviamente, às discriminações já citadas, relativas ao “primitivismo” e à ascendência africana e afro-brasileira daquele instrumental percussivo.

Apesar destes contratempos, o fato é que o pandeiro ingressou no rádio e na fonografia e teve alguns de seus executantes como figuras proeminentes e destacadas na sociedade, obtendo considerável sucesso profissional. O instrumento desempenhou importante papel nas gravações da década de 1930, tendo sido um dos instrumentos mais frequentemente encontrados em gravações da época. Uma das razões para tal importância foi sugerida por Vidili (2021, p. 232), que menciona algumas características que permitiram que o pandeiro alcançasse tal posição. Ele cita:

Seu volume sonoro, decorrente de suas dimensões reduzidas, [que] permitia um equilíbrio com outros instrumentos tocados sem amplificação; seu tamanho pequeno facilitava sua portabilidade; o fato de possuir membrana e platinelas o capacitava a articular uma síntese de funções musicais.¹⁴

Sua entrada no ambiente do rádio e da fonografia deu-se principalmente dada sua inserção na formação do regional de choro. Uma das características que possibilitaram esse conjunto a se

¹³ Sobre as polêmicas na gravação de *Na Pavuna*, ver autores como Cardoso Filho (2008) e Carlos Sandroni (2019). Este último chegou a dizer que a resistência de Roeder quanto à utilização de instrumentos afro-brasileiros obedecia mais a “critérios estéticos” que critérios técnicos.

¹⁴ Esta “síntese de funções musicais” é bem definida por Vidili (2021) que afirma que o pandeiro é um instrumento de percussão que executa funções de “condução” e de “marcação”, graças ao som agudo de suas platinelas e o som grave da pele de couro. Para mais informações a este respeito ver os trabalhos de Vidili (2021 e 2017).

estabelecer como importante formação instrumental dentro do contexto da radiofonia e da fonografia brasileiras foi o fato da fácil adaptabilidade desse tipo de conjunto às circunstâncias necessárias para a produção musical corrente àquela época. Os músicos destes grupos eram capazes de tocar “de ouvido” e, segundo Taborda (2010, p. 141):

Em alguns minutos faziam um arranjo para qualquer tipo de peça, sem partitura e quase sem ensaio. Era essa dinâmica que possibilitava o funcionamento das emissoras de rádio, aonde chegavam e saíam com frequência cantores diversos. Havia programas de calouros que apresentavam todo tipo de música, e não havia possibilidade econômica de pagar ensaios, partituras, nem havia tempo para tal.

Os regionais levavam o nome do seu líder (por exemplo, Regional do Canhoto, Regional de Benedito Lacerda, etc.) e eram sempre ligados a uma rádio específica. Os pandeiristas podiam colaborar com um ou mais regionais, havendo uma certa rotatividade de pandeiristas entre estes grupos, como relatado por Vidili (2018, p. 132). Alguns exemplos foram dados por ele: "Popeye (Rubens Alves), foi membro dos grupos 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 Dilermando Reis, Benedito Lacerda e Waldir Azevedo".

Vidili (2021, p. 125), novamente através de sua pesquisa em periódicos, nos mostra uma nota interessante presente na revista *Cinearte*, no ano de 1937. Esta nota dizia o seguinte: “João da Bahiana, pandeirista, saiu da PRE-3 e foi para a PRA-9... Russo, pandeirista, saiu da PRG-3 e foi para a PRE-3... Darcy de Oliveira, pandeirista, ingressou na PRG-3... A eterna brincadeira do Rádio do Rio, motivando furos aos colunistas”¹⁵. Ela também faz referência a essa rotatividade existente entre os pandeiristas da época no trabalho junto às rádios. Através disso podemos perceber que após a expansão da fonografia e do estabelecimento da radiofonia começa-se a formar um ambiente favorável à inserção dos pandeiristas no contexto profissional da música àquela época. Aqueles que conseguiam se estabelecer no mercado da radiofonia passavam a obter contratos junto às rádios, possuindo trânsito entre diferentes instituições.

Vidili (2019, p. 195), nos mostra que em meados da década de 1930 o ambiente do rádio proporcionava uma grande visibilidade e certo *glamour* àqueles que lá trabalhavam. Ele associa o momento do rádio vivido no Brasil a uma atmosfera Hollywodiana que imperava naquela época. Segundo ele, “embora o *status* de estrela do rádio fosse mais comumente atingido por cantores e cantoras, tal condição estava ao alcance também dos instrumentistas que atuavam naquele meio”. Naquele momento alguns pandeiristas foram retratados como pessoas distintas, homens urbanos, elegantes e bem-vestidos. Podemos perceber este tipo de retratação através de uma foto de João da Baiana presente no periódico *O Malho*, de 18/06/1937.

¹⁵ De acordo com o mesmo texto de Vidili (2021, p. 125), esclareço aqui os termos utilizados na citação: “PRE-3” refere-se à rádio Transmissora, “PRA-9” refere-se à rádio Mayrink Veiga e “PRG-3” refere-se à rádio Tupi.

Vidili (2021, p. 144), nos mostra que houve uma mudança de foco nas retratações de pandeiristas nos periódicos. A partir do ano de 1935 eles passam a figurar com mais frequência em matérias jornalísticas. Além disso, estas retratações davam maior valor à imagem destes músicos. Anteriormente a esta data, as informações sobre pandeiristas eram basicamente voltadas a dados informativos acerca de sua participação em espetáculos musicais. Ainda assim, cabe ressaltar que mesmo sendo assim retratados eles ainda figuravam como músicos acompanhadores e, portanto, não chegariam ao mesmo *status* social atingido por cantores, por exemplo.

Fig. 3.: Foto de João da Baiana em *O Malho*, 18/06/1937.



Fonte: Vidili, 2019, p. 195.

Outros pandeiristas eram retratados de maneira semelhante, como nos mostram as fotos abaixo com Russo do Pandeiro vestido em terno e fazendo malabarismos com o pandeiro e Darcy de Oliveira, também vestido de terno e posicionado de forma a observar uma partitura, sugerindo erudição e conhecimento musical.

Fig. 4: Fotos de Russo do Pandeiro e Darcy de Oliveira, respectivamente nos periódicos *Carioca* (22/02/2936) e *Diário Carioca* (22/01/1936).



Fonte: Vidili, 2019, p. 196.

Vidili (2021, p. 134) conseguiu encontrar em sua pesquisa referências a vários pandeiristas dentro da imprensa. Os principais deles eram João da Baiana e Russo do Pandeiro. Além deles, três outros aparecem referenciados pelo autor: Joca, Didi e Darcy de Oliveira. Todos estes três tiveram trânsito entre mais de uma emissora de rádio e todos também têm registros de participações em um ou mais grupos regionais. Dois deles, Darcy de Oliveira e Joca, têm registros de participações no teatro de revista. Darcy de Oliveira chegou a passar uma temporada na rádio Belgrano de Buenos Aires, na Argentina. Ele e Didi também tiveram atuação como compositores. Por aí podemos perceber que tiveram carreiras profissionais bastante significativas e um mercado de trabalho receptivo.

Vidili (2021, p. 134) também nos fala sobre a forma extremamente elogiosa como estes pandeiristas foram retratados na imprensa, encontrando-se falas direcionadas a Darcy de Oliveira dizendo que ele era um “virtuoso do pandeiro”, e que “tem a sua maneira própria de bater no pandeiro”. E a Joca disseram-lhe ser o “formidável pandeirista que os ouvintes tanto admiram”.

Ainda assim, é necessário dizer que são poucos os registros de pandeiristas e suas atuações no meio profissional. A maioria deles manteve-se anônima ou com pouquíssimos registros históricos. Os próprios discos da época não possuíam encartes, o que dificultava a identificação destes instrumentistas (Vidili, 2021, p. 177).

João da Baiana foi um pandeirista que alcançou um certo nível de celebridade no meio musical da época e era talvez o pandeirista de maior sucesso em seu tempo. No ano de 1928 ele ingressou no rádio como ritmista tocando pandeiro e prato-e-faca¹⁶, tendo atuado nas emissoras Cajuti, Transmissora, Educadora e Philips. João da Bahiana integrou importantes grupos musicais daquele tempo, destacando-se o Grupo da Guarda Velha e os Diabos do Céu, que integrou com Donga e Pixinguinha. Em 1940 participou da gravação organizada por Heitor Villa-Lobos a pedido de Leopold Stokowski com diversos outros músicos importantes da cena musical brasileira. Esta gravação foi produzida para o Congresso Pan Americano de Folclore e acabou sendo lançada em dois discos chamados *Columbia Presents- Native Brazilian Music- Leopold Stokowski*, que chegaram a ser reproduzidos nos EUA (João..., 2021).

Em um depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som, João da Bahiana chega a afirmar que teria sido ele a introduzir o pandeiro na música brasileira. Ele disse o seguinte: "o pandeiro na época só se usava para Orquestra, para acompanhar música, assim, 'artística'- e não assim pro outro lugar. Foi eu quem introduziu na Batucada, no Samba, nos Morros" (apud Peçanha, 2013, p. 48).

¹⁶ A utilização de objetos do cotidiano como instrumento musical não é incomum na historiografia da música brasileira. Estes eram frequentemente utilizados em festividades populares quando da falta de instrumentos tradicionais. Vidili (2024, p. 223-230) faz um interessante apanhado sobre o uso de utensílios na prática musical brasileira em sua tese de doutorado. Sobre o prato-e-faca especificamente, o autor faz um apanhado de várias gravações em que estes utensílios são usados musicalmente, sendo estes utensílios de uso mais comum para a prática musical.

João da Baiana foi retratado nos periódicos como “veterano do rádio e ainda o mais perfeito pandeirista”, “um dos maiores do pandeiro, dono do ritmo”, “nome consagrado, [...] destaque do regional de Pixinguinha” (Vidili, 2019, p. 194). Sobre suas habilidades no instrumento apareciam descrições como as seguintes: “tamborila com arte o seu tradicional pandeiro”; o “colorido de notas fazem de sua arte um conjunto de maravilhas”; “faz o pandeiro falar, rir, chorar”, “manejando o seu disco de couro com maestria”.

Apesar de visto como um célebre pandeirista e como um músico importante naquele tempo, percebe-se também, algumas dificuldades enfrentadas por ele, que eram inclusive comuns a outros músicos. Bessa (2010, p. 113), nos fala de um depoimento de Pixinguinha ao Museu da Imagem e do Som em que o mecenas Arnaldo Guinle chamava os Oito Batutas para tocar em sua casa. Nestas ocasiões, Pixinguinha (apud Bessa, 2010, p. 113) diz que Guinle “às vezes pagava”. Bessa também nos diz que mesmo após um “estrondoso sucesso no [Cine] Palais”, os Oito Batutas ainda ficaram “20 dias sem função”, o que mostrava uma dificuldade constante para que os músicos obtivessem trabalho regular. Bessa também retrata que era frequente que músicos tivessem uma segunda ocupação¹⁷. João da Baiana chegou a trabalhar no cais do Porto entre 1910 e 1949, emprego no qual se aposentaria após o término de sua atuação. Ele chegou mesmo a deixar de viajar com os Oito Batutas em excursão à Europa em 1922 devido a este emprego. Sobre isto ele fez o seguinte comentário: “naquela época eu era fiscal e ganhava muito bem. Não podia deixar o certo pelo duvidoso, pois eles [os Batutas] foram na aventura, apesar de patrocinados pelo Arnaldo Guinle”.

Outro importante pandeirista da época era Russo do Pandeiro, que teve uma trajetória profissional bastante interessante, chegando mesmo a ter considerável sucesso nos EUA, onde viveu por alguns anos. Russo integrou juntamente com Benedito Lacerda o grupo Gente do Morro, posteriormente chamado de Regional do Benedito Lacerda, momento em que ganhou o apelido de Russo do Pandeiro. Com este grupo chegou a tocar bastante entre o Rio de Janeiro e São Paulo. No carnaval de 1935 seu samba *Criança, Toma Juízo*, fez sucesso em gravação de Almirante. Neste mesmo ano chegou a trabalhar na rádio Mayrink Veiga e a participar do filme *Alô, alô Brasil*, de Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro. Em 1936 participou de turnê em Buenos Aires com o Regional do Benedito Lacerda, além de Francisco Alves e Alzirinha Camargo. Em 1939 acompanhou a cantora Josephine Baker em shows realizados em Paris. Além de destacado pandeirista também teve certo reconhecimento como compositor e teve alguns sucessos gravados por intérpretes brasileiros, como *Em cima da Hora*, gravado por João Petra de Barros, *Batuque no Morro*, gravado por Linda Batista e Orquestra Zacarias, *Conversa de Siri* e *Do Mundo Nada se Leva* ambas gravadas por Arnaldo Amaral. Chegou a servir na Itália junto à Força Expedicionária Brasileira voltando ao Brasil em 1944. Ao fim de 1945, Russo volta a tocar no *Copacabana Night Club* de Nova York (Miranda, 2020, p. 34). Neste tempo chegou a participar de filmes em Hollywood, como

¹⁷ Bessa (2010, pág. 161) nos mostra que Pixinguinha mesmo trabalhou na esfera pública, sendo contratado no ano de 1933 como fiscal da Limpeza Urbana Pública do Rio de Janeiro, o que foi na verdade um pretexto para que ele formasse a Banda Municipal atrelada à Guarda da cidade, subordinada aos militares. Pixinguinha chegou também a dar aulas nos colégios Vicente Licínio Cardoso e João Alfredo, cargo com o qual se aposentou.

Copacabana, contracenando com Carmen Miranda e Groucho Marx, e *Uma Ilha em Você*, contracenando com Esther Williams. Também é um destaque a formação de seu próprio grupo nos EUA, a orquestra *Russo and the Samba Kings* (Russo..., 2021)¹⁸.

Russo, assim como João da Baiana, também era frequentemente bem retratado nos periódicos da época. Algumas das retratações dadas a ele eram: “o maior pandeirista da América do Sul”, o “maior de seus intérpretes”, sem o qual é “difícil imaginar o pandeiro”, “o ‘admirável do pandeiro’, o maior, Rei dos Pandeiristas do Brasil” (Vidili, 2019, p. 192).

Também podemos encontrar algumas curiosidades na carreira de Russo. Miranda (2020, p. 38) nos fala do grande entusiasmo com o qual a mídia brasileira recebeu sua participação no filme *A Song is Born*. Este filme rendeu a ele a aparição nos créditos iniciais e finais, além de ter tido uma certa ênfase em uma cena em que ele aparece tocando pandeiro junto a outros músicos importantes da época (Miranda, 2020, p. 36). Após um pequeno período de sucesso, com algumas aparições importantes em filmes de Hollywood, Russo teria praticamente desaparecido da cena cinematográfica norte-americana, participando apenas de alguns pequenos papéis. Ele foi bastante exaltado pela imprensa brasileira àquela época, que o aclamava também pela compra da mansão de Rudolph Valentino (astro do cinema da época que morreu prematuramente aos 31 anos). A imprensa, apesar de exaltá-lo por sua participação cinematográfica, não mencionava o fato de que seu sucesso financeiro não havia vindo do cinema, mas sim de suas turnês se apresentando em várias cidades dos EUA e de sua colaboração com Carmem Miranda. Mesmo após sua volta ao Brasil, a imprensa nacional seguiu referindo-se a ele mais devido a seus sucessos passados na indústria cinematográfica norte-americana do que a sua atuação bastante exitosa na cena musical do Rio de Janeiro daquele tempo (Miranda, 2020, p. 39). A circunstância de que os leitores da época se deliciassem com o fato de “um dos nossos” ter alcançado tal carreira de glória era, para Miranda (2020, p. 41), o motivo para esse comportamento da imprensa.

Neste mesmo trabalho, Miranda (2020) destaca dois outros pandeiristas que desenvolveram suas carreiras nos EUA: Gringo do Pandeiro e Russinho do Pandeiro. Estes dois nunca voltaram ao Brasil, tendo optado por trabalhar nos EUA. Gringo do Pandeiro inclusive chegou a ter uma carreira bastante exitosa, tocando com “vários músicos brasileiros e latinos em clubes famosos de Nova York e Los Angeles, juntando-se à orquestra de Xavier Cugat por volta dos anos 50 e criando seu próprio grupo em 1955 empregado pelo *Sand’s Cassino*, em Las Vegas”¹⁹ (Miranda, 2020, p. 39). Ele, entretanto, não teve grande sucesso cinematográfico, o que provavelmente resultou na sua não aparição na imprensa brasileira. Um fato que a autora aponta como coincidente entre estes três pandeiristas (Russo, Russinho e Gringo) é que todos eram “caucasianos, louros e

¹⁸ À exceção dos locais mencionados, todas as informações presentes neste parágrafo são tiradas do Dicionário Cravo Albin, edição virtual.

¹⁹ Texto original: [...] with many Brazilian and Latino musicians in popular night clubs in New York and Los Angeles, joining the Xavier Cugat Orchestra in the early 1950s and creating his own musical group in 1955 under the employment of Sand’s Casino in Las Vegas (tradução do autor).

de olhos claros”²⁰ (Miranda, 2020, p. 41). Para ela este ponto pode ter sido crucial para que alcançassem maior sucesso, tanto no Brasil como nos EUA, que os pandeiristas afro-brasileiros daquele tempo.

Acima, mencionei uma frase de Hertzman (2013, p. 49) que disse: “enquanto formas musicais associadas aos brasileiros de descendência africana eram celebradas em alguns círculos, elas eram criticadas em outros”. Pois bem, naquele mesmo tempo Vidili (2021) também encontrou matérias elogiosas ao pandeiro nos periódicos da época. Este tipo de percepção do instrumento na sociedade possibilitou que pandeiristas, muitas vezes malvistas socialmente, pudessem atingir relevante sucesso profissional como nos casos descritos acima. Bessa (2010, p. 97) nos diz que por volta dos anos 1920 e 1930 a sociedade brasileira, ao esforçar-se para construir uma identidade nacional, começa a interessar-se por elementos culturais “autênticos”, “populares” e “regionais”. Ela cita mesmo José Ramos Tinhorão que teria denominado este interesse como “um gosto pelo exótico nacional” (apud Bessa, 2010, p. 96). Desta forma, em alguns setores das classes médias, e mesmo das elites, começa-se a dar atenção aos elementos das culturas afro-brasileiras, especialmente à música, por serem “tipicamente nacionais”, dignos de serem valorizados como algo que conferiria à nação uma identidade própria. Com isto, pode-se encontrar referências positivas ao pandeiro em jornais, sendo ele retratado como algo intrínseco a identidade do brasileiro. Vidili (2021, p. 96) encontra no periódico *A Noite*, de 21/02/1938, o seguinte comentário: “Onde quer que ande, o carioca escuta o roncar da cuíca, e a cadência marcante do pandeiro”. Este comentário nos mostra já outra faceta da visão da sociedade acerca do instrumento, a de relacioná-lo como um elemento identitário de nossa cultura.

Outros comentários semelhantes podem ser encontrados. Ranchos carnavalescos eram retratados como “uma toada plangente, acompanhada de um batuque de pandeiros habilmente executados”. Estes mesmos ranchos também foram descritos em outro jornal da seguinte forma: “São eles que, ao rufar dos seus pandeiros e tambores, vêm trazer ao centro da cidade todo esse álaçre ruído sem o qual não teríamos um verdadeiro Carnaval”. E ainda encontramos menções “ao som de pandeiros e caixas magistralmente rufados”, a “vigorosos pandeiros” e ao “Endiabrado, terrível grupo, que ao som do seu pandeiro, e mais instrumentos atroadores saudaram a véspera dos grandes dias consagrados ao entusiasmo e ao prazer” (Vidili, 2021, p. 96).

Dois pandeiristas importantes: Jorginho e Pernambuco

As trajetórias de outros dois pandeiristas podem também ilustrar como era o campo de trabalho para estes profissionais nos anos posteriores ao auge do período radiofônico. Um deles é Pernambuco do Pandeiro, um dos poucos pandeiristas (talvez o único) a liderar um conjunto

²⁰ Texto original: [...] caucasian, blonde and had light-colored eyes (tradução do autor).

regional. O outro é Jorginho do Pandeiro, talvez o mais influente de sua época e referência notável para a grande maioria dos pandeiristas que o sucederam.

Jorginho do Pandeiro (1930-2017) fez parte de uma família de músicos. Era irmão de Dino 7 Cordas, emblemático violonista de choro, e do cavaquinista Lino Silva, além de ser primo de outro cavaquinista profissional, Jorge Simas, todos eles atuantes no rádio junto a conjuntos regionais (Vidili, 2017, p. 90). A trajetória profissional de Jorginho do Pandeiro começou aos 14 anos, quando ele foi chamado para tocar na rádio Tamoio em substituição a seu irmão, Lino, que não pôde estar presente no dia. Lino havia atestado que apesar da pouca idade Jorginho não decepcionaria o contratante na rádio, o que de fato ocorreu. Após este dia Jorginho seguiu trabalhando na emissora (Brasileirinho, 2005, min. 52:50). O rádio passou então a ser seu principal ambiente profissional. Em 1946 atuou na rádio Vera Cruz juntamente ao Regional do violonista César Moreno; em 1947 trabalhou na rádio Tupi junto ao Regional de Rogério Guimarães; em 1948 ingressa no Regional de Dante Santoro substituindo o pandeirista Joca (o mesmo mencionado acima), trabalhando na rádio Nacional, onde seguiu por 29 anos, até 1977 (Vidili, 2017, p. 91). Ele ainda atua no Regional do Canhoto, ligado a rádio Mayrink Veiga, no ano de 1956, grupo com o qual apresentou-se ao lado de Jacob do Bandolim, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro (Vidili, 2017, p. 92). Na década de 1960, Vidili afirma que os grupos regionais perderam espaço comercial devido em parte à ascensão de gêneros musicais como o *rock* e a bossa nova no cenário musical nacional. Jorginho ainda atuou como ritmista convidado em gravações do grupo Época de Ouro, liderado por Jacob do Bandolim, grupo do qual passou a fazer parte no ano de 1973, alguns anos após a morte de Jacob.

Inácio Pinheiro Sobrinho (1924 - 2011), mais conhecido como Pernambuco do Pandeiro, foi um pandeirista que se destacou como instrumentista e também como diretor de conjunto regional no meio profissional das rádios do Rio de Janeiro entre os anos 1940 e 1950 (Campos, 2006). Nascido em Gravatá de Bezerra (PE), mudou-se para o Rio de Janeiro, onde conseguiu o seu primeiro trabalho na rádio Mayrink Veiga como pandeirista, aos 16 anos de idade. A partir de então começou a tocar em regionais e a conviver cotidianamente com diversos instrumentistas e cantores que fizeram história na radiofonia e na fonografia no Brasil, como Araci de Almeida, Angela Maria, Francisco Alves, Ari Barroso, Adoniran Barbosa, Jacob do Bandolim, Claudionor Cruz, Benedito Lacerda, Pixinguinha, Carlos Poyares, Waldir Azevedo, dentre vários outros. Criou seu próprio conjunto regional, com o qual gravou três discos, e por onde também passaram instrumentistas de referência, destacando-se Hermeto Pascoal, Pinguim do Cavaquinho, Arlindo Ferreira e Manezinho da Flauta (Campos, 2006). Nos anos 1960, Pernambuco muda-se para Brasília, onde passa a acompanhar Waldir Azevedo, com quem realiza um célebre duo de pandeiro e cavaquinho. Na capital é também um dos fundadores do Clube do Choro de Brasília e torna-se padrinho musical do bandolinista Hamilton de Holanda.

Vemos pela trajetória destes dois pandeiristas que até meados da década de 60 e 70 os praticantes do pandeiro de couro tinham suas trajetórias profissionais muito associadas aos grupos regionais e à performance de gêneros como samba e choro. Atualmente encontramos o pandeiro

em vários estilos musicais nos quais o instrumento não se inseria no passado. Os pandeiristas a serem comentados na seção que se segue são exemplos deste fato.

O pandeiro nos dias de hoje

É claro que o músico de jazz comum recebe a sua renda - que não vem na forma de salário - em bocados: um show aqui, uma gravação, com sorte um salário de uma orquestra para garantir o básico (Hobsbawm, 1990, p. 197).

Esta frase de Hobsbawm ilustra um pouco se dava o trabalho de um jazzista na segunda metade do séc. XX. Hoje em dia, esta realidade é bastante diferente, e envolve elementos também diversos, como por exemplo a utilização da internet como veículo mediador do trabalho. Um elemento, entretanto, se mantém semelhante: a busca por diversas fontes possíveis de renda. Estas fontes vão desde shows e gravações, como mencionado na citação acima, até aulas, que podem eventualmente gerar uma renda estável para o músico.

Vimos que em um passado mais distante, abrangendo o início da fonografia brasileira, o pandeiro e o pandeirista passaram por extremos, desde serem marginalizados até terem os seus expoentes vistos como artistas na Era do Rádio. Em um passado mais próximo, o pandeiro era tido como um instrumento hierarquicamente abaixo dos demais. Não era retratado com tanta negatividade como no início do séc. XX, mas tampouco pandeiristas seriam tratados com destaque por parte de ninguém. Uma frase de Marcos Suzano retrata parte deste tratamento dado ao instrumento: “É incrível como houve um período na música brasileira em que todos os percussionistas usavam somente um set latino. Antes, se você tocasse o pandeiro, as pessoas diriam, ‘você não é um percussionista, você é só um ritmista’”²¹ (apud Lim, 2009, p. 23).

Ferreira (2020, p. 21), ao descrever o termo “ritmista” nos fala primeiramente de sua associação aos percussionistas ligados ao universo do samba, geralmente tocando instrumentos sem altura definida, mas também nos fala de uma noção do “ritmista” como um “percussionista incompleto”. Ele nos dá o exemplo do exame da Ordem dos Músicos de São Paulo em que a pessoa pode fazer o exame teórico e prático para obter a carreira de percussionista ou então fazer somente o teste prático para a carreira de ritmista. A partir daí já vemos um tratamento hierarquicamente menor do profissional que se dedica a instrumentos associados ao samba, como por exemplo, o pandeiro. Os preconceitos que antes eram mais virulentos hoje ainda perduram de maneiras mais veladas.

²¹ Texto original: It’s incredible that there was a period of Brazilian music when all the percussionists used only the Latin setup. Back then if you played pandeiro, people would say, “You’re not a percussionist, you’re only a ‘ritmista’” (tradução dos autores).

O tema de um certo preconceito no meio profissional com pandeiristas foi levantado em uma *live* realizada no processo de patrimonialização do choro (Acamufec, min.: 01:21:00). Nesta *live*, Valerinho Xavier menciona um fato em que os pandeiristas de choro em São Paulo “tocavam afastados” no palco, em uma posição que para Valerinho era uma forma de “delegar uma função menos importante” para o pandeiro. Roberta Valente, muito atuante no meio do choro em São Paulo, completou dizendo que os pandeiristas não só tocavam lá atrás, como eles ganhavam menos:

Quando eu comecei a tocar eu ganhava a metade quase do cachê. Só que aí o que aconteceu, eu comecei a fechar os shows. Aí eu falei: “vamo acabar com essa palhaçada”; “ah não, mas o pandeirista não tem o trabalho do violonista, do solista”. Eu falei: “ah! Tem sim senhor e a gente não vai mais fazer isso”. E aí, como eu que fechava os shows, eu que decidia (Acamufec, min: 01:21:27).

Stasi (1998, p. 118), encontra fato semelhante relacionado a outro instrumento, a *guira* dominicana. Em sua pesquisa ele relata que o percussionista que tocava a *guira* recebia entre “US\$5 e US\$30 por dança, enquanto trompetistas, saxofonistas, baixistas e pianistas recebiam entre US\$40 e US\$45 por dança” (Austerlitz apud Stasi, p. 118). Isso em geral era também associado ao fato de o percussionista “tocar de ouvido e não estudar música formalmente”. A partir disso podemos ver que o suposto preconceito enfrentado pelo percussionista e exposto no início deste texto, acontece em diversos contextos diferentes e chega a interferir na própria inserção do músico no ambiente de trabalho.

Na mesma *live* mencionada acima (Acamufec, min. 01:26:42), Roberta Valente mencionou haver ficado impressionada com o fato de Jorginho do Pandeiro ocupar um espaço de liderança em uma gravação que ela pôde acompanhar de Hamilton de Holanda com o grupo Época de Ouro. Nesta gravação, “o Jorginho que mandava, o Jorginho fazia tudo, ele que decidia, ele que foi o maestro da gravação”. Este comentário foi feito após uma intervenção de Valerinho acerca do fato de até então o único pandeirista líder de um grupo regional ter sido Pernambuco do Pandeiro²². Vidili (2017, p. 94), chegou a mencionar um comentário de Jacob do Bandolim na contracapa do disco *Vibrações*, de 1967, em que ele menciona o seguinte acerca de Jorginho: “Ouvido apurado, difícil de satisfazer, é o crítico do conjunto”, mostrando já um certo perfil de liderança de Jorginho do Pandeiro, coincidindo com a imagem apresentada por Roberta Valente do músico.

Hoje em dia segue sendo incomum encontrar pandeiristas liderando grupos e trabalhos musicais, mas esse fato passou a ser mais frequente. O caso de Marcos Suzano é talvez o mais notório dos casos, tendo o músico gravado vários discos solo com trabalhos voltados para o pandeiro e a percussão. Suzano assinou sozinho discos como *Flash* (2000) e *Sambatown* (2002),

²² Na *live* em questão, os pandeiristas ali presentes não souberam confirmar se já haveria tido outro pandeirista líder de regional. Os presentes eram Celsinho Silva, Guilherme Feijão, Júnior Teles, Roberta Valente e Valerinho Xavier. A moderação da *live* foi feita por Lúcia Campos e Rodrigo Heringer. Há o registro de Russo do Pandeiro como líder de seu próprio grupo, este, entretanto não era um grupo no formato de regional.

além de ter assinado conjuntamente com outros autores discos como *Olho de Peixe* (1993) mencionado acima e assinado junto ao cantautor Lenine; *Satolep Sambatown* (2007), assinado junto a Vitor Ramil; e *Nenhuma Canção, Só Música* (2006), assinado junto ao baterista japonês, Takashi Numazawa.

Túlio Araújo, pandeirista mineiro com trabalho voltado para a performance do jazz no pandeiro, é outro músico que lidera seus próprios grupos, assinando seus trabalhos tanto nos discos que grava como nos shows que vende. Túlio tem gravados discos como *Manguêra* (2012), *East* (2014), *Monduland* (2017) e *Awerejê* (2023). Além de ter assinado conjuntamente trabalhos como *U* (2021), junto ao baixista mineiro Pedro Gomes, e *Quantum* (2019), junto ao pianista paulistano Daniel Grajew. Túlio Araújo é, curiosamente, entre os pandeiristas contemporâneos pesquisados neste trabalho, o único a ter uma atuação muito pequena como músico acompanhante, talvez a forma de atuação mais frequente entre pandeiristas e percussionistas. Túlio dedica-se majoritariamente a seu trabalho solo e encontramos poucas referências a gravações ou participações dele em trabalhos de outros artistas. Encontramos alguns exemplos destas participações na faixa *Lady Madonna*, presente no disco *Come Together-Túlio Mourão plays Beatles* (2014), do compositor mineiro Túlio Mourão, e na gravação da faixa *Jericoacoara e o Vento*, presente no disco *Vata* (2020), do bandolinista mineiro Marcos Ruffato.

Outros papéis de liderança exercida por pandeiristas em trabalhos musicais são possíveis. Podemos destacar, por exemplo, a produção e direção artística de discos. Na mesma *live* mencionada acima Celsinho Silva menciona o fato de já haver executado produções de discos tanto de grupos dos quais ele fez parte como de outros artistas. Podemos destacar a produção de alguns discos do grupo *Nó em Pingo D'água*, integrado por Celsinho. Deste grupo ele produziu discos como *Nó na Garganta* (1999), *Domingo na Geral* (2002) e *Nó em Pingo D'água Interpreta Paulinho da Viola* (2003), todas estas produções assinadas junto a Mário Séve, também integrante do grupo. Celsinho já produziu diversos outros trabalhos, principalmente de artistas japoneses como Saeko Inuzuka, Jun Kagami e Machiko Watarumi²³

Outro pandeirista que também assina trabalhos de produção de discos é Bernardo Aguiar. Ele também assinou a produção do primeiro disco homônimo de seu trabalho, em parceria com Gabriel Policarpo, *Pandeiro Repique Duo* (2011). Ele também dividiu a produção de outro trabalho do qual faz parte: o disco *Rittenhouse* (2017), do grupo PRD+ (Pandeiro Repique Duo Mais). Além destes discos, ele produziu também discos como *Amazônia Subterrânea* (2020), do compositor Thiago de Mello, e, bem recentemente, o disco *Corpo Mar* (2024), da cantora carioca Aline Paes.

As aulas são também importante fonte de renda para pandeiristas atuantes no mercado musical atual. Dois dos pandeiristas investigados neste artigo têm atuação significativa lecionando o instrumento. Celsinho Silva é professor na EPM (Escola Portátil de Música), escola sediada no Rio

²³ Estas informações foram extraídas do perfil de Celsinho Silva na rede social *linkedin* (disponível em: <https://br.linkedin.com/in/celsinho-silva-92536b9a>, acesso em: 15/05/2024).

de Janeiro-RJ e dedicada ao ensino da linguagem do choro. Celsinho também dá aulas à distância, utilizando-se de plataformas *online*, e tem alguns alunos japoneses figurando como parcela significativa de seu público-alvo. Túlio Araújo também dá aulas *online* para estrangeiros. A abordagem dos dois, entretanto, difere em termos de conteúdo. Enquanto Celsinho Silva dedica-se principalmente à didática do choro e de ritmos brasileiros ligados às vertentes da música tocada no Rio de Janeiro, Túlio Araújo tem seu foco principal na linguagem da improvisação e na inserção do pandeiro no contexto do jazz, talvez por isso tendo considerável alcance entre alunos estrangeiros.

Fig. 5: Panfleto digital divulgando aulas de Túlio Araújo (esq.) e Celsinho Silva com seus alunos japoneses de pandeiro (dir.).



Fonte: perfil da rede social *Instagram* de ambos os músicos.

Os pandeiristas também exercem a atividade didática de diversas formas, como na produção de métodos de ensino. Uma forma recorrente é a de venda de cursos pré-concebidos contendo materiais principalmente em formato de vídeo, contendo eventualmente material escrito em notação musical. Esses materiais são divulgados em redes sociais e vendidos em plataformas digitais como a *Hotmart* e a *Nutror*, que são plataformas que mantêm este conteúdo disponível *online*, liberando o acesso àqueles que pagam pelo curso. Esta é uma forma encontrada pelos músicos de potencializar o alcance de suas vendas para pessoas de lugares distintos. Túlio Araújo fez o método *O Ritmo da Melodia*, Bernardo Aguiar tem seu método *Pandeiro Moderno*, Marcos Suzano desenvolveu o *Suzano Express* e Larissa Umaytá, o *Pandeirada Online*, além de ter lançado também o *e-book Pandeiro- 101 Exercícios- técnica, mobilidade, agilidade*.

Fig. 6: Imagens de capa digital dos métodos *Pandeiro Moderno* (Bernardo Aguiar), *O Ritmo da Melodia* (Túlio Araújo), *101 Exercícios* (Larissa Umaytá) e *Suzano Express* (Marcos Suzano).



Fonte: Ícones digitais dos métodos (comprados pelo autor).

Vender métodos e aulas utilizando as redes sociais como ferramenta é uma das formas de obter trabalho através dos meios digitais. O uso das redes, entretanto, vai muito além. Ele funciona como ferramenta de divulgação do trabalho e também como forma de portfólio digital que apresenta os músicos e seu trabalho a potenciais parceiros, como artistas contratantes, por exemplo. Sobre este tipo de produção no mundo digital e utilização das redes sociais para potencialização do alcance do trabalho de músico, podemos ver uma frase de Larissa Umaytá, em entrevista a Túlio Araújo em sua série de entrevistas online, *Pandeiro Talk*.

Hoje o meu *Instagram*, ele realmente é uma ferramenta de comunicação, de conexão com outras pessoas, mas também é o meu currículo, é o meu portfólio, é o lugar onde eu vendo, é o lugar onde eu compro, é o lugar onde as pessoas me chamam pra fazer certos trabalhos, né? Muito trabalho que eu fiz de dois anos pra cá foi por conta do *Instagram*, pode ter certeza disso (Umaytá, 2021, min. 01:38:00).

Sobre a produção e vendagem de seu *e-book*, já mencionado acima, a pandeirista relata que ao passar por um momento de dificuldade financeira sentiu a necessidade de produzir algo para sair desta situação, ela então afirma o seguinte:

O *e-book* dos 101 Exercícios, ele surgiu por uma dificuldade e ele foi transformador. Então eu enxerguei que se eu me aliasse à internet pra poder produzir meus conteúdos produzidos e me financiar por isso não seria mal nenhum. [...] Essa parte de produzir conteúdo, ela já existia, né? Eu já produzia coisas genuinamente, mas a partir de um certo momento eu quis me profissionalizar, quis evoluir (Umaytá, 2021, min. 01:40:00).

Assim, é característico hoje em dia no labor diário de um pandeirista que ele se dedique a um número grande de tarefas e atividades, atuando em diversas frentes para que possa obter seu sustento a partir da música.

Considerações finais

A situação de um pandeirista trabalhando no Brasil foi sempre difícil. Desde o início do séc. XX, quando o pandeirista era visto de forma marginal pela sociedade hegemônica chegando mesmo a ter problemas com a polícia, até um passado recente, quando pandeiristas e percussionistas chegaram a receber menos que outros músicos em uma mesma performance musical. É surpreendente que, embora o pandeiro seja considerado um símbolo cultural brasileiro, o instrumentista que se dedica a sua performance seja visto muitas vezes como um músico “menor”, ou menos importante hierarquicamente que aqueles que tocam instrumentos melódicos e harmônicos.

Este artigo não esgota as questões sobre a dinâmica de trabalho do pandeirista no Brasil, mas pretende ao menos mostrar parte do histórico da atuação destes músicos. Questionamentos acerca do modo de produção contemporâneo ligado à utilização da *internet* são altamente pertinentes para elucidar a teia de relações laborais envolvidas na lida cotidiana de um pandeirista. Vale também lembrar que este artigo foi feito a partir de registros daqueles pandeiristas que obtiveram notoriedade em seu tempo, tanto no passado como agora. Há, entretanto, um número muito maior de profissionais que não têm o mesmo sucesso e alcance profissional. Estes certamente terão outro tipo de situação laboral, provavelmente mais difícil que a já complexa situação dos pandeiristas que obtiveram notoriedade em seu instrumento. Estudos acerca da situação destes músicos são certamente bem-vindos para a melhor compreensão da situação de trabalho dos pandeiristas no Brasil.

Referências

- ACAMUFEC- Amigos do Museu Folclore Edson Carneiro. *Seminário: Choro Patrimônio Cultural do Brasil- Instrumentistas*. Veiculado em 26 jul. 2021. Dur.: 02:55:40. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TNpn_0m_Is4. Acesso em: 15/05/2024.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003. 245p.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A Escuta Singular de Pixinguinha- História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010. 348p.
- BRASILEIRINHO- Tributo ao Choro. Mika Kaurismaki. Rio de Janeiro, 2005 [disponibilizado em: 23 abr. 2024]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vY8o_HvV7ac. Acesso em 15/05/2024.
- CAMPOS, Lúcia. Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífano na música de Hermeto Pascoal. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Memórias, Discos e outras notas: uma história das práticas musicais na era elétrica (1927-1971)*. 2013. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FERREIRA, Gustavo Surian. *Pandeiro de Náilon: Os estilos interpretativos de Bira Presidente e Carlos Café*. (Dissertação) Universidade Estadual Paulista- UNESP, São Paulo, 2020.

HERTZMAN, Marc. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

HOBBSAWN, Eric. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

JOÃO da Bahiana (João Machado Guedes). In. DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/joao-da-bahiana/> . Acesso em: 15/05/2024.

LIM, Malcolm. Marcos Suzano: Expanding the Pandeiro. *Percussive notes*, v.47, n.2, p.22-24, abr. 2009. Entrevista.

MIRANDA, Suzana Reck. Background Musicians and Their (In)Visibilities. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, n. 19, p. 31–47, 2020.

NERES LIMA, Hudson Cláudio. *O Trabalho de Pesquisa sobre o Trabalho Musical: uma abordagem preliminar do encontro com o acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro*. In: Anais do SIMPOM VI. 2020, Rio de Janeiro.

PEÇANHA, João Carlos de Souza. *A Trindade da Música Popular (Afro)Brasileira- João da Bahiana, Donga e Pixinguinha: Redimensionamentos das contribuições das matrizes africanas na formação do choro e do samba*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília-UNB, Brasília, 2013.

JOÃO da Bahiana (João Machado Guedes). In. DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/rucco-do-pandeiro/>. Acesso em: 15/05/2024.

SANDRONI, Carlos. *Dois Sambas de 1930 e a Constituição do Gênero: Na Pavuna e Vou Te Abandonar*. Cadernos do Colóquio. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, V.4 n. 1., 2001, p. 8-21.

SCHETTINI, Marcos Vinícius Lacerda. *Tambores Emoldurados e o Ensino do Pandeiro Brasileiro por Meio de Materiais Didáticos*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Paraná- UFPR, Curitiba, 2024.

STASI, Carlos. *Representations of Musical Scrapers: The disjuncture between simple and complex in the study of a percussion instrument*. Tese (Doutorado em Música). Faculdade de Humanidades da Universidade de Natal, Durban, 1998.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *As Abordagens Estilísticas no Choro Brasileiro (1902-1950)*. HAOL, Núm. 23 (Otoño, 2010)137-146, 2010.

UMAYTÁ, Larissa. [Entrevista concedida a Túlio Araújo]. Pandeiro Talk, 2020. Duração: 02:17:44. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bgnQ9LL5KgM>. Acesso em: 15/05/2024.

VIDILI, Eduardo Marcel. *Pandeiro Brasileiro: Transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano*. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, UDESC, Florianópolis, 2017.

VIDILI, Eduardo Marcel. *Russo e o Pandeiro Brasileiro: trajetórias entre marginalidade e glamour*. In: Anais do I Congresso Brasileiro de Percussão. 2017, Campinas.

VIDILI, Eduardo Marcel. *A vida social do pandeiro no Rio de Janeiro (1900-1939): trânsitos, significados e a inserção no rádio e fonografia*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO, 2021.

VIDILI, Eduardo Marcel. *A atuação de pandeiristas brasileiros no rádio e suas repercussões na imprensa nos anos 1930*. In: Anais do II Congresso Brasileiro de Percussão. 2019, Belo Horizonte.