

MÚSICA



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO
EM MÚSICA

**A VIDA SOCIAL DO PANDEIRO NO
RIO DE JANEIRO (1900-1939):
TRÂNSITOS, SIGNIFICADOS E A
INSERÇÃO NO RÁDIO E
FONOGRAFIA**

EDUARDO MARCEL VIDILI

**TESE DE DOUTORADO
NOVEMBRO DE 2021**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

A VIDA SOCIAL DO PANDEIRO NO RIO DE JANEIRO (1900-1939):
TRÂNSITOS, SIGNIFICADOS E A INSERÇÃO NO RÁDIO E FONOGRAFIA

por

EDUARDO MARCEL VIDILI

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob orientação do Professor Doutor Pedro de Moura Aragão e coorientação da Professora Doutora Maya Suemi Lemos.

Rio de Janeiro, 2021

Catálogo informatizado pelo autor:

V653 Vidili, Eduardo Marcel
A vida social do pandeiro no Rio de Janeiro
(1900-1939): trânsitos, significados e a inserção no
rádio e fonografia / Eduardo Marcel Vidili. -- Rio
de Janeiro, 2021.
310 f.

Orientador: Pedro de Moura Aragão .
Coorientadora: Maya Suemi Lemos.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2021.

1. Pandeiro. 2. Pandeiristas. 3. Organologia. 4.
Rádio no Brasil. 5. Fonografia. I. Aragão , Pedro
de Moura , orient. II. Lemos, Maya Suemi ,
coorient. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

**A vida social do pandeiro no Rio de Janeiro (1900-1939): trânsitos, significados e a
inserção no rádio e fonografia**

por

Eduardo Marcel Vidili

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro de Moura Aragão (orientador) - UNIRIO

Prof.^a Dr.^a Maya Suemi Lemos (coorientadora) - UNIRIO

Prof.^a Dr.^a Martha Tupinambá de Ulhôa - UNIRIO

Prof. Dr. Samuel Mello Araujo Junior - UFRJ / UNIRIO

Prof. Dr. Carlos Sandroni - UFPE

Prof. Dr. Francisco de Assis Santana Mestrinel - UFPB

Conceito: **APROVADO**

NOVEMBRO de 2021

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Josephina de Oliveira Vidili (minha primeira professora de música) e a meu pai, Geraldo Vidili, pelo amor e apoio incondicionais. A meus queridos irmãos Geraldo, Ana Lucia e Antonio Carlos.

À Nirah, pelo amor. Como se isto não bastasse, também pela diagramação, revisão, fotos e produção dos vídeos complementares a este texto.

A meus orientadores, Pedro Aragão e Maya Suemi Lemos, pela generosidade e pelo permanente equilíbrio entre seriedade, entusiasmo, rigor, alegria e afeto. Um privilégio tê-los a meu lado durante esta trajetória.

Aos professores Martha Ulhôa, Samuel Araujo, Carlos Sandroni, Chico Santana, Martha Abreu, Luciana Requião e Luiz Otávio Braga, participantes das diversas bancas de avaliação deste estudo, pelas sugestões e críticas decisivas para o desenvolvimento do trabalho e algumas correções de rumo.

Aos músicos Roberta Valente, Barão do Pandeiro, Oscar Bolão, Marcus Thadeu, Miguel Miranda e Túlio Araújo, meus interlocutores do “grupo de escuta” de gravações em 78 rpm que fomentou um dos capítulos desta tese, e com os quais aprendo muito. Dentre eles, uma menção em particular a Barão do Pandeiro, amigo e pesquisador com quem continuamente “troco figurinhas” desde a época do mestrado. Ainda dentre estes músicos colaboradores, uma homenagem em especial ao grande Oscar Bolão, falecido durante o período de ajustes para o texto final da tese.

Ao professor Robin D. Moore, supervisor do doutorado sanduíche na Universidade do Texas em Austin, pelo acolhimento, conversas inspiradoras e pelos sons que fizemos no Hispanic Caribbean Ensemble daquela universidade.

Às professoras Ismênia de Lima Martins e Juniele Rabêlo de Almeida, do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, pela excelente disciplina de metodologia da pesquisa ministrada naquela instituição. À professora Lorraine Leu, pelo incrível seminário Urban Brazil ministrado na Universidade do Texas em Austin.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, em especial Renato Borges, Joana Saraiva, Luiz Flávio Alcofra e Rafael Gonçalves, pelas trocas sempre tão estimulantes. Aos professores das disciplinas cursadas no PPGM.

A Isabele Delgado e Paolo Giordino, meus anfitriões no Rio de Janeiro durante os semestres letivos das disciplinas do doutorado. A Matthias Barker, Jake Dizard e à cadela Bunker, meus receptivos *housemates* da estadia em Austin para o doutorado sanduíche. Ainda

em Austin, aos músicos brasileiros Sergio Santos, Fabio Augustinis, Felipe Brito e Marco Antonio Santos.

Aos pesquisadores Luiz Antônio Almeida, Lurian Lima, Sandor Buys e Renato Vivacqua, pelas informações e dicas preciosas. A Luna Messina e funcionários do SindMusi (Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro); aos funcionários da divisão de atendimento ao pesquisador do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro; aos funcionários do Centro de Documentação e Pesquisa (Cedoc) da Funarte do Rio de Janeiro, locais onde realizei etapas de prospecção para este estudo.

À Capes, pelas bolsas de estudos concedidas para o fomento de minha pesquisa, no Brasil (Programa de Demanda Social) e Estados Unidos (Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior).

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) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O objeto desta tese é o pandeiro e a vida social deste instrumento musical no Rio de Janeiro, no período de 1900 a 1939. Como ponto de partida, o estudo problematiza o estatuto do instrumento como símbolo brasileiro, estabelecido ao final daquele período, em face à suposta proibição a ele imposta nas décadas anteriores. Com base em aportes teóricos da sociologia da música e da organologia, sendo esta entendida a partir de uma abordagem etnomusicológica, o pandeiro é assumido como ator social e é enfatizada sua capacidade de agência e mediação. Em diálogo constante com a história social do período, o estudo busca: examinar as práticas musicais e ambientes sociais pelos quais o pandeiro transitava naquele contexto; explorar disputas e tensões em torno dos significados atribuídos a instrumento e instrumentistas; abordar as condições de sua inserção nos âmbitos incipientes da música produzida para o mercado – o rádio e a fonografia. As fontes de pesquisa são os periódicos e fonogramas da época, acessados pelas bases de dados da Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional) e Discografia Brasileira (Instituto Moreira Salles). Para as análises de fonogramas com o pandeiro, situados dentro de um quadro mais amplo que abarca gravações feitas com outros instrumentos de percussão, desenvolveu-se um “grupo de escuta” constituído com músicos colaboradores. O estudo constatou contradições em torno do pandeiro: embora seu uso não fosse proibido por nenhuma lei específica, o instrumento era alvo de repressão, física e simbólica, nas primeiras décadas do século XX; por outro lado, sua presença era bem aceita em certos ambientes, e o instrumento era predominantemente positivado pela imprensa que cobria o carnaval popular. Verificou-se a progressiva absorção do pandeiro em meios simbolicamente associados à alta sociedade. Com o grande aproveitamento do instrumento na radiofonia dos anos 1930, propiciado por suas características morfológicas e sonoras, e também na fonografia comercial da mesma época, o som do pandeiro permeou a música brasileira urbana, que então definia algumas de suas feições. Os periódicos contribuíram de maneira importante para a construção das imagens dos primeiros “artistas do pandeiro” atuantes no rádio. Embora a trajetória do instrumento no período tenha sido repleta de nuances e movimentos conflitantes, esse acúmulo de eventos, ligados em grande parte às novas tecnologias e configurações do mercado da música, foi decisivo para a positivação da imagem do pandeiro e dos pandeiristas, constituindo e consolidando uma nova camada semântica do instrumento, na qual ele passa a ser aceito como símbolo da cultura musical brasileira.

Palavras-chave: Pandeiro. Pandeiristas. Organologia. Rádio no Brasil. Fonografia.

VIDILI, Eduardo Marcel. *The social life of pandeiro in Rio de Janeiro (1900-1939): transits, meanings, and its insertion in radio and phonography*. Doctoral Dissertation (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The object of this dissertation is the pandeiro and the social life of this musical instrument in Rio de Janeiro, from 1900 to 1939. As a starting point, the study discusses the status of the instrument as a Brazilian symbol, established by the end of that period, in view of the supposed prohibition imposed on it in previous decades. Based on theoretical contributions from the sociology of music and organology, which is understood from an ethnomusicological approach, the pandeiro is assumed as a social actor, and its capacity of agency and mediation is emphasized. In constant dialogue with the social history of the period, the study seeks to: examine the musical practices and social environments through which the pandeiro transited in that context; explore disputes and tensions around the meanings attributed to the instrument and its players; address the conditions of its insertion into the incipient realms of music produced for market purposes – radio and phonography. Periodicals and phonograms of that period constitute the sources for the research, accessed by the databases of Hemeroteca Digital Brasileira (from Brazilian National Library) and Discografia Brasileira (from Moreira Salles Institute). For the analysis of phonograms with the pandeiro, situated within a broader framework that includes recordings in which other percussion instruments take part, a “listening group” consisting of collaborating musicians was developed. The study verified contradictions around the pandeiro: although its use was not prohibited by any specific laws, the instrument was subjected to physical and symbolic repression in the first decades of the 20th century; on the other hand, its presence was well accepted in certain environments, and the instrument was predominantly positivized by the press that covered popular carnival. There was a progressive absorption of the pandeiro in environments symbolically associated with high society. With the broad use of the instrument in radiophony in the 1930s, afforded by its morphological and sounding characteristics, and also in commercial phonography of the same period, the sound of the pandeiro permeated Brazilian urban music that had some of its features defined at that time. The periodicals made important contributions to the building of images of the first “pandeiro artists” working in radio. Although the instrument's trajectory in the period was full of nuances and conflicting movements, this accumulation of events, largely linked to new technologies and configurations of the music market, was decisive for the positivization of the image of the pandeiro and pandeiro players, constituting and consolidating a new semantic layer of the instrument, in which it came to be accepted as a symbol of Brazilian musical culture.

Keywords: Pandeiro. Pandeiro players. Organology. Radio in Brazil. Phonography.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1: Pandeiros de diferentes marcas com imagens estilizadas da bandeira brasileira..... | 16 |
| Figura 2: Partes básicas de um pandeiro | 44 |
| Figura 3: Sarcófago representando o Triunfo de Dionísio, Roma, 190 d.C. No detalhe, instrumento com características de um pandeiro..... | 48 |
| Figura 4: Pandeiro brasileiro sustentado em posição horizontal..... | 51 |
| Figura 5: Selo do Azerbaijão de 1997 retratando o <i>ghaval</i> , pandeiro nacional sustentado em posição vertical..... | 52 |
| Figura 6: Tapa executado no pandeiro | 53 |
| Figura 7: Ocorrências somadas das palavras-chave “pandeiro” e “pandeiros” localizadas nos periódicos..... | 56 |
| Figura 8: Notícia de prisão de batuqueiros e apreensão de instrumentos..... | 70 |
| Figura 9: Foto de matéria sobre sambistas presos no morro do Salgueiro..... | 71 |
| Figura 10: Grupo de homens negros em movimento na Festa da Penha. Um deles toca um pandeiro | 75 |
| Figura 11: Notícia de prisão de homem por carregar um pandeiro..... | 88 |
| Figura 12: Anúncio de pandeiros e outros instrumentos à venda..... | 91 |
| Figura 13: Ilustração de Max Yantok com representação estereotipada e racializada de batuqueiros | 102 |
| Figura 14: Jacob Palmieri (primeiro à esq.) com os Oito Batutas..... | 110 |
| Figura 15: Cena do quadro <i>Favela</i> , da revista <i>Nós temos balangandans...</i> , com mulheres tocando pandeiros..... | 124 |
| Figura 16: Anúncio de peça de teatro de revista com participação de artistas do rádio..... | 124 |
| Figura 17: João da Bahiana | 147 |
| Figura 18: Alfredo Alcântara..... | 148 |
| Figura 19: Darcy de Oliveira (à dir.) e Herivelto Martins..... | 150 |
| Figura 20: Joca (à frente, à direita) ao lado de Dante Santoro, com demais membros do conjunto atrás..... | 152 |
| Figura 21: Russo do Pandeiro..... | 154 |
| Figura 22: Alfredo Alcântara..... | 157 |
| Figura 23: Didi (Inadyr Moraes) | 162 |
| Figura 24: João da Baiana mostra ao repórter o pandeiro presenteado pelo Senador Pinheiro Machado..... | 169 |

| | |
|--|-----|
| Figura 25: João da Bahiana atrás das grades com o pandeiro | 171 |
| Figura 26: Paradigma rítmico do <i>tresillo</i> e algumas derivações | 198 |
| Figura 27: Anúncio publicitário de disco da Odeon com pontos de macumba..... | 213 |
| Figura 28: Ilustração de Raul Pederneiras para a matéria <i>Musicata carioca</i> | 224 |
| Figura 29: Cantora e instrumentistas de conjunto regional posicionados em torno do microfone para uma performance ao vivo em estação de rádio | 231 |
| Figura 30: Regional de Benedito Lacerda em 1941, com Popeye ao pandeiro..... | 249 |
| Figura 31: Resultado do concurso “Melhores do rádio em 1942”, categoria instrumentistas. Nomes dos pandeiristas estão sublinhados..... | 265 |

LISTA DE PARTITURAS

| | |
|---|-----|
| Partitura 1: Sons do pandeiro representados nas transcrições | 239 |
| Partitura 2: Padrão do pandeiro no trecho final em <i>Samba de fato</i> | 240 |
| Partitura 3: Breque do pandeiro em <i>E o samba continua</i> | 241 |
| Partitura 4: Padrão do pandeiro em <i>Tocando pra você</i> | 242 |
| Partitura 5: Variação do pandeiro em <i>Tocando pra você</i> | 243 |
| Partitura 6: “Chamada” do pandeiro para a volta dos instrumentos de acompanhamento em <i>Tocando pra você</i> | 243 |
| Partitura 7: Breque do pandeiro em <i>Quanto eu sinto</i> | 245 |
| Partitura 8: “Função surdo” no surdo de marcação e sua adaptação ao pandeiro | 246 |
| Partitura 9: Esquematização da complementaridade entre graves do violão e acentos das platinelas do pandeiro no Regional de Benedito Lacerda ao final dos anos 1930 | 248 |
| Partitura 10: Agrupamento das sílabas da onomatopeia “caracaxá” e sua relação com o agrupamento rítmico das semicolcheias | 252 |
| Partitura 11: Padrão do pandeiro em <i>Linguagem popular</i> | 262 |
| Partitura 12: Variações do padrão de marcha tocado por João da Bahiana..... | 264 |
| Partitura 13: Padrão de marcha tocado por Popeye..... | 264 |
| Partitura 14: Padrão do pandeiro em <i>Novela</i> | 269 |
| Partitura 15: Dois breques do pandeiro em <i>Novela</i> | 269 |
| Partitura 16: Padrão do pandeiro em <i>Mulata boa e Bota o talher na mesa</i> | 273 |
| Partitura 17: Padrão do pandeiro em <i>Tem jacaré</i> (introdução) | 275 |
| Partitura 18: Padrão do pandeiro em <i>Tem jacaré</i> | 275 |
| Partitura 19: “Chamada” do pandeiro em <i>O pandeiro</i> | 276 |
| Partitura 20: Camadas rítmicas complementares da parte C em <i>O pandeiro</i> , dispostas linearmente | 277 |
| Partitura 21: Duas hipóteses para instrumentação de percussão na parte C em <i>O pandeiro</i> .. | 278 |
| Partitura 22: Hipótese para instrumentação de percussão na parte C em <i>O pandeiro</i> (variações na última repetição)..... | 279 |
| Partitura 23: Padrão do pandeiro em <i>Foi azá</i> | 280 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|------------|
| | INTRODUÇÃO | 13 |
| 1 | FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLOGIA | 21 |
| 1.1 | SOCIOLOGIA DA MÚSICA: AGÊNCIA E MEDIAÇÃO DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS..... | 24 |
| 1.2 | ORGANOLOGIA: O INSTRUMENTO MUSICAL ENQUANTO CULTURA.... | 29 |
| 1.3 | A PESQUISA HISTÓRICA POR MEIO DE PERIÓDICOS..... | 37 |
| 1.4 | A PESQUISA EM FONOGRAMAS | 40 |
| 1.5 | ASPECTOS MORFOLÓGICOS, HISTÓRICOS E POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES DO PENSAMENTO MUSICAL DA DIÁSPORA AFRICANA AO PANDEIRO BRASILEIRO | 42 |
| 1.5.1 | Morfologia e <i>affordances</i> do pandeiro..... | 43 |
| 1.5.2 | <i>Frame drums</i> e pandeiros: alguns aspectos históricos..... | 45 |
| 1.5.3 | Possíveis contribuições do pensamento musical da diáspora africana ao processo de “abrasileiramento” do pandeiro..... | 49 |
| 2 | ENTRE INSTRUMENTO DE VADIOS E SÍMBOLO BRASILEIRO: VISÕES SOBRE PANDEIRO E PANDEIRISTAS NA IMPRENSA DO RIO DE JANEIRO (1900-1939)..... | 56 |
| 2.1 | “O NOVO RITMO FOI COMBATIDO DE TODAS AS FORMAS”: REPRESSÃO POLICIAL AO PANDEIRO..... | 60 |
| 2.1.1 | A repressão ao pandeiro no dia a dia da cidade..... | 67 |
| 2.1.2 | Repressão na Festa da Penha | 72 |
| 2.1.3 | Repressão ao pandeiro em cultos religiosos de matriz africana | 80 |
| 2.1.4 | Um uso imprevisto do instrumento: o pandeiro como arma..... | 84 |
| 2.1.5 | Agressões físicas cometidas pela polícia | 85 |
| 2.1.6 | Percepções contrastantes sobre o instrumento | 88 |
| 2.1.7 | Considerações | 91 |
| 2.2 | “TAMBORILA COM ARTE SEU TRADICIONAL PANDEIRO”: DISCURSOS DE VALORIZAÇÃO ESTÉTICA E ASSOCIAÇÃO DO PANDEIRO À TRADIÇÃO | 93 |
| 2.2.1 | Valorização de pandeiro e pandeiristas no carnaval popular..... | 95 |
| 2.2.2 | “O pandeiro é lá instrumento?” Violência simbólica e racismo | 101 |
| 2.2.3 | O pandeiro como tradição brasileira..... | 103 |
| 2.3 | “DENTRO EM POUCO, O NOVO RITMO INVADIA OS LARES E OS SALÕES DA ALTA SOCIEDADE”: O PANDEIRO PRESTIGIADO PELA ELITE SOCIOECONÔMICA..... | 108 |
| 2.3.1 | Aceitação do pandeiro em ambientes simbolicamente relacionados às elites. | 116 |
| 2.3.2 | O pandeiro nos bailes carnavalescos dos grandes clubes | 118 |
| 2.4 | “QUEM HAVIA DE DIZER QUE O VELHO PANDEIRO VIESSE A GOZAR DAS REGALIAS E HONRAS DE QUE HOJE GOZA?”: PANDEIRISTAS VISTOS COMO ARTISTAS..... | 121 |
| 3 | PANDEIRISTAS DO RÁDIO NO RIO DE JANEIRO DA DÉCADA DE 1930 E SUAS REPRESENTAÇÕES PELA IMPRENSA | 125 |
| 3.1 | DELINEANDO O CAMPO RADIOFÔNICO EM FORMAÇÃO..... | 126 |

| | | |
|---------|---|------------|
| 3.2 | O RÁDIO NO BRASIL, OS CONJUNTOS REGIONAIS E O PANDEIRO..... | 128 |
| 3.3 | RECONSTITUINDO AS TRAJETÓRIAS DOS PANDEIRISTAS DO RÁDIO NO RIO DE JANEIRO POR MEIO DOS PERIÓDICOS | 133 |
| 3.4 | REPRESENTAÇÕES DE PANDEIRISTAS NOS PERIÓDICOS: DISCURSOS ESCRITOS E ICONOGRAFIA PARA A CONSTRUÇÃO DE PERSONALIDADES ARTÍSTICAS | 142 |
| 3.5 | UMA ENTREVISTA: REVISITANDO O PARADIGMA DA REPRESSÃO | 165 |
| 3.6 | CONSIDERAÇÕES..... | 173 |
| 4 | DESVELANDO O SOM DO PANDEIRO (E DE OUTRAS PERCUSSÕES) NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DA FONOGRAFIA BRASILEIRA: UM EXERCÍCIO DE ESCUTA COLETIVA..... | 176 |
| 4.1 | AS PERCUSSÕES E O DISCO: DESAFIANDO UMA LINHA DE COR SONORA | 178 |
| 4.2 | A CASA EDISON E O INÍCIO DA FONOGRAFIA COMERCIAL NO BRASIL | 182 |
| 4.3 | OS SISTEMAS DE GRAVAÇÃO MECÂNICO E ELÉTRICO | 185 |
| 4.4 | PARA UMA ESCUTA DA INSERÇÃO DA PERCUSSÃO NA FONOGRAFIA BRASILEIRA | 188 |
| 4.4.1 | Análise de fonogramas antigos a partir de sensibilidades do século XXI: constituindo um grupo de escuta | 189 |
| 4.4.2 | A percussão na fonografia brasileira: fase mecânica..... | 197 |
| 4.4.3 | A percussão na fonografia brasileira: início da fase elétrica | 207 |
| 4.4.3.1 | <i>O caso de Na Pavuna.....</i> | <i>208</i> |
| 4.4.3.2 | <i>Macumbas e batuques.....</i> | <i>213</i> |
| 4.4.3.3 | <i>Experiências sonoras: objetos do cotidiano como instrumentos musicais.....</i> | <i>223</i> |
| 4.4.3.4 | <i>Considerações: de ruídos e recalques</i> | <i>229</i> |
| 4.5 | O PANDEIRO NA FONOGRAFIA BRASILEIRA: INÍCIO DA FASE ELÉTRICA | 230 |
| 4.5.1 | Recorte cronológico dos fonogramas selecionados para escuta | 234 |
| 4.5.2 | Escutando gravações com pandeiro: fonogramas com pandeiristas reconhecidos..... | 236 |
| 4.5.2.1 | <i>Duas vertentes do instrumento: “pandeiro batucado” e “pandeiro contido”</i> | <i>237</i> |
| 4.5.2.2 | <i>Um “sotaque” do pandeiro: o caracaxá.....</i> | <i>249</i> |
| 4.5.2.3 | <i>Negociações em torno do instrumento-arquivo</i> | <i>257</i> |
| 4.5.2.4 | <i>O pandeiro e a marcha.....</i> | <i>263</i> |
| 4.5.2.5 | <i>Considerações</i> | <i>265</i> |
| 4.5.3 | Escutando o “lado B” das gravações com pandeiro: fonogramas com pandeiristas não identificados | 267 |
| 4.5.3.1 | <i>Um sotaque paulistano do pandeiro?</i> | <i>268</i> |
| 4.5.3.2 | <i>Gravações do grupo Gente Boa: um sotaque pernambucano do pandeiro?</i> | <i>272</i> |
| 4.6 | CONSIDERAÇÕES..... | 281 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 284 |
| | REFERÊNCIAS | 292 |
| | ANEXO A - LISTA DE FONOGRAMAS DISCUTIDOS COM OS COLABORADORES | 308 |

INTRODUÇÃO

A ideia de que o pandeiro é um instrumento musical símbolo da Nação é arraigada no senso comum do povo brasileiro. O presente estudo propõe colocar em relevo as tensões e contradições em torno da construção deste estatuto do instrumento, a partir da percepção de haver elementos paradoxais nessa construção.

Como forma inicial de tornar operativa essa questão, adotou-se a estratégia de indagar o que significava tocar pandeiro no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX: quais os papéis, concretos e simbólicos, ocupados pelo instrumento e instrumentistas naquele local e período?

Na busca por respostas, constata-se a existência de disputas em torno desses significados que, devido à posição central do Rio de Janeiro na vida política e na produção cultural brasileira de então, reverberavam para além da então capital federal. Verifica-se também o dinamismo das utilizações do pandeiro, que se refletia na construção da imagem das pessoas que o tocavam. No início do período examinado, predominava o uso do instrumento por pandeiristas anônimos em contextos amadores, como festas populares e a música feita nas ruas. Ao longo dos últimos anos daquele período, observa-se a grande inserção do pandeiro nas instâncias da música popular de mercado, sobretudo o rádio e a fonografia. Ao mesmo tempo, ocorre a individualização da figura do pandeirista, com o surgimento dos primeiros “artistas do pandeiro”.

O objetivo geral deste estudo é examinar a vida social do pandeiro no Rio de Janeiro no período entre 1900 e 1939. A perspectiva adotada é a de compreender o pandeiro como um ator social, assumindo sua capacidade de agência: para além de ser um objeto passivo, suscetível às ações comandadas por humanos, o instrumento age, constituindo redes de sociabilidade, fazendo pessoas fazerem coisas.

A partir desta perspectiva, entendemos que o pandeiro atravessou uma série de práticas musicais e sociais; ensejou uma variedade de discursos englobando práticas musicais e valores associados a tradição e estética; desvelou preconceitos raciais, sociais, morais e religiosos; funcionou como agenciador de corporalidades; assumiu papel simbólico da Nação brasileira e se articulou com outras representações simbólicas do país; funcionou como elemento ativo na economia do carnaval e da música popular de mercado; conformou identidades profissionais e artísticas das pessoas que o tocavam.

Como introdução a algumas das principais questões desenvolvidas ao longo do trabalho, examinaremos uma matéria jornalística publicada ao final do período em exame; a seguir,

localizaremos de forma mais precisa as questões abordadas, bem como a estrutura geral do texto.

Em agosto de 1939, a revista *Carioca* entrevistou o músico João da Bahiana, “considerado nos meios radiofônicos um dos maiores pandeiristas brasileiros”, de acordo com o texto de apresentação, assinado pelo entrevistador Lourival Coutinho.¹ Ao final da matéria, o repórter observa que João da Bahiana saía, apressado, “rumo à [rádio] Mayrink Veiga, onde tamborila com arte o seu tradicional pandeiro”. Portanto, o texto claramente situa João como músico profissional do rádio, conceituado por seus pares e pelo próprio entrevistador.

João da Bahiana aborda brevemente o mote indicado pelo título da entrevista (*O samba nasceu na Baía?*): de acordo com sua versão, a origem do samba seria baiana, mas o gênero teria se desenvolvido no Rio de Janeiro. O entrevistado faz, então, um retrospecto dos estágios iniciais deste desenvolvimento. O ponto-chave de sua narrativa diz respeito à repressão e posterior aceitação do samba pela “sociedade da época” - ou seja, pela elite econômica e política da sociedade carioca do início do século XX. O músico conta que existia aversão por aquela que era entendida como música de capadócios:² “[...] o novo ritmo foi combatido de todas as formas”. Em seguida, fornece interessantes detalhes das estratégias de repressão policial ao samba e ao pandeiro, instrumento associado a esse gênero musical. João cita, *en passant*, um episódio que anos mais tarde se tornaria bastante referenciado na historiografia do samba: o caso do pandeiro dado a ele de presente por um admirador, o Senador Pinheiro Machado, após o instrumento de João ter sido destruído pela polícia.

O samba e o pandeiro, segundo seu relato, foram aos poucos aceitos: “[...] dentro em pouco, o novo ritmo invadia os lares e os salões da alta sociedade”, contando com a proteção de autoridades que simpatizavam com os sambistas. Finalmente, ocorreria o que ele chama de “vitória definitiva”: a permissão para que os ranchos carnavalescos “[...] saíssem à rua a cantar e a dançar ao som da nova melodia”, seguida da consagração do samba também fora do País. Ao final da entrevista, para não deixar dúvidas quanto à ampla aceitação obtida por seu instrumento, João exulta:

¹ COUTINHO, Lourival. O samba nasceu na Baía? *Carioca*, n. 200, 12 ago. 1939, p. 34-35; 62. Nesta matéria jornalística, o nome do músico está grafado João da Baiana. Os diversos textos escritos sobre João utilizam, alternativamente, as grafias “da Baiana” ou “da Bahiana”. Buscando uniformizá-la, adotei a forma “João da Bahiana”, por ter verificado ser esta a maneira utilizada pelo próprio músico (cujo nome de registro era João Machado Guedes) quando assinava algum documento utilizando seu nome artístico.

² Capadócios eram capoeiristas com fama de violentos e pertencentes a maltas rivais, que, segundo a explicação de João da Bahiana, teriam sido os precursores dos “malandros” e disseminadores, no Rio de Janeiro, do ritmo trazido da Bahia. Carlos Sandroni (2012, p. 171-172) nota a correspondência entre descrições do malandro, feitas na década de 1930, com as do capadócio, feitas no fim do século XIX.

Quem havia de dizer que o velho pandeiro, que padecia as maiores afrontas, viesse a gozar das regalias e honras de que hoje goza? Eu, por exemplo, vanglorio-me de dizer que este aqui já esteve até nas mãos do rei Alberto [da Bélgica] e do príncipe de Gales, que o examinaram curiosamente, e manifestaram sua ótima impressão quanto à eficiência de um bom pandeiro em qualquer conjunto musical.

Esta fala de João da Bahiana, exaltando o pandeiro, soa em conformidade com o espírito de época do Estado Novo então vigente no país, fase na qual se procurava definir alguns critérios constituidores de uma ansiada “identidade nacional” que até hoje possuem força. Nesse processo, o samba se consagrava como o gênero musical brasileiro por excelência (VIANNA, 2012), e o pandeiro, tendo seu uso associado a este gênero, se convertia em um dos símbolos da identidade musical brasileira.

“É meu Brasil brasileiro / Terra de samba e pandeiro / Brasil!”, diz Ary Barroso em *Aquarela do Brasil*. “Brasil, esquentai vossos pandeiros / Iluminai os terreiros / Que nós queremos sambar”, proclama Assis Valente em *Brasil pandeiro*. Estas duas canções de grande êxito popular, produzidas na virada das décadas de 1930 para 1940, são emblemas da forte identificação entre pandeiro, samba e Brasil que se consolidava naquela época.

Se, conforme sugerem essas canções, o entendimento do pandeiro como um dos símbolos da cultura brasileira se estabelecia naquela virada de décadas, tal entendimento persiste até os dias atuais, sendo reproduzido na literatura especializada sobre o instrumento, por autores brasileiros e estrangeiros, que repercutem este senso comum. O pandeiro é tido como o “símbolo do instrumento de percussão típico brasileiro” (GIANESELLA, 2009, p. 159); “logotipo da música brasileira” (LACERDA, 2007); “instrumento de percussão mais presente na música popular brasileira” (BOLÃO, 2003, p. 22); “instrumento de percussão quintessencial da nação” (POTTS, 2012, p. 1);³ “o instrumento nacional do Brasil” (SIEKE, 2010, p. 12);⁴ “efetivamente o instrumento de percussão nacional do país” (CROOK, 2009, p. 37).⁵

A “brasilidade” tornou-se um valor estável do pandeiro, operando para além do sentido simbólico. Ela também é explorada como valor agregado ao instrumento (no sentido mercadológico do termo), em sua produção e comercialização em escala industrial. A eloquente fotomontagem abaixo reúne fotos de anúncios publicitários de pandeiros de nove marcas diferentes, brasileiras e estrangeiras, que reproduzem em suas peles estilizações da bandeira nacional brasileira (fig. 1). Há uma sobreposição de símbolos nestes instrumentos: um símbolo extraoficial da nação brasileira porta um símbolo oficial da nação.

³ “[...] the nation’s quintessential percussion instrument”. Todas as traduções no presente texto, quando acompanhadas da menção ao texto original, são de minha responsabilidade.

⁴ “[...] the national instrument of Brazil”.

⁵ “[...] the country’s defacto national percussion instrument”.

Figura 1: Pandeiros de diferentes marcas com imagens estilizadas da bandeira brasileira



Fonte: Fotomontagem feita pelo autor a partir de diversos *websites* de vendas de instrumentos musicais

É importante pontuar, desde já, que a utilização do pandeiro não se restringe ao samba. O fato de a imagem predominante do pandeiro brasileiro ser operada por meio de sua associação com o samba, muito provavelmente, se deve ao fato de este gênero ter alcançado o *status* privilegiado de símbolo brasileiro. Porém, o instrumento não pode ser tomado como metonímia do gênero musical; em certo sentido, o pandeiro é “mais amplo” que o samba. Existe, no Brasil, uma grande quantidade de variantes regionais deste instrumento, presente em gêneros musicais e manifestações como a capoeira, a embolada, o frevo, o forró, a folia de reis, a marcha-rancho, os congados, o pastoril, o samba de roda do Recôncavo baiano, o cavalo-marinho de Pernambuco e Paraíba, o batuque do Amapá, a ciranda de Paraty, o calango do Sudeste, o fandango paranaense, para citar algumas. O instrumento possui tantas formas regionais que seria mais adequado pensar em “pandeiros brasileiros”, no plural (RODRIGUES, 2014; VIDILI, 2017a, p. 58-64). Porém, para fins operativos, este estudo adotará a forma singular, “o pandeiro”.

No presente texto, serão abordados os trânsitos deste instrumento no contexto sociocultural do Rio de Janeiro durante as quatro primeiras décadas do século XX, com seu uso em manifestações como o choro, o samba e o carnaval, tanto em âmbitos amadores, como a

música feita na rua ou em festas populares, quanto profissionais, como o teatro de revista, rádio e fonografia. Se, em vários momentos, este estudo recorrerá à literatura da história social do samba ou do carnaval, é porque ela é fundamental para contextualizar essas práticas nas quais o pandeiro estava inserido. Mas, não se confundirá o objeto: a perspectiva proposta priorizará sempre o instrumento, não o gênero musical ou a festa popular.

Conforme argumento, ao final dos anos 1930 já era forte a associação entre pandeiro e nação brasileira. No entanto, como ressalva João da Bahiana na entrevista comentada, e como relataram também diversos outros músicos ligados ao desenvolvimento do samba e do choro no Rio de Janeiro, durante as primeiras décadas do século XX o pandeiro havia sido associado à vadiagem. “Instrumento de capadócios”, era passível de apreensão policial e de prisão do seu portador (MOURA, 1995; SANDRONI, 2012). A constatação expressa por João da Bahiana funciona como epítome da passagem do pandeiro de um extremo ao outro, dentro desse espectro simbólico: “Quem havia de dizer que o velho pandeiro, que padeceu as maiores afrontas, viesse a gozar das regalias e honras de que hoje goza?”

Neste ponto, é fundamental começarmos a fazer perguntas: o que aconteceu para que o pandeiro passasse das “afrontas” às “honras” recebidas? E, dando um passo atrás, em que medida percepções deste tipo se justificam? Quanto há de exagero ou romantização em algum desses extremos, ou em ambos?

Estou de acordo com a pesquisadora Valeria Zeidan Rodrigues quando ela afirma que, “[...] entre tantos temas de interesse, o pandeiro poucas vezes mereceu menção ou destaque como elemento presente e contribuinte da identidade social e cultural do brasileiro” (RODRIGUES, 2014, p. 50). Em outras palavras, a assunção do instrumento como símbolo identitário da nação é naturalizada, como se a identidade social do pandeiro não fosse ela mesma resultado de uma construção cultural. O fato de este instrumento ter sido outrora alvo de repressão é folclorizado, quando não ignorado; permanecem incógnitos os mecanismos que permitiram a ele mudar de estatuto tão drasticamente.

Isto, é claro, se aceitarmos como fatos estabelecidos estes dois extremos - a repressão ao pandeiro e a consagração do pandeiro. Até que ponto estes estatutos se sustentam? O presente estudo propõe desconfiar de ambos. Trata-se, mais propriamente, de uma preocupação em matizar esses extremos, desvelando as tensões e contradições que os envolvem. Instrumento da vadiagem, até que ponto? Instrumento-símbolo do Brasil, até que ponto?

O presente estudo propõe uma questão que tem paralelos com o “mistério do samba” examinado por Hermano Vianna (2012). Este autor buscou entender como se configurou a passagem daquele gênero, supostamente outrora reprimido, para o posto de símbolo da cultura

brasileira. Segundo a crítica de Vianna, tais momentos distintos eram tratados pela historiografia até então corrente por meio de uma descontinuidade de narrativa, que não se preocupava em problematizar a passagem de um para o outro. De maneira análoga, qual seria o “mistério do pandeiro”, ou seja: como é possível entender e narrar a continuidade entre os dois supostos extremos da história deste instrumento no recorte temporal proposto?

Paralelamente, outra questão emerge: como se pode entender a adoção do pandeiro como instrumento nacional brasileiro, se, por um lado, existem outros pandeiros “nacionais” nas mais diversas tradições musicais espalhadas pelo mundo (ROBINSON, 2003), e, por outro, a origem do pandeiro brasileiro remonta à Península Ibérica (RODRIGUES, 2014), não sendo, portanto, um instrumento autóctone?

Com o intuito de abordar as questões propostas, a pesquisa aqui apresentada tomou, como ponto de partida, as seguintes perguntas: há registros de repressão ao uso de pandeiros no início do século XX, verificáveis para além dos relatos dos músicos da época? Em caso positivo, quais foram as condições que fizeram com que este instrumento, em poucos anos, passasse a ser entendido de maneira radicalmente oposta, como símbolo da cultura musical brasileira? De que formas esta mudança de estatuto do instrumento é sinalizada nos discursos da época?

Para buscar respostas a essas perguntas iniciais, foi realizada uma pesquisa em periódicos veiculados no Rio de Janeiro no período entre 1900 e 1939 - pesquisa que suscitou novas questões, abordadas ao longo do texto. Para Hermano Vianna (2012, p. 13-14), o Rio, então Capital da República, ocupava “[...] um lugar absolutamente central no simbolismo da unidade nacional brasileira”. Para Lucia Lippi Oliveira (2000, p. 145), a cidade constituiu o *locus* por excelência de um processo de construção cultural “[...] que deixou marcas profundas na identidade nacional”, especialmente durante os primeiros anos da República e no Estado Novo. Mônica Velloso (2014, p. 21) destaca que o Rio “[...] funcionava simultaneamente como polo captador e irradiador de culturas, apresentando um clima de forte efervescência de ideias e de práticas culturais”. Gêneros musicais desenvolvidos naquela cidade, como o samba e o choro, aos poucos ganharam *status* de músicas nacionais; o Rio ditava comportamentos, modos de vida e valores que permeavam a sensibilidade cultural da nação (TABORDA, 2011, p. 19). A cidade concentrava boa parte das instâncias mais importantes de apresentações ao vivo e de formatação e distribuição da música popular mercantilizada daquele período, incluindo o rádio, fonografia, cassinos, teatro de revista, além de festas extremamente populares como o carnaval e a Festa da Penha. Todas estas instâncias, aliás, ou surgiram ou passaram por grandes transformações durante a época em questão.

O recorte temporal da pesquisa foi inspirado por parte da trajetória de João da Bahiana, embora não seja ela o objeto desta investigação: cobre desde a primeira década do século XX (época em que este músico, de acordo com seus relatos, sofreu prisões por causa do pandeiro) até o final dos anos 1930, quando ele concedeu a entrevista mencionada e havia conquistado uma posição profissional respeitável – e quando a própria ideia de tocar pandeiro profissionalmente era ainda recente no Brasil.

O exame desta nova condição possível aos pandeiristas, a profissionalização, guiou os passos seguintes da pesquisa. Buscou-se, ainda com base nos registros de periódicos, levantar dados sobre as trajetórias dos pandeiristas atuantes nas rádios do Rio de Janeiro durante a década de 1930, quando este veículo tornou-se a instância central da produção e disseminação da música popular no Brasil. Procurou-se entender que tipos de significação eram atribuídos àqueles músicos e de que maneira os periódicos atuavam para construir suas imagens como artistas do instrumento.

Finalmente, chegamos ao som do instrumento: com base na pesquisa em fonogramas brasileiros produzidos no período em exame, são analisados diversos aspectos da atuação e sonoridade do pandeiro nessas gravações, a partir da construção de um entendimento panorâmico que aborda a inserção de outros instrumentos de percussão na então incipiente fonografia brasileira.

Em decorrência das questões abordadas pelo presente estudo, coloca-se em destaque a vida social do pandeiro no Rio de Janeiro durante os anos 1900 a 1939. Busca-se seguir seus rastros naquele contexto histórico, entendendo-se que o instrumento ensejou uma série de práticas musicais de relevância social e econômica, discursos, disputas de significações, identidades profissionais e artísticas.

O primeiro capítulo discute os fundamentos teóricos e metodológicos do estudo: a sociologia da música, a partir da qual se assume a capacidade de agência do instrumento musical; a organologia, estudo dos instrumentos musicais, compreendida a partir de pressupostos da etnomusicologia; a pesquisa histórica em periódicos; a pesquisa em fonogramas. Ainda neste capítulo, são discutidos alguns aspectos morfológicos e históricos do objeto da tese.

O segundo capítulo busca compreender, por meio do exame sistemático de matérias coletadas na imprensa carioca entre 1900 e 1939, os lugares simbólicos e concretos ocupados por pandeiro e pandeiristas ao longo desse período. As matérias e anúncios jornalísticos permitem seguir os trânsitos do instrumento pelos espaços da cidade; os discursos de época revelam juízos de valor sobre o instrumento e as pessoas que os tocavam. O tema da repressão

ao pandeiro e pandeiristas é um dos assuntos centrais. Ao mesmo tempo em que se confirma a ocorrência de coibição a certas práticas que envolviam o instrumento, constata-se que o pandeiro era bem aceito em determinadas situações. Textos da imprensa que valorizavam as características estéticas do instrumento, ao mesmo tempo em que o associavam a tradições brasileiras, contribuem para mudanças positivas da percepção a respeito do instrumento, sendo ponto relevante para sua aceitação como símbolo nacional. Outros aspectos importantes discutidos são a inserção crescente do pandeiro em contextos associados às camadas socioeconômicas mais privilegiadas, assim como a emergência de pandeiristas profissionais, que atuavam em diversos ambientes.

A inserção de pandeiros e pandeiristas no rádio durante os anos 1930, marco dessa possibilidade de profissionalização dos instrumentistas, é o assunto central do terceiro capítulo. Naquela década, quando se inicia a era comercial do rádio no Brasil, boa parte da programação musical das emissoras era tocada ao vivo pelos chamados conjuntos regionais, que obrigatoriamente contavam com um pandeirista como componente. O texto discute possíveis razões da adequação e da boa aceitação do instrumento naquele âmbito. A partir da pesquisa em registros da imprensa, busca-se reconstituir aspectos das trajetórias dos pandeiristas pioneiros do rádio no Rio de Janeiro, praticamente ignorados pela historiografia da música popular brasileira. Também examina-se de que formas a imprensa contribuía para a construção das imagens profissionais dos pandeiristas, em um momento em que o *star system*, sistema de estrelato brasileiro, bem como a própria imprensa especializada nas instâncias da música profissionalizada, apenas começavam a se constituir. Argumenta-se que a inserção de pandeiros e pandeiristas na nascente radiofonia e na fonografia foi ponto decisivo para a mudança de percepção social acerca do instrumento e instrumentistas.

O objeto do quarto capítulo é o som do pandeiro no período examinado. Para isso, a investigação se concentra na escuta do instrumento na nascente fonografia brasileira, feita a partir de fonogramas selecionados. Parte-se do entendimento de que, para compreensão da inserção dos pandeiros nessa fonografia, é necessário também compreender as questões técnicas e ideológicas envolvendo a inserção das percussões de maneira geral. Trata-se, mais propriamente, de uma reflexão sobre o início da história fonográfica do pandeiro e que, para melhor contextualização das questões discutidas, é colocada em perspectiva com gravações do período contendo outros instrumentos de percussão. Para esse empreendimento, foi constituído um “grupo de escuta” formado por músicos percussionistas, *experts* no pandeiro, convidados a colaborar com a pesquisa.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLOGIA

Pandeiro triste, não chores que eu também choro
Tudo o que eu mais adoro vive tão longe de mim
Pandeiro triste, consola-te comigo
A saudade é um castigo e o amor é sempre assim

Um dia, pandeiro triste, entreguei meu coração
A quem eu não devia confiar o meu amor
Ó meu pandeiro triste, quanto pranto eu sofri
E essa dor ainda existe por aquele que eu perdi

Pandeiro triste, composta por Dunga, foi gravada em 1945 por Edna Cardoso (Discos Continental 15.408). Nesta canção, o instrumento assume a curiosa condição de confidente do eu lírico, que lhe relata desilusões amorosas. Embora chame de “triste” ao pandeiro, quem parece estar triste é o próprio poeta, que talvez esteja invertendo a relação de causalidade, ao atribuir ao pandeiro uma tristeza que se originaria, na verdade, de suas próprias feridas amorosas ainda não curadas. O instrumento, então, talvez funcione como projeção psicológica do eu lírico. Pensando, ainda, sob a ótica de outra possível inversão, quando o poeta oferece consolo ao “pandeiro triste” o movimento, provavelmente, seria o oposto: é o pandeiro quem pode proporcionar algum consolo ao poeta.

Em *Canta meu pandeiro*, gravada em 1935 por J. B. de Carvalho, autor da canção em parceria com J. Piedade (Columbia 8.110), o caráter do instrumento contrasta com o daquele “pandeiro triste”:

Canta, meu pandeiro
Diz o que tu sentes
És sempre o primeiro
E cantas tão contente

Canta no samba
E também na batucada
Porque já sei que cantas tão alegre
Ao romper a madrugada

Ciente de que o pandeiro tem capacidade de expressar sentimentos, o poeta pede ao instrumento para externá-los, dizendo e cantando. Ao mesmo tempo, ele já sabe de antemão que esse sentimento é de contentamento e alegria. Existe, portanto, uma relação de intimidade entre ambos, que se dá por serem companheiros que atravessaram muitas vezes, cúmplices, o sereno das madrugadas:

E quantas vezes, meu pandeiro,
Nós ficamos no sereno
Alegrando o nosso morro tão pequeno
Ai meu pandeiro, a voz do samba brasileiro

Em *O pandeiro*, composição de Ezequiel da Costa Rodrigues gravada em 1930 por Celeste Leal Borges (Odeon 10.689), o pandeiro assume uma dimensão ainda maior do que a “voz do samba” atribuída na canção comentada acima:

O pandeiro é bamba
Ele é o rei do samba

O instrumento não é tocado, ele tem autonomia para “pôr-se a batucar”. Ao fazer isso, agrega pessoas, formando a roda para que elas sambem:

O pandeiro anima o samba quando põe-se a batucar
O pandeiro forma a roda pra todo mundo sambar

O som do pandeiro exerce apelo irresistível, animando a roda e a festa. Ele domina, seduz, atrai “o mundo inteiro”:

O pandeiro faz barulho para a festa esquentar
Quem escuta o meu pandeiro entra na roda pra sambar
[...]
Meu pandeiro que domina é o pandeiro sedutor
Pois atrai o mundo inteiro, meu pandeiro tem valor

Pandeiro triste, *Canta meu pandeiro* e *O pandeiro* são canções da fonografia brasileira gravada em 78 rpm.⁶ Como os próprios títulos sugerem, o pandeiro é o protagonista das letras dessas canções: é um objeto ativo, elemento que age fazendo coisas e, mais importante, fazendo os humanos se agregarem e realizarem atividades. Tem psicologia própria, e tendo também voz própria, é capaz de expressar seus estados de espírito, podendo inclusive espelhar o estado de espírito do poeta. O instrumento funciona também como interlocutor do eu lírico, que não somente fala *do* pandeiro, mas consegue falar diretamente *com* ele.

Na introdução de *The social life of musical instruments*, Eliot Bates (2012) arrola exemplos extraídos não de canções, mas da literatura de ficção, em que os personagens principais são instrumentos como acordeons e violinos. Esses instrumentos se constituem como elementos centrais nas redes de sociabilidade humana das novelas de que participam. O autor os menciona como modo de ilustrar a facilidade com que concebemos a ideia de que instrumentos musicais podem atuar como protagonistas de uma história e como mediadores da interação social de outros personagens.

⁶ Os fonogramas das canções discutidas nesta seção estão disponíveis para escuta no *website Discografia Brasileira*, organizado pelo Instituto Moreira Salles. Este projeto visa digitalizar a discografia brasileira originalmente gravada em 78 rpm e permitir acesso público à sua escuta. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>.

Esses exemplos são o passo inicial para Bates desenvolver seu argumento central: para ele, instrumentos musicais não são meramente coisas fabricadas, usadas e trocadas por humanos, nem artefatos passivos que apenas emitem sons. O autor pede que se leve instrumentos “a sério”, clamando pelo estudo da *vida social dos instrumentos musicais*. Segundo Bates, não se pode separar o poder, mística e fascinação exercidos pelos instrumentos musicais da grande quantidade de redes complexas de relações em que eles estão enredados (2012, p. 364).

As letras das canções citadas acima são exemplos que tomaremos como ponto de partida para fazer eco à proposição de Eliot Bates e localizá-la no âmbito proposto pelo presente estudo. Guardadas as devidas proporções (evidentemente, em uma canção o caráter de um personagem-instrumento é desenvolvido com muito menos profundidade que em uma novela), também nelas o instrumento é um personagem, dotado de caráter e capacidade de interação com o ser humano.

As características psicológicas do pandeiro foram enfatizadas, na breve análise desenvolvida daquelas letras de canções, também com o intuito de convencer o leitor a aquiescer com o exame da *vida social do pandeiro* que será feito no recorte espacial e temporal proposto no presente estudo. A opção pela investigação da “vida social” de um objeto inanimado é assumida pelo potencial heurístico de tal proposição, que implica que, em muitos pontos do presente trabalho, assumiremos um ponto de vista “a partir” do instrumento. Ou seja, o que se propõe é um exercício de perspectiva, por meio do qual o pandeiro é imaginado não apenas como objeto da pesquisa, mas também como sujeito, e a partir do qual seu entorno sociocultural é examinado. Esse sujeito interage com outros sujeitos, estes sim de carne e osso - os pandeiristas - e, como já foi dito, os afeta, os influencia. Se podemos pensar que o pandeiro vive por meio dos pandeiristas, também parece fazer sentido que, em contrapartida, o pandeiro os faz viver de maneira diferente.

Neste capítulo, examinaremos a fundamentação teórica do presente trabalho, que apontará alguns caminhos para o exercício de perspectiva proposto. Ela provém de um aporte interdisciplinar, com contribuições da sociologia, etnomusicologia e história. São adotados conceitos da Teoria Ator-Rede e da sociologia das mediações na música, a partir dos quais se assume a agência do instrumento musical. Com base nesta assunção, passamos a pressupostos da organologia, entendida a partir de perspectivas etnomusicológicas, e da qual será feita uma pequena revisão da literatura que dialoga com o presente estudo. A seguir, justifica-se a opção metodológica pela coleta de dados para este estudo a partir da pesquisa histórica por meio de produtos culturais de época, como periódicos e fonogramas.

Ao final do capítulo, discutiremos alguns aspectos morfológicos, sonoros, funcionais e históricos do pandeiro, este objeto-sujeito da pesquisa aqui apresentada.

1.1 SOCIOLOGIA DA MÚSICA: AGÊNCIA E MEDIAÇÃO DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS

A abordagem proposta por Eliot Bates (2012) para examinar a vida social dos instrumentos musicais se baseia nos STS (acrônimo de *Science & Technology Studies*, Estudos de Ciência e Tecnologia) e em estudos sobre a cultura material nas áreas da antropologia e ciência política. O que une estas perspectivas, de acordo com o autor, é a preocupação em examinar a capacidade performativa e integradora das coisas (objetos) em ajudar a formar o que se entende por sociedade, e em teorizar o mundo social de modo a incluir pessoas, animais, objetos materiais, espaços e conceitos (BATES, 2012, p. 372). Dentre essas perspectivas, o autor destaca a ANT (acrônimo de *Actor-Network Theory*, Teoria Ator-Rede).

Em *Reagregando o social*, Bruno Latour (2012) esclarece os preceitos da ANT, que já vinha sendo postos em prática em estudos desde o fim dos anos 1970 e da qual ele é um dos principais formuladores. O autor faz uma crítica àquela que considera a abordagem hegemônica da sociologia, que, segundo ele, assume existir um contexto social *a priori*, capaz de explicar aspectos de diversas áreas do conhecimento (psicologia, economia, arte etc.) a partir de uma relação causal. Em outras palavras, os ditos “fatores sociais” são invocados para elucidar aspectos de fenômenos assumidos como “não sociais”. Porém, segundo a visão do autor, não há nada de específico na ordem social; não existe dimensão ou contexto social, “[...] nenhuma esfera distinta da realidade a que se possa atribuir o rótulo ‘social’ ou ‘sociedade’” (2012, p. 21).

Latour propõe inverter a perspectiva: ao invés de fornecer a explicação, é propriamente o “social” que tem de ser explicado. Na proposta de abordagem do autor, assumidamente alternativa, o adjetivo “social” passaria a designar “um tipo de conexão entre coisas que não são, em si mesmas, sociais”; o social seria um processo, “[...] um movimento peculiar de reassociação e reagregação” (p. 25); as associações seriam feitas de vínculos não sociais por natureza. Assim, o principal objetivo da sociologia deveria ser o de retomar sua capacidade de rastrear conexões, tarefa que acabaria por incorrer em uma redefinição da própria disciplina: não mais como a “ciência do social”, mas a da “busca por associações”.

Portanto, para a ANT, nem a sociedade e nem o social existem como pontos de partida dados; suas formações precisam ser retraçadas. Neste esforço por rastrear os processos pelos

quais se dão as associações ou conexões, Latour postula que não se deve restringir, de início, o tipo de seres existentes no mundo social; ao contrário, “[...] o número de atores em jogo deve ser aumentado” (p. 99). Ele define o “ator” como “[...] qualquer coisa que modifique uma situação fazendo diferença” (p. 108), e é neste ponto que reside a grande contribuição potencial da ANT para o presente estudo.

Não somente os atores humanos devem ser levados em conta quando se trata de rastrear a formação de redes (que são assumidas por Latour como estruturas, tipicamente temporárias, sustentadas pelas relações entre os atores). Atores *não humanos*, como os objetos (assim como as tecnologias e conceitos), também são partícipes atuantes destas redes. Em outras palavras, objetos têm agência, “os objetos também agem” (p. 97).

Latour critica a noção de que haja oposição absoluta entre a ação (humana) e o comportamento (de objetos): a ANT assume uma ontologia horizontal entre humanos e objetos; ou seja, para fins analíticos, eles são equivalentes. Por outro lado, enfatiza, a ANT não busca criar uma “simetria absurda” entre humanos e não humanos. Isto significa que não se pretende que objetos possuam intencionalidade: objetos não têm o poder de impor, provocar ou determinar ações. Porém, eles agem ao permitir, estimular, possibilitar, influenciar ou proibir as ações humanas. Objetos fazem fazer.

Latour pondera que, embora o nome da abordagem proposta tenha se consagrado como Teoria Ator-Rede, o termo “ator” não seria o mais adequado, sendo preferível “actante”, termo tomado de empréstimo às teorias da narrativa. De acordo com elas, o actante pode ser tanto a fonte quanto o alvo de uma ação. A ação é um “[...] nó, uma ligadura, um conglomerado de muitos e surpreendentes conjuntos de funções que só podem ser desemaranhados aos poucos” (p. 72). A fonte de uma ação é incerta, é subdeterminada, e o actante tem natureza heterogênea. Ele não somente age, ele também é levado a agir, “[...] alvo móvel de um amplo conjunto de entidades que enxameiam em sua direção” (p. 75). Apesar de fazer essa ressalva, o próprio Latour utiliza em seu texto o termo “ator” com muito maior frequência do que “actante”. No presente texto, a preferência é dada ao termo “agência”, para que não se perca de vista a capacidade do pandeiro: de levar alguém a agir, de ser levado a agir.

A ANT propõe o retorno do objeto à sociologia: é necessário voltar a considerar o objeto como mediador (aquilo que transforma, traduz, modifica o significado ou o elemento que veicula) e deixar de vê-lo como mero intermediário (algo que transporta significado ou força, porém, sem transformá-los). Um bom relato da formação de uma associação, segundo Latour, é “aquele que tece uma rede”: uma narrativa na qual todos os atores fazem alguma coisa (ou seja, são mediadores, e não simples observadores). Assim, “[...] os atores tornam visível ao

leitor o movimento do social” (p. 189). Os objetos, na condição de atores, precisam ser reinseridos em tais relatos: precisam ser “forçados a falar” (p. 119).

Colega de Latour no CSI (*Centre de Sociologie de l’Innovation*, Centro de Sociologia da Inovação) em Paris, instituição de referência para os Estudos de Ciência e Tecnologia, da qual foi diretor, Antoine Hennion influenciou o desenvolvimento deste que é um conceito central para a ANT, o da mediação (BORN; BARRY, 2018). Hennion concebe as mediações, nos campos artísticos, como relações heterogêneas e recíprocas entre arte e público, operadas por objetos, aparatos, lugares, instituições, empreendedores, habilidades humanas, estilos, repertórios, sistemas de formação de gostos, todos eles atuando na construção de identidades e subjetividades (HENNION, 2003, p. 81-2). Para Hennion, mediações não são somente elementos relacionais: “mediações não são nem meros portadores da obra, nem substitutos que suprimem sua realidade; elas são a própria arte, como é particularmente óbvio no caso da música” (2003, p. 84).⁷ Ou seja, de acordo com o autor, a música é propriamente uma cadeia ou agregado de mediações.

Hennion observa que a música é particularmente um objeto de difícil mobilização pela sociologia da arte. Seu “conteúdo” não é explícito; invisível, sem materialidade, a música é um objeto esquivo, fugidio. Por outro lado, a música evidencia o quanto um objeto artístico é decorrente de uma construção coletiva, pois “[...] não existe objeto musical sem que todos trabalhem para fazê-lo aparecer” (HENNION, 2002, p. 17).⁸ A música traz suas mediações para a frente da cena; ela pode ser acessada justamente, e somente, por meio do exame das mediações que a constituem: “música não tem nada além de mediações para mostrar: instrumentos, músicos, partituras, palcos, gravações” (HENNION, 2003, p. 83).⁹ Assim, a sociologia das mediações da música pode funcionar como modelo para desvelar os mediadores que tendem a permanecer ocultos, no caso, por exemplo, das artes visuais (nas quais o objeto é estável, visível), e que são o que possibilita existir a relação entre um objeto de arte e o sujeito que a admira – ao invés dos “mecanismos sociais subterrâneos” invocados pelo discurso sociológico convencional, criticado pelo autor (HENNION, 2002, p. 15-6).

Para Hennion, a sociologia das mediações, aplicada ao estudo musicológico, tem a capacidade de superar a oposição (estéril, em seu entendimento) entre duas perspectivas: de um lado, uma abordagem formalista, interessada somente nas obras como entidades autônomas ou

⁷ “Mediations are neither mere carriers of the work, nor substitutes that dissolve its reality; they are the art itself, as is particularly obvious in the case of music”.

⁸ “[...] no existe objeto musical sin que todo el mundo trabaje para hacerlo aparecer”.

⁹ “Music has nothing but mediations to show: instruments, musicians, scores, stages, records”.

na individualidade do compositor/gênio; do outro, uma abordagem puramente sociológica, que reduz a música a mero reflexo de “fatores sociais” (ou seja, o tipo de perspectiva criticada por Latour, como se viu acima), ou então que se ocupa em denunciar de que maneira as formas artísticas ocultam determinantes sociais responsáveis pela formação do gosto como modo de diferenciação (caso da corrente sociológica preconizada por Pierre Bourdieu). Em outras palavras, para Hennion, a sociologia das mediações conseguiria ultrapassar a polarização reducionista entre a pura estetização e a pura sociologização da música - de um lado, a música sem a sociedade; de outro, a sociedade sem música.

No presente estudo, não se busca fazer uma sociologia de um gênero musical específico, nem de uma manifestação ligada à música, nem de determinada obra musical. Nosso objeto é um instrumento musical, o que, do ponto de vista operacional, representa uma vantagem: se a música é uma arte fugidia, instrumentos musicais são “[...] dispositivos concretos da relação musical” (HENNION, 2002, p. 294), sendo, portanto, rastreáveis. O pandeiro atravessa gêneros musicais, festas populares onde ocorre música, canções, performances, sem se “reduzir” a nenhum deles. Ele é o personagem principal do estudo proposto, e será examinado em seus aspectos relacionais com esses elementos com os quais se articula: além de gêneros musicais e festas populares, também com fenômenos e produtos da comunicação de massa, representações da nação, discursos sobre música, estética e tradição, preconceitos raciais, sociais, morais e religiosos, identidades artísticas.

O presente estudo articulará seu objeto com preceitos da Teoria Ator-Rede, considerando o pandeiro como ator social e mediador. O pandeiro tem agência: é um objeto que, longe de ser inerte socialmente, resiste, “funciona”, faz fazer coisas, transforma a seus usuários (HENNION, 2017, p. 5). O pandeiro é um mediador: transforma, traduz, distorce, modifica o significado ou o elemento que veicula (LATOURE, 2012, p. 65). O pandeiro, um mediador, será colocado em relevo por meio de suas fricções com outros mediadores, que o constituem ao mesmo tempo em que são por ele afetados.

Colocar em relevo as mediações também chama a atenção para o fato de que não se pode assumir que a música funcione em termos de efeitos regulados, previsíveis. Para Latour, mediadores são atores sociais de natureza heterogênea, que fazem outros atores realizarem coisas inesperadas. Portanto, por se constituir de uma cadeia de mediadores, a música tem “efeitos imprevisíveis, não deduzíveis de uma soma de fatores ocasionadores” (HENNION, 2017, p. 6) e se coloca fora, também, do controle absoluto de seus produtores ou receptores.

Da mesma forma que a música é marcada pela imprevisibilidade, assim são os instrumentos musicais, que não determinam, de antemão, tudo o que pode ou que não pode ser

feito a partir deles. Para aprofundar a reflexão sobre este aspecto, um conceito complementar ao quadro teórico aqui discutido é o de *affordance*, segundo o entendimento proposto pelos sociólogos Anderson e Sharrock (1993). Este conceito foi originalmente formulado por James John Gibson, na área da psicologia da percepção, e apropriado por estudiosos da tecnologia e da cultura material. A *affordance* pode ser entendida como a qualidade de “disponibilização” ou “acessibilização” proporcionada por um objeto; ou, ainda, como o grau de “propiciação” de um objeto. Objetos materiais disponibilizam certas aplicações a seus utilizadores; eles propiciam ou facilitam determinadas maneiras de uso, de acordo com suas características intrínsecas, projetadas para cumprir certas funções. Portanto, coloca-se em relevo a agência do objeto, que age ao disponibilizar certos usos, possibilitar determinadas ações (cf. DENORA, 2000, p. 38-41).

Porém, Gibson, ao propor originalmente o conceito, tinha uma noção determinista do assunto, segundo a qual a constituição dos objetos estabelece de antemão o que pode (e o que não pode) ser feito a partir deles. Neste entendimento, a constituição do objeto (a finalidade para a qual foi projetado) predeterminaria os tipos de reação que usuários podem ter a partir dele. Em uma leitura crítica do conceito, os sociólogos Anderson e Sharrock (1993) propõem que o conceito de *affordance* se aplica também à abordagem dos novos usos que podem emergir da interação entre objetos e usuários (cujas percepções são constituídas em um mundo sociocultural). A função ou maneira de uso de um objeto não necessariamente tem de estar nele “contida” de antemão para ser percebida pelo usuário. Ao interagir com objetos de variadas maneiras, por vezes imprevistas, também os usuários se configuram como agentes; como decorrência, os objetos, e as funções a eles atribuídas, são constituídos e reconstituídos pelas maneiras como os usuários se comportam em relação a eles. Portanto, neste processo reflexivo, tanto usuários quanto objetos se configuram como agentes. O conceito de *affordance*, na acepção aqui adotada, diz respeito ao interagenciamento entre objeto e usuário.¹⁰

Instrumento construído por humanos, o pandeiro não é somente aquilo que humanos fazem dele; ele mesmo, por sua vez, é responsável por transformar seus usuários e agregar pessoas, de maneiras nem sempre previsíveis ou reguladas. Não é um objeto estático, “fixo”, mas um ser em formação, aberto; composto incerto, é feito de relações que se forjam e desfazem, criando mundos (HENNION, 2017, p. 10).

O presente estudo busca desvelar as formas diversas e imprevistas como o pandeiro, este instrumento-agente-mediador, mobilizou redes, “tecidos de associações”, em seu entorno,

¹⁰ Agradeço ao professor Samuel Araujo por sugerir este termo.

e de que formas ele “fez diferença” nessas redes. Para melhor fundamentar o quadro conceitual com que trabalharemos, recorreremos à organologia, compreendida a partir de uma abordagem etnomusicológica e em diálogo com as perspectivas examinadas acima.

1.2 ORGANOLOGIA: O INSTRUMENTO MUSICAL ENQUANTO CULTURA

Assumida no Ocidente, a partir do século XIX, como o estudo dos instrumentos musicais a partir de pressupostos científicos, a organologia (termo cunhado em 1941 por Nicholas Bessaraboff) pautou-se, durante várias décadas, pela procura por um modelo pretensamente universal de classificação de instrumentos musicais. A sistemática de classificação até hoje mais influente nesta área foi proposta por Curt Sachs e Erich von Hornbostel e publicada em 1914 com o nome de *Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch* (Sistemática de instrumentos musicais: uma tentativa). Adotando um modelo taxonômico, análogo ao sistema de classificação de espécimes utilizado nas ciências biológicas, ela divide os instrumentos em quatro grandes categorias, a partir de sua constituição morfológica e a natureza do corpo vibrante responsável pela produção do som: aerofones, cordofones, membranofones e idiofones. Posteriormente, foi incluída também a categoria dos eletrofones, englobando instrumentos eletrônicos, digitais, virtuais etc.

A sistemática de Sachs e Hornbostel consolidou-se como *mainstream* da organologia, sem ter deixado, contudo, de ser alvo de críticas e proposições metodológicas alternativas ao longo do século XX (BATES, 2012). Nas últimas décadas, a busca por sistemas classificatórios pretensamente universalistas foi aos poucos abandonada, devido ao inevitável etnocentrismo e à improvável viabilidade de tal empreendimento, em favor de abordagens que se movem para além da mera preocupação com a morfologia e acústica dos instrumentos musicais. A organologia vem desenvolvendo um *corpus* de estudos que busca um entendimento abrangente do assunto instrumentos musicais. Abordagens marcadamente etnomusicológicas levam em conta fatores atrelados ao contexto sociocultural em que os instrumentos se inserem; instrumentos musicais passaram a ser entendidos como objetos dinâmicos (KARTOMI, 2001).

Com base neste entendimento, os estudos da cultura e da sociedade são tão importantes para a organologia quanto a ciência da medição e manufatura dos instrumentos musicais. Instrumentos são, então, vistos como intersecções entre os mundos material, cultural e social. Agem como construtores de identidades e ícones de etnicidade, contribuindo para a retenção da memória cultural de uma sociedade. Buscando uma abordagem mais integradora, a organologia

incorpora teorias e métodos provindos de campos como a antropologia, estudos culturais, sociologia, história cultural e comunicação (DAWE, 2001, p. 220-221).

A organologia, de acordo com essa orientação etnomusicológica, pode ser compreendida como o estudo contemporâneo de instrumentos de música, incorporando “[...] critérios ligados a fatores socioculturais e a crenças que determinam o seu uso e o *status* de seus músicos” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 265). Ou, conforme Kevin Dawe, em alusão a um famoso dito etnomusicológico de Alan Merriam, trata-se de estudar os instrumentos musicais *enquanto* cultura (apud BATES, 2012, p. 368).

A seguir, examinaremos alguns estudos organológicos que tratam de instrumentos emblemáticos de nações ou comunidades, feitas por pesquisadores *outsiders* que compreenderam a potencialidade de aproximação com outra cultura pela via do estudo etnográfico de um instrumento significativo dela. Apontaremos, também, elementos desses estudos que podem dialogar com esta tese. O aspecto mais comum e recorrente, que pode desde já ser enfatizado, é a correlação entre o estabelecimento, nos diversos países, dos meios de comunicação de massa (que implicaram em grandes mudanças nas formas de produção e consumo da música popular) e a resignificação desses instrumentos dentro de cada contexto nacional. No presente estudo, será demonstrado como a inserção do pandeiro na radiofonia e fonografia foi determinante para a mudança de *status* do instrumento e instrumentistas.

Regula Burckhart Qureshi (1997) estudou o *sarangi*, instrumento indiano de corda friccionado com arco. Em sua abordagem etnográfica, a autora aprendeu a tocar o instrumento e seu repertório *in loco*, no Norte da Índia, e posteriormente dirigiu seu foco aos “[...] significados complexos e intensamente afetivos que eram partilhados em amplas conversações a respeito do lugar musical, físico e metafórico do *sarangi*” (p. 5-6),¹¹ questão central em seu artigo *The Indian Sarangi: Sound of Affect, Site of Contest*. Qureshi procura transmitir ao leitor a intrincada rede de associações e significações contida nas histórias que escutou sobre o instrumento. “Como um produto cultural e também como utensílio para articular significação cultural por meio de repetição sonora, um instrumento se torna lugar privilegiado para retenção de memória cultural”, considera a autora (p. 4).¹² Para ela, a identidade de um instrumento se constitui pela relação historicizada entre seus significados afetivos e sociais e as representações discursivas de tais significados.

¹¹ “[...] the complex and intensely affective meanings which were being shared in wide-ranging conversations around the musical, physical, and metaphorical site of the *sarangi*”.

¹² “As a cultural product and also a tool to articulate cultural meaning through repeated sound, an instrument becomes a privileged site for retaining cultural memory”.

Qureshi observa que algumas atribuições afetivas relacionadas às características sonoras do *sarangi* são de constituição relativamente recente na memória dos indianos, tendo sido instituídas a partir de usos específicos do instrumento disseminados pelos meios de comunicação de massa, especialmente o rádio e o cinema. Outro aspecto relevante de seu estudo é apontar que a imagem dominante do *sarangi* é vinculada a mulheres cortesãs, tidas como sexualmente licenciosas – o que significa, na ótica da sociedade do Norte da Índia, que o instrumento não possui boa reputação, não é tocado por pessoas “decentes”. Conforme será demonstrado no presente trabalho, também o pandeiro articulou em torno de si preconceitos morais em relação a certos grupos de pessoas que o tocavam, especialmente no início do século XX.

Em *The cultural study of musical instruments*, Kevin Dawe (2003) sintetiza estudos de sua autoria a respeito da lira, tipo de alaúde tocado por um arco, na ilha de Creta, Grécia. A lira e outro tipo de alaúde, o *laouto*, que constituem o conjunto instrumental cretense de tradição mais popular e duradoura, são considerados pelo autor como uma poderosa manifestação do corpo político local, não apenas refletindo valores e crenças de indivíduos e comunidades, mas também ajudando a moldá-los.

Ao longo da ilha de Creta, observa Dawe, muitos exemplos da iconografia em produtos fonográficos, pôsteres, materiais de promoção de turismo e de museus de folclore chamam a atenção para os instrumentos musicais e para seu potencial como ícones poderosos de etnicidade. Para o autor, a tradição conhecida como “música da lira” foi atualizada, e até mesmo reinventada, em uma tentativa de torná-la relevante para a sociedade cretense contemporânea – façanha conseguida, em grande parte, pelo estabelecimento e aparelhamento de uma indústria fonográfica local. Esta afirmação do autor sugere que a lira seria uma “tradição inventada” (HOBBSAWM, 1997), da mesma forma que será argumentado, no presente estudo, em relação ao pandeiro, instrumento que também funciona como símbolo de etnicidade no Brasil, e cuja iconografia é associada a outras manifestações culturais representativas do país.

Segundo Dawe, a lira é tida como quintessencialmente cretense, com seu “corpo”, “pescoço”, “olhos”, “coração” e “alma” tendo ressonância simbólica especial (2003, p. 79). Esta ideia, que exemplifica um tipo de antropomorfização de um instrumento musical, seria retomada por Eliot Bates em seu estudo sobre o *saz* turco, que será comentado a seguir.

A abordagem de Bates (2012) em seu artigo *The social life of musical instruments* é uma grande inspiração conceitual para o presente estudo, e será examinada mais extensamente. Como mencionado no início do presente capítulo, o autor propõe uma análise do que ele chama de vida social dos instrumentos musicais. Seu estudo de caso é sobre o *saz*, tipo de alaúde

considerado o instrumento nacional da Turquia. Ao longo de seu artigo, com base na Teoria Ator-Rede proposta por Bruno Latour, o autor pretende demonstrar a heterogeneidade de redes nas quais o *saz* tem agência, e uma série de atitudes humanas de envolvimento com o instrumento. Bates analisa a constituição dessas redes a partir de algumas temáticas: diferentes concepções da luteria do instrumento; o *saz* e a corporeidade humana; a psicologia do *saz* em letras de canções; o estabelecimento de correlações entre partes do instrumento e anatomia humana (ou seja, antropomorfizações do instrumento musical). À semelhança das letras de canções apresentadas no início deste capítulo, que mostram o pandeiro ora “triste”, ora “contente”, o *saz* é capaz de chorar e rir, ao passo que quem toca o instrumento também parece obter a capacidade de fazer a audiência chorar.

Bates, ao apontar que “[...] muitas das valências dos instrumentos vão além do significado, símbolo e metáfora” (2012, p. 369),¹³ segue a mesma direção de Latour, que lamenta que os sociólogos atentem apenas à dimensão simbólica dos objetos, deixando de colocar em relevo a dimensão material - separação que este autor considera artificial (LATOURE, 2012, p. 124). Bates pondera que Kevin Dawe, em seus estudos sobre a lira cretense, fica a um passo de realizar uma organologia que integre as dimensões material e simbólica do instrumento. Para Bates, Dawe demonstra alguns *insights* nesta direção, como quando afirma que instrumentos musicais têm o poder de transformar tanto o estado mental quanto a constituição física das pessoas que os tocam, ou quando sustenta que instrumentos são ativos em modelar a vida social e cultural. Porém, Bates considera que Dawe, em suas análises, não enfatiza o papel da lira como participante ativa nos espetáculos, celebrações e rituais em que se faz presente, preferindo se concentrar no exame da polissemia daquele instrumento para a sociedade cretense contemporânea. Ainda que coloque esta ressalva, Bates considera que tanto Kevin Dawe quanto Sue DeVale, editora de *Selected Reports in Ethnomusicology*, publicado em 1990, situam-se entre os raros acadêmicos para os quais os instrumentos musicais são potenciais *sujeitos* (ao invés de objetos) de pesquisa e que sugerem a possibilidade de se pensar *por meio* dos instrumentos (BATES, 2012, p. 366-369).

Segundo Bates, o *saz* turco teria duas versões conflitantes de sua história de origem; em ambas, o instrumento “[...] é descrito em termos que tipicamente seriam usados para historicizar uma nação inteira – tem uma história e uma pré-história, uma reivindicação territorial e uma identidade social” (p. 377).¹⁴ Ao alinhar a narrativa do *saz* com narrativas da nação, esta

¹³ “[...] many valences of instruments go beyond meaning, symbol, and metaphor”.

¹⁴ “[The saz] is described in terms that would typically be used to historicize an entire nation - it has a history and a prehistory, a stake to a territorial claim, and a social identity”.

afirmação do autor aponta para a possibilidade de se considerar também o *saz* como tradição inventada (HOBSBAWM, 1997), uma vez que, segundo Hobsbawm, o próprio conceito de nação é uma nova tradição.

Bates ressalta a importância dos esforços empreendidos pela Rádio Ankara (posteriormente convertida em Rádio e Televisão Turca), a partir dos anos 1940, para a criação da imagem do *saz* como instrumento nacional turco. As produções realizadas por esta emissora incluíram procedimentos como a coleta de material folclórico, arranjos deste material para conjuntos orquestrais, difusão desta música pelo rádio e TV. Por meio de ações desta natureza, a nação tomou consciência da música das diversas regiões do país, e o *saz* era instrumento central nesses conjuntos. Conforme será argumentado no presente estudo, um passo decisivo para a aceitação da ideia do pandeiro como instrumento nacional brasileiro foi sua ampla utilização pelos conjuntos regionais onipresentes nas emissoras de rádio do Brasil nos anos 1930.

Bates relata que nativos consideravam que ele, um estrangeiro, se “tornaria mais turco” simplesmente por segurar, tocar ou interagir com o *saz*. O autor revela que, quando realizou estudos de instrumentos de outras culturas, em inúmeras ocasiões encontrou convicções semelhantes por parte dos nativos: uma prática física repetitiva envolvendo certos instrumentos musicais teria o poder de transformar um estrangeiro enquanto pessoa (2012, p. 386).

O autor encerra seu artigo “questionando os instrumentos” (p. 387): elenca perguntas retóricas e práticas que acredita poderem contribuir para uma “organologia viva”, atenta não somente aos estilos musicais e aos músicos, mas também à vida vibrante do mundo material. Algumas delas são reproduzidas abaixo, por se relacionarem com questões abordadas no presente estudo:

- Por que alguns instrumentos são antropomorfizados, por exemplo, sendo considerados capazes de chorar ou sentir tristeza?
- Por que alguns instrumentos musicais são enredados em uma teia alegórica de simbolismos, enquanto outros, comparativamente, parecem não ter associações simbólicas?
- Por que alguns instrumentos têm um papel fundamental na pedagogia moral, significando que, simplesmente pelo ato de tocá-lo de forma repetida, o *performer* supostamente se torna um ser humano melhor ou pior?
- Por que alguns instrumentos se tornam palco onde se travam lutas legais (sendo sua performance ou construção banida ou restrita), enquanto outros parecem isentos de conflitos?
- De que formas podemos entender instrumentos “nacionais”, não em termos simbólicos ou metafóricos, mas como mobilizadores efetivos de uma nação?

Em seu estudo sobre o *qyl-qobyz*, violino de duas cordas do Cazaquistão, Megan Rancier (2014) propõe responder à última pergunta. Para a autora, instrumentos musicais realizam o trabalho de construção de uma nação por meio do arquivo de histórias que eles acumulam ao longo de períodos extensos de tempo. Essas histórias dizem respeito à origem da nação, ao cotidiano e costumes de seus ancestrais, às lutas que eles travaram, e à relação desses aspectos com a contemporaneidade da nação. Assim, instrumentos funcionam tanto como um repositório de significados, quanto como veículo de performance da história desse grupo nacional. A autora, portanto, se alinha a Regula Qureshi (1997), quando esta afirma que um instrumento articula significações culturais pela repetição sonora, sendo lugar privilegiado para reter a memória cultural de um povo.

Visando uma abordagem etnomusicológica do funcionamento de instrumentos musicais em uma sociedade humana, Rancier busca compreendê-los como arquivos. A autora caracteriza as funções arquivísticas dos instrumentos musicais como: 1) documentação de informação histórica, social, musical e emocional; 2) acúmulo de significados; 3) acesso a este acúmulo de significados com o propósito de reinterpretação (2014, p. 380).

A autora considera os instrumentos musicais uma categoria única de objetos culturais significativos, que devem ser entendidos não apenas como ferramentas para expressão de significados culturais e históricos, mas como fontes desses significados em si mesmos. Conforme o tempo passa, acumulam-se camadas semânticas, carregadas de associações históricas e afetivas, à significação cultural de um instrumento.

A autora explora o arquivo de histórias e significados apresentados pelo *qyl-qobyz* por meio da análise de sua morfologia (cujos termos utilizados para descrição de suas várias partes são antropomorfizados), propriedades sonoras e história social. Rancier examina determinadas conjunturas históricas em que se observa o surgimento de uma camada semântica nova associada ao *qyl-qobyz*. Ela conecta os “documentos” armazenados pelo instrumento a mudanças históricas importantes do Cazaquistão, ressaltando as maneiras como eles contribuíram para o desenvolvimento das narrativas da identidade cazaque. Esses documentos se referem: ao período “fundador” dos povos *Turkic*, entre eles o povo cazaque, e ao qual corresponde um “mito de origem” do *qyl-qobyz*; ao período nômade deste povo, caracterizado pela religiosidade xamânica, durante o qual o *qyl-qobyz* assume uma identidade funcional (não musical) de mediador entre os mundos dos humanos e dos espíritos; ao período do Cazaquistão como república soviética, durante o qual houve inicialmente um banimento do instrumento, justamente por conta de suas conexões com o passado nômade, xamânico e feudal, seguido por um processo de reabilitação do *qyl-qobyz* (cujas razões, para a autora, ainda estão por ser mais

bem esclarecidas); finalmente, ao período contemporâneo, pós-soviético, quando instrumentos musicais assumem papel importante nas campanhas de fortalecimento do orgulho nacional cazaque (p. 389-394).

Para Rancier, é pelo ato da performance que os significados contidos no arquivo representado pelo instrumento são ativados, seja por meio da perpetuação, da contestação, ou da combinação destes dois, uma vez que instrumentos são dialógicos: são tanto produtos de normas culturais estabelecidas quanto veículos de reforço, contestação ou negociação destas normas. A autora compara *performers* do instrumento a historiadores: com suas interpretações diferentes, complementares, do arquivo representado pelo *qyl-qobyz*, acionam seus vários significados acumulados no tempo, relacionando-os com a identidade cazaque contemporânea (p. 399-402).

Seguindo Rancier, não seria o presente estudo justamente o exame da época de consolidação de uma camada semântica nova no “arquivo” do pandeiro, na qual o instrumento passa a ser associado à identidade nacional brasileira? E, sendo assim, quais seriam as camadas preexistentes no arquivo de histórias do instrumento? Instrumento de vadios? Instrumento folclórico? Essas camadas se acumularam, continuam vigentes, ou estariam “soterradas” debaixo desta camada nova que parece ser a mais preponderante?

Na presente tese, assim como nos estudos acima examinados, a organologia é adotada como um exercício de perspectiva: trata-se de olhar para um mundo sociocultural a partir de um instrumento musical. Ou, como sugeriu Eliot Bates (2012), de pensar por meio do instrumento, colocando em evidência sua agência em uma heterogeneidade de redes nas quais se observa as atitudes humanas de envolvimento com o instrumento.

Não somente a agência do instrumento deve ser levada em conta ao se examinar essas redes. Em texto posterior, no qual articula as conexões entre organologia e Teoria Ator-Rede, Bates (2018) chama a atenção para que nunca se perca de vista a relacionalidade entre instrumentos e humanos, considerando que a agência é distribuída entre ambos, em uma relação marcada pela imprevisibilidade e incerteza sobre quem é a fonte ou o alvo da ação:

[...] não é suficiente (nem particularmente útil) dizer apenas que instrumentos possuem agência; temos que compreender de que maneiras as pessoas, interagindo com instrumentos (e talvez, ao mesmo tempo, com outros objetos), em espaços e lugares específicos, estão em um processo contínuo, e em constante mudança, de dar e receber, cedendo controle aos instrumentos, pegando de volta o controle deles (BATES, 2018, p. 45).¹⁵

¹⁵ “[...] it’s not sufficient (nor particularly helpful) just to say that instruments have agency; we have to understand how people, interacting with instruments (and perhaps at the same time with other objects) within particular

Mas, como colocar esta perspectiva em prática no presente estudo? Como seguir os traços, concretos e simbólicos, do pandeiro e das pessoas que o tocavam, no Rio de Janeiro das quatro primeiras décadas do século XX? Como o pandeiro, personagem principal na história que aqui se busca construir e narrar, se relaciona com outros personagens, humanos e não-humanos? O que o pandeiro pode nos dizer sobre a cultura e sociedade, e de que maneiras pode dizer (cf. BATES, 2018, p. 41)? Ou, retornando a Latour, como “forçá-lo a falar”?

A opção metodológica deste trabalho é operar esta busca pelo exame dos produtos culturais daquele local e período, especialmente os fonogramas e periódicos. Os periódicos são de particular interesse para este estudo, entre outros fatores, por permitirem o acesso às diversas práticas discursivas mobilizadas em torno do pandeiro. Para Hennion, o significado da música é inseparável do consumo de textos sobre música por parte do público. Discursos sobre música, em suas diversas formas, são também formas de mediação da música (GUERRA; SARROUY; BRANDÃO, 2019, p. 39). Portanto, textos escritos e seus suportes materiais se inserem na cadeia de mediações que, segundo Hennion, são a própria música. O pandeiro, ao mesmo tempo em que é um mediador de práticas musicais, também é constituído de vários mediadores, dentre os quais o discursivo. Os periódicos, portanto, como suporte de fixação de discursos que colaboram para a constituição do pandeiro, representam um mediador nessa construção.

Richard Middleton, na mesma direção de Hennion, afirma que “[...] as palavras sobre música – não apenas a descrição analítica, mas também a crítica, o comentário jornalístico e até mesmo a conversa casual – afetam seu significado” (MIDDLETON, 1990, p. 221).¹⁶ Para o autor, os discursos sobre práticas musicais são constituintes ativos destas práticas, ainda que eles mesmos possam ser contraditórios entre si. O presente estudo assume que instrumentos musicais podem ser compreendidos desta mesma maneira: além de serem constituídos discursivamente, são caracterizados por uma constante disputa dos significados contidos nesses discursos. Se os discursos em torno do pandeiro muitas vezes são conflitantes entre si, isto não os invalida ou constitui uma fraqueza, mas são uma característica intrínseca que deve ser tensionada, pois seu significado se encontra nas próprias contradições que emergem.

Conforme Regula Qureshi, o que confere identidade a um instrumento musical é “[...] a relação historicizada entre os significados afetivos, corporificados e sociais do instrumento, e

spaces and places, are in a continuous and ever-shifting process of give-and-take, ceding control to the instruments, seizing control from them”.

¹⁶ “[...] words about music – not only analytic description but also critical response, journalistic commentary and even casual conversation affect its meaning”.

as representações discursivas de tais significados” (QURESHI, 1997, p. 4).¹⁷ Seguindo Megan Rancier (2014), o pandeiro constitui um arquivo, um repositório de camadas semânticas (históricas, sociais, afetivas, musicais) acumuladas. Pela busca em periódicos aqui proposta, pretende-se acessar parte desta camada de significados acumulados historicamente pelo instrumento.

1.3 A PESQUISA HISTÓRICA POR MEIO DE PERIÓDICOS

O exame de periódicos de época, portanto, é uma ferramenta para acessar o pandeiro como arquivo, isto é, para alcançar as diversas camadas de construção de narrativas em torno do instrumento. Paralelamente à busca em periódicos, o presente estudo buscou constante diálogo com as histórias sociais de fenômenos como o carnaval, o samba e o rádio, âmbitos com os quais a trajetória do pandeiro se imbricou de forma contínua. Essa literatura é fundamental para contextualizar as matérias jornalísticas encontradas.

Tania Regina de Luca (2008a) afirma que, durante muito tempo, a historiografia tratou com grande relutância a possibilidade de utilização de periódicos como fonte documental para pesquisas. Esta noção refletia uma tradição disciplinar de busca da verdade histórica por meio de documentos supostamente neutros, objetivos, fidedignos, que estabelecia uma hierarquia qualitativa a respeito dos documentos adequados ao pesquisador. De acordo com esta concepção,

[...] os jornais pareciam pouco adequados para a recuperação do passado, uma vez que essas "enciclopédias do cotidiano" continham registros fragmentários do presente, realizados sob o influxo de interesses, compromissos e paixões. Em vez de permitirem captar o ocorrido, dele forneciam imagens parciais, distorcidas e subjetivas (LUCA, 2008a, p. 112).

Ao longo do século XX, a prática historiográfica se alterou de maneira significativa, com a expansão de abordagens, objetos e problemas a partir de aportes analíticos provenientes de outras ciências humanas. Ocorreu uma ampliação significativa e crucial da concepção de fontes documentais, passando a ser considerados como tais “[...] desde objetos de cultura material a obras literárias, séries de dados estatísticos, até imagens iconográficas, de canções aos testamentos, de diários particulares anônimos aos jornais que poderiam ser, agora, usados pelo historiador” (LAPUENTE, 2016, p. 15).

¹⁷ “The historicized relationship between an instrument’s affective, embodied, and social meanings, and the discursive representations of such meanings is what endows an instrument with a standard musical identity”.

Tania Luca adverte que vários cuidados devem ser tomados na utilização de periódicos como fonte de pesquisa histórica. A análise de textos publicados na imprensa não pode ser feita ingenuamente, sem que se leve em conta o lugar social, econômico e histórico ocupado pelo veículo responsável por sua publicação. Além disso, o fato a ser narrado sempre está sujeito a interferências ideológicas por parte do narrador. Um texto interessa, também, não somente pelo que diz, mas também pela maneira como diz, pelos termos utilizados e o campo semântico traçado. As zonas de silêncio – aquilo que não pode ou não quer ser dito – também são um dado significativo. Portanto, o historiador não pode incorrer no erro de fazer uso instrumental e ingênuo dos periódicos como “[...] meros receptáculos de informações a serem selecionadas, extraídas e utilizadas ao bel prazer do pesquisador” (LUCA, 2008a, p. 116).

De acordo com Nelson Werneck Sodré (1999), a virada para o século XX assinala a transição da pequena para a grande imprensa brasileira: os pequenos jornais, com estrutura simples, dão lugar às grandes empresas, dotadas com a devida estrutura industrial e equipamento gráfico adequado. Nesta época, diminui o número de periódicos e alteram-se relações destes com a política, com anunciantes e leitores. Tania Regina de Luca aponta como outras novidades a crescente racionalização dos modos de gerenciamento e distribuição adotados pelas principais empresas, cujos funcionários se especializavam nas diversas funções. Essas inovações atingiram também o conteúdo das publicações, que passaram a incorporar “[...] gêneros como notas, reportagens, entrevistas, crônicas”, além de seções especializadas dedicadas ao público feminino, esportes, literatura, assuntos policiais e vida cultural (LUCA, 2008b, p. 3). A tiragem diária conjunta dos periódicos do Rio de Janeiro no início do século XX era estimada em 150 mil exemplares.

Em seu estudo sobre a cultura carioca das ruas nas primeiras décadas do século XX, Monica Pimenta Velloso (2014) enfatiza o espaço (inédito, em seu entendimento) ocupado pela imprensa na vida urbana no início do século, que resultou na ampliação do âmbito de discussões da esfera da opinião pública. Para a autora, os jornalistas tinham papel fundamental na formação da sociabilidade moderna, atuando como mediadores culturais e formadores de gostos, opiniões e sensibilidades. Naquela época, inaugurava-se a prática da reportagem moderna, configurada pelo deslocamento dos repórteres para as ruas, buscando personagens e acontecimentos. Velloso compreende os cronistas do período como verdadeiros etnógrafos da vida cotidiana carioca.

É a presença do que pode ser entendido como “etnografias do cotidiano” o que torna o exame dos periódicos de particular interesse, da mesma forma, para o presente estudo, uma vez que possibilita vislumbrar aspectos da mentalidade da sociedade no tempo histórico em questão.

Registrando a vida cotidiana, escrito “no calor da hora”, sem o devido distanciamento temporal, o jornal não apenas noticia, ele reflete o pensamento do dia a dia, do qual ele é, ao mesmo tempo, produtor e produto. Tais características da fonte periódica (que a historiografia antigamente imputava como fragilidades desta fonte) são valorizadas, igualmente, pelos autores mencionados abaixo, que enfatizam a importância da imprensa em relação a seus objetos de estudo, os quais, em diversos momentos, se interseccionam com o objeto da pesquisa aqui apresentada:

Eric Nepomuceno (2016), em sua tese sobre experiências de mobilização negra em torno dos carnavais do Rio de Janeiro e de Port-of-Spain (Trinidad), analisa como sociedades carnavalescas do início do século XX foram representadas, e procuraram se autorrepresentar, na imprensa carioca. Para o autor, a presença da imprensa na cobertura do carnaval se insere em um cenário político no qual “[...] as folhas diárias desempenhavam papel de grande destaque nos debates mais presentes do cotidiano da sociedade” (NEPOMUCENO, 2016, p. 274). Ele considera que a imprensa foi uma das esferas públicas que mais dialogaram com as práticas populares e negras do Rio naquele período.

Eduardo Granja Coutinho (2006), em seu livro sobre os cronistas da imprensa carnavalesca carioca durante a Primeira República, vai na mesma direção. Para o autor, “[...] ainda que controlada por grupos dominantes, a imprensa aparece como um dos espaços da sociedade civil onde se trava a luta pela cultura”. Ao mesmo tempo em que a empresa jornalística atuava no sentido de depurar, civilizar certas manifestações populares entendidas como ameaçadoras, o cronista carnavalesco, identificado (muitas vezes por conta de sua própria origem) com a cultura proletária, desempenhava o papel de negociador da possibilidade de existência do carnaval dos estratos populares desfavorecidos economicamente (COUTINHO, 2006, p. 25).

Luiz Otávio Braga (2002), em sua tese sobre o desenvolvimento da música popular brasileira durante os anos do primeiro governo Vargas, aponta a questão da mediação como fator indispensável a ser considerado quando se estuda uma cultura popular do passado. O autor segue as formulações de Peter Burke (1978) sobre a cultura popular medieval, para quem esta cultura se constitui como esquiva (*elusive*) ao historiador: em um contexto caracterizado por formas transitórias de festividades, nas quais predominava a oralidade, dificilmente seus atores deixaram registros falando de si mesmos, de suas atitudes e valores. Os indícios e fragmentos representativos das concepções dos atores daquela cultura, assim como de qualquer cultura popular do passado, comumente provêm de escritos deixados por indivíduos que ocupavam lugar social distinto deles. Portanto, esses registros já constituem um filtro, uma mediação.

Braga prioriza, em seu estudo, a mediação realizada por intelectuais e personalidades de prestígio atuantes na imprensa. O autor considera as ações deste grupo bastante expressivas, uma vez que muitos teriam se envolvido de forma significativa com o assunto das práticas musicais urbanas.

No presente estudo, a ênfase não recai sobre a mediação representada por textos de autoria de cronistas ou intelectuais. A grande maioria dos textos jornalísticos analisados não leva assinatura (condição que, diga-se de passagem, predominava na imprensa brasileira do período em questão). Assim, na maior parte dos casos que serão comentados, os periódicos realizam uma mediação “anônima”.

As matérias colhidas pela pesquisa nos periódicos são relevantes não somente por sinalizar as percepções e juízos de valor, ou seja, significados que se formavam a respeito do pandeiro e das pessoas que o tocavam. Elas permitem também rastrear a “concretude” do instrumento: seus trânsitos pela cidade do Rio de Janeiro e os usos que dele se fazia, mostrando os âmbitos onde estava inserido já desde o início do século XX, e onde passou a se inserir ao longo do período pesquisado. Para isso, foram levados em conta não apenas as matérias jornalísticas, como também anúncios publicitários que referem o comércio e produção industrial do pandeiro e sua inserção em ambientes como o teatro de revista e o rádio. Outro ponto a se destacar é que os periódicos, produtos culturais, fazem referência a outros produtos culturais nos quais o pandeiro se fez presente, como programas de rádio, espetáculos musicais, filmes e fonogramas.

1.4 A PESQUISA EM FONOGRAMAS

Seguindo Megan Rancier (2014), podemos compreender o pandeiro como um arquivo constituído de camadas semânticas acumuladas, dentre elas a camada musical. A pesquisa em fonogramas nos permite contato fenomenológico com esse aspecto sonoro do instrumento-arquivo na época em exame, por meio da prospecção em outro tipo de arquivo, a fonografia do período.

A fonografia examinada neste estudo é a dos discos em 78 rpm lançados comercialmente no Brasil a partir do início do século XX. O contato com o som do pandeiro gravado naquele contexto, porém, tem limitações. Uma delas é quanto ao ponto de início dessas gravações. Por razões que serão discutidas, as gravações mais antigas com o instrumento localizadas pela pesquisa datam de 1930. Ou seja, não há conhecimento sobre registros fonográficos do pandeiro feitos durante as três primeiras décadas do período que esta tese se propõe a examinar.

Outra limitação diz respeito à natureza da prática fonográfica. A fonografia comercial é uma prática coletiva que comporta uma série de mediações envolvendo diversos agentes (CASTRO, 2015), dentre os quais podemos destacar os músicos, produtores, tecnologias disponíveis e o mercado consumidor. Portanto, é fundamental compreender que a música “do disco” não é igual à música “das ruas”, embora se presuma que tenham certo grau de correspondência.

Como afirma Carlos Sandroni (2012, p. 188), “[...] os discos exprimem apenas uma parte das relações musicais vigentes em dada época e lugar [...]”. Assim, embora a pesquisa em periódicos que será aqui apresentada evidencie a exuberante paisagem sonora carioca, com grande presença do pandeiro em festas populares, na música feita nas ruas, no carnaval, essa dimensão não está devidamente representada nos registros fonográficos disponíveis. Gravações de campo, documentando performances espontâneas, talvez pudessem nos aproximar melhor dessa dimensão da música “das ruas”; porém, desconheço a existência de registros do tipo feitos naquela época.

Por outro lado, o exame dos fonogramas de época nos permite acesso a aspectos da prática do pandeiro nos estúdios de gravação, como: os gêneros musicais tocados no instrumento; sua sonoridade; os tipos de formação instrumental em que ele se inseria; seu papel nos arranjos; os padrões rítmicos mais comumente desenvolvidos no instrumento; episódios em que o pandeiro assumia destaque dentro do arranjo.

Conforme argumentarei em seção subsequente, embora o pandeiro supostamente não seja proveniente da África Ocidental ou África Central, regiões originárias da maior parte dos escravizados trazidos ao Brasil, seu uso no país é bastante associado a culturas afro-brasileiras, e o instrumento apresenta traços de manuseio e sonoridade característicos dessas culturas. À medida em que foi desenvolvida a busca por fonogramas, junto com a revisão de literatura para este aspecto da pesquisa, evidenciou-se a necessidade de compreender a inserção do pandeiro na fonografia dentro de um quadro mais amplo, contemplando também outros instrumentos de percussão, sobretudo aqueles associados a culturas afro-brasileiras. Assim, serão discutidos vários fonogramas que, desde o início do século XX, incluíram outros instrumentos de percussão para além do pandeiro, que nos darão um panorama dessa questão.

Essas discussões serão permeadas pelo conceito proposto por Jennifer Stoeber (2016), *sonic color line*, “linha de cor sonora”. Trata-se de uma espécie de linha divisória entre sons reputados como “brancos” e “negros”, e que são hierarquizados a partir dessa divisão, operada pelo ouvido que os estereotipa e codifica a partir de práticas normativas de escuta. No presente trabalho, a operação da linha de cor sonora pode ser ouvida e compreendida a partir de

negociações em torno dos sons percussivos “negros” que eram incluídos, ou deixados de fora, da fonografia do período. Ela também é colocada em evidência ao se discutir as concepções estilísticas do pandeiro que já são vislumbradas nessa fonografia, e que se estabeleceriam com mais clareza nas décadas posteriores. Desse modo, também se coloca em relevo a importância do pandeiro como mediador entre sonoridades que tinham maior ou menor aceitação dentro dos padrões estéticos da época, e que eram articuladas nas formas de tocar e gravar o instrumento.

A escuta é, ao mesmo tempo, um ato interpretativo pessoal e uma prática construída socialmente. O capítulo da presente tese que aborda o pandeiro na fonografia brasileira foi constituído com base na escuta desses fonogramas que, por razões que serão discutidas, são fonte de muitas incertezas em relação a como os sons gravados foram tocados. A opção metodológica para lidar com essa questão foi a constituição de um “grupo de escuta” informal, composto por seis percussionistas. Esses músicos, *experts* não acadêmicos, colaboraram com a audição e discussão de uma lista de fonogramas selecionada previamente. Compreendo esta ação como maneira de dar início a um processo de reflexão sobre essa fonografia, que nunca foi objeto de um estudo focado e sistemático.

O intuito principal da constituição desse grupo de escuta foi produzir, a partir de ouvidos contemporâneos à escrita desta tese, significações acerca dos primeiros anos de gravações do pandeiro, relacionando-as com tendências da prática do instrumento que transcendem aquele recorte cronológico e remontam aos dias atuais. Procurei articular uma escrita polifônica, explorando as camadas discursivas que, como vimos anteriormente, são constituidoras do instrumento musical.

1.5 ASPECTOS MORFOLÓGICOS, HISTÓRICOS E POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES DO PENSAMENTO MUSICAL DA DIÁSPORA AFRICANA AO PANDEIRO BRASILEIRO

A presente seção toma, como ponto de partida, uma organologia “à moda antiga”: apresentarei o objeto desta tese sob um viés morfológico, apontando aspectos sonoros e *affordances* musicais decorrentes dessa constituição física. Em seguida, examinaremos alguns aspectos históricos relativos aos pandeiros e seus ancestrais, os *frame drums*, com o intuito de problematizar um senso comum persistente sobre a procedência dos pandeiros que chegaram ao Brasil. Finalmente, apontarei elementos que sugerem a hipótese de que a assimilação de concepções musicais da diáspora africana teria sido decisiva para o processo de constituição do “pandeiro brasileiro”.

1.5.1 Morfologia e *affordances* do pandeiro

O pandeiro é um instrumento onipresente no Brasil, assumindo muitas variantes regionais. Nessas variantes, a morfologia do instrumento, suas técnicas de execução e contextos de utilização podem variar bastante, a ponto de podermos considerar mais adequado pensar em “pandeiros brasileiros”, no plural, ao invés de “um” pandeiro brasileiro. Ainda assim, há algumas características morfológicas básicas compartilhadas por muitos desses pandeiros, que aqui serão sumarizadas para que construamos a ideia de um “instrumento-tipo”, assumido no presente estudo como “o pandeiro”.

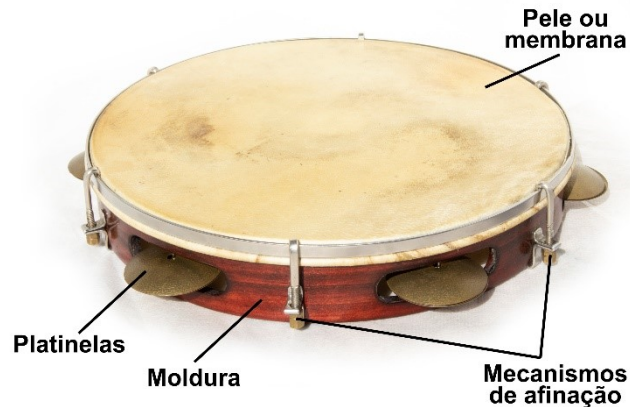
Considera-se que os pandeiros fazem parte de uma categoria de instrumentos, presentes nas mais diversas culturas mundiais, chamados genericamente como *frame drums*. *Frame drum* pode ser traduzido como “tambor de moldura”. Essa moldura funciona como um quadro estrutural. É um tipo de tambor que possui, como constituição básica, uma membrana ou pele, esticada e presa a um aro de pouca profundidade, que tem função mais estrutural do que acústica (VIDILI, 2017a, p. 53-69).

O pandeiro é um tipo de *frame drum* que possui, como traço particular, a presença de grupos de platinelas ou soalhas embutidas em seu corpo. As platinelas são grupos de chapas de metal que vibram e se chocam, produzindo som, quando algum ponto do instrumento é percutido, ou à medida em que a mão que segura o instrumento se movimenta.

Definido de maneira sucinta, o pandeiro é um tambor constituído de uma pele estendida sobre uma moldura de pouca profundidade, que possui platinelas embutidas em seu corpo. É um instrumento de constituição relativamente simples, considerando-se o pequeno número de partes componentes, embora sua construção possa atingir níveis sofisticados de técnica de luteria. Basicamente, é composto de moldura, membrana, mecanismo de afinação e platinelas (fig. 2).

A moldura, o corpo do instrumento, tem formato circular e normalmente é construída em madeira (modernamente, outros materiais, como o plástico, também são usados). Seu diâmetro normalmente varia entre 8 e 12 polegadas, podendo ter medidas ainda maiores.

Figura 2: Partes básicas de um pandeiro



Fonte: Acervo do autor. Fotografia de Nirah Pomar

Sua membrana, ou pele, é de origem animal,¹⁸ presa à moldura por meio de um mecanismo de afinação (composto por parafusos ou tarraxas). Entenda-se “afinação” pela possibilidade de aplicar maior ou menor tensão à pele, de modo a deixar seu som mais agudo ou mais grave. Ela é um procedimento mais estético do que técnico, pois é feita de acordo com o gosto do pandeirista, sem obedecer a uma frequência referencial, como é o caso de instrumentos de altura definida. Há pandeiros, geralmente de construção mais rústica, que não possuem esse mecanismo de afinação, sendo a pele colada ou pregada à moldura. Neste caso, a afinação da pele é feita pela aplicação de calor, estando sujeita a outras condições climáticas, como umidade e ventilação.

As platinelas ou soalhas são chapas de metal, normalmente côncavas e agrupadas em pares, distribuídas em vãos ao longo da moldura do tambor. Comumente, há uma terceira chapa, plana, inserida entre as platinelas côncavas.

Pelo fato de o pandeiro possuir duas categorias de fontes sonoras (a membrana e as platinelas), autores como D’Anunciação (2009), Potts (2012) e Graeff (2014) apontam que o instrumento reúne características tanto de um membranofone quanto de um idiofone.¹⁹ Potts observa, ainda, que o pandeiro dispõe de uma ampla gama de frequências, capaz de cobrir desde

¹⁸ Modernamente, o instrumento passou a receber também peles de material sintético, como o nylon - é o caso dos pandeiros da montagem fotográfica apresentada na introdução desta tese. No recorte temporal do estudo aqui proposto, essa inovação ainda não havia sido desenvolvida. Para particularidades de construção, timbre e estilos de performance dos pandeiros de pele sintética, cf. Ferreira (2020).

¹⁹ Membranofone é o instrumento cuja emissão do som é provocada pela vibração de uma membrana (pele) esticada. Idiofone é o instrumento cuja fonte sonora é a vibração do próprio corpo do instrumento. É importante frisar que o clássico esquema proposto por Sachs e Hornbostel para a classificação de instrumentos musicais, dividindo-os em membranofones, idiofones, cordofones e aerofones, não prevê instrumentos híbridos em termos destas categorias de classificação. De acordo com esse esquema, os pandeiros são classificados unicamente como membranofones.

aproximadamente 80 Hz (no caso de a sua pele ser afinada de maneira grave) até 6 KHz. Além disso, o pandeirista dispõe de timbres bastante distintos, como o tom grave e ressonante da pele solta, o tom médio e seco dos tapas e o tom agudo e brilhante das platinelas. Estes sons podem ser articulados e combinados de diversas maneiras para formar padrões rítmicos. Essas características possibilitam ao pandeiro funcionar como um instrumento de síntese de funções musicais atribuídas a instrumentos de percussão de diferentes naturezas.

A técnica básica de toque do pandeiro, *grosso modo*, distingue duas incumbências para as mãos do instrumentista: enquanto uma delas sustenta o instrumento, a outra o percute. O fato de uma das mãos do executante ter como função primordial segurar o instrumento chama a atenção para uma característica distintiva e marcante do pandeiro: sua portabilidade. Instrumento relativamente leve e de pequenas dimensões, ele prescinde de pedestal ou qualquer tipo de estrutura que o sustente, sendo também facilmente transportável.

As características apontadas – a capacidade de síntese de funções musicais operadas em uma superfície espacialmente condensada; a portabilidade; a relativa simplicidade da construção do instrumento – dão boas pistas para explicar o fato de o instrumento ser tão presente nas mais diversas manifestações da música popular no Brasil. O pandeiro é versátil e facilmente adaptável a diversas situações musicais.

Em suma, estamos falando de aspectos constituintes da *affordance* (ANDERSON; SHARROCK, 1993) do pandeiro. O instrumento propicia algumas facilidades, por assim dizer, tanto em termos de manuseabilidade quanto da resultante sonora - sua gama de timbres e frequências. Ao longo deste estudo, veremos como essas características se revelaram vantajosas e decisivas para seu aproveitamento nos ambientes do rádio e da fonografia.

É importante enfatizar que o conceito de *affordance*, além de dizer respeito aos usos para os quais um objeto foi concebido, também se aplica ao exame de usos talvez não previstos de antemão, e que podem emergir da interação entre objetos e usuários. No presente texto, além de exemplos de *affordances* do pandeiro com implicações musicais, serão também verificados casos que não dizem respeito exatamente a suas capacidades sonoras, sendo então o instrumento aproveitado para outras finalidades.

1.5.2 *Frame drums* e pandeiros: alguns aspectos históricos

Já foi destacado, na introdução desta tese, que o pandeiro é um instrumento fortemente associado à cultura brasileira, a ponto de ser considerado um símbolo do país. A este respeito, há dois aspectos importantes, e também um tanto paradoxais, a se observar.

O primeiro aspecto é o fato de existirem tipos de pandeiros²⁰ nas mais diversas tradições musicais espalhadas pelo mundo, onde também assumem formas consideradas nacionais: em países árabes (onde levam diferentes nomes, como *riqq*, *toff*, *mazhar*, *bendir* e *daff*); na Índia, a *kanjira*; na Indonésia, o *terbang*; no Azerbaijão, o *ghaval*; na Ucrânia, o *buben*; no México, o *pandero* octogonal; no Chile, o *pandero* hexagonal; na Itália, o *tamburello* e a *tammorra*; na Espanha, o *pandero*, a *pandadeira* e a *panderoa* (ROBINSON, 2003). Portanto, o pandeiro não existe exclusivamente no Brasil como instrumento “nacional”.

O segundo aspecto é o fato de que o pandeiro que existe no Brasil não é originário do próprio país: ele foi introduzido pelos colonizadores portugueses. De acordo com Marcos Holler (2006, p. 125), existe documentação comprovando a presença de pandeiros no Brasil, trazidos pelos jesuítas, já no século XVI – portanto, a presença do instrumento no país é quase tão antiga quanto o próprio processo de colonização. Conforme demonstra Valéria Zeidan Rodrigues (2014), séculos antes de os portugueses chegarem ao Brasil, já havia diversos tipos de pandeiros na Península Ibérica (retomarei este ponto adiante).

O assunto das origens do pandeiro brasileiro exige uma abordagem cautelosa. Existe uma assunção bastante difundida no senso comum, mas raramente investigada a fundo: a de que o pandeiro brasileiro é descendente do pandeiro árabe.²¹

Esta noção se fundamenta no fato de que os mouros, povos árabes do Norte da África, dominaram a Península Ibérica por quase oito séculos, desde sua invasão no ano de 711 até sua expulsão definitiva em 1492 (justamente o ano em que Colombo chega à América pela primeira vez). Sendo notória a grande variedade ancestral de pandeiros nas culturas musicais árabes, esses instrumentos supostamente teriam sido introduzidos pelos mouros na Península e adotados pelos portugueses, que posteriormente o trariam ao Brasil.

A partir da tese de doutorado de Mauricio Molina (2006), é possível embasar uma contra-argumentação que, se não refuta a hipótese por inteiro, mostra que a relação entre pandeiros brasileiros e árabes não é tão evidente, devendo, portanto, ser problematizada. O objeto da investigação de Molina são os *frame drums* existentes na Península Ibérica medieval, instrumentos amplamente utilizados na região naquele período. Dando um passo atrás, cronologicamente falando, o autor compila fontes textuais e iconográficas que documentam a

²⁰ Embora o termo “pandeiro”, como substantivo próprio, seja específico aos instrumentos do seu tipo existentes no Brasil, ele pode ser utilizado genericamente, como substantivo comum, para designar instrumentos semelhantes existentes em diversas partes do mundo. Este entendimento, aqui assumido, também é assumido por Valeria Rodrigues (2014).

²¹ Tal senso comum é reproduzido, por exemplo, na tese de Ganesella (2009, p. 160), quando o autor afirma que “[...] o pandeiro chegou ao Brasil através da herança árabe na Península Ibérica, que ficou vários séculos sob influência daquela cultura”.

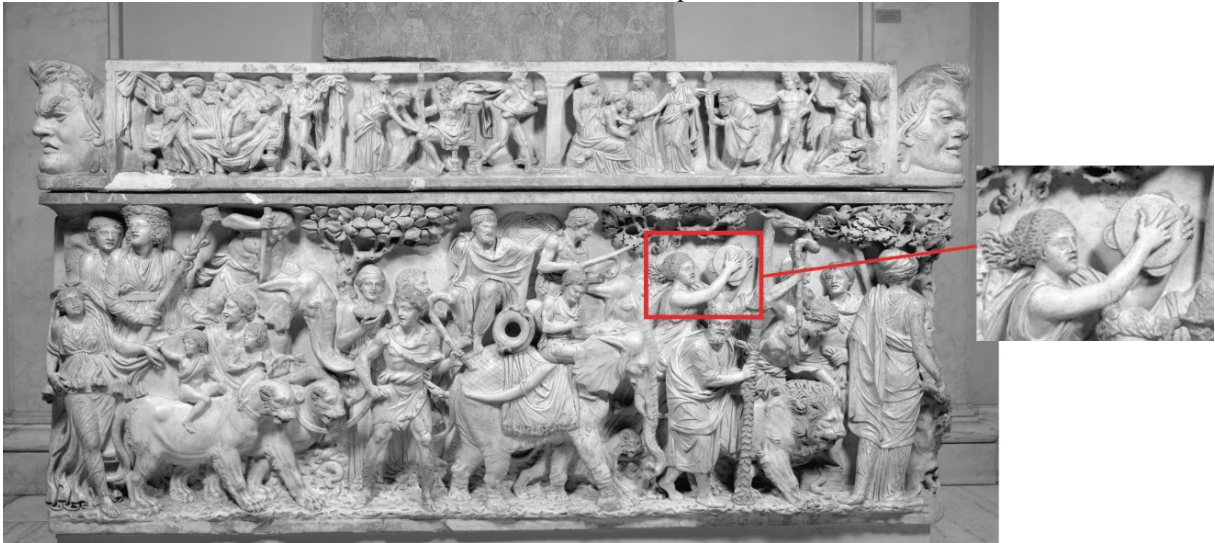
presença generalizada de *frame drums* em culturas da Antiguidade no Oriente Médio e, posteriormente, no Mediterrâneo.

A representação mais antiga conhecida do que presumivelmente é um instrumento desse tipo encontra-se na parede de um santuário da cidade neolítica de Çatal Huyuk, em uma região que hoje pertence à Turquia, e foi produzida entre 5.800 e 5.600 a.C. Depois deste período, há uma espécie de hiato arqueológico, pois as próximas representações do instrumento somente são encontradas na civilização suméria, c. 2700-2450 a.C. (MOLINA, 2006, p. 10-11). *Frame drums* se difundiram amplamente por outras civilizações do Oriente Médio e Europa. Esses instrumentos tinham papel central em rituais associados à fertilidade, nos quais eram tocados predominantemente por mulheres. A literatura e a vasta iconografia evidenciam que tais tradições ritualísticas de uso de *frame drums* se mantiveram bastante presentes nas civilizações grega e romana.

Durante o período greco-romano, teria ocorrido um desenvolvimento importante na constituição dos *frame drums*: a possibilidade de adicionar elementos ressonadores ao corpo desses instrumentos (até então, constituídos apenas por uma pele e um aro estrutural). Segundo Molina, a partir do século IV a.C. surgem representações de tambores com discos de metal incrustados em seu corpo – presumidos ancestrais do instrumento que hoje conhecemos como pandeiro. Uma vez que *frame drums* com esta característica não constam em descrições ou representações em fontes produzidas fora da Grécia ou de Roma antes dessa época, presume-se que foi durante o período de hegemonia greco-romana que tais instrumentos começaram a existir (MOLINA, 2006, p. 35-36). A foto abaixo (fig. 3) é de um sarcófago com datação atribuída de 190 d.C., encontrado em Roma e pertencente ao acervo do The Walters Art Museum, em Baltimore, EUA.²² Na parte direita, vê-se uma pessoa tocando um instrumento que tem características de um pandeiro.

²² Esta foto é disponibilizada para uso em domínio público pelo *website Wikimedia Commons*. Nome do arquivo original: Roman - Sarcophagus with the Triumph of Dionysus - Walters 2331 (2). Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roman_-_Sarcophagus_with_the_Triumph_of_Dionysus_-_Walters_2331_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roman_-_Sarcophagus_with_the_Triumph_of_Dionysus_-_Walters_2331_(2).jpg). Acesso em: 08 out. 2021. A reprodução do arquivo com modificações, como neste caso, é permitida sob a licença *Creative Commons*, cujos termos estão disponíveis em: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>. Acesso em: 08 out. 2021.

Figura 3: Sarcófago representando o Triunfo de Dionísio, Roma, 190 d.C. No detalhe, instrumento com características de um pandeiro



Fonte: Wikimedia Commons

Ainda com base na literatura e iconografia, Molina sustenta que já se verificava uma diversidade de pandeiros na Península Ibérica bem antes da invasão e dominação moura, iniciada no ano de 711. Há registros do uso desses instrumentos naquela região pelos romanos e, depois, pelos visigodos (povo germânico que dominou a Península anteriormente à ocupação moura). Portanto, os povos mouros não foram os introdutores do instrumento na Península (embora, presumivelmente, também tenham levado para lá as variedades de pandeiros de suas culturas).

Além disso, como demonstra Molina, pandeiros e demais *frame drums* não eram tocados na Península Ibérica exclusivamente por mouros. Seu uso social era abrangente: além dos muçulmanos, também cristãos e judeus tocavam esses instrumentos, que eram usados em ambientes religiosos e seculares, por homens e mulheres, profissionais e amadores, não sendo restritos a classe social específica. O autor não aborda a questão de como os pandeiros teriam se transformado na Península ao longo dos séculos de contato entre as diferentes culturas que utilizaram esses instrumentos. De qualquer maneira, pode-se inferir, ao menos, que pandeiros brasileiros não descendem *exclusivamente* dos pandeiros árabes: os pandeiros que chegam ao Brasil, via colonizador português, seriam resultado de séculos de trocas culturais entre ibéricos, mouros e outros povos de presença anterior ou concomitante na região.

Valeria Zeidan Rodrigues (2014) investiga, em um estudo bastante embasado pelo de Molina, os tipos de pandeiros existentes na Península Ibérica nos séculos anteriores à exploração das Américas, apontando também relações entre eles e os pandeiros de que se tem registro no Brasil no período colonial. A autora compila relatos da utilização do instrumento,

no país, por jesuítas (para fins de catequização dos indígenas), bem como registros iconográficos de utilização por negros escravizados durante os séculos XVII e XVIII. Rodrigues afirma não haver, nesses pandeiros, diferenças perceptíveis, nem quanto à morfologia nem quanto à maneira como eram tocados, em relação aos instrumentos existentes na Península Ibérica medieval. Porém, como a própria autora ressalva, sua análise é feita a partir das escassas fontes literárias e iconográficas localizadas a respeito do pandeiro no Brasil colonial.

Desconheço a existência de qualquer estudo sobre o pandeiro no Brasil durante o século XIX. Essas lacunas documentais e historiográficas, no entanto, não nos impedem de inferir que os pandeiros trazidos ao Brasil se transformaram muito ao curso dos séculos. Eles adquiriram feições que os diferenciam de quaisquer tipos de pandeiros existentes em outras partes do mundo – incluindo materiais utilizados, formas de construção, contextos de utilização e maneiras de tocar. Somente a partir daí, quando o pandeiro adquire características que o distinguem de seus semelhantes espalhados pelas diversas culturas mundiais, pode-se começar a falar em “pandeiro brasileiro”. Esta identidade, resalto novamente, é plural: são vários os pandeiros brasileiros, assumindo formas regionais diversas, heterogêneas.

As origens, formas, feições dos pandeiros ibéricos que chegaram ao Brasil via colonização portuguesa, conforme exposto acima, também são plurais. Suas culturas de procedência incluem os variados povos europeus que se desenvolveram durante a longa hegemonia greco-romana e também os povos islâmicos do Norte da África.

1.5.3 Possíveis contribuições do pensamento musical da diáspora africana ao processo de “abrasileiramento” do pandeiro

No Brasil, o pandeiro é bastante associado às culturas musicais afro-brasileiras, estando presente em manifestações emblemáticas como a capoeira, o samba e os congados. Em seu livro *Estudos de folclore*, em capítulo a respeito do negro na música brasileira, o compositor e folclorista Luciano Gallet chega a incluir o pandeiro entre os “[...] instrumentos de procedência africana adotados no Brasil” (GALLET, 1934, p. 59). Porém, ao contrário do que afirma este autor, desconheço registros que indiquem a existência de qualquer tipo de pandeiro originário de povos da África Ocidental e Central cujos indivíduos foram trazidos como escravizados para o Brasil.²³

²³ Aranzadi (2010) aponta a existência de alguns *frame drums* na África Ocidental e Central, como o *gumbé* (também chamado em algumas localidades como *cumbé*, *gome*, *kunké*, *maringa*, *patenge*) e o *tamalin* (que possui denominações regionais como *sikko*, *samba*, *sákara*, *tambourim*, *konkoma*). Porém, como demonstra a

Por outro lado, alguns pandeiristas e pesquisadores do pandeiro brasileiro, como Valeria Zeidan Rodrigues (2014, p. 73), Clarice Magalhães (2019, p. 10-11) e Guello (em depoimento a Rodrigues [2014, p. 124-5]), sugerem que os negros escravizados trazidos ao Brasil podem ter influenciado decisivamente em uma transformação que se tornaria central para a configuração identitária do pandeiro brasileiro: a adoção de uma posição de toque “horizontal”, que o distingue de praticamente todos os pandeiros associados a outras culturas espalhadas pelo mundo.

Segundo essa suposição, os escravizados, não familiarizados com o pandeiro em suas culturas de origem,²⁴ ao terem contato com o instrumento no Brasil, teriam aos poucos passado a tocá-lo tal qual se tocam certos tambores africanos ou afro-americanos, como o atabaque ou o *djembê*. Para isso, eles teriam mudado a maneira de segurar o instrumento, tratando-o como um “atabaque portátil”, por assim dizer. Para entender o que significa essa mudança, vamos examinar de que se tratam essas posições de segurar e tocar o instrumento, a “horizontal” e a “vertical”.

Em sua posição de toque mais comum e difundida, os pandeiros brasileiros são sustentados de uma maneira que tende à horizontalidade, com a pele praticamente paralela ao chão (e seu lado a ser percutido voltado para cima). O polegar da mão que segura o instrumento fica por cima da pele, enquanto os demais dedos, debaixo do instrumento, o sustentam, em contato com a parte interna da moldura. A outra mão golpeia o instrumento de cima para baixo (fig. 4).

autora, esses instrumentos são provenientes de países do continente americano que exploraram a mão-de-obra africana escravizada, como Cuba e Jamaica; a partir do século XIX, vários dos escravizados desses lugares, ao reconquistarem a liberdade ou serem deportados, empreendem uma “viagem de retorno” para a África e lá introduzem os instrumentos, que são transculturados, aos poucos constituindo novas tradições locais. Além disso, esses instrumentos são bastante diferentes da noção de “pandeiro” assumida no presente trabalho: são quadrados ou retangulares e não possuem platinelas. O *gumbé*, inclusive, é um tambor de grandes dimensões, possuindo uma estrutura com quatro pés e um espaço sobre o qual o instrumentista se senta.

²⁴ Valeria Rodrigues (2014, p. 61) aventa a possibilidade de que grupos islamizados desses escravizados, que ficaram conhecidos no Brasil como malês ou alufás, já tivessem conhecimento prévio do pandeiro ou outros *frame drums*, devido à provável presença desses instrumentos nas culturas islâmicas da África das quais eles eram originários.

Figura 4: Pandeiro brasileiro sustentado em posição horizontal



Fonte: Acervo do autor. Fotografia de Nirah Pomar

Por razões operativas, essa posição de toque é chamada de “horizontal” (em contraste com a posição “vertical”, de que falarei adiante). Mas, é importante pontuar que há alguns estilos brasileiros de tocar pandeiro em que a pele do instrumento fica inclinada e, às vezes, até perpendicular em relação ao solo. Como exemplos de manifestações populares em que se observa maneiras alternativas de tocar o instrumento (que podem ser classificadas como não-hegemônicas), pode-se citar o cavalo-marinho da Zona da Mata de Pernambuco e Paraíba; a Chegança Almirante Tamandaré de Laranjeiras, Sergipe; o samba de roda do Recôncavo baiano; algumas formas de toadas e cururus de Folias de Reis do estado de São Paulo.²⁵ Em qualquer desses casos, duas características permanecem, em relação ao que foi observado no parágrafo anterior: 1) o encaixe entre o pandeiro e a mão que o sustenta é o mesmo, com o polegar por cima da pele e os demais dedos em contato com a parte interna da moldura; 2) a mão que golpeia o instrumento é projetada em direção contrária ao corpo do executante (da mesma forma que uma raquetada no tênis, por exemplo).

Já os pandeiros de culturas musicais de fora do Brasil são, em sua maior parte, seguros em posição vertical. O polegar fica em contato com a parte interna da moldura do instrumento, cujo peso se apoia sobre a palma da mão do executante. Os demais dedos (indicador, médio, anelar) podem tanto se apoiar na membrana quanto percuti-la suavemente (fig. 5).²⁶ Os pontos de contato entre o instrumento e os dedos da mão que o sustentam, portanto, ficam em relação oposta ao que comumente se observa nos pandeiros brasileiros. Outra diferença fundamental é

²⁵ Agradeço ao músico e pesquisador Ari Colares pelas informações para este tópico.

²⁶ Esta foto é disponibilizada para uso em domínio público pelo *site Wikimedia Commons*. Nome do arquivo original: Stamps of Azerbaijan, 1997-482. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stamps_of_Azerbaijan,_1997-482.jpg. Acesso em: 08 out. 2021.

que, nessa forma de tocar, a mão que golpeia o instrumento se projeta em direção ao corpo do executante.

Figura 5: Selo do Azerbaijão de 1997 retratando o *ghaval*, pandeiro nacional sustentado em posição vertical



Fonte: Wikimedia Commons

É plausível que os primeiros pandeiros que aportaram no Brasil, provenientes de Portugal, fossem tocados desta forma, sustentados na posição vertical, da mesma maneira como os *frame drums* ibéricos tipicamente eram (e ainda são) tocados (cf. MOLINA, 2006). Porém, a posição de toque verticalizada não se manteve no país – ou, ao menos, não se consolidou como a maneira hegemônica de tocar o pandeiro brasileiro.²⁷

Conforme mencionado, existe uma suposição (que parece ser senso comum bastante compartilhado entre pandeiristas) de que os negros escravizados trazidos ao Brasil tenham sido os responsáveis pela mudança da posição de sustentação do pandeiro (de vertical para horizontal). Uma decorrência importante dessa suposta mudança é a direção do movimento da mão que golpeia o instrumento: como já apontado, na sustentação horizontal, a mão é projetada na direção contrária ao corpo do executante. Valeria Rodrigues (2014, p. 73) observa:

Podemos aqui supor que esta forma de sustentação horizontal de um pandeiro no Brasil tenha sido provavelmente desenvolvida pela presença de escravos africanos que, à exceção dos escravos islamizados, não tinham tanta intimidade com a sustentação vertical destes instrumentos e, por isso passaram a segurá-lo na posição horizontal simulando um tambor ou atabaque, mais próximos de sua cultura original. Isto explicaria também os golpes de mão utilizados para a execução da maioria dos pandeiros no Brasil, mais próximos dos golpes utilizados para se tocar um atabaque e

²⁷ Uma exceção a esta regra quase geral é observada em um tipo de pandeiro utilizado na ciranda, manifestação popular da cidade de Paraty, Rio de Janeiro. Chamado de “adufo”, ele é sustentado e tocado na posição vertical.

diferente dos *frame drums* que são tocados com uma técnica que utiliza muito os dedos para sua execução instrumental.

Essa posição de toque do pandeiro brasileiro, a que chamamos de “horizontal”, favorece um tipo de golpe, o tapa, que é característico de alguns tambores africanos e afro-americanos. No pandeiro, o tapa é realizado pela mão espalmada, movimentada de cima para baixo (no caso mais comum, em que o instrumento é sustentado paralelamente ao solo), ou para a frente (no caso menos frequente, em que é sustentado perpendicularmente ao solo), atingindo a região central da pele, obtendo som seco e estalado (fig. 6).

Figura 6: Tapa executado no pandeiro



Fonte: Acervo do autor. Fotografia de Nirah Pomar

Assim, teríamos, como possíveis traços de contribuições do pensamento musical da diáspora africana²⁸ à transformação dos pandeiros de origem ibérica em “pandeiros brasileiros”: ergonomicamente, a adoção da posição horizontal de toque; sonoramente, o uso dos tapas.

Ao mesmo tempo em que aponta esses indícios, Valeria Rodrigues é cautelosa, afirmando que o tema mereceria “maior investigação e aprofundamento” (2014, p. 73). O estudo feito por esta autora é, até o momento, o único trabalho de fôlego que busca a conexão entre os pandeiros ibéricos e os pandeiros no Brasil, durante os primeiros séculos da colonização. Como afirmei anteriormente, Rodrigues constatou a escassez de fontes

²⁸ Refiro-me aos diversos grupos etnolinguísticos africanos cujos indivíduos foram sequestrados e trazidos ao Brasil para o trabalho escravo, bem como aos descendentes desses indivíduos nascidos no país. Dentre esses grupos, provenientes da África Ocidental, destacam-se os povos iorubás (também chamados de nagôs) e os jejes; provenientes da África Central, os povos bantus, designação genérica que abarca centenas de grupos e que correspondem à maioria dos escravizados trazidos ao Brasil. Os grupos bantus de presença mais proeminente no Brasil são o bakongo, o ambundu e o ovimbundu. Agradeço a Rafael Galante o esclarecimento sobre este último tópico.

documentais sobre esse pandeiro em solo brasileiro, referentes ao período de que trata seu estudo.

Ainda que haja esta carência de fontes, deve-se levar em consideração, mesmo que como hipótese, que o aporte do pensamento musical da diáspora africana, por via dos escravizados e seus descendentes afro-brasileiros, pode ter sido decisivo para a constituição daquele que hoje é considerado o pandeiro “brasileiro”. Esta hipótese está por ser investigada com mais profundidade em estudos vindouros que tenham essa questão em seu escopo.

Complementarmente, é importante também levar em consideração que certos timbres do pandeiro podem ser interpretados, pelo “ouvido médio”, como “índices sonoros de africanidade”, por assim dizer. O exemplo mais evidente, já mencionado, é o som dos tapas. Sons graves e fortes, obtidos na pele do pandeiro, também podem ser percebidos dessa forma, como “africanos”.

Esse tipo de associação se fundamenta em um senso comum bastante operante no Brasil a respeito da África. Essa “África imaginada” pelo brasileiro é fruto histórico do criminoso projeto de escravidão negra nas Américas, e bastante concebida a partir de estereótipos em torno das populações trazidas à força para trabalhar no país.

A África dos negros escravizados trazidos ao Brasil e de seus descendentes funciona, para o brasileiro, como metonímia do continente africano. Como toda metonímia, ela é reducionista, pois aquele enorme continente é multiétnico e multicultural; sua música está longe de ser feita exclusivamente por tambores e outras percussões. Dentre os próprios grupos de escravizados em solo brasileiro há registros, dos séculos XVIII e XIX, que atestam a presença de instrumentos melódicos em suas práticas musicais, tais como lamelofones (*mbiras*), cordofones tocados com arco de fricção (*urucungos*), xilofones e pluriarcos (SILVA, 2005).

Ainda assim, a associação entre África e tambores é persistente, atávica, no imaginário brasileiro. Não se trata, aqui, de negar que esse tipo de associação existe e é bastante operante no senso comum; somente aponto limitações de tal entendimento, que é estereotipado e, potencialmente, racista, pois reflete (e reforça) a ideia de uma suposta superioridade da “música das alturas” (europeia e branca), melodiosa, harmônica, racional, “civilizada”, sobre a “música dos tambores” (africana e negra), rítmica, ruidosa, instintiva, “primitiva”.

Por último, chamo a atenção para outro aspecto relevante da maneira como se toca o pandeiro brasileiro em algumas manifestações musicais. Considero que esse aspecto pode constituir outra evidência da assimilação, pelo instrumento, de concepções musicais da diáspora africana, sendo um elemento mais sutil do que aqueles traços já mencionados.

Em algumas formas de tocar o pandeiro no Brasil, verifica-se o uso de toques sistematicamente deslocados (tanto atrasados quanto adiantados) em relação ao que seria a subdivisão teoricamente exata das pulsações. Esses atrasos e adiantamentos não são fortuitos, mas estruturantes do padrão sonoro, e acionados de forma consciente pelo percussionista.

No capítulo 4 desta tese, o assunto será discutido, a partir de estudos de Gerischer (2006), Naveda (2011), Graeff (2014), e Mestrinel (2018). Todos estes autores abordam a questão da não-isocronia entre cada uma das notas formadoras de um padrão rítmico (chamadas, por alguns autores, como pulsações elementares e geralmente representadas, na notação ocidental, por semicolcheias). Eles analisam esse fenômeno, nomeado como microrrítmica ou microtemporalidade, a partir de *softwares* que criam representações visuais de sons gravados e permitem medir parâmetros das ondas sonoras.

Os autores examinam gravações de gêneros musicais afro-brasileiros tocados por diversos instrumentos de percussão (incluindo, em alguns casos, o pandeiro). Todos concluem que variações microrrítmicas são característica estrutural do fazer percussivo identificado com a diáspora africana.

Menezes (2016) investiga esse tópico especificamente em relação ao pandeiro (em certo estilo de tocá-lo no gênero do choro). O autor constata a existência de uma “oscilação rítmica” regular e sistemática, constituída de atrasos e adiantamentos das semicolcheias formadoras do padrão rítmico. Na mesma direção dos estudos mencionados acima, Menezes conclui que “[...] esses deslocamentos rítmicos são estruturais e consistentes” (2016, p. 224).

Portanto, esses estudos indicam que, em alguns contextos musicais, padrões rítmicos tocados no pandeiro são ordenados na forma de sequências estruturadas de durações portadoras de variações microrrítmicas constantes. Esse aspecto é um índice bastante expressivo da presença, no instrumento, de concepções musicais da diáspora africana e, em meu entendimento, fortalece a hipótese de que a assimilação de tais concepções foi fundamental para o processo de constituição do pandeiro “brasileiro”. Como já mencionado, esta hipótese está por ser investigada com mais profundidade em estudos futuros.

2 ENTRE INSTRUMENTO DE VÁRIOS E SÍMBOLO BRASILEIRO: VISÕES SOBRE PANDEIRO E PANDEIRISTAS NA IMPRENSA DO RIO DE JANEIRO (1900-1939)

A pesquisa cujos resultados serão discutidos neste capítulo foi feita mediante consultas *on-line* a periódicos digitalizados disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira.²⁹ Foi realizada uma busca por menções ao pandeiro nos jornais de maior circulação no Rio de Janeiro no início do século XX: *Jornal do Commercio* (fundado em 1827), *Gazeta de Notícias* (1875), *O Paiz* (1884), *Jornal do Brasil* (1891) e *Correio da Manhã* (1901) (FONSECA, 2008). As matérias publicadas nestes periódicos foram examinadas sistematicamente, em um período correspondente a quatro décadas: de 1º de janeiro de 1900 a 31 de dezembro de 1939.³⁰ Durante uma fase prospectiva desta busca, verificou-se que *A Noite* (fundado em 1911) foi o terceiro periódico com maior número de menções ao pandeiro durante os anos 1920, e durante os anos 1930 apresentou mais ocorrências do que qualquer um dos demais. Por esta razão, optou-se por examiná-lo sistematicamente também. Eventualmente, ao longo do texto, serão discutidas também matérias provenientes de buscas não sistemáticas, podendo ser de outros periódicos, ou então fora do recorte cronológico proposto. A pesquisa foi feita a partir das palavras-chave “pandeiro” e “pandeiros” (pois se verificou trazerem resultados diferentes).³¹ Ao todo, foram 4053 resultados examinados. As ocorrências somadas das duas palavras-chave, por década e por periódico, estão listadas na tabela abaixo (fig. 7):

Figura 7: Ocorrências somadas das palavras-chave “pandeiro” e “pandeiros” localizadas nos periódicos

| PERIÓDICO DÉCADA | Jornal do Brasil | Correio da Manhã (a partir de 1901) | Gazeta de Notícias | O Paiz (até 1934) | Jornal do Commercio | A Noite (a partir de 1911) | TOTAL |
|---------------------|------------------|-------------------------------------|--------------------|-------------------|---------------------|----------------------------|-------|
| 1900-1909 | 259 | 145 | 201 | 112 | 53 | - | 770 |
| 1910-1919 | 122 | 124 | 79 | 96 | 83 | 28 | 532 |
| 1920-1929 | 219 | 186 | 116 | 111 | 61 | 120 | 813 |
| 1930-1939 | 478 | 390 | 201 | 22 | 238 | 609 | 1938 |
| TOTAL | 1078 | 845 | 597 | 341 | 435 | 757 | 4053 |

Fonte: Produção do autor

²⁹ Este acervo, pertencente à Fundação Biblioteca Nacional e disponibilizado desde 2012, é composto por todos os periódicos brasileiros do séc. XIX existentes nesta biblioteca, assim como os do séc. XX já extintos ou que não circulam mais no formato impresso (ULHÔA; COSTA-LIMA NETO, 2014). Todas as reportagens citadas neste texto foram acessadas por consulta a este *website*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

³⁰ *O Paiz* deixou de circular em 1934.

³¹ A tecnologia de Reconhecimento Óptico de Caracteres (OCR), empregada no processo de digitalização da Hemeroteca Digital Brasileira, permite empreender a busca por meio de palavras-chave.

A seguir, serão sumarizadas as características mais importantes dos periódicos consultados para a pesquisa apresentada neste capítulo, especialmente durante o recorte cronológico a que ela diz respeito.

Fundado em 1827, o *Jornal do Commercio* é o mais antigo dentre eles. Na época da Proclamação da República, era considerado, ao lado da *Gazeta de Notícias*, o jornal mais importante da então capital federal. Na virada para o século XX, tinha perfil “[...] sisudo e conservador, lido pelos homens de classe, pelos políticos, pelos funcionários graduados” (SODRÉ, 1999, p. 283). Nesta época, o veículo procurou manter uma linha sóbria e pretensamente imparcial, politicamente neutra. Apoiou a Revolução de 1930 e, de modo geral, o governo de Getúlio Vargas, apesar de ter experimentado problemas com a censura durante o Estado Novo (LEAL; SANDRONI, 2010).

Nelson Werneck Sodré caracteriza a *Gazeta de Notícias* como um jornal “barato, popular, liberal” (1999, p. 224). O periódico foi fundado em 1875, época em que fazia campanha pela abolição da escravatura e Proclamação da República. Após a consolidação de ambas, adotou um posicionamento situacionista e defensor das elites agrárias. A partir de 1900, passou a tratar menos de política e a dar mais atenção a temas antes secundários em sua linha editorial, como esporte e histórias policiais. Passou também a investir na realização de entrevistas, técnica da qual foi pioneira na imprensa brasileira. Estava entre os veículos mais bem aparelhados tecnicamente naquela época. Teve colaboradores do porte de Alúcio Azevedo, Coelho Neto e Olavo Bilac. Na eclosão da Revolução de 1930, sua sede foi invadida e incendiada por populares, e somente em 1934 o jornal conseguiu voltar à ativa. Até o final daquela década, manteve apoio a Getúlio Vargas e ao Estado Novo (LEAL, 2010b).

Fundado em 1891, o *Jornal do Brasil* foi montado com sólida estrutura empresarial e “[...] chegava para enfileirar-se entre os grandes” (SODRÉ, 1999, p. 257). No início do século XX, já era o periódico carioca de maior circulação, com tiragem de 62 mil exemplares, e em 1916 passou a contar com o maior e melhor equipamento gráfico de sua época, condição até então ocupada pelo *Jornal do Commercio*. Tania Regina de Luca assinala que o *Jornal do Brasil*, fundado por simpatizantes da monarquia deposta, passou em seus anos iniciais por seguidas mudanças de orientação ideológica. Já no fim do século XIX, o veículo manifestava a orientação editorial de defesa das classes sociais oprimidas, transparente em assuntos como “[...] a atenção às questões cotidianas que afetavam as camadas mais pobres da cidade, [...] a ênfase em temas como abusos policiais” (LUCA, 2008b, p. 9-10). Voltava-se a temas de interesse popular, como o carnaval, além de divulgar as queixas das populações periféricas. No entanto, jamais encampou lutas populares que significassem ameaça à ordem constituída. Nesta

fase, durante as duas primeiras décadas do século XX, caracterizava-se mais como um veículo informativo do que opinativo, o que o levou a ser chamado pelos concorrentes, pejorativamente, de “O Popularíssimo” (FERREIRA; MONTALVÃO, 2010). Em 1919, o jornal mudou de orientação e procurou recuperar o prestígio, investindo em seções de literatura e artes. Politicamente, procurou manter uma linha discreta, moderada. Isto não impediu de ter sua sede invadida durante a Revolução de 1930 (fato que ocorreu, também, com outros veículos da imprensa carioca), o que o tirou de circulação por quatro meses. Em grave crise financeira, o *Jornal do Brasil* passou a explorar anúncios classificados em suas primeiras páginas, perdendo relevância como órgão informativo e abandonando a cobertura do mundo das artes e literatura. Manteve-se simpático à política do Estado Novo. Em 1935, o jornal fundou sua própria emissora, a Rádio Jornal do Brasil. Circulou na forma impressa até 2010, e permanece disponibilizado em formato digital até os dias atuais.

O Correio da Manhã, fundado em 1901 por Edmundo Bittencourt, declarou-se em seu editorial inaugural uma folha livre, sem ligações com partidos políticos, defensora “[...] dos direitos do povo, do seu bem estar e de suas liberdades”. Afirmava que ser independente não significaria ser um veículo neutro: “[...] há de ser, forçosamente, um jornal de opinião e, neste sentido, uma folha política”.³² Sua tiragem, de 3 mil exemplares no ano de fundação, cresceu para 30 mil em 1910, quando já era um dos periódicos de maior popularidade no Rio de Janeiro. Tinha como colaboradores intelectuais do porte de Artur Azevedo, Coelho Neto e Melo Moraes Filho (FONSECA, 2008). Por volta de 1915, o oposicionismo deste jornal polarizava as correntes de opinião no Rio de Janeiro contra o situacionismo de *O Paiz*. *O Correio da Manhã* era crítico a qualquer manifestação de intervencionismo do Estado. De modo geral, manteve posição crítica ao governo de Getúlio Vargas, o que levou o periódico a sofrer censura sistemática e rigorosa durante o Estado Novo. O jornal circulou até 1974 (LEAL, 2010a).

O Paiz, fundado em 1884, era o periódico de menor estrutura dentre os abordados nesta pesquisa (FONSECA, 2008). Para Nelson Werneck Sodré, se caracterizava pela subserviência ao governo e era dirigido por um “[...] jornalista corrupto, de opinião alugada, conluiado com o poder”, do qual recebia vantagens financeiras (SODRÉ, 1999, p. 332). Por outro lado, esta segurança financeira permitia ao jornal contar com uma equipe de bons profissionais e colaboradores (p. 334). Fortemente identificado com a República Velha, *O Paiz* teve sua sede saqueada e vandalizada após a vitória da Revolução de 1930, da mesma forma que ocorreu com

³² BITTENCOURT, Edmundo. *Correio da Manhã*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1901, p. 1.

a *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Brasil*. Após um hiato de três anos, o jornal voltou a funcionar, mas fechou as portas definitivamente em 1934 (LEAL, 2010c).

Fundado em 1911 por Irineu Marinho (egresso da *Gazeta de Notícias*), *A Noite* definiu-se inicialmente como oposicionista ao governo. A direção do periódico mudou de mãos algumas vezes a partir de 1925, quando a publicação passou a apoiar as oligarquias dominantes. Nos anos que se seguiram, o grupo jornalístico que o controlava construiu um edifício de 23 andares na Praça Mauá, para onde sua sede se transferiu em 1929. Seu equipamento gráfico e identidade visual foram modernizados durante esses anos. A partir da década de 1930, *A Noite* adotou uma linha menos engajada em assuntos políticos, ao mesmo tempo em que expandia sua atuação para as revistas *Noite Ilustrada*, *Carioca* e *Vamos Ler* (FERREIRA, 2010). Inaugurou, em 1936, a Rádio Nacional, sua própria emissora de radiodifusão. Em 1940, o grupo jornalístico *A Noite*, responsável pelo controle desses periódicos e da emissora, foi encampado pelo governo federal, sob alegação de uma dívida com o Estado brasileiro, passando assim a integrar o patrimônio da União. Naquela década, a Rádio Nacional se tornaria a emissora mais poderosa e influente do Brasil.

Para a análise das matérias jornalísticas colhidas durante a pesquisa aqui apresentada, é importante levar em conta que, ao mesmo tempo em que os jornais comentados acima apresentam posições ideológicas distintas, um veículo de imprensa nunca é unívoco em relação à própria linha editorial. Todo jornal possui “[...] sua própria pluralidade de pessoas, de pensamentos e de posicionamentos nem sempre convergentes e de fácil percepção no seu interior” (LAPUENTE, 2016, p. 17). Ainda que a linha editorial de um periódico claramente defenda interesses políticos específicos, conflitos e divergências podem se fazer presentes no dia a dia da publicação (NEPOMUCENO, 2016, p. 274).

As matérias jornalísticas selecionadas durante a pesquisa permitiram mapear os trânsitos do instrumento no Rio de Janeiro dos anos 1900 a 1939 e acessar significados atribuídos ao pandeiro e pandeiristas. Para organizar a grande massa de informações levantadas, essas matérias foram agrupadas em categorias, de modo que configurassem “unidades de sentido”. Elas permitiram organizar a leitura das formas como o pandeiro atravessou práticas musicais e sociais; ensejou uma série de discursos que englobam práticas musicais, valores e preconceitos; atuou como agenciador de corporalidades; articulou representações simbólicas da Nação; tomou parte na economia do carnaval e da música de mercado.

As unidades de sentido propostas são: 1) repressão policial ao pandeiro; 2) discursos de valorização estética e de associação do pandeiro à tradição; 3) o pandeiro prestigiado pela elite socioeconômica; 4) pandeiristas vistos como artistas. Ao longo das matérias jornalísticas

discutidas, foram contextualizados aspectos da história sociocultural do período em questão, a partir de literaturas específicas. As transcrições dos textos jornalísticos foram adaptadas para as normas gramaticais atualmente vigentes.

O título de cada seção tem, como mote inspirador, um fragmento da fala de João da Bahiana, ou de seu interlocutor, na entrevista comentada na introdução do presente texto. Porém, desafiando o sentido teleológico daquela narrativa sobre a ascensão triunfal do pandeiro e do samba, aqui se procurará problematizar cada uma das unidades de sentido discutidas.

2.1 “O NOVO RITMO FOI COMBATIDO DE TODAS AS FORMAS”: REPRESSÃO POLICIAL AO PANDEIRO

A historiografia do samba frequentemente menciona relatos orais que afirmam a existência de repressão ao gênero nas primeiras décadas do século XX. Vários desses depoimentos retrospectivos foram feitos por indivíduos que, anônimos àquela época, depois se tornariam músicos reconhecidos, como bem apontou Maria Clementina Pereira Cunha: “[...] naquele momento, eles eram simplesmente um grupo de indivíduos pobres, em sua maioria negros, sem o glamour que a posteridade lhes atribuiu” (CUNHA, 2015, posição 213).³³ Alguns desses relatos, referentes especificamente ao pandeiro, sustentam que pessoas que o tocavam na rua estavam sujeitas à prisão, à apreensão ou inutilização do instrumento e a outras formas de violência policial. Há depoimentos neste sentido concedidos por músicos que se tornaram famosos, como João da Bahiana, Donga e Russo do Pandeiro.

João da Bahiana (João Machado Guedes, 1887-1974), em diversas entrevistas concedidas ao longo de sua carreira, afirmou ter sido preso por tocar pandeiro. Dentre aquelas localizadas por minha pesquisa, a mais antiga é de 1936: “Sofri, muito, por causa do pandeiro. Preso diversas vezes, no decorrer da intensa campanha que as autoridades moveram contra o samba, nunca desanimei”.³⁴ Seu depoimento de maior repercussão foi aquele concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1966. Sua transcrição, publicada no livro *As*

³³ A edição eletrônica do livro de Cunha (2015) a que tive acesso localiza o texto por meio de posições, ao invés de páginas. Essas posições são aproximadas, uma vez que podem se reconfigurar conforme o leitor avança e retrocede na leitura do texto. O mesmo ocorre com as edições eletrônicas dos livros de Almirante (2013) e Cabral (2016).

³⁴ A voz do pandeiro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1936, p. 21. Cf. também: Um pouco da história do pandeiro. *O Radical*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1939, p. 4; COUTINHO, Lourival. O samba nasceu na Baía? *Carioca*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1939, p. 34-5;62; O Irineu era eleito e ia para Paris. *A Noite Ilustrada*, 01 ago. 1950, p. 36-7; 39; LIMA, J.B. de Souza. Broto de 80 anos ainda alegre a vida noturna. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 21 maio 1967, p. 7; Pandeiro dava cadeia. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1968, p. 9.

vozes desassombradas do museu (FERNANDES, 1970), provavelmente foi determinante para a consagração do tema da repressão ao pandeiro e ao samba na historiografia do assunto.

Contemporâneo de João, o compositor e violonista Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1890-1974), parceiro de Pixinguinha no conjunto Oito Batutas, afirmou, em entrevista concedida em 1963: “Na Festa da Penha, os pandeiros eram arrebatados pela polícia, por medida de precaução” (cf. MOURA, 1995, p. 111), referindo-se a uma situação recorrente nas primeiras décadas do século XX naquela importante festa popular do Rio de Janeiro.

Russo do Pandeiro (Antônio Cardoso Martins, 1913-1985), que viria a desenvolver brilhante carreira como pandeirista no Brasil e nos Estados Unidos, pertencia a uma geração posterior à de Donga e João da Bahiana. Ele relatou, em depoimento concedido em 1982: “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”.³⁵

No início do século XX, o Brasil vivia sob forte impacto de dois eventos políticos extremamente importantes do final do século anterior, a abolição oficial da escravatura e a Proclamação da República. A recém-instalada República brasileira buscava o “progresso” inspirada por concepções europeias, sobretudo francesas, de civilidade e modernidade. O Rio de Janeiro, então a capital federal, passaria nas décadas seguintes por transformações urbanísticas radicais, sob o *slogan* “O Rio civiliza-se”. No início do século XX, a política de remodelação do centro da cidade ficaria conhecida como “era do bota-abaixo”, quando uma quantidade enorme de habitações populares foi demolida, sob alegações higienistas, e o traçado das ruas reconfigurado, com destaque para a abertura da Avenida Central. Populações negras e pobres foram forçadas a se mudar para áreas periféricas e para os morros – situação que daria origem às favelas (VIANNA, 2012).

Nos meios científicos e intelectuais discutia-se, a partir de teorias raciais da época, como lidar com as implicações do fim da escravidão no país e com a tendência de miscigenação da população. Embora não houvesse uma corrente científica unívoca sobre o assunto, o branqueamento progressivo da população era uma das medidas defendidas como desejáveis e necessárias para o progresso da nação.³⁶ Este tipo de visão eugenista reverberava em políticas

³⁵ Entrevista publicada em forma de áudio no *website* do jornalista Renato Vivacqua. Disponível em: <http://www.renatovivacqua.com/entrevista-com-russo-do-pandeiro/>. Acesso em: 16 mar. 2020.

³⁶ Lília Schwarcz (1993) examina a relevância e as variações de utilização das teorias raciais no Brasil, no período de 1870 a 1930. De acordo com a autora, essas teorias, de proveniência europeia e chegadas tardiamente ao país, receberam acolhida entusiástica, especialmente nos estabelecimentos científicos de ensino e pesquisa. Nessas instituições – museus etnográficos, institutos históricos e geográficos, faculdades de direito e medicina – a discussão racial assumia papel central, e seus membros procuravam perspectivas para o futuro do Brasil.

adotadas pelo Estado brasileiro que acabavam por negar perspectivas de futuro que incorporassem os negros e mestiços como cidadãos. Se havia uma grande massa de antigos escravizados oficialmente libertos, muitos dos quais agora desempregados, havia incentivos oficiais à imigração de brancos europeus para substituir aquela mão de obra. As práticas culturais associadas às populações negras eram alvos de campanhas depreciativas, uma vez que eram vistas como herança indesejada de um passado que o país pretendia apagar, e como entrave para sua inserção na modernidade.

O Código Penal de 1890, o primeiro da República e que vigoraria até 1940, estava alinhado a estas concepções higienistas e de controle social. Ele tipificava a vadiagem como contravenção, prevista em seu artigo 399 e sujeita a pena de 15 a 30 dias de detenção. Porém, a vadiagem era fragilmente definida naquele código: consistiria, basicamente, na ausência de profissão ou ocupação definida, ou na subsistência por meio de práticas ilícitas ou ofensivas à moral e bons costumes, bem como na ausência de residência fixa. Para Marc Hertzman (2013), essa legislação visava manter o *status quo* hierárquico do tempo escravocrata e monitorar populações potencialmente ameaçadoras. Posta em prática por meio de revistas, identificação compulsória e coleta de impressões digitais, resultava em detenções provisórias que muitas vezes excediam o próprio tempo de reclusão previsto para a contravenção, em caso de condenação do suspeito. Esse artigo da lei inspirou uma campanha antivadiagem que objetivava assegurar a ordem social. A ociosidade era vista como um caminho para crimes maiores; seu antídoto seria uma ética baseada no trabalho. O artigo 399 do Código Penal atingia sobretudo

A mestiçagem, em aumento progressivo no país, era vista com apreensão e pessimismo, apontada como degeneração e possível causa para o atraso e inviabilidade do desenvolvimento da nação.

Contrariamente ao que afirma ser o tratamento historiográfico predominante sobre o tema, que considera os cientistas e intelectuais brasileiros da época meramente imitadores acrílicos dessas correntes de pensamento europeias, a autora propõe que no Brasil se desenvolveu uma adoção original delas, com a acomodação de modelos cujas decorrências teóricas de origem eram formalmente excludentes. Buscavam-se, em teorias como o darwinismo social e o evolucionismo social, “[...] usos e decorrências inusitados e paralelos, transformando modelos de difícil aceitação local em teorias de sucesso” (SCHWARCZ, 1993, p. 11).

O evolucionismo social, também chamado antropologia cultural, tinha uma visão otimista e teleológica da história: todas as culturas da humanidade, independentemente de seu estado atual, iriam passar pelos mesmos estágios evolutivos em direção à civilização e progresso.

Contrário à hipótese evolucionista, o darwinismo social era uma escola determinista que via com pessimismo a miscigenação, entendida como degeneração racial e social, a partir da suposta correlação entre caracteres físicos e morais. A leitura avançada desta perspectiva implicou no ideal político da eugenia, que tinha como meta intervir na reprodução das populações: evitando-se casamentos inter-raciais, seria alcançada uma conformação racial pura, que seria a chave para o progresso de uma nação.

Para Schwarcz, no Brasil operou-se uma combinação inusitada da interpretação darwinista social com a perspectiva evolucionista. “O modelo racial servia para explicar as diferenças e hierarquias, mas, feitos certos rearranjos teóricos, não impedia pensar na viabilidade de uma nação mestiça” (ibid., p. 43).

A autora recupera os debates das diferentes interpretações dessas teorias raciais em evidência, a partir das filiações dos “homens de ciência” da época às diferentes instituições, que funcionavam como instâncias de seleção e consagração intelectual, e das quais partiam respostas alternativas à discussão racial colocada.

a população de origem negra. Esta, mesmo antes da abolição da escravatura, já constituía boa parte da população da cidade (cf. KARASCH, 1987).³⁷

É a partir deste contexto que examinaremos o assunto da repressão às práticas culturais associadas a populações negras e pobres do Rio de Janeiro no início do século XX. Carlos Sandroni observa que o tema da repressão ao samba carioca em sua fase embrionária é bastante explorado, a ponto de constituir “[...] um lugar-comum na bibliografia sobre o assunto” (SANDRONI, 2012, p. 113). Como já foi ressaltado, embora o pandeiro não se restrinja ao samba, está bastante associado a este gênero musical – e esta observação se estende à repressão experimentada por ambos. A própria narrativa de João da Bahiana, nos diversos depoimentos por ele concedidos ao longo de sua vida, trata samba e pandeiro como aspectos do mesmo assunto: a repressão ao samba também é a repressão ao pandeiro; o triunfo do samba também é o triunfo do pandeiro.

Na literatura da história social do samba carioca, o tema de sua repressão é abordado, de maneira bastante crítica, por Marc Hertzman (2013) e Maria Clementina Pereira Cunha (2015). Em *Making samba: a new history of race and music in Brazil*, Hertzman (2013) examina os processos de consolidação do samba como gênero musical e de afirmação dos sambistas como músicos profissionais, o que abrange as etapas de conformação do mercado musical e de criação de organizações da profissão. O autor coloca, como atores centrais em seu livro, os músicos negros pioneiros do samba no Rio de Janeiro no século XX.

Hertzman dedica um capítulo de *Making samba* ao exame crítico da noção que ele chama de *punishment paradigm*, que aqui será traduzido como paradigma da repressão. Esta noção consiste na “[...] ideia amplamente aceita de que o samba foi violentamente reprimido e sistematicamente marginalizado antes de tornar-se símbolo da identidade nacional” (HERTZMAN, 2013, p. 13).³⁸ De acordo com Hertzman, o paradigma da repressão representa um senso comum historiográfico amplamente sustentado, porém, raramente embasado por pesquisas, cuja adoção acrítica acabou por consagrar uma espécie de passado mítico desse gênero musical. O autor questiona muitos dos pressupostos nos quais se assenta essa noção, além de explorar seus significados e utilizações, muitas vezes instrumentalizadas.

³⁷ Em 1890, aproximadamente um terço da população da cidade do Rio de Janeiro era classificada como “preta” ou “mestiça” (SEXO, RAÇA E ESTADO CIVIL, 1898). Naquele ano, a população do Rio de Janeiro era de 522.651 pessoas. Este número cresceu para 691.565, em 1900; para 905.013, em 1910; para 1.167.560, em 1920 (SÉRIES, 1986 [1941]).

³⁸ “[...] the widely accepted idea that samba music was violently suppressed and systematically marginalized before it became a symbol of national identity”.

Hertzman aponta, como abusos do paradigma da repressão, casos em que essa noção, quando já estava bem aceita na historiografia do samba, foi invocada por sambistas que alegaram, em depoimentos retrospectivos, ter sido o abuso de autoridade policial a razão de suas prisões quando jovens. Tais versões são confrontadas pelo autor, que demonstra que aquelas prisões tinham sido causadas por crimes comuns cometidos pelos sambistas na juventude.

Hertzman busca entender como e por que teria ocorrido a ampla adesão historiográfica ao paradigma da repressão. Um dos mitos sustentados por vários autores, segundo Hertzman, é o de que o samba era proibido pelo Código Penal de 1890. Contudo, esta assunção é desmontada pelo simples fato de que não constava naquele código qualquer menção ao samba ou a outras práticas musicais, conforme ressalta o autor.³⁹

Segundo Hertzman, muitos historiadores do samba assumem que a polícia recorria a interpretações tendenciosas do artigo 399 do Código (a genérica lei antivadiagem) para enquadrar músicos, especialmente quando estes tocavam nas ruas. Hertzman testa a pertinência da hipótese examinando uma amostra de centenas de processos penais do período, colhida aleatoriamente no Arquivo Nacional. Estes processos eram referentes às Freguesias de Santana e Santo Antônio,⁴⁰ pelo período de 1890 a 1940. Neles, o autor encontra poucos casos de indivíduos detidos por vadiagem identificados como músicos, e nenhum desses casos se relacionava abertamente à música. Isto, certamente, enfraquece a hipótese; porém, como Hertzman observa, em boa parte daquele período os músicos ocupavam uma espécie de não-lugar ambíguo, pois, embora sua ocupação não fosse ilegal, tampouco eles eram reconhecidos formalmente como trabalhadores. Conforme menciona o autor, das 44 organizações trabalhistas registradas no Rio de Janeiro em 1912 listadas por uma publicação da época, nenhuma tinha relação com a música.⁴¹ Devido a essa frágil consciência de classe, infere Hertzman, raros

³⁹ Esta condição brasileira contrasta com o que ocorreu em outros países do continente americano onde manifestações musicais afrodiáspóricas foram combatidas por leis específicas. Como exemplo, uma lei municipal de 1900 em Havana, Cuba, tornava ilegal o uso de tambores africanos, tanto em vias públicas quanto no interior das casas (MOORE, 1997, p. 229).

⁴⁰ Estas freguesias, na região central do Rio de Janeiro, correspondem a boa parte da “Pequena África”, termo cunhado pelo sambista Heitor dos Prazeres como referência à região que “[...] se estendia do cais do porto até a Cidade Nova, tendo como capital a Praça Onze” (MOURA, 1995, p. 93). Para parcela substancial da bibliografia do samba carioca, a Pequena África ocupa uma espécie de lugar mítico de origem do gênero.

⁴¹ Hertzman observa a ausência, nesta lista, do Centro Musical do Rio de Janeiro, fundado em 1907 e que posteriormente se converteria no Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro. Porém, pondera o autor, o centro havia sido fundado por um grupo de músicos de elite, predominantemente brancos e com instrução erudita, funcionando, durante seus primeiros anos, como representação de parcela restrita da classe musical. Para a história da formação deste sindicato, cf. Esteves (1996).

indivíduos se declarariam como músicos para se defender de uma acusação de vadiagem, pois essa ocupação não serviria como comprovação de trabalho.

O autor examina, também, processos selecionados relacionados a prisões de indivíduos que posteriormente se tornariam músicos conhecidos. Ele localiza 36 casos, dos quais 13 provieram de alegações de violação do artigo 399. Porém, observa o autor, em nenhum deles a acusação tinha conexão direta com a música ou com o fato de os acusados serem músicos.

O próprio Hertzman, no entanto, aponta para importantes ressalvas que acabam por receber pouco peso em seu texto. Ele considera que a ausência de processos ou relatos escritos não significa, necessariamente, ausência de repressão: a atuação da polícia contra músicos podia ocorrer informalmente, sem deixar registros oficiais – persistindo a memória desta repressão somente em depoimentos orais referentes ao período e em notícias de jornal. O autor, de certa forma, matiza sua própria crítica ao paradigma da repressão – de resto, bastante embasada e contundente – admitindo que existia repressão *ad hoc*, porém não sistemática, ao samba. Músicos como João da Bahiana e seus contemporâneos, afirma, certamente eram familiarizados com múltiplas formas de repressão em seu dia a dia (HERTZMAN, 2013, p. 36). Além disso, o autor ressalva que havia arenas em que a polícia, de fato, exercia controle mais rígido sobre a música, como a Festa da Penha e o carnaval.

Em *Não tá “sopa”*, Maria Clementina Pereira Cunha (2015) examina a vida cotidiana de sambistas, batuqueiros e membros de sociedades carnavalescas cariocas (ranchos e cordões) entre 1890 e 1930. Atenta tanto às semelhanças quanto às heterogeneidades dos indivíduos e grupos que investiam suas energias nessas práticas, a autora se interessa por suas disputas, valores e comportamentos em determinadas circunstâncias, incluindo as agruras com o policiamento. Cunha observa que, desde os anos iniciais da República Velha, a polícia tinha uma atitude cada vez mais hostil contra essas práticas musicais populares, reprimindo músicos ao mesmo tempo em que perseguia “vadios”, crianças que vagavam pelas ruas, prostitutas e capoeiras. Uma vez que as regras da lei antivadiagem eram ambíguas, a polícia podia agir de forma arbitrária.

Essa pouca tolerância com a música tocada nas ruas ocorria em um meio em que boa parte da população não encontrava ocupação regular no mercado de trabalho. A autora cita estimativas segundo as quais 30% da mão de obra ativa do Rio de Janeiro em 1906 viveria de

ocupações temporárias, implicando em um cotidiano marcado por incertezas e transitoriedade (2015, posição 1662).⁴²

Cunha examina, no Arquivo Nacional, diversos registros policiais que dão pistas do risco que indivíduos corriam, ao circular no início do século XX na região do centro do Rio referida como Pequena África, de serem indiscriminadamente considerados suspeitos pela polícia (ainda que, conforme observa a autora, várias dessas pessoas fossem comprovadamente trabalhadoras):

Os episódios mostram que qualquer um estava sujeito a ser apanhado por um comissário desconfiado. A mão da lei se dirigia a todo suspeito de vadiagem, jogo, capoeira – identificados a partir de signos que não variavam muito no tempo, como cor, atitudes e formas de se vestir. Entre eles, *os pandeiros* [...]. Vários sambistas relataram em seus depoimentos “para a posteridade” terem sido detidos simplesmente por carregar consigo um desses instrumentos (CUNHA, 2015, posição 1888, grifo meu).

A autora observa que, naquela época, as detenções naquela região, especialmente as “preventivas”, sob acusações de vadiagem e outras contravenções, eram consideravelmente maiores que as da média da cidade. Assim, os agentes policiais atuantes naquela área se voltavam menos para a coibição do crime que para o controle social. Cunha não tem dúvidas de que “[...] essa forma de ação da polícia carioca marcou de modo decisivo a vida e as rotinas dos moradores e frequentadores [...]” dos bairros pobres centrais do Rio, que, “[...] certamente, desenvolveram habilidades especiais para burlar essas formas de controle” (2015, posição 1944).

A partir de sua pesquisa nos processos policiais, Cunha afirma, em posição contrária àquela assumida por Hertzman, que várias detenções desta natureza resultaram de atividades estritamente musicais. Ela aponta, também, que músicos eram alvos da atenção da polícia especialmente nas ocasiões festivas da cidade. Porém, para a autora, a ideia de uma “[...] perseguição sistemática, indiscriminada e persistente [...]” ao samba como “[...] uma característica permanente na história de uma ‘cultura popular’ carioca [...]” é um mantra historiográfico; tal mantra, segundo Cunha, ignora as heterogeneidades daquele grupo social que, com padrões de comportamento e expedientes de sobrevivência bastante diversos, tinha problemas recorrentes com a polícia por razões que não necessariamente tinham conexão com a música (2015, posição 1207). Em outras palavras, para a autora, a historiografia assume, como

⁴² Mônica Velloso aponta para um número ainda maior de pessoas que viveriam no mercado informal de trabalho no início da República: segundo ela, esta proporção chegaria a quase 50% da mão de obra ativa do Rio de Janeiro (VELLOSO, 2014, p. 21).

“perseguição ao samba”, atitudes da polícia que não obrigatoriamente tinham relação com aquela prática musical.

Um dos pontos de partida do presente estudo foi a busca por documentos que corroborassem a plausibilidade dos depoimentos orais de músicos que relatavam a ocorrência de coibição policial à prática de tocar pandeiro no início do século XX. Diferentemente de Hertzman e Cunha, que embasaram suas argumentações (relacionadas não ao pandeiro especificamente, mas ao samba), sobretudo, a partir de pesquisas em registros de autos processuais, a metodologia aqui adotada foi a busca por matérias em periódicos de época, pelas razões já expostas.

Estou de acordo com a tese desses autores de que a repressão ao samba não era sistemática, tendo ela diversas nuances, e estendo esta percepção também ao caso específico do pandeiro, que em diversas das situações que aqui serão examinadas está associado àquela prática musical. Porém, creio que a pesquisa cujos resultados serão apresentados pode ampliar a perspectiva da questão, sugerindo que essa repressão no dia a dia da cidade tinha dimensão maior do que aquela presumida pelos autores, especialmente Hertzman. Se o samba e o pandeiro não eram exatamente (ou univocamente) proibidos, seus praticantes eram bastante atingidos pela “suspeição generalizada” (CHALHOUB, 1988) que marcava o cotidiano de moradores negros e pobres da área central e dos morros do Rio de Janeiro, de forma semelhante ao que haviam experienciado os escravizados urbanos no século XIX. As brechas da lei por meio das quais a repressão operava ficaram bastante nítidas a partir da perspectiva adotada pelo presente estudo, de olhar para aquele contexto sociocultural a partir do pandeiro, e pela procura de seus rastros nos periódicos da época.

2.1.1 A repressão ao pandeiro no dia a dia da cidade

Várias das reportagens encontradas pela pesquisa aqui apresentada atestam o uso arbitrário da força policial contra grupos de indivíduos sobre os quais não pesava acusação específica, mas que eram eventualmente levados à cadeia pelo simples fato de serem “suspeitos”: tocarem pandeiro na rua ou em festas populares, praticarem samba, participarem de cultos religiosos de matriz africana.

A postura dos jornais que noticiavam essas ocorrências se dividia, *grosso modo*, entre a desaprovação e o apoio à ação policial. Por vezes, este apoio era tácito, uma vez que o periódico não emitia juízo sobre a questão. Em outras ocasiões, o apoio à repressão policial

trazia uma carga adicional de violência: a violência simbólica contra aquelas pessoas presas por tocar pandeiro.

Vincenzo Cambria (2012) define a violência simbólica como a imposição implícita de uma “ordem das coisas”, naturalizada pelo senso comum, que inibe outros entendimentos da realidade e evita que as pessoas percebam e enfrentem a dominação a que estão sujeitas. Para o autor, bastante embasado na conceituação de Bourdieu sobre o assunto, tal violência se traduz na acumulação temporal, histórica, de discursos que, pela sua repetição, adquirem *status* de verdades, fatos óbvios ou naturais. Escrevendo no contexto de uma etnografia de práticas musicais em uma favela carioca no início do século XXI, Cambria aponta que uma manifestação evidente do resultado dessa acumulação de discursos é a estigmatização das favelas e de seus moradores, que são definidos a partir da carência, ou ausência, de bens materiais, de cultura, de algo que possa ser digno de atenção ou estudo. O fato de o autor escrever essas constatações em uma pesquisa publicada cerca de um século depois das matérias jornalísticas aqui comentadas evidencia que a prática de discursos violentos contra populações empobrecidas permanece estável.

A primeira notícia localizada pela pesquisa data de 1900. Conta o *Jornal do Brasil* que, no dia anterior (dia de Natal), “às 7 horas da noite, vários indivíduos da pior espécie, dançavam *samba*, ao som de pandeiros e chocalhos, em plena rua da Gamboa” (grifo no original). Dois policiais teriam ordenado ao grupo de pessoas, “em número superior a 30”, para interromper a farra, no que foram desafiados pelos membros do “cordão” (*sic*). Houve conflito, e os policiais, em franca desvantagem numérica ante os “desordeiros” que, segundo a reportagem, estavam armados, fugiram do local.⁴³

No mesmo periódico, uma matéria de 1902 denuncia 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”. A matéria não esclarece que tropelias seriam essas, mas informa que ali houvera um conflito no dia anterior, após o qual um inspetor, “furioso de não haver pegado nenhum dos vagabundos” que tocavam pandeiros, maltratou uma criança.⁴⁴

Esses dois exemplos, além de evidenciar a repressão policial a pessoas tocando pandeiro nas ruas, mostram também a carga de violência simbólica, por parte da imprensa, contra esta população pobre. As pessoas são tratados como “desordeiros”, “vadios”, “indivíduos da pior espécie”. Tal campo semântico vai caracterizar várias das matérias jornalísticas envolvendo a

⁴³ Grande conflito na Gamboa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 dez. 1900, p. 2.

⁴⁴ Queixas do povo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1902, p. 2.

polícia e pessoas tocando pandeiros, especialmente durante as duas primeiras décadas do século XX.

Há casos em que a ação policial é claramente movida pela “suspeição generalizada” já aludida. Foram encontradas três ocorrências, similares entre si, na mesma localidade, a rua Visconde de Niterói, no bairro da Mangueira, área atendida pelo 18º Distrito Policial da capital.⁴⁵ Em 1916, o *Jornal do Brasil* relata que um samba ocorria na rua, no qual “a patuscada corria animadíssima, ouvindo-se ao longe o pandeiro”. “No meio da festa”, chegou a viatura policial “e lá se foi o pessoal chorar... as suas mágoas no xadrez”, informa ironicamente o texto.⁴⁶ O restante da reportagem se limita a listar os nomes das pessoas presas naquilo que chama de “canoa”,⁴⁷ eximindo-se de procurar razão naquelas prisões aparentemente sem justificativa.

Três anos depois, acontecia uma festa em uma casa de moradores daquela localidade, animada por um grupo com violões, cavaquinhos, pandeiros etc. e que se estendeu até a madrugada. Chamados ao local, o comissário e seus homens levaram presos todos os músicos e convidados, além de apreender os instrumentos. A reportagem traz os nomes de todos os presos, os quais foram “postos em liberdade por ficar apurado serem todos trabalhadores”, o que leva à dedução de que a ação policial se tratava novamente de uma “canoa”: primeiramente as pessoas eram presas, para então se conferir se tinham débitos com a lei.⁴⁸ Um ano depois, em 1920, nova ação policial sem justificativa aparente foi narrada, em tom afetadamente neutro, pelo *Correio da Manhã*. O periódico informa que “vários desocupados” faziam naquela mesma rua um “ruidoso samba, ao som de pandeiros e outros instrumentos”. Chamada ao local, a polícia prendeu “parte do pessoal do batuque”, além de apreender “cinco pandeiros e um tambor” (fig. 8).⁴⁹ Em ambas as matérias, chama a atenção o fato de os instrumentos terem sido apreendidos juntamente com as pessoas, corroborando, assim, relatos de diversos músicos daquela época.

⁴⁵ Nesta mesma rua funciona, há décadas, a quadra do G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira. Observe-se que as ocorrências aqui comentadas antecedem, em alguns anos, a fundação desta famosa escola de samba, verdadeira instituição nacional. Portanto, ainda não havia a “aura mítica” que se formaria em torno da escola e do samba praticado na localidade.

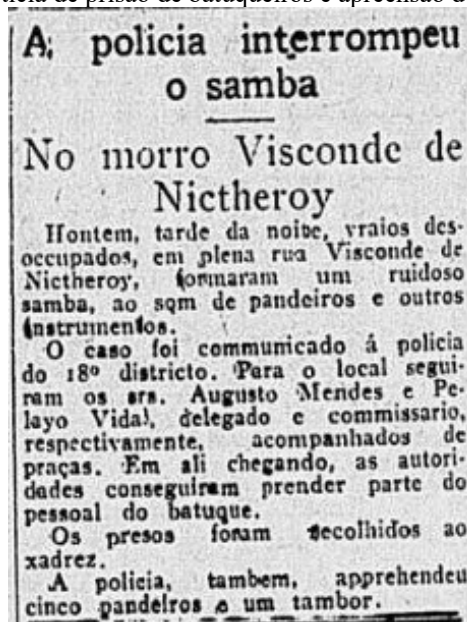
⁴⁶ Samba e xadrez no “buraco quente”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 dez. 1916, p. 8.

⁴⁷ Cunha (2015, posição 1290) esclarece que as “canoas” eram práticas habituais da polícia, consistindo em arrastar para a prisão bandos de pessoas, sem motivos aparentes, na expectativa de que “[...] um peixe graúdo caísse na rede”.

⁴⁸ A festa estava boa... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1919, p. 9.

⁴⁹ A polícia interrompe o samba. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 ago. 1920, p. 3.

Figura 8: Notícia de prisão de batuqueiros e apreensão de instrumentos



Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 ago. 1920, p. 3

Outra ocorrência encontrada naquele mesmo ano de 1920 chama a atenção por ser a única matéria jornalística localizada contendo uma foto das pessoas presas por praticar o samba. Trata-se de um episódio no morro do Salgueiro, onde pandeiros tomavam parte em um “ruído infernal que ensurdecia”, “uma barulheira dos diabos”. Como será demonstrado mais adiante, termos como “infernal” ou “diabólico”, quando referentes ao contexto do carnaval popular, ou então aos pandeiristas que emergiam como artistas no contexto do rádio, tinham conotação positiva. Não é o caso aqui, em que são empregados claramente de forma pejorativa contra a música feita pelos indivíduos que acabaram presos (“desocupados”, “malandros do morro do Salgueiro”), e que a foto mostra serem, em sua maioria - se não todos eles - negros (fig. 9). Ainda abordaremos o caráter racializado dessa repressão ao pandeiro e às manifestações em que ele estava inserido. Por ora, resalte-se, uma vez mais, a violência simbólica contra aquelas pessoas e a música que faziam.

Figura 9: Foto de matéria sobre sambistas presos no morro do Salgueiro



Fonte: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 out. 1920, p. 3

Ainda que as “canoas” policiais fossem procedimentos aparentemente aleatórios, e claramente arbitrários, algumas delas acabavam apanhando indivíduos de fato associados ao crime. Ainda em 1920, um comissário “resolveu ver de perto” um samba que ocorria, em um casebre, “ao som do violão, do cavaquinho e do imprescindível pandeiro”. Uma vez que “entre a gatinha do samba havia vários indivíduos com os quais a polícia desejava ajustar contas”, houve troca de tiros, seguida de fuga e prisão de cinco indivíduos, dentre os quais um conhecido ladrão.⁵⁰ Em ocorrência reportada em 1930, a polícia é chamada para averiguar um animado samba que se formava por gente “munida de pandeiros e gaitas”. À sua chegada, foi dado um grito de alarme e os foliões fugiram; dois deles foram capturados e autuados por estarem “armados de navalha e punhais”.⁵¹ No Morro da Favela, a polícia acabou com um samba animado com cavaquinho e pandeiro, instrumentos levados à delegacia junto com os sambistas, “entre os quais figuram ladrões conhecidos”. A matéria, publicada em 1932, informa que o delegado local havia proibido os sambas naquele morro.⁵² Em 1938, indivíduos faziam um samba na rua “acompanhado de cuícas, tamborins e pandeiros”, tendo sido advertidos por um

⁵⁰ No samba. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1920, p. 5.

⁵¹ Nosso sambinha assim tava bão... *A Noite*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1930, p. 2.

⁵² O samba estava bom. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 set. 1932, p. 3.

comissário da polícia por conta do barulho que perturbava a madrugada. Houve enfrentamento, seguido de prisão do líder do grupo, “Octaviano do pandeiro”, “malandro conhecido na zona por suas bravatas”.⁵³

Esse pequeno apanhado de notícias cobre praticamente todo o recorte temporal examinado pela pesquisa. Mostra as associações estabelecidas, e de certa forma naturalizadas, entre, de um lado, samba e pandeiro, e de outro, vadiagem e violência. Em algumas matérias, fica nítido o juízo prévio de valor sobre aquelas pessoas que tocavam pandeiro na rua: “indivíduos da pior espécie”, “desordeiros”, “vagabundos”, “desocupados”. O fato de, em alguns casos, haver enfrentamento entre essas pessoas e policiais dava força à associação entre tocar pandeiro e estar fora da lei. O instrumento parece funcionar como índice confirmador da vadiagem atribuída àquela gente que, “munida de pandeiros”, eventualmente portava também objetos contundentes. Ou, como observou Cunha (2015, posição 1888), funcionava como um dos “[...] signos que não variavam muito no tempo” que, juntamente com cor da pele, vestimentas e linguagem corporal, denunciava os suspeitos de contravenções.

A quantidade de ocorrências encontradas a respeito da coerção policial diminui sensivelmente na década de 1930, embora nesta década tenha sido localizado o maior número de referências ao pandeiro nos periódicos (quase a metade dos resultados da pesquisa que subsidiou este capítulo). Isso não significa, necessariamente, que o número de incidentes do tipo tenha diminuído – talvez indique que os jornais não tratassem mais o fato como “notícia”. Não se pode concluir, simplesmente, que um fato passou a ocorrer com menor frequência, pois “[...] são os jornalistas quem decidem o que são ou não notícias, diante da amplitude do número de acontecimentos”; os critérios jornalísticos, por sua vez, “[...] são determinadas pela ideologia política seguida pela empresa” (BEZERRILL, 2011, p. 4). De qualquer forma, os relatos jornalísticos da repressão ao pandeiro diminuem sensivelmente nesse período, dando lugar a outros assuntos que relacionam o instrumento ao carnaval e ao rádio, conforme será demonstrado ao longo deste texto.

2.1.2 Repressão na Festa da Penha

A Festa da Penha é um capítulo à parte dentro do assunto ora abordado, no qual se evidencia que a repressão ao pandeiro e às manifestações às quais ele estava associado, como o samba e o batuque, tinha uma dimensão racializada relevante. Hertzman (2013) observa que

⁵³ Por causa do samba. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1938, p. 11.

a festa era uma das arenas em que se exercia um controle mais rígido sobre a música no Rio de Janeiro do início do século XX.

No período do pós-abolição, a Penha representava a segunda maior festa popular do Rio de Janeiro, atrás apenas do Carnaval. A festividade é ligada à devoção a Nossa Senhora da Penha de França, iniciada a partir de um milagre que teria ocorrido no local no século XVII e ao qual, em agradecimento, um devoto fez erguer uma ermida (capela). As romarias ao local começaram em 1791 e, posteriormente, uma igreja foi construída em lugar da antiga ermida. Ao longo do tempo, a festa cresceu e se estabeleceu no calendário da cidade do Rio de Janeiro, permanecendo celebrada até os dias presentes, durante os fins de semana de outubro (SOIHET, 2008).

Ligada em suas origens à religiosidade portuguesa, a Festa da Penha, no período do pós-abolição, já tinha bem instituídos seus dois aspectos fundamentais, o religioso e o extra-religioso, que eram vivenciados sem demarcação rígida pelos populares. Os aspectos extra-religiosos cresceram em dimensão nesse período, à medida em que aumentou a concorrência à festa, graças à expansão do sistema de transporte ferroviário, que facilitou o acesso ao então distante bairro. É notório o afluxo cada vez maior das populações negras, que marcavam suas presenças com barracas de comida, como a apreciada comida baiana, e com músicas como o batuque, samba, maxixe e suas danças correspondentes.

Matérias de jornais da época mostram que a violência era um problema cada vez mais significativo no festival. Os relatos mencionam assaltos e brigas entre os participantes, confrontos violentos entre o público e a polícia e até mesmo entre as próprias forças policiais. As práticas de música e dança tidas como negras eram frequentemente associadas a essa violência, como se elas inflamassem os "maus instintos" da população e fossem responsáveis por convulsões sociais.

Conforme já comentado, o Rio de Janeiro passava por uma reconfiguração urbanística radical, sintonizada com padrões europeus de progresso e civilidade e que forçava a remoção de populações pobres para áreas periféricas. Havia, paralelamente, um interesse oficial, ecoado por intelectuais e alguns jornais da época, em depurar o Rio de Janeiro de práticas entendidas como bárbaras e atrasadas, incompatíveis com aqueles valores que se buscava. A Festa da Penha assumiu um simbolismo grande nesta questão, devido a sua importância crescente no calendário da cidade, e ao desafio que representava a manutenção da ordem e dos bons costumes na festividade, que deveria ser "civilizada".

Na virada para o século XX, o samba ainda não estava cristalizado como gênero musical (SANDRONI, 2012); samba e batuque funcionavam, então, como "termos guarda-chuva" de

referência a músicas e danças associadas aos negros. Como observa Rachel Soihet (2008), antes de cada edição anual do festival havia incerteza sobre se essas práticas seriam toleradas, proibidas, ou então permitidas com restrições - por exemplo, as autoridades podiam consentir que se cantasse sambas, porém, vetar o uso de instrumentos de percussão. Essas decisões cabiam tanto ao Chefe de Polícia quanto ao capelão à frente da Igreja da Penha.

A racialização dos praticantes de sambas e batuques na Penha é evidenciada por relatos da imprensa da época, reveladores de que os alvos da repressão das autoridades religiosas e seculares não eram somente, ou especificamente, samba, batuque, pandeiros, mas a corporalidade negra, seus modos de estar no mundo, seus comportamentos “indesejados”.

Como exemplos, em 1899, um cronista da *Gazeta de Notícias* descreve a presença de grupos que eram “verdadeiros cordões carnavalescos, inteiramente semelhantes aos que nos atordoam nos dias de carnaval. [...] Os foliões eram na sua maioria gente de cor, vestida de um modo pitoresco e disparatado [...]”.⁵⁴ Em 1911, um cronista do *Jornal do Commercio* relata que, à frente de uma barraca da festa, “um grupo de pretas descalças cantava e dançava batendo palmas e sacudindo o corpo desengonçadamente”.⁵⁵

Nada, porém, tão contundente quanto um artigo não assinado publicado em 1919 pela revista *Eu Sei Tudo*. Empregando uma linguagem empolada, o autor deplora as transformações que observa na Festa da Penha nos últimos anos. Afirma que, se o festival já havia sido caracteristicamente português, esses portugueses “desaparecem na multidão de capadócios brasileiros, que adotaram a festa e, adotando-a, deram-lhe outro caráter [...]; impuseram-lhe o *pitoresco gingado* e desordeiro do popular carioca” (grifo meu). O autor continua: se a festa outrora constituía um ambiente familiar, agora o que mais se via era “uma legião de meretrizes das mais reles, seminuas, ostentando o mais possível, a *plástica escura*; bulhentas [agressivas] e acanalhadas [desavergonhadas], *no andar, na voz, nos gestos*” (grifos meus).⁵⁶

Essas pessoas, cuja presença tanto perturba o incógnito autor, são associadas a características físicas e linguagens corporais racializadas: a cor da pele, a maneira como andam, falam, se mexem. Ao final da matéria jornalística, o autor associa esses corpos que despreza às suas práticas de música e dança, que ele também reprova: “O que se vê por toda parte é o violão e o que mais se dança é o maxixe,⁵⁷ que ali, com capadócios e hetairas [prostitutas] de carapinha,

⁵⁴ A Festa da Penha. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 03 out. 1898, p. 1.

⁵⁵ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19 out. 1911. Apud Soihet, 2008, p. 30.

⁵⁶ *Eu sei tudo*, n. 29, out. 1919, p. 1-2.

⁵⁷ Sobre campanhas moralistas nas primeiras décadas do séc. XX contra a dança e música do maxixe, que envolviam instituições como o Exército e a Igreja, cf. Jota Efegê (1974, p. 157-174).

desce à mais torpe abjeção”. Aqui aparece mais um índice corporal daquilo que causa incômodo ao autor: a carapinha, tipo de cabelo enrolado.

Como observou João Costa Vargas, a presença negra em público, assertiva e autônoma, é desafiadora, portanto, indesejada: ela é ruído (VARGAS, 2016, p. 559). Este último termo, metafórico, ganhava sentido também literal nessas proibições na Festa da Penha. Afinal, não se tratava de depurar somente o ruído daquele espaço sonoro, mas também o do próprio espaço físico, livrando-o daqueles corpos – e corporalidades – considerados inadequados para o projeto hegemônico da Nação (fig. 10).

Figura 10: Grupo de homens negros em movimento na Festa da Penha. Um deles toca um pandeiro



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, 25 out. 1913, p. 2

Essas restrições geravam ações da polícia repercutidas pelos periódicos da época que, dentre outras ocorrências, registram casos de apreensão de pandeiros ocorridos na Festa da Penha. Os relatos de apreensão se distribuem ao longo de quase todo o recorte cronológico examinado, surpreendentemente se estendendo até a década de 1930 – quando a festa, há tempos, já se consolidara como aquilo que Rachel Soihet (2008) chamou de *avant-première* do carnaval: ao menos desde meados da década de 1910, em uma época em que ainda não havia rádio, a festa serviu de local de lançamento de músicas que, eventualmente, se transformariam em sucessos populares no carnaval seguinte.

Uma nota publicada em 1906 no *Jornal do Brasil* informa, sucintamente: “Pela polícia eram apreendidos os pandeiros, de indivíduos que para lá iam em grupo, os quais só eram

restituídos no momento de regresso à cidade”.⁵⁸ Trata-se, aqui, não exatamente de apreensão, mas de retenção dos instrumentos (provavelmente, para que não fossem utilizados durante a festa), supostamente devolvidos depois aos donos. Em 1912, o mesmo jornal noticiava que “a polícia não se limitou a proibir os sambas, somente – apreendeu também pandeiros, chocalhos e outros instrumentos”. A publicação, desta vez, protestou contra o que considerava “excesso de zelo” policial, argumentando que os sambas e batuques “constituíram sempre um dos maiores atrativos da grande festa da Penha” e considerando sua proibição injustificada.⁵⁹ Dez anos depois, a interdição persistia, como reporta *O Paiz*: “Por motivo de ordem, foram proibidos os sambas e o uso de pandeiros”.⁶⁰ No fim de semana seguinte, o mesmo periódico informa que tanto sambas quanto pandeiros passaram a ser permitidos pela polícia.⁶¹ Porém, uma semana depois, *O Paiz* informa que os pandeiros, ao lado de armas brancas, “não escaparam” das apreensões policiais.⁶² Dessa forma, reforça-se a percepção sobre o caráter de incerteza da tolerância a essas práticas populares na Festa.

Em 1932, na última matéria localizada sobre a apreensão de pandeiros durante a Festa da Penha, *A Noite* informa: “A polícia não permitiu que no arraial se fizesse batucada com pandeiros, tamborins e ‘cuícas’, tendo apreendido vários desses objetos”. O prosseguimento da matéria é revelador: “Os sambas cantados, no entanto, *desde que não houvesse danças*, foram permitidos” (grifo meu).⁶³ Este trecho reforça o argumento de que o alvo das restrições não era somente, ou exatamente, a música, mas as corporalidades dos sambistas. As autoridades parecem entender que o pandeiro funcionava como agenciador deste tipo de corporalidade que se queria evitar; portanto, o próprio instrumento deveria ser interdito. Será curioso recordarmos alguns dos versos de *O pandeiro*, de Ezequiel da Costa Rodrigues, canção examinada no capítulo anterior e gravada apenas dois anos antes dessa matéria:

O pandeiro anima o samba quando põe-se a batucar
 O pandeiro forma a roda pra todo mundo sambar
 [...]
 O pandeiro faz barulho para a festa esquentar
 Quem escuta o meu pandeiro entra na roda pra sambar
 [...]
 Meu pandeiro que domina é o pandeiro sedutor
 Pois atraí o mundo inteiro, meu pandeiro tem valor

⁵⁸ A Festa da Penha. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 out. 1906, p. 4.

⁵⁹ A Festa da Penha. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 out. 1912, p. 12.

⁶⁰ A Penha. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 out. 1922, p. 2.

⁶¹ A Penha. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 out. 1922, p. 7.

⁶² A Penha. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 out. 1922, p. 2.

⁶³ A Festa da Penha. *A Noite*, Rio de Janeiro, 03 out. 1932, p. 4.

A capacidade de agência daquele instrumento, que domina, atrai, seduz quem o escuta e, assim, forma a roda, anima o samba, esquentando a festa, é intuída pela polícia, que sabe que o pandeiro pode transformar a música (tolerada) em corporalidade (indesejada).

A matéria mais contundente referente à repressão ao pandeiro e às manifestações relacionadas a ele, no contexto da Festa da Penha, foi localizada no *Correio da Manhã* de 1910. A publicação condena de modo veemente a atuação das forças de segurança, ao afirmar que “o que se fez ontem na Penha não foi policiado, foi despoliciado [*sic*]”. A atitude da polícia, classificada pelo periódico como “provocação”, estaria embasada em uma determinação do Chefe de Polícia proibindo samba e batuque. A sequência é estarrecidora:

Valendo-se dessa ordem arbitrária e idiotamente interpretada, o delegado do 23º distrito e vários comissários seus esbordoam e dizem insultos e obscenidades aos pobres diabos que vão à delegacia *pedir a restituição de seus pandeiros* ou tratar de qualquer outro assunto. A um deles vimos nós o próprio delegado dar bofetadas e pontapés, no próprio recinto do posto policial da Penha [grifo meu].⁶⁴

Porém, essas ações arbitrárias provocavam reações do público do festival. Lorraine Leu (2014) toma a Festa da Penha como exemplo de uma das “geografias desviantes negras” (*deviant black geographies*) existentes no Rio de Janeiro durante a Primeira República: ocupações efêmeras, porém persistentes, por parte das populações negras, de territórios tidos ou conceituados como brancos. Para a autora, essas geografias desviantes, colocadas em prática sobretudo por meio de expressões culturais, contradiziam as geografias “tradicionais” brancas e eurocêntricas, ao mesmo tempo em que conseguiam de alguma forma se inserir e se articular com elas. Portanto, os espaços produzidos por tais práticas culturais eram desafiadores, uma vez que foram capazes de criar significados e espacialidades que se chocavam contra aqueles sancionados pelos grupos sociais hegemônicos.

Se a Festa da Penha constituiu uma geografia desviante negra, desafiadora dos poderes hegemônicos da Igreja e da polícia, esta condição somente se sustentou ao longo dos anos graças às diversas formas de resistência popular às repressões contra práticas de música e dança, que, conforme argumento, tinham como alvo a própria corporalidade negra. Essas formas de resistência podem ser pensadas como “táticas” (CERTEAU, 1998).

Michel de Certeau estabelece a distinção entre tática e estratégia, conectando ambas à noção de espaço. A estratégia é atributo da autoridade, do poder dominante de um espaço. Uma vez que mobiliza uma quantidade grande de recursos e investimentos, é pouco ágil e flexível. A tática, por sua vez, é a “arte do fraco”, ou seja, é a opção que resta a quem não detém o poder.

⁶⁴ O segundo domingo da romaria da Penha. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 out. 1910, p. 3.

Ela confronta a estratégia dominante com o intuito de burlá-la. Tem por lugar o espaço adversário, aquele que é controlado pelo poder. A tática se caracteriza pela ausência de planejamento prévio: astuciosa, espontânea, ela surpreende, podendo operar rapidamente, “golpe por golpe, lance por lance” (CERTEAU, 1998, p. 97-102).

Nos registros sobre a Festa da Penha, encontram-se exemplos de emprego de táticas populares criativas, como o improviso de letras de samba, tanto para protestar contra um Chefe de Polícia, que em 1908 determinou que a prática dos sambas fosse vigiada pelos praças da polícia “para não haver desordem”,⁶⁵ quanto para apoiar publicamente outro Chefe de Polícia, que em 1916 “permitiu que os romeiros se divertissem à vontade”.⁶⁶

Houve ao menos duas edições da festa em que foi imposta uma restrição curiosa: embora sambas e batuques fossem tolerados, os instrumentos musicais eram confiscados - e aqui encontramos novas referências aos pandeiros. Os populares não desistiram, fazendo sua música da maneira que foi possível. Em 1908, “como os pandeiros estavam sendo apreendidos à entrada do arraial, os amantes do samba arranjaram garrafas, nas quais batiam com pedaços de pau”.⁶⁷ Em 1912, dançou-se o samba “acompanhado com as palmas das mãos, porque os pandeiros e os instrumentos próprios a polícia tinha proibido”.⁶⁸ Conforme relata Mary Karasch (1987), táticas populares semelhantes a essas, com danças ao som de objetos de uso cotidiano ou das palmas das mãos, já haviam sido postas em prática por escravizados urbanos do Rio de Janeiro durante o século XIX, nas ocasiões em que as forças policiais suprimiam seus tambores.

João da Bahiana e Donga mencionaram, em depoimentos retrospectivos, episódios envolvendo pandeiros e policiamento na Festa da Penha. Ao mesmo tempo em que esses episódios reforçam a existência de repressão, também evidenciam que esta não era uma determinação unívoca dos agentes da lei.

É bastante mencionado na historiografia o episódio envolvendo o pandeiro de João da Bahiana na Festa da Penha. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som em 1966, João conta que, por ter seu pandeiro quebrado pela polícia na Festa da Penha de 1908, deixou de comparecer a um evento em que iria tocar na casa do poderoso Senador Pinheiro Machado. Informado do ocorrido, o Senador determinou que fosse confeccionado um novo instrumento, dado de presente ao músico, contendo a inscrição: “A minha admiração, João da Baiana –

⁶⁵ A Festa da Penha. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 out. 1908, p. 3.

⁶⁶ A Festa da Penha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 out. 1916, p. 6. O Chefe de Polícia mencionado neste episódio é Aurelino Leal, o mesmo que também é “homenageado” em uma versão famosa, e não-oficial, de *Pelo Telefone*, primeiro samba de sucesso da fonografia brasileira (cf. MOURA, 1995, p. 116-127).

⁶⁷ A Festa da Penha. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 05 out. 1908, p. 2.

⁶⁸ Festa da Penha. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 out. 1912, p. 2.

Senador Pinheiro Machado”. Este pandeiro teria passado a funcionar como espécie de “salvo-conduto” para João, que a partir de então não seria mais importunado pela polícia (cf. FERNANDES, 1970, p. 57).

Hermano Vianna (2012) sustenta que a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino ocorrido em poucos anos, mas resultado de um processo secular de contatos e trocas entre diversos grupos e estratos sociais. Para este processo, segundo o autor, contribuíram sobremaneira mediadores (dentre os quais ele enfatiza os membros das elites intelectuais e políticas), que buscavam aproximação com músicos que então desenvolviam o gênero. Vianna referencia, como exemplo de interação entre elite política e músicos populares, esse episódio envolvendo João da Bahiana e o Senador Pinheiro Machado, que protegia o músico por conta de laços de ambas as famílias com a maçonaria. Maria Clementina Pereira Cunha (2015) fornece outro exemplo de tal interação: o sambista Baiaco tinha como protetor o Dr. Ataliba Correa Dutra, tabelião responsável por um cartório e membro da Intendência Municipal, que mais de uma vez livrou o sambista da cadeia, entre 1928 e 1929.⁶⁹

Os depoimentos de João da Bahiana e Donga sobre a Festa da Penha apontam para outro tipo de mediador: os agentes da lei. João da Bahiana, em entrevista publicada em 1950, menciona o Dr. Raul Magalhães, “[...] delegado amigo da gente. Quando ele estava de serviço na Penha, a gente já sabia: podia brincar à vontade, cantar, batucar, se divertir...”.⁷⁰ Donga, em entrevista concedida nos anos 1960, afirmou: “Na Festa da Penha, os pandeiros eram arrebatados pela polícia, por medida de precaução, quando *por falta de sorte* dos sambistas não estava de serviço na Penha o piquete da cavalaria do 1º ou 9º Regimentos da referida arma do nosso Exército brasileiro, que sempre nos protegeu” (apud MOURA, 1995, p. 111, grifo meu). Ou seja, havia regimentos do exército simpáticos àquelas práticas - seguramente, por determinação de seus comandantes.

Donga e João da Bahiana tinham, como fator identitário comum, serem ambos filhos de tias baianas. Investigando as redes de sociabilidade cultivadas pela influente comunidade de

⁶⁹ De acordo com Cunha (2015), Baiaco (Oswaldo Caetano Vasques, 1901 – c. 1935) foi um dos “bambas do Estácio”, integrante da primeira geração de compositores daquele bairro do Rio de Janeiro que moldou muitas das feições do samba carioca que se mantêm até os dias atuais. Era ritmista e compositor, embora haja poucos registros conhecidos de músicas de sua autoria. A autora arrola uma série de problemas com a lei enfrentados por Baiaco, com o intuito de “[...] traçar um perfil do personagem e confrontá-lo com a simpática imagem do malandro” consolidada ao longo dos anos (CUNHA, 2015, pos. 3587). Cunha analisa as táticas de sobrevivência do músico e suas maneiras de enfrentar e burlar os agentes da lei, quando apanhado em contravenções.

⁷⁰ FONSECA, Silvio da. O Irineu era eleito e ia para Paris! *A noite: suplemento*. Rio de Janeiro, 01 ago. 1950, p. 36-37; 39.

baianos migrados que residia na região central do Rio de Janeiro no começo do século XX, Maria Clementina Pereira Cunha resume algumas de suas táticas, individuais e coletivas, determinantes para a boa aceitação de seus modos de vida e o apaziguamento de agruras com os agentes da lei:

Diante da violência e da arbitrariedade policiais, prestar serviços religiosos, animar as “festas de branco”, dar apoio político, buscar empregos públicos foram algumas das formas encontradas para construir uma relação com as autoridades e o mundo letrado que alternava repressão e tolerância. Instituições como a Guarda Nacional ou a maçonaria, na qual vários membros desse grupo ou seus familiares se engajaram, funcionaram aí como excelente modo de criar novos vínculos e viabilizar redes de autoproteção (CUNHA, 2015, posição 3407).

Carlos Sandroni, autor que também menciona depoimentos de sambistas do início do século que referem autoridades policiais simpáticas ao samba, conclui: “[...] para cada delegado que reprimia, havia outro que dava cobertura” (SANDRONI, 2012, p. 113). Tudo indica, portanto, que as atitudes de coibição policial ao pandeiro, ao samba e a outras manifestações associadas a populações negras e pobres não eram homogêneas, havendo, também, tolerância e até mesmo proteção a essas práticas.

2.1.3 Repressão ao pandeiro em cultos religiosos de matriz africana

Além da Festa da Penha, outro âmbito que evidencia a dimensão racializada da apreensão de pandeiros é o dos cultos religiosos de matriz africana, referidos em alguns relatos da imprensa, sem critério aparente, como “feitiçaria”, “candomblés” ou “macumbas”.⁷¹ Embora o Código Penal de 1890 não proibisse explicitamente as práticas religiosas afro-brasileiras, os artigos 157 e 158 consideravam crimes contra a saúde pública “praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios” e praticar o curandeirismo, sujeitos a pena de multa e prisão de um a seis meses, o que dava margem a uma perseguição policial relativamente regular contra tais práticas.⁷²

⁷¹ Cunha (2015) comenta que fontes daquela época, incluindo as crônicas de jornal, tratavam de modo indiferenciado as diferentes vertentes da religiosidade afro-brasileira. De acordo com Elizabeth Gama, esta percepção é corroborada pelo estudo de Yvonne Magie, que, em *Medo de feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*, publicado em 1992, analisou processos referentes a feitiçaria e curandeirismo no Rio desde o fim do século XIX. Em sua análise, Magie sustenta que, até 1927, as nomenclaturas “macumba” e “candomblé” não estavam presentes nos discursos das pessoas processadas por tais práticas, mas sim nas definições elaboradas por peritos, que procuravam determinar se os objetos apreendidos com os praticantes poderiam ser considerados de magia negra (apud GAMA, 2018). Ou seja, candomblé e macumba seriam termos atribuídos por pessoas não pertencentes àqueles universos ritualísticos, à revelia de seus praticantes.

⁷² Ainda que houvesse essa perseguição, Cunha (2015) aponta a forte presença, no início do século XX, de casas de santo e de vendas de ervas nos bairros da Cidade Nova (onde havia líderes religiosos influentes do candomblé, a maioria de origem baiana) e do Estácio (onde, segundo a autora, possivelmente predominariam umbanda e omolokô).

Em 1915, o *Correio da Manhã* relata denúncias anônimas contra Custódia, uma “preta velha” residente à rua do Catete, que praticava a “feitiçaria” e não deixava repousar os vizinhos, “tal o barulho que fazia”. Um delegado foi pessoalmente ao local e encontrou um grande número de crentes. Segundo o relato, “de quando em vez, todos rezavam em coro, *marcando compasso um pandeiro* agitado pelas mãos ressequidas da bruxa” (grifo meu). A função religiosa foi interrompida e os participantes, assim como oferendas e objetos (incluindo o pandeiro), levados para a delegacia. Custódia foi liberada, após se verificar que as beberagens de seus cultos não eram nocivas.⁷³

Apesar de o jornal reconhecer que Custódia agia motivada por boas intenções (“só se limitava à prática de rezas para as suas apregoadas curas”), alguns elementos do texto evidenciam a posição preconceituosa do veículo, como o título da matéria, que chama de “antro” o local das rezas; a caracterização de Custódia como “preta velha”; as “mãos ressequidas da bruxa”. Chama a atenção a informação de que essas mãos tocavam pandeiro durante a reza: este seria um registro da utilização ritual do instrumento. Porém, desconheço, na literatura do candomblé, qualquer referência ao uso ritualístico do pandeiro.⁷⁴ Na mesma direção, Katharina Döring afirma que “[...] o pandeiro nunca fez parte do conjunto de instrumentos religiosos na tradição africana” (2004, p. 75).

Ainda que, contrariando a informação do *Correio da Manhã*, o pandeiro não fosse utilizado na música ritual, sua presença nos locais de cultos religiosos de matriz africana é evidenciado pela quantidade de ocorrências que o mencionam. É possível que o instrumento fosse tocado de forma recreativa, na música feita antes ou depois dos cultos propriamente ditos. Esta suposição é reforçada por Rafael Y Castro, que, em uma seção de sua tese em que fala justamente de instrumentos “incomuns” à tradição do candomblé, menciona o uso do pandeiro em ocasiões festivas, como o “samba de caboclo”, prática específica do candomblé Angola (CASTRO, 2021, p. 59-60).

Em matéria publicada em 1919 para reportar o fechamento de uma casa de candomblé e a prisão de seus praticantes, *O Paiz* comenta que tais casas, “há longos anos tão comuns em diversos bairros da cidade, [...] foram desaparecendo aos poucos”. Observando que os

⁷³ A Custódia teve o seu antro visitado pela polícia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1915, p. 4.

⁷⁴ De acordo com Cardoso (2006), candomblé pode ser entendido como o nome genérico de designação de algumas religiões afro-brasileiras. O autor examina a música da religião chamada candomblé de queto ou nagô. Quanto aos instrumentos deste tipo de candomblé, Cardoso os divide em dois grupos: os instrumentos de fundamento e o quarteto instrumental. Os instrumentos de fundamento são cinco, cada um representando a força de um orixá, e não são usados com muita frequência nos rituais. São eles: arô, cadacorô, xére, adjá e um sino sem nome específico. Já o quarteto instrumental, de presença imprescindível nas cerimônias, é composto de três atabaques (rum, rumpi e lê) e um sino de campânula dupla (agogô ou gã).

candomblés ultimamente “voltaram a aparecer” pela cidade, o texto comenta: “Nada lhes falta – os pandeiros, os batuques, as rezas, as bugigangas, as beberagens, etc.”.⁷⁵ Isso indica que os pandeiros, fossem ou não instrumentos rituais do candomblé, eram entendidos como pertencentes àquele universo. Assim, a imagem do pandeiro era associada à dos estigmatizados “feiticeiros” ou “macumbeiros”.

O instrumento está presente em várias notícias de invasão policial a presumidos locais de culto, que levavam a prisões de participantes e apreensões do instrumento e outros objetos. As matérias jornalísticas que reportam as invasões, além de naturalizar essas ações, evidenciam preconceitos - violências simbólicas - contra os participantes e, possivelmente, fantasiam ao relatar alguns bizarros objetos apreendidos ao lado dos pandeiros, classificados muitas vezes como “bugigangas”.

A postura preconceituosa de *A Noite* é explicitada pelo subtítulo de sua matéria de 1917: “Os retardados”. O termo é referência a mãe e filho que tiveram a casa onde moravam invadida pela polícia e que são descritos como “dois crioulos que costumam festejar com a sua ‘macumba’ as grandes datas”. Os supostos contraventores foram conduzidos à delegacia, junto com “numerosa clientela” (*sic*) e objetos como ervas, santos e pandeiros. O relato é encerrado com a informação de que os donos da casa seriam processados, e os convidados postos em liberdade, sob a condição de “não mais voltarem a essa religião estranha”.⁷⁶

Outra matéria feita no mesmo ano assume tons surrealistas. Policiais foram a um local próximo à estação de Madureira e interromperam um “grande ‘candomblé’” que ali funcionava “sob a regência de Arlindo dos Santos, um negro muito atirado às danças e que é muitíssimo estimado pelas crioulas do bairro”. Diz a reportagem: “A casa estava repleta de pretas que, em trajas de Eva [*sic*], dançavam sorridentes ao toque de um bombo e de um pandeiro”. As dançarinas foram presas, assim como os “Adões” (*sic*). O relato informa ainda que Arlindo, o “chefe do bando”, também foi levado para a prisão, onde “prosseguiu no batuque”, no que foi seguido pelos outros presos, até que o pessoal da delegacia “‘perdesse a linha’ e entrasse no pagode”. Finalmente, o próprio comissário teria aderido e, “de batuta em punho, regeu o ‘pagode africano’ [*sic*], que perdurou até tarde...”.⁷⁷ Note-se que, apesar da “carnavalização” de toda a situação relatada (possivelmente, com o intuito de provocar riso no leitor), a publicação não se exime de chamar aqueles praticantes do candomblé de “bando”.

⁷⁵ A função de um candomblé surpreendida pela polícia. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 set. 1919, p. 6.

⁷⁶ Uma “macumba” interrompida pela polícia. *A Noite*, Rio de Janeiro, 01 jan. 1917, p. 2.

⁷⁷ O Comissário Braga interrompeu o “candomblé”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 jun. 1917, p. 5.

É de se perguntar se a suposta nudez de praticantes de feitiçaria seria uma maneira de divertir o leitor ou, então, um devaneio dos próprios redatores. Pois uma situação deste tipo também havia sido reportada em matéria veiculada em 1915, quando comissários de polícia, após queixas de moradores de Anchieta (Zona Norte do Rio), invadiram durante a noite a casa de um “feiticeiro”. Ali, segundo o relato da *Gazeta de Notícias*, “mulheres nuas dançavam ao som rouco de pandeiros, cantando uns versos africanos de religião fetichista”. As “‘Evas’ cor de azeviche” (*sic*), juntamente com o dono da casa e outros convidados, foram presos.⁷⁸ Outro aspecto a ressaltar, neste texto, é a racialização explícita das praticantes da suposta religião fetichista, descritas como sendo da cor do azeviche (variedade de carvão fóssil com forte tom negro).

Uma casa de candomblé, de onde “saíam, de vez em quando, incomodando a vizinhança, esquisitos sons, abafados, de adufes, pandeiros e classes anexas... [*sic*]”, foi fechada pela polícia em 1920. Seus frequentadores teriam sido flagrados “em trajes menores” e foram levados à delegacia, juntamente com “várias bugigangas apreendidas na casa”. Os nomes dos homens e mulheres presos são divulgados pela matéria, que também os classifica pela cor da pele: preta, branca ou parda.⁷⁹ Ainda em 1920, a polícia invadiu um barracão, “antro de ladrões e vadios”, onde se praticava o “candomblé” (*sic*), cujos batuques e cantos causaram reclamações na vizinhança. Foram apreendidos objetos, como pandeiros e “asas de urubu”, e presas dezenove pessoas, algumas das quais, segundo a matéria, “conhecidos ladrões”.⁸⁰ No ano seguinte, policiais “varejaram um ‘candomblé’” (*sic*), apreendendo “pandeiros e bugigangas várias”. Seus participantes, porém, conseguiram fugir.⁸¹

Em 1923, nova invasão de residência onde ocorria uma “macumba”, seguida da apreensão de “uma porção de bugigangas”, como “pandeiros, olhos de urubu, cascas de banana seca”, além de prisões.⁸² Em 1928, são presos uma “feiticeira” e seus “cerca de 20 clientes”. Foram apreendidos “punhais, pandeiros e outras bugigangas”.⁸³ No ano seguinte, oitenta pessoas “de várias camadas sociais” foram presas em uma casa “onde se praticava a ‘macumba’”. Foi apreendido “um grande arsenal de objetos”: ao lado dos pandeiros, havia um caixão fúnebre em miniatura, punhais, espadas, corujas empalhadas e uma estátua de Mefistófeles.⁸⁴ Em 1931, novamente foram confiscados pandeiros em uma “macumba

⁷⁸ Em Anchieta. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1915, p. 6.

⁷⁹ Na Porta do Céu. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 set. 1920, p. 9.

⁸⁰ No morro dos Urubus. *A Noite*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1920, p. 4.

⁸¹ A polícia varejou um candomblé. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 maio 1921, p. 11.

⁸² Em que deu a reunião no Morro da Reunião. *A Noite*, 02 abr. 1923, p. 3.

⁸³ Prisão de uma “feiticeira”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1928, p. 10.

⁸⁴ A polícia contra as “macumbas”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1929, p. 11.

varejada” pela polícia (*sic*), a partir de denúncias de que na casa se praticava a “magia negra” (*sic*).⁸⁵

2.1.4 Um uso imprevisto do instrumento: o pandeiro como arma

Já foi colocado, nas discussões teóricas preliminares deste trabalho, que nem a música nem os mediadores que a fazem existir funcionam em termos de efeitos regulados; esses elementos se colocam, muitas vezes, fora do controle de seus produtores ou usuários. O pandeiro é um mediador e, como tal, é um agente que faz com que outros atores sociais realizem coisas – por vezes, coisas inesperadas (LATOURET, 2012). Dispositivo dinâmico, construído por humanos, o pandeiro não é somente aquilo que humanos fazem dele. Ele transforma seus usuários, por ele afetados de maneiras nem sempre previsíveis (HENNION, 2017). Sua *affordance* é constituída não apenas por seus usos presumidos de antemão, mas pelas maneiras como os usuários interagem com ele, descobrindo, ou criando, novas funções para o instrumento.

Foi motivo de surpresa, durante a pesquisa aqui apresentada, verificar uma pequena quantidade de situações nas quais se observa o uso do pandeiro como arma – ou seja, um uso distante da finalidade sonora para a qual o objeto supostamente foi concebido. O caso mais antigo localizado se passou em 1905: um suposto mal-entendido gerou uma briga de rua, com direito a um pandeiro “rufado com toda a força” [*sic*] na cabeça de um dos contendores, agressão complementada por uma navalhada dada por um companheiro do primeiro agressor.⁸⁶ Em 1912, registrou-se atendimento de pronto-socorro a uma mulher “com um ferimento na cabeça, por pancada de um pandeiro”. A nota do jornal não traz maiores informações.⁸⁷ No carnaval de 1922, um desentendimento durante batalha de confetes fez com que um rapaz partisse a cabeça de outro com um pandeiro, ação que levou o primeiro à prisão e o segundo ao pronto-socorro.⁸⁸

Em 1925, em uma briga de rua reportada por três periódicos, dois homens se agrediram mutuamente – um com pandeiro, outro com faca – e foram parar no hospital.⁸⁹ Dois amigos que bebiam em um botequim, em 1932, tiveram um desentendimento que culminou com um deles

⁸⁵ “Magia negra” e outras coisas... *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1931, p. 5.

⁸⁶ Pandeiro e navalha. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 out. 1905, p. 2.

⁸⁷ Na assistência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1912, p. 7.

⁸⁸ Vítimas das batalhas... *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1922, p. 5.

⁸⁹ Um armado de pandeiro e outro de faca. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1925, p. 6; Do pandeiro à faca. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1925, p. 9; Samba sem harmonia... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1925, p. 4.

partindo o rosto do outro com um pandeiro. O agressor foi preso e a vítima, medicada.⁹⁰ Finalmente, durante as comemorações da passagem para o ano de 1936, dois homens discutiram e um deles desferiu pancada com um pandeiro na cabeça do outro. A vítima foi parar no pronto-socorro.⁹¹

Há ocasiões, também, em que o pandeiro agiu não como arma, mas como motivador da contenda. Foi o caso de uma briga em uma estação de trem em 1913, onde um homem, que havia emprestado um pandeiro a um conhecido, levou uma facada ao reclamar a devolução do instrumento.⁹² Sete anos depois, novamente em uma estação de trem, dois conhecidos tocavam pandeiro e sambavam, quando um desentendimento culminou em um tiro de revólver disparado por um deles na coxa do outro.⁹³ Em 1923, dois jovens operários, moradores do morro do Arrelia, se desentenderam por causa de um pandeiro que um não quis emprestar ao outro. Seguiu-se uma luta de navalha contra foice, que causou a hospitalização e detenção de ambos.⁹⁴

A agência do pandeiro fica evidente nos casos resumidos acima, seja como causador do conflito ou como objeto contundente. Os relatos desses casos, publicados pela imprensa, provavelmente contribuíram para o reforço da narrativa associando o instrumento à vadiagem e desordem, legitimando também as ações de repressão da polícia, tais como a prática, já comentada, das canoas (prisões aleatórias de pessoas pobres potencialmente em débito com a lei).

2.1.5 Agressões físicas cometidas pela polícia

A prática policial das canoas, que partia do princípio da “suspeição generalizada” dirigida a negros e pobres, obviamente, é absurda, estando alinhada ao espírito de época que legitimava uma lei como a da antivadiagem. Algumas matérias jornalísticas localizadas, porém, não permitem interpretar a ação policial nem mesmo sob este prisma, pois sugerem que ela podia incluir agressões físicas absolutamente gratuitas – como exemplifica aquele episódio na Festa da Penha, quando populares foram agredidos ao pedir a restituição de seus pandeiros na delegacia.

O *Correio da Manhã*, em 1917, narra uma sucessão bizarra de “violências e arbitrariedades” cometidas por dois policiais em uma rua do bairro Santo Cristo. Diz o texto:

⁹⁰ O chacareiro não quis beber mais. *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1932, p. 2.

⁹¹ Agredido a pandeiro na rua Sinimbu. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1936, p. 1.

⁹² Consequências do carnaval. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1913, p. 6.

⁹³ Tocavam pandeiro e acabaram brigando. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1920, p. 5.

⁹⁴ Luta terrível por causa de um pandeiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1923, p. 14.

“esses policiais, pelo fato de se acharem naquela rua tocando pandeiro três ou quatro dos moradores locais, praticaram coisas simplesmente indescritíveis, efetuando várias prisões, espancando populares, etc.”. Depois da ordem de parar os “toques de pandeiro no meio da rua”, teriam se seguido voz de prisão, fuga e perseguição, invasão de um botequim, agressões policiais e prisões. Segundo o periódico, testemunhas foram ao distrito policial denunciar a ação policial; porém, “recusou-se o comissário do dia a tomar-lhes exatamente as declarações, procurando, destarte, inocentar os policiais culpados”.⁹⁵

Outra situação absurda é relatada em 1927. Alguns cidadãos festejavam na rua a noite da virada do ano, na qual “um pandeiro, que um dos indivíduos trazia, dava a nota alegre da brincadeira”. Um soldado da polícia exigiu a entrega do pandeiro, ao que houve resistência da população. O soldado teria se sentido ameaçado e disparou três tiros “para o alto” com sua pistola, um dos quais acertou a coxa de um operário que passava pelo local, conforme relatou o soldado em depoimento que é ironizado pelo *Correio da Manhã*. O comissário do distrito policial daquela região abriu inquérito para apurar as responsabilidades do ferimento do operário.⁹⁶

Matéria veiculada em 1928 na *Gazeta de Notícias* revela nova agressão policial despropositada seguida de prisão: Claudio Pfallzgraf, operário de 20 anos de idade,

[...] tocava pandeiro em companhia de diversos colegas, na estação de Bento Ribeiro, quando apareceram dois soldados. Depois de insultarem os que faziam parte do samba, os dois policiais agrediram a sabre Claudio, levando-o preso. A vítima, que sofreu ferimentos no parietal esquerdo, depois de medicada pela assistência, foi levada para a delegacia.⁹⁷

Além da violência física e das prisões de pandeiristas, um tema bastante constante é a apreensão de pandeiros, como demonstram diversos relatos já examinados. O *Jornal do Brasil* de 1920 traz outro exemplo: haveria uma festa na praia de Botafogo, com presença de vários ranchos carnavalescos. Moradores de um bairro periférico distante, associados a um deles, “resolveram levar para o local da festa os pandeiros, antes da chegada do rancho”. No entanto, “vários soldados de polícia, saltando à frente dos foliões, tomaram todos os pandeiros, inutilizando-os em seguida” (grifo meu).⁹⁸ A inutilização de instrumentos é elemento recorrente em depoimentos retrospectivos de sambistas, como os de João da Bahiana, em 1939 (“[...] por

⁹⁵ Violências inomináveis da polícia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 06 jan. 1917, p. 4.

⁹⁶ Ferido à bala na coxa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 jan. 1927, p.3.

⁹⁷ Além de preso, espancado a sabre. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 out. 1928, p. 3.

⁹⁸ Violências contra o rancho carnavalesco Vaidosos do Amor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 dez. 1920, p.

causa do samba, trancafiaram-me muitas vezes na cadeia e quebraram-me muitos pandeiros”)⁹⁹ e em 1950 (“[...] batucada, violão e pandeiro, tudo isso era proibido e quando a polícia pegava a gente ia logo quebrando os instrumentos”),¹⁰⁰ e o de Russo do Pandeiro, em 1982 (“[...] furavam o pandeiro e botavam no xadrez”).¹⁰¹

Mas, nem sempre os instrumentos confiscados eram inutilizados pela autoridade policial. Em entrevista publicada em 1955, o então já consagrado Russo do Pandeiro narrou que em 1929, época em que começava a tocar, “[...] na casa de um amigo, encontrou um pandeiro de alumínio que um guarda-civil havia tomado de um malandro” e comprou o instrumento pelo valor de um chope.¹⁰² Era seu primeiro instrumento, com o qual iniciaria a bem-sucedida carreira de músico profissional. Curiosamente, matéria publicada em 1920 no *Correio da Manhã* relata situação semelhante, que reforça a plausibilidade do relato de Russo: a abordagem sofrida por um certo Antonio Loponte, empalhador de cadeiras. Antonio, andando à noite por uma rua, “levando tranquilamente um pandeiro, que havia comprado”, foi assediado por um policial, que o levou preso, sem maiores justificativas. Posto em liberdade no dia seguinte, Antonio reclamou seu instrumento, sendo informado, então, “que o comissário o havia dado de presente a um guarda civil, para os filhinhos deste” (fig. 11).¹⁰³

Dois aspectos chamam a atenção no episódio. Em primeiro lugar, Antonio não era um “vadio”, pois tinha a profissão de empalhador de cadeiras. Além disso, segundo a reportagem, ele teria comprado aquele pandeiro. O que justificaria sua detenção e apreensão do instrumento, situação que o próprio jornal considera que “não é edificante”? Em segundo lugar, o pandeiro apreendido foi dado de presente para os filhos de um policial. Como explicar que um instrumento, estigmatizado, não pudesse permanecer com seu dono (preso supostamente por portá-lo), mas fosse considerado adequado para ser usado por crianças?

⁹⁹ COUTINHO, Lourival. O samba nasceu na Baía? *Carioca*, n. 200, 12 ago. 1939, p. 34-35; 62.

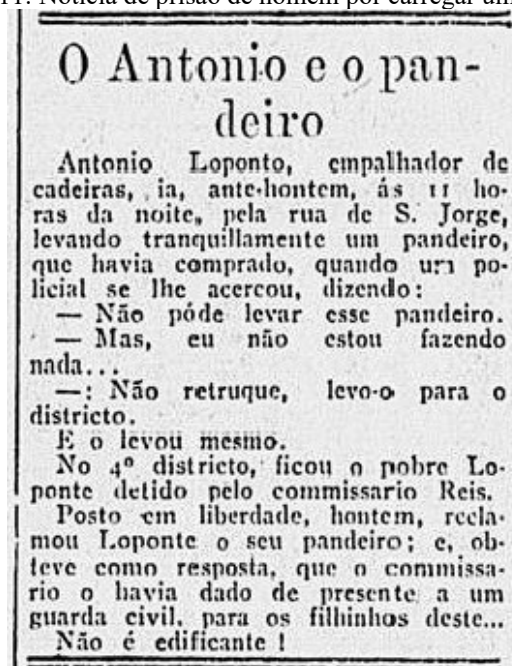
¹⁰⁰ FONSECA, Silvio da. O Irineu era eleito e ia para Paris! *A noite: suplemento*. Rio de Janeiro, 01 ago. 1950, p. 36-37; 39.

¹⁰¹ Entrevista publicada em forma de áudio no *website* do jornalista Renato Vivacqua. Disponível em: <http://www.renatovivacqua.com/entrevista-com-russo-do-pandeiro/>. Acesso em: 16 mar. 2020.

¹⁰² É a carinha do papai! *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 277, 01 jan. 1955, p. 27.

¹⁰³ O Antonio e o pandeiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1920, p.4.

Figura 11: Notícia de prisão de homem por carregar um pandeiro



Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1920, p. 4

A partir da última pergunta, começaremos a explorar outros significados associados ao pandeiro no Rio de Janeiro durante as primeiras décadas do século XX. As matérias jornalísticas analisadas até este ponto podem sugerir que, naquela época, pouco havia além de repressão ou eventual tolerância ao instrumento. Para iniciar um contraponto a esta percepção, examinaremos alguns aspectos da relação entre pandeiro e carnaval, assunto que será explorado mais a fundo nas próximas seções.

2.1.6 Percepções contrastantes sobre o instrumento

Algumas matérias colhidas ainda na primeira década do século XX sugerem que o pandeiro não era considerado ofensivo às crianças - muito pelo contrário. Em 1907, a *Gazeta de Notícias* expôs, no prédio de sua redação, estandartes dos cordões que participariam do concurso carnavalesco que promovia. O desenho do estandarte do cordão Inocentes foi assim descrito: “Duas crianças, duas lindas, duas formosas crianças sobre um pandeiro”.¹⁰⁴

O *Jornal do Brasil* registrou impressões sobre as visitas de ranchos carnavalescos infantis à sua redação (prática que eram comum à época, conforme se verá adiante). Em 1904, escreve o redator: “O grupo infantil Lira de Prata. Que mimo! Um punhado de gentis criancinhas, belamente fantasiadas [...]. Cantaram com as suas vozinhas delicadas e maviosas,

¹⁰⁴ Reinado de Momo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1907, p. 5.

ao som de pequenos pandeiros [...]”.¹⁰⁵ Em 1907: “Os infantis da Cidade Nova usam apenas pandeiros, castanholas, violões e cavaquinhos, que, muito bem ensaiados [...], produzem um efeito deslumbrante, realçando os cantos originalíssimos bailados”.¹⁰⁶ No mesmo ano, a publicação saúda a visita feita por três crianças, que ofereceram “cartões postais de fino gosto” e “bailaram alegremente, ao som de seus pandeiros”.¹⁰⁷

Note-se, também, a “matinê das crianças” de um baile de carnaval anunciado com entusiasmo pela *Gazeta de Notícias* em 1907, para o qual se esperava que “tudo quanto é criança virá com o seu pandeiro”.¹⁰⁸ Ou ainda, o “Concurso das crianças” promovido no ano anterior pelo mesmo veículo, que oferecia, entre os prêmios, um pandeiro e uma boneca que tocava um pandeiro.¹⁰⁹

Em 1911, *O Paiz* reporta o desfile do grupo infantil Triunpho da Infância, cujos petizes, “tocando os seus pandeiros com maestria”, “foram aplaudidos delirantemente”.¹¹⁰ No mesmo ano, a *Gazeta de Notícias* comenta a visita de um “heroico grupo infantil”, que cantarolou “com muita graça ao som de alguns pandeiros muito harmoniosos”.¹¹¹ Mais de uma década depois, o mesmo jornal conta que “um lindo petiz de cabelos de ouro e olhos de safira esteve em nossa redação, onde, com uma graça infinita, tocou pandeiro, dançou e cantou”.¹¹²

Desde as últimas décadas do século XIX, o carnaval praticado pelas Grandes Sociedades era saudado, pela intelectualidade, como modelo civilizado da festa, no qual o carnaval popular deveria se espelhar (NEPOMUCENO, 2016). Um evento importante desse carnaval das elites era o corso, desfile de carros abertos no centro da cidade, tendo seus ocupantes fantasiados. Em 1912, *O Paiz* relata um concurso desta modalidade que teve, entre seus premiados, um carro com uma “linda criança [...] rufando o seu minúsculo pandeiro e levando encanto a toda gente”.¹¹³

Não há nada nesses textos que lembre as associações entre pandeiro, vadiagem e criminalidade tão abundantes nos exemplos anteriores. O campo semântico, aqui, se desloca para formosura, gentileza, graça. O instrumento assume o papel de mediador entre esses atributos infantis e os efeitos provocados nos adultos. O pandeiro inspira os cantos daquelas

¹⁰⁵ Carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1904, p. 2.

¹⁰⁶ Carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1907, p. 6.

¹⁰⁷ Visitas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1907, p. 3.

¹⁰⁸ A “matinê” das crianças. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1907, p. 3.

¹⁰⁹ Concurso das crianças. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1906, p. 4; Concurso das crianças. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 set. 1906, p. 5.

¹¹⁰ Carnaval de 1911. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1911, p. 2.

¹¹¹ Carnaval. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1911, p. 1.

¹¹² Visitas à “Gazeta”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1925, p. 4.

¹¹³ Momo. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 01 abr. 1912, p. 4.

“vozinhas delicadas”; seu som faz com que as crianças bailem alegremente; quando uma delas rufa o instrumento, leva “encanto a toda a gente”.

Outro aspecto a ser considerado é a relevância do pandeiro como componente da economia do carnaval, quando a festa, por sua vez, passava a ser elemento importante na economia dos periódicos. Como observa Hertzman (2013, p. 55), o fato de a literatura sobre o carnaval do início do século XX enfatizar, predominantemente, a inversão das normas sociais ou os conflitos entre repressão policial e resistência popular, esconde o dado óbvio de ele ser intrinsecamente um evento econômico. Eduardo Coutinho (2006) aponta que a crescente cobertura dedicada pela imprensa carioca ao carnaval, observada ao longo da Primeira República, estava em sintonia com interesses das empresas do ramo do divertimento que, entre outros produtos, comercializava artigos para a festa, anunciados nos jornais. Ao mesmo tempo, o discurso publicitário, articulado às demandas urbanas, transformou-se em fonte essencial de recursos para a imprensa periódica naquela época (LUCA, 2008b).

Foi localizada significativa quantidade de peças publicitárias de fábricas e lojas vendendo pandeiros e acessórios para o instrumento.¹¹⁴ Esses anúncios cobrem todo o período investigado e geralmente incluem outros artigos vendidos para o carnaval (fig. 12). Havia também anúncios de empresas procurando funcionários para trabalhar na confecção dos instrumentos, ou manifestando interesse em comprar máquinas ou matérias-primas para sua fabricação.¹¹⁵

Teria sido supérfluo buscar por anúncios relativos ao pandeiro para deduzir que, desde o início do século, ele era vendido normalmente em lojas especializadas (ou seja, não era um artigo proibido). Bastaria retornarmos uma vez mais ao episódio do pandeiro presenteado a João da Bahiana em 1908 pelo Senador Pinheiro Machado: João conta ter ele mesmo indicado ao Senador a loja “Cavaquinho de Ouro”, na Rua da Carioca, centro do Rio, como o lugar onde um novo instrumento poderia ser encomendado (cf. FERNANDES, 1970, p. 57).

¹¹⁴ P. ex., anúncios publicados no *Jornal do Brasil* em 19 jan. 1903, p. 5; 18 fev. 1905, p. 10; 19 jan. 1908, p. 17; 23 jan. 1910, p. 20; 13 fev. 1916, p. 18; 26 fev. 1925, p. 21; 24 jan. 1931, p. 26; 14 fev. 1933, p. 30; 14 fev. 1935, p. 25; 06 fev. 1938, p. 12; 28 dez. 1939, p. 22.

¹¹⁵ P. ex., anúncios publicados no *Jornal do Brasil* em 28 nov. 1911, p. 2; 14 jan. 1925, p. 3; 07 jan. 1939, p. 24; 29 dez. 1939, p. 2; 29 dez. 1939, p. 20.

Figura 12: Anúncio de pandeiros e outros instrumentos à venda



Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1938, p. 7

Reforçando a percepção de que a produção e comercialização de pandeiros tinha alguma relevância econômica, foi encontrada uma pequena nota jornalística dando conta que, em 1928, houve um pedido de patente para “uma nova espécie de pandeiro com melhoramentos, denominado ‘Pandeirobol’”.¹¹⁶ Tendo o pedido sido indeferido, resta-nos apenas a curiosidade sobre que melhoramentos seriam esses.

Para além dos ambientes carnavalescos, uma grande surpresa durante a pesquisa aqui apresentada foi encontrar uma indicação de que o pandeiro era utilizado também por regimentos militares, já no começo do século: em 1905, o *Jornal do Commercio* publica um edital do 1º Batalhão de Infantaria, que anuncia um leilão para a venda de instrumentos usados pelo batalhão. Entre bombardinos, pistons e caixas, consta também um pandeiro.¹¹⁷

2.1.7 Considerações

Conforme evidenciam os exemplos comentados na seção acima, o pandeiro não era exatamente “proibido” no Rio de Janeiro, durante as primeiras décadas do século XX. Por outro lado, o instrumento não era incondicionalmente tolerado ou permitido, como deixam claro as muitas matérias jornalísticas elencadas anteriormente. Ocorria, de fato, repressão policial a pessoas tocando o pandeiro em vários contextos: música feita na rua, em festas populares, em cultos religiosos de matriz africana. Essa repressão, que incluía prisões, apreensões de

¹¹⁶ Atos oficiais. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1928, p. 9.

¹¹⁷ Edital. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1905, p. 6.

instrumentos e agressões físicas, não era exercida de forma unívoca, tampouco estava amparada em legislação específica.

Os periódicos tratavam com ambiguidade a repressão policial, por vezes a condenando, por vezes apoiando, por vezes silenciando. Vários textos da imprensa adicionavam uma camada de violência simbólica, operando um campo semântico em torno da “vadiagem” ao tratar das pessoas que sofriam a violência policial por portar ou tocar um pandeiro.

Tudo indica, no fim das contas, que as restrições ou permissões diziam respeito não ao instrumento, mas aos indivíduos que o tocavam, e aos contextos em que era tocado. O pandeiro podia funcionar como um índice amplificador de percepções já preexistentes em relação aos sujeitos que o portavam.

Maria Clementina Pereira da Cunha afirma, a respeito dos inúmeros depoimentos de sambistas sobre a repressão a suas práticas no início do século XX:

Tal lembrança dos sambistas sobre sua vida diária não é de todo incorreta, claro, mas talvez exagere na ênfase pessoal ou enxergue a questão por um prisma muito particular. Afinal, provavelmente *não eram os sambistas especificamente*, menos ainda exclusivamente, *o objeto da ação da polícia e das autoridades, mas os pobres de um modo geral* (CUNHA, 2015, posição 1227, grifos meus).

Concordo com a autora, e estendo esta percepção aos pandeiristas do período, fossem eles ligados ou não ao samba: eles não eram visados unicamente por portarem o instrumento, mas por sua condição social e por sua racialização a partir do olhar do poder hegemônico. O alvo da repressão eram suas expressões de formas de vida.

Por outro lado, a partir dos relatos jornalísticos examinados, é possível compreender por que a persistente versão historiográfica que afirma que o pandeiro era proibido exerce tanto apelo (o que coloca o instrumento na mesma lógica do paradigma da repressão ao samba, questionado por Hertzman com tanta propriedade). A repressão ao instrumento em ambientes como a música feita nas ruas, a Festa da Penha, os cultos religiosos de matriz africana; as maneiras incisivas como esta coibição era feita, incluindo prisões muitas vezes aleatórias, violência física gratuita, apreensão e inutilização de instrumentos; o desenvolvimento de táticas populares para contornar essas situações: todos esses elementos, sem dúvida, marcaram fortemente a memória coletiva do período. Cabe ao historiador, no entanto, não tomar acriticamente esta memória coletiva (diversas vezes operada por meio de depoimentos retrospectivos) como uma versão unívoca e unidirecional da história. Não se trata de negar esses fatos, mas de balanceá-los, examinando-os de forma mais ampla. É o que este estudo procurará continuar a fazer na próxima seção, na qual se observarão alguns valores positivos atribuídos ao pandeiro desde o início do século XX.

2.2 “TAMBORILA COM ARTE SEU TRADICIONAL PANDEIRO”: DISCURSOS DE VALORIZAÇÃO ESTÉTICA E ASSOCIAÇÃO DO PANDEIRO À TRADIÇÃO

Dando continuidade à exploração dos variados significados mobilizados pelo pandeiro no Rio de Janeiro na época em questão, nesta seção examinaremos discursos de valorização de pandeiro e pandeiristas, feitos sob os prismas da estética e do vínculo à tradição. Na maior parte dos exemplos analisados, eles foram elaborados pelo segmento da imprensa que se dedicava à festa popular carioca que teve grande ascensão durante a Primeira República: o carnaval.

Em seu livro sobre os cronistas da imprensa carioca que, desde fins do século XIX, escreviam sobre o carnaval da cidade, Eduardo Granja Coutinho defende que eles ajudaram a promover o carnaval popular das ruas da cidade, atuando de maneira fundamental para transformá-lo em algo “[...] civilizado em sua rusticidade, [...] apto a ser incorporado à cultura oficial como expressão da nacionalidade brasileira” (COUTINHO, 2006, p. 56). Entusiastas da festa, os jornalistas transitavam tanto pelos bailes das grandes sociedades carnavalescas (então valorizadas como o modelo a ser seguido para a folia) quanto pelos bailes das camadas populares. Esses cronistas logo começariam a assumir a defesa das manifestações das classes sociais mais baixas, então alvos de discursos elitistas e intervenções policiais, atuando como mediadores, “[...] negociadores da existência possível do Carnaval dos negros, mulatos e brancos pobres numa sociedade que acabara de sair do escravismo” (p. 25). Elogiavam a organização e disciplina dos ranchos carnavalescos (pequenas sociedades surgidas no Rio a partir de fins do séc. XIX como adaptação, feitas por baianos migrados, dos ranchos de Reis nordestinos), em oposição aos cordões, agremiações que eram tidas como desordeiras e ruidosas, assustando as elites e os cronistas. Essa defesa de certos formatos assumidos por pequenas sociedades carnavalescas consistia, segundo Coutinho, em “[...] depurar tais manifestações do que nelas havia de ‘bárbaro’, violento e anárquico e, ao mesmo tempo, de preservar o aspecto ‘encantador’ e inofensivo da alma carnavalesca do Rio” (p. 62). O que estava em questão, conforme aponta Nepomuceno (2016), era a construção e legitimação de modelos aceitáveis de práticas culturais populares alinhadas aos ideais civilizatórios, dos quais os ranchos aos poucos tornavam-se o modelo endossado pelos cronistas da imprensa.¹¹⁸

Para Coutinho, a imprensa realizou uma espécie de pré-oficialização do carnaval que cada vez mais se celebrava nas ruas, muitos anos antes que as instâncias governamentais

¹¹⁸ Maria Clementina Pereira Cunha atenta para o fato de que, na virada para o século XX, registra-se também a presença, no Rio de Janeiro, de outras formas sociais de brincar o carnaval, como zé-pereiras, cucumbis e vassourinhas. Dentre essas práticas, ranchos e cordões “[...] assumiram uma importância destacada, sendo apontados de forma unânime na bibliografia como matrizes dos atuais blocos e escolas de samba” (CUNHA, 2001, p. 152).

efetivamente o institucionalizassem. A *Gazeta de Notícias*, em 1906, foi o primeiro jornal a promover um concurso entre os ranchos, sendo seguido por outros periódicos. Os concursos eram uma forma de discipliná-los, incentivando a adoção de “valores estéticos e morais” por meio de prêmios (COUTINHO, 2006, p. 64). Dias antes da folia, os ranchos participantes dos concursos visitavam as redações dos jornais para realizar a entrega dos estandartes, que ficariam expostos nos saguões das empresas jornalísticas. Este ato tinha importância simbólica para as agremiações em sua busca por popularidade, respeito e legitimidade. As sedes dos jornais eram também pontos do itinerário dos desfiles das sociedades carnavalescas pelas ruas da cidade; as notas publicadas nos periódicos a respeito dessas visitas eram motivo de orgulho e símbolo de *status* para essas sociedades. Em contrapartida, os cronistas carnavalescos faziam visitas às diversas agremiações, onde eram homenageados com bailes e banquetes.

Como decorrência dessa aproximação bilateral entre agremiações carnavalescas e imprensa carioca, na retórica discursiva desta, ranchos passaram a ser positivados como manifestações “pitorescas” e “verdadeiramente nacionais”, que aos poucos superavam seu caráter outrora “rude” e se mostravam adequadas “à imagem civilizada da sociedade dominante” (COUTINHO, 2006, p. 66). Aos poucos, os ranchos se modernizaram e se consolidaram como o elemento mais forte do carnaval carioca, situação que tem, como marco emblemático, a fundação, em 1907, do Ameno Resedá, espécie de conciliação do formato dos primeiros ranchos – associados aos estratos sociais inferiores – e das grandes sociedades carnavalescas.¹¹⁹

Martha Abreu e Carolina Dantas (2016) apontam que nos meios intelectuais, desde o início da Primeira República, já havia uma produção relevante preocupada com a busca pela definição daquilo que constituiria a “genuína” música popular do país. As autoras se contrapõem às correntes historiográficas (hegemônicas, segundo elas) que assumem que os marcos iniciais de tal produção intelectual seriam ou a Semana de Arte Moderna de 1922 ou a Era Vargas. Abreu e Dantas enumeram diversos autores anteriores a esses períodos, como Sílvio Romero, Melo Moraes Filho, Alexina de Magalhães Pinto, Guilherme de Mello e Julia Brito Mendes, que já buscavam, na música e em outras manifestações populares brasileiras,

¹¹⁹ Conforme levantamento feito por Cunha, há registro de cerca de 300 agremiações na primeira década do século XX identificadas como ranchos ou cordões, com predominância destes últimos. Esta tendência se inverte na década seguinte, quando a maioria dessas associações se identificava como ranchos. Porém, aponta a autora, em um número relevante dos registros levantados as agremiações não explicitavam pertencer a nenhuma das duas categorias, e as descrições disponíveis não permitem deduzir seus perfis e características (cf. CUNHA, 2001, p. 163).

elementos para a construção da identidade nacional, por eles definida positivamente como produto da mestiçagem das raças formadoras do povo brasileiro.

Na mesma direção das autoras, Eduardo Coutinho identifica que este tipo de produção intelectual reverberava em textos de cronistas do carnaval publicados na imprensa a partir de 1910. Tais textos evidenciariam componentes ideológicos ligados a “[...] aspirações patrióticas, tradicionalistas, folcloristas que faziam parte do conteúdo de ideias do período”, sintonizados com as formulações de intelectuais como Coelho Neto, Sílvio Romero e Melo Moraes Filho (COUTINHO, 2006, p. 71). Exemplo desta postura é localizado pelo autor em matéria do *Jornal do Brasil* em 1914: a publicação considera o carnaval feito pelas agremiações populares como “um característico da nossa nacionalidade”.¹²⁰ Uma crônica de 1917, também citada pelo autor, “[...] sugere que a música carnavalesca dos cordões, já liberada de seu aspecto ‘bárbaro’, poderia tornar-se a base de uma música brasileira” (COUTINHO, 2006, p. 71). Esta proposição é apoiada por uma avaliação estética positiva: o cronista considera que “há cordões que possuem magníficas orquestras e coros, senão magnificamente ensaiados, pelo menos perfeitamente suportáveis”.¹²¹

Os discursos de valorização de elementos estéticos e de supostas vinculações a tradições nacionais se apresentam muitas vezes entrelaçados. Examinaremos exemplos de discursos correlatos ao citado acima, veiculados na imprensa carnavalesca, endereçados especificamente ao pandeiro ou aos pandeiristas.

2.2.1 Valorização de pandeiro e pandeiristas no carnaval popular

Várias ocorrências encontradas pela pesquisa resultaram de visitas de grupos carnavalescos às redações de jornais, que, como já mencionado, eram prática comum no período. Na década de 1900, o *Jornal do Brasil* registra algumas dessas visitas: o rancho Flor da Carioca delicia os jornalistas com “uma toada plangente, acompanhada de um batuque de pandeiros habilmente executado”.¹²² O Paraíso das Morenas é constituído de um pessoal “cheio de circunstância no manejo dos adufos e dos pandeiros, merecendo e granjeando muitos aplausos”.¹²³ Os Teimosos da Conceição cumprimentam a redação “ao som de pandeiros e caixas magistralmente rufados”.¹²⁴ Já o jornal *O Paiz* elogia o “disciplinado corpo de pandeiros”

¹²⁰ Carnaval – a despedida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1914 (apud Coutinho, 2006, p. 71).

¹²¹ Fantomas. Carnaval. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1917 (apud COUTINHO, 2016, p. 71).

¹²² Grupos carnavalescos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 mar. 1905, p. 7.

¹²³ Carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1907, p. 6.

¹²⁴ Grupos carnavalescos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1909, p. 4.

do Estrela do Engenho Velho, os “vigorosos pandeiros” dos Repentinos do Realengo e a “afinadíssima e chorosa orquestra do [Ameno] Resedá, [...] composta de consumados artistas”, em cuja composição o único instrumento de percussão era um pandeiro.¹²⁵

A valoração positiva do barulho (não somente do pandeiro, mas de todo o instrumental do carnaval) é evidenciada por textos como este, do normalmente sisudo *Jornal do Commercio*, elogiando os ranchos carnavalescos: “São eles que, ao rufar dos seus pandeiros e tambores, vêm trazer ao centro da cidade todo esse álaque ruído sem o qual não teríamos um verdadeiro Carnaval”.¹²⁶ Associados a esse barulho, termos como “endiabrado”, “diabólico” ou “infernai” também tinham conotação positiva.¹²⁷ O *Jornal do Commercio* se rendeu ao préstito do Grupo Flor do Barroso, assim descrito em 1904: “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”.¹²⁸ Na década seguinte, o *Jornal do Brasil* saúda a chegada dos “turunas” da Sociedade Carnavalesca Rainha do Mar, “com pandeiros, chocalhos e outros instrumentos barulhentos”.¹²⁹ Em 1926, *A Noite* registra que um bloco visitou sua redação “cantando e rufando pandeiros, numa barulheira infernai”.¹³⁰ No ano seguinte, a *Gazeta de Notícias* agradece a visita de um grupo carnavalesco composto de foliões “munidos de pandeiros, banjos e outros instrumentos diabólicos, que fazem os nossos nervos vibrar de uma sensação agradável e dominadora”.¹³¹

“Onde quer que ande, o carioca escuta o roncar da cuíca, e a cadência marcante do pandeiro”.¹³² Uma grande quantidade de textos descreve a paisagem sonora (SCHAFER, 2001) do carnaval popular nas ruas, da qual o pandeiro era entendido como elemento típico e

¹²⁵ Grupos. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1900, p. 2; Carnaval. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1904, p. 2; Carnaval. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 06 fev. 1909, p. 2.

¹²⁶ Carnaval. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1909, p. 3.

¹²⁷ Eric Nepomuceno (2011) aborda a grande profusão de foliões fantasiados de diabos no carnaval popular carioca de fins do séc. XIX. O autor explora a tensão em torno das significações atribuídas a essas fantasias – cujos portadores muitas vezes eram racializados pela imprensa da época e entendidos como indivíduos ameaçadores. Por outro lado, a fantasia também era bastante popular entre membros das respeitadas grandes sociedades carnavalescas da época. O autor aponta sentidos atribuídos ao termo “diabo”, em dicionários do século XIX, que teriam se perdido com o passar do tempo, como “homem muito sabido, vivo” e “rapaz muito travesso” (p. 103). De acordo com Cunha (2001), alusões a infernos e diabos feitas no contexto do carnaval remetem a tradições carnavalescas antigas, como as fantasias de diabinhos bastante populares no entrudo, forma popular do carnaval do Rio no século XIX. Essas alusões podem ser notadas nos nomes de grandes sociedades, como os “Tenentes do Diabo”, e de pequenas sociedades, como os “Filhos das Chamas”, “Destemidos das Chamas”, “Endiabrados da Piedade”, “Filhos do Inferno” e “Destemidos do Inferno”. No capítulo seguinte do presente estudo, será demonstrado que termos como esses seriam associados aos pandeiristas que se destacavam pelo virtuosismo, principalmente durante a década de 1930.

¹²⁸ Carnaval. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1904, p. 2.

¹²⁹ Na Avenida Central. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 fev. 1910, p. 3.

¹³⁰ Depois da hora... *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1926, p. 7.

¹³¹ Carnaval. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 mar. 1927, p. 8.

¹³² Momo tomou conta da cidade. *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1938, p. 9.

essencial. O *Jornal do Brasil* exalta, em 1915, “a alegria ruidosa dos cânticos e dos pandeiros nas passeatas de diversos blocos”.¹³³ Sobre os preparativos para o carnaval de 1922, o mesmo jornal afirma que “Momo pisará mais uma vez as terras cariocas, cheio de bombos e pandeiros, cornetas e outras coisas tais barulhentas, mas que fazem o regalo desta capital e dos seus habitantes”.¹³⁴ Comentando o carnaval de 1930, o *Jornal do Brasil* saúda “o barulho magnífico dos pandeiros” que se escutava “dos subúrbios mais distantes ao centro da cidade”.¹³⁵ Abusando de metáforas, o cronista de *A Noite* descreve a agitação da cidade: “A cidade rumoreja como uma fulgurante colmeia humana. [...] Rufam tambores. Tilintam guizos. [...] Pandeiros surdos retinem as medalhas de cobre. [...] De extremo a extremo a rua é uma fervura humana, cuja desabotinada agitação atordoava vistas e ouvidos”.¹³⁶

Neste contexto do carnaval dos ranchos e cordões, os tocadores do pandeiro são quase sempre anônimos, amalgamados àquela manifestação coletiva. Ainda que, desde o início dos anos 1920, os periódicos já mencionassem o nome dos pandeiristas dos ranchos carnavalescos, esses nomes se perdem no meio dos de outros instrumentistas: não há construção de personagens artísticos. A individualização propriamente dita dos pandeiristas se daria à medida em que eles se tornaram profissionais da música, especialmente por meio de sua inserção no rádio e fonografia, conforme será abordado posteriormente neste estudo.

Nem sempre, porém, as avaliações do pandeiro no contexto do carnaval popular tinham conotação positiva. Na intelectualizada revista *Kosmos*,¹³⁷ Américo Fluminense escreve que os “horríveis, fétidos, bárbaros cordões” davam ao carnaval popular da primeira década do século XX “algo de boçal e selvagem com sua imutável melopeia de adufes e pandeiros e a babugem deslocada de suas cantilenas [*sic*]”.¹³⁸ Outros textos se utilizavam do pandeiro para estabelecer um termo de comparação entre as formas musicais de ranchos (elogiadas) e dos cordões (depreciadas). Em 1914, um cronista do *Correio da Manhã*, enquanto elogia as “músicas suaves, lindas e agradáveis” dos ranchos carnavalescos, deplora os “monótonos e irritantes pandeiros” dos cordões.¹³⁹ Também um cronista do *Jornal do Brasil*, em 1916, contrapõe os

¹³³ Carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1915, p. 7.

¹³⁴ Comissão dos 6. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1922, p. 8.

¹³⁵ A cidade em plena folia! *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 mar. 1930, p. 8.

¹³⁶ Visões de um arlequim. *A Noite*, Rio de Janeiro, 03 mar. 1930, p. 8.

¹³⁷ De acordo com Okamoto (2010), a *Kosmos* era uma revista de variedades de boa aceitação pela burguesia carioca, tendo circulado mensalmente entre 1904 e 1909. Seu formato grande, identidade visual, impressão em papel couché e amplo uso de fotografias a diferenciavam de outras publicações da época. Tinha colaboradores do porte de Olavo Bilac e Mário Pederneiras e uma linha editorial bastante voltada a retratar o Rio de Janeiro como uma cidade em vias de modernização, como indicam os constantes artigos a respeito da abertura da Avenida Central, marco da reconfiguração urbanística do Rio.

¹³⁸ FLUMINENSE, Américo. O Carnaval no Rio. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, fev. 1907, p. 33-37.

¹³⁹ SOUZA Laurindo. As festividades do ano. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 jan. 1914, p. 9.

ranchos, de “harmoniosas vozes de lindas pastoras [...] acompanhadas de uma orquestra excelente e afinada”, aos cordões, de “cânticos desconexos e sem harmonia naquela mistificação de pandeiros”.¹⁴⁰ Nem mesmo o cronista Vagalume (Francisco Guimarães), grande entusiasta e defensor do carnaval popular das pequenas sociedades, deixou de engrossar, ao menos por um momento, esse coro depreciativo ao instrumento. Em 1913, Vagalume entrevista Hilário Jovino a respeito da história dos primeiros ranchos do carnaval carioca, dos quais Hilário é tido como organizador pioneiro. O repórter introduz o texto desta maneira: “Agora que os barulhentos e espalhafatosos *cordões* se vão transformando em *ranchos*, substituindo as *chulas* por lindas marchas e a pancadaria de pandeiros e tamborins por afinadas orquestras, é curioso saber-se o histórico dos ranchos [...]” (grifos no original).¹⁴¹

A oposição, enfatizada pela imprensa da época, entre ranchos e cordões, em favor dos primeiros e em detrimento dos últimos, aqui é operada pela condenação às músicas que os cordões faziam e aos instrumentos que usavam. É curioso observar, no entanto, que, embora o uso dos pandeiros por parte cordões seja alvo dessas críticas da imprensa, também os ranchos utilizavam esses instrumentos. Ou seja, não era exatamente este o fator que diferenciava a música que uns e outros faziam.¹⁴²

¹⁴⁰ Carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1916, p. 9.

¹⁴¹ Os “ranchos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1913, p. 10. A postura assumida por Vagalume nesta entrevista não condiz com sua longa trajetória de defesa das manifestações da cultura popular do Rio de Janeiro, conforme demonstra o esboço biográfico do jornalista feito por Eduardo Coutinho (2006, p. 90-108). Coutinho aponta que nos textos de Vagalume transparece “[...] uma clara afinidade com os anseios e aspirações das camadas baixas da população” (p. 92). O cronista era, ele próprio, pertencente a esse universo, sobretudo o das pequenas sociedades carnavalescas, das quais era participante e afetivamente ligado. Para Coutinho, Vagalume “[...] agia como um mediador empenhado em legitimar e dar visibilidade às manifestações populares, tratando de moldar uma cultura popular passível de ser aceita pelas elites” (p. 96) e, na condição de mediador, também frequentava e era requisitado no carnaval dos grandes clubes. Vagalume encampou a campanha pela legitimação dos ranchos carnavalescos, que culminou na criação, pelo *Jornal do Brasil*, do Dia dos Ranchos em 1920, competição que “[...] pretendia mostrar que o Carnaval dito ‘civilizado’ não era exclusividade das elites” (p. 100). Neste afã de legitimar os ranchos, Vagalume, tal qual vários outros cronistas carnavalescos, de certa forma “sacrificou” os cordões, tidos como menos organizados, indisciplinados e, muitas vezes, violentos. O grande paradoxo reside nessa estratégia de condenação do uso de pandeiros pelos cordões, assumida por Vagalume na introdução da entrevista: além de nada indicar que Vagalume tivesse qualquer tipo de ojeriza ou ressalva ao instrumento, também não era exatamente a presença ou ausência de pandeiros o elemento diferenciador entre ranchos e cordões (cf. a nota seguinte).

¹⁴² De acordo com Cunha (2001), ranchos e cordões eram bastante semelhantes em sua origem social humilde e, embora as fronteiras entre esses grupos fossem um tanto fluidas e vagas, dificultando uma tipificação inequívoca, eles tinham formas diferentes de brincar o carnaval: o desfile dos ranchos normalmente incluía alegorias sobre carroças (emulando, ainda que modestamente, os carros das Grandes Sociedades), enquanto os cordões desfilavam a pé, de maneira menos ordenada e previsível. Musicalmente, segundo a autora, uma diferença básica estava na maneira de cantar: os cordões utilizavam uma forma de canção responsorial, com o estribilho cantado por um coro em uníssono respondendo à estrofe cantada por um ou dois solistas; os ranchos harmonizavam seu canto, com presença vocal feminina maior que nos cordões. A maior diferença sonora, provavelmente, estava no instrumental utilizado: os ranchos tinham predominância de cordas e sopros, acompanhados de percussão leve, enquanto nos cordões, embora também houvesse violões e cavaquinhos, predominavam as percussões, muitas vezes com instrumentos maiores, como bumbos. De modo geral, associava-se aos cordões uma insistente e indesejada herança africana, expressa na indumentária indígena e na

Na virada para os anos 1930, ocorre a criação e popularização das escolas de samba, seguida pela instituição de seus desfiles. Neste contexto, observam-se numerosas menções elogiosas ao pandeiro e pandeiristas por parte da imprensa. Muitas vezes, o instrumental percussivo é tratado em conjunto, com o pandeiro sendo citado ao lado dos então relativamente pouco conhecidos cuíca e tamborim.

O primeiro concurso de escolas de samba foi promovido em 1932 pelo jornal *Mundo Esportivo*, e a ele se seguiu uma apresentação das escolas vencedoras no Theatro Recreio. Uma apresentação “fora de contexto”, por ocorrer em um teatro, e não nas ruas; na Praça Tiradentes, onde se concentravam os teatros de variedades da cidade, e não na Praça Onze, na “Pequena África”, local original do concurso. Promovendo a noitada musical, o *Jornal do Brasil* informa, a um público ainda pouco familiarizado com a manifestação: “o interessante é que esses conjuntos se apresentarão caracteristicamente vestidos com as suas respectivas orquestras como sejam: caixas, pandeiros, tamborins e reco-recos oferecendo um espetáculo sinfônico até então desconhecido para muitos”.¹⁴³ No ano seguinte, o *Correio da Manhã* organizaria um “torneio das nossas músicas de morro” no Theatro João Caetano, com participação de escolas de samba como a Mangueira, Salgueiro e São Carlos. O periódico assinala que pandeiros, entre outros instrumentos, “em conjuntos originais, agitados por mãos hábeis, formam a música típica e o acompanhamento dos cantos”.¹⁴⁴ A noitada parece ter sido um sucesso, merecendo elogios do concorrente *Jornal do Brasil*, que anuncia com entusiasmo a reedição do evento, dias depois: “À fidalga e distinta assistência do [Theatro] João Caetano será dado o contagiante ritmo das ‘baterias’, dos ‘tamborins’ e dos ‘pandeiros’”.¹⁴⁵ O fato de essas apresentações ocorrerem fora do contexto dos desfiles das escolas de samba, nos teatros frequentados por tal “distinta assistência”, chama a atenção também para outro assunto que será abordado mais adiante: a crescente inserção, na década de 1930, do pandeiro nos eventos da dita alta sociedade.

Outras reportagens enaltecem os pandeiros e demais percussões das escolas de samba. Em 1935, *A Noite* comenta os “magníficos conjuntos de cuícas, pandeiros e tamborins” das

presença maciça dos instrumentos de “pancadaria”, como eram chamadas as percussões. Os cordões, embora não fossem racialmente homogêneos, contando inclusive com imigrantes europeus, eram descritos sob uma “ótica fortemente racializada pela imprensa carnavalesca e pelos cronistas debruçados sobre o tema” (CUNHA, 2015, pos. 1152), que os classificavam como “bandos compostos de negros barulhentos, agressivos e malcheirosos” ou como “manifestações ‘boçais de africanismo’” (ibid., pos. 1127). Cunha (2015) observa ainda que o termo “pancadaria” carregava um duplo sentido, aludindo tanto aos grandes tambores quanto ao temor da suposta violência dos cordões. Como a autora demonstra, há vários registros de confrontos sangrentos entre esses grupos no começo do século XX, geralmente motivados pela defesa de seus estandartes frente às agremiações rivais.

¹⁴³ Quer conhecer uma “escola de samba”? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1932, p. 16.

¹⁴⁴ O que é nosso. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1933, p. 3.

¹⁴⁵ “Música brasileira”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1933, p. 23.

escolas que fizeram um desfile especial em Copacabana.¹⁴⁶ A Festa da Penha daquele ano teve presença de “caravanas das nossas chamadas escolas de samba, formando interessantes e típicos cortejos com a indispensável orquestra de pandeiros, cuícas, etc.”.¹⁴⁷ Um cronista da *Gazeta de Notícias* menciona a marcante “sinfonia do ‘bataque’, com os acordes do Pandeiro, Cuíca e Tamborim”.¹⁴⁸ No ano seguinte, a respeito da inauguração da sede da escola de samba “Depois eu digo”, o *Correio* informa: “as suas Cuícas, Pandeiros e Tamborins desfilam sempre com imponência”.¹⁴⁹ *A Noite* elogia os ritmistas da Escola de Samba Portela, “os mais exímios manejadores de cuícas, tamborins e pandeiros”.¹⁵⁰

Este deslocamento do campo semântico em torno dos pandeiros do carnaval (da “barulheira infernal” associada aos blocos e cordões para o “espetáculo sinfônico” das escolas de samba) sugere o grande valor atribuído pelos cronistas à ordenação do desfile e à novidade da organização dos naipes percussivos. Os pandeiros (e outras percussões) já não são mais a “pancadaria” que tem que ser depurada, substituída por “afinadas orquestras”, conforme defendeu Vagalume em texto citado acima. Os pandeiros e outras percussões *são a própria orquestra*. A batucada coreografada (MESTRINEL, 2018) das escolas de samba é entendida como uma orquestra em movimento, em toda a sua magnitude.

Ainda em 1936, uma matéria descreve essa formação instrumental de forma apoteótica: em cerimônia de inauguração de uma escola pública no Morro de Mangueira, na presença do prefeito Pedro Ernesto, houve apresentação da União das Escolas de Samba (que, de acordo com a informação do *Correio da Manhã*, congregava naquela época trinta escolas). Ao descrever o evento, a publicação certamente exagera na quantificação dos instrumentos:

[...] uma compacta multidão, numa autêntica parada de melodias, com o ruído dolente de mil cuícas, de cinco mil pandeiros e dez mil tamborins, casando o seu ruflar inquieto à harmonia das vozes autorizadas do verdadeiro samba do morro. Um espetáculo memorável!¹⁵¹

De modo geral, as matérias sobre o pandeiro no contexto do carnaval revelam admiração pela habilidade dos músicos; ressaltam o barulho característico do instrumento como algo positivo e elemento essencial da paisagem sonora; entendem a formação instrumental de

¹⁴⁶ Copacabana transformada numa “féerie” maravilhosa! *A Noite*, Rio de Janeiro, 01 mar. 1935, p. 3.

¹⁴⁷ A Festa da Penha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1935, p. 16.

¹⁴⁸ ENFIADO. Espuma... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1935, p. 18.

¹⁴⁹ A Escola de Samba “Depois Eu Digo” vai inaugurar, brevemente, a sua nova sede. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1936, p. 10.

¹⁵⁰ Homenagem à Noite na Escola de Samba de Portela. *A Noite*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1936, p. 15.

¹⁵¹ A inauguração, ontem, de mais duas escolas públicas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1936, p. 10.

pandeiros e outras percussões das escolas de samba como orquestras em movimento, enfatizando o caráter de espetáculo ordenado com que a manifestação passa a ser compreendida.

2.2.2 “O pandeiro é lá instrumento?” Violência simbólica e racismo

Por outro lado, ao longo da década de 1930, os periódicos registram reclamações de populares dirigidas ao barulho do pandeiro (juntamente com outras percussões “gritantes”) no dia a dia da cidade. Em 1934, moradores de ruas da região central do Rio denunciam a “malta de vagabundos e desocupados” que, às “altas horas da noite”, fazia “um barulho ensurdecador com os seus extravagantes exercícios de música de bateria, empregando para isso o pandeiro, a cuíca e outros instrumentos infernais”.¹⁵² Aqui, reverbera o estigma de décadas passadas, a associação do instrumento com a falta de ocupação; neste contexto, ao contrário do que se observou no carnaval, a palavra “infernais” não tem conotação positiva. No ano seguinte, moradores de Vila Isabel reclamam da constância, também em “altas horas da noite”, de “ensaios carnavalescos, com bombos, pandeiros, instrumentos gritantes”.¹⁵³ Em 1936, um leitor do *Jornal do Brasil*, em longa carta de protesto “contra os carnavalescos desabusados”, reclama dos foliões que ficam, “noite adentro, a batucar em bombos, pandeiros, lata velha, com o acompanhamento de gritos [...] e palavrões de toda espécie”.¹⁵⁴ Em 1939, um leitor envia carta ao *Jornal do Brasil* contendo um protesto com argumentação mais ideologizada e moralista. Ele deplora a confusão que se faz entre “música brasileira, bonita, sentimental, artística” e os “sambas, com ruídos detestáveis de cuícas e barulhos de pandeiros”. Qualificando estes últimos como “indecências musicais, [que] perturbam o sossego público”, o leitor clama por providências das autoridades, para que proíbam “essa licenciosidade musical, ofensiva à boa música e prejudicial ao nosso sistema nervoso”.¹⁵⁵

Dois textos revelam como o desapareço ao pandeiro ainda operava por meio de uma amálgama de preconceito estético com preconceitos de raça e classe, em casos nítidos de violência simbólica. Em 1935, um leitor, em carta enviada à *Gazeta de Notícias*, propõe uma comparação entre o samba de morro e o samba-canção. A superioridade deste último estaria patente em sua instrumentação e no valor de suas melodias e harmonias – elementos que,

¹⁵² Os moradores das ruas Barão de São Félix e Senador Pompeu reclamam. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1934, p. 8.

¹⁵³ Que barulho infernal! *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1935, p. 8.

¹⁵⁴ PRÔA, Otavio. Carta à seção “A opinião dos nossos leitores”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1936, p. 15.

¹⁵⁵ MOURA, Antonio de. Carta à seção “A opinião de nossos leitores”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 jan. 1939, p. 7.

segundo ele, estariam ausentes do samba de morro. Em sua suposta argumentação, o leitor realiza um grande esforço depreciativo em relação aos praticantes do samba de morro, por eles chamados de “macacada”. Ele também afirma: “Todo mundo está cansado de saber que ‘samba do morro’ é samba de negro, de 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...”. Quanto ao pandeiro, o autor pergunta: “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”.¹⁵⁶

Por fim, em 1939, Max Yantok, colunista do *Correio da Manhã*, disserta sobre o problema dos ruídos urbanos. Ele afirma (não se sabe com que embasamento) que os “indígenas da África”, após matarem um leão, dançam e tocam tambores desenfreadamente por “dias e noites seguidas, até caírem completamente extenuados”; em seguida, compara esses selvagens com “nossos batuqueiros, com seus tambores, [...] pandeiros” etc. Para não deixar dúvida do viés francamente racista de seu comentário, complementa: “Acharia que só a cor do pessoal mudou, assim mesmo em parte”. A ilustração da matéria, assinada pelo autor, reforça a estereotipação racializada do pandeirista e demais batuqueiros (fig. 13).¹⁵⁷

Figura 13: Ilustração de Max Yantok com representação estereotipada e racializada de batuqueiros



Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1939, suplemento, p. 7

¹⁵⁶ LIMA, Amador Cyneiros de. A música brasileira e o samba do morro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1935, p. 10.

¹⁵⁷ YANTOK, Max. Evolução e mania do ruído. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1939. Suplemento, p. 7.

Os textos comentados nos parágrafos acima, produzidos tanto por jornalistas quanto por leitores dos periódicos, revelam que pandeiro e pandeiristas não eram percebidos de maneira univocamente positiva nem mesmo naquela década de 1930, quando o instrumento ganhava destaque tanto por sua inserção nas escolas de samba, conforme já comentado, como em outros ambientes de relevância socioeconômica - assunto que será explorado nas seções seguintes. De qualquer forma, observa-se a predominância das valorizações positivas das características estéticas e funcionais do instrumento, bem como das habilidades de seus executantes.

Porém, até mesmo quando se tratava de um suposto elogio ao pandeirista, o racismo do redator da matéria podia transparecer. Em resenha da estreia de uma peça de revista carnavalesca no Theatro Recreio, em 1931, é destacada a performance da cantora Aracy Côrtes, especialmente no número “Morro do Salgueiro”. O crítico nomeia todos os instrumentistas que acompanham a cantora naquele aplaudido número, com exceção de um deles, referido apenas como “um crioulo que realiza prodígios com um pandeiro”.¹⁵⁸

2.2.3 O pandeiro como tradição brasileira

A seguir, examinaremos alguns pontos relacionados à associação discursiva do pandeiro com a tradição, importante para o estabelecimento, no senso comum, da ideia do instrumento como “brasileiro”. Argumentarei que esse entendimento assentou as condições para que, em um “passo adiante”, o pandeiro passasse a ser aceito também como instrumento-símbolo do Brasil.

Em 1926, o *Correio da Manhã* começou a veicular, em seu suplemento dominical, uma coluna sobre músicas regionais brasileiras intitulada “O que é nosso”. No ano seguinte, um torneio de música popular brasileira promovido pelo jornal seria batizado com o mesmo nome (TABORDA, 2011, p. 206-207).

Esta expressão, “o que é nosso”, pode ser tomada como síntese de um aspecto importante do espírito daquela época, quando a discussão sobre quais seriam os elementos conformadores da identidade cultural brasileira – que já fizera parte do conteúdo de ideias de períodos anteriores, conforme discutido (ABREU; DANTAS, 2016) – ganhava mais espaço e relevância no debate público, principalmente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922.

Em 1932, o *Jornal do Brasil* anunciava a realização de um baile que teria conjuntos formados por pandeiros “e muitos outros instrumentos de saudosas tradições”.¹⁵⁹ Em matéria

¹⁵⁸ Da plateia. *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1931, p. 5.

¹⁵⁹ Sociedades recreativas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1932, p. 26.

já mencionada da revista *Carioca* em 1939, o repórter diz que João da Bahiana “tamborila com arte o seu tradicional pandeiro”.¹⁶⁰ Estes são dois exemplos, dentre vários, de matérias jornalísticas (sobretudo, ao longo dos anos 1930) permeadas por discursos que valorizam a condição do pandeiro como portador de “o que é nosso”.

Como pontuou Antoine Prost, textos jornalísticos são fontes de interesse para a pesquisa histórica, entre outros aspectos, “[...] pela maneira como dizem, pelos termos que utilizam, pelos campos semânticos que traçam” (apud LUCA, 2008a, p. 114). Discursos da imprensa, nos quais pandeiro ou pandeiristas estão inseridos, falam em “torneio das nossas músicas de morro”; “música genuinamente brasileira”; “autêntica batucada do morro, com pandeiros”; conjuntos que “se apresentarão caracteristicamente vestidos com as suas respectivas orquestras”; “típicos cortejos com a indispensável orquestra de pandeiros”; pandeiristas “defensores do que é nosso”.¹⁶¹

No campo semântico aí delineado, os pandeiristas, o pandeiro e a música que eles fazem são genuínos, autênticos, característicos, típicos, “nossos”. O conceito de fundo, permeando esses valores, é o de tradição.

Mas, desde quando o pandeiro é “nosso”?

A pergunta se justifica porque, conforme discutido no capítulo anterior, o pandeiro não é um instrumento exclusivamente brasileiro - são encontrados diversos tipos de pandeiros em muitas tradições musicais espalhadas pelo mundo. Além disso, o pandeiro que existe no Brasil não é brasileiro em sua origem, tendo se “abrasileirado” ao curso de séculos – em sua morfologia, materiais de construção, contextos de utilização e, sobretudo, nas formas de tocar, provavelmente sua característica mais distintiva.

O entendimento do pandeiro como instrumento musical brasileiro pode ser interpretado como uma tradição inventada. Esta noção foi cunhada por Eric Hobsbawm (1997) para referência a práticas que aparentam ligação com um passado imemorial e que implicam em uma continuidade em relação a ele, mas que, tendo sido instituídas (deliberadamente ou não) em um período temporal específico, rapidamente se estabeleceram.

É evidente que a interpretação, aqui proposta, do pandeiro como tradição inventada não é exclusiva para este instrumento, assim como não é também exclusiva para as “coisas do Brasil”. Estudos organológicos, já citados, de instrumentos “nacionais” de outros países

¹⁶⁰ COUTINHO, Lourival. O samba nasceu na Baía? *Carioca*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1939, p. 34-5;62.

¹⁶¹ O que é nosso. *Correio da Manhã*, 25 jan. 1933, p. 3; Anúncio publicitário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1926, p. 14; Anúncio publicitário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 set. 1939, p. 32; Quer conhecer uma “escola de samba”? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1932, p. 16; A Festa da Penha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1935, p. 16; Tenentes. *Jornal do Brasil*, 18 dez. 1932, p. 23.

apontam que também aqueles instrumentos podem ser interpretados em termos de tradições inventadas. Exemplo disso é o estudo de Dawe (2003), que sustenta que a tradição da lira da ilha de Creta, na Grécia, teria sido reinventada, a partir do estabelecimento local da indústria fonográfica, de maneira tal que o instrumento ganhou nova relevância para a sociedade cretense contemporânea. Também Bates (2012), embora sem se referir diretamente à noção de Hobsbawm, aponta em sua direção, quando afirma que a criação da imagem do *saz* como instrumento nacional turco é resultado da centralidade do instrumento nas produções feitas pela rede nacional de rádio e televisão, a partir dos anos 1940, e também quando aponta que o instrumento tem sua origem narrada por meio dos mesmos aspectos que tipicamente são usados para historicizar uma nação moderna – incluindo uma história e uma pré-história, uma reivindicação territorial e uma identidade social.

Para Hobsbawm, o conceito de nação é ele próprio “uma inovação histórica comparativamente recente” (1997, p. 22) – portanto, uma nova tradição. O autor considera o conceito de tradição inventada altamente aplicável a estudos interdisciplinares de fenômenos relacionados à ideia de nação, tais como os símbolos nacionais, que seriam exemplo de elementos baseados em um “exercício de engenharia social” (p. 22). Ele observa, também, que a nação pode ser representada por meio de símbolos ou imagens não-oficiais – conforme já demonstrado, este é o caso do pandeiro. Segundo Hobsbawm, esses símbolos não-oficiais, que acabam por ser adotados como representações de uma nação, às vezes são constituídos pela adaptação de elementos antigos já pertencentes ao repertório de dada sociedade.

O pandeiro atende a esta condição: há muito já “estava aqui”. Amplamente disseminado em diversas manifestações regionais brasileiras, o instrumento acumulou, historicamente, camadas semânticas (RANCIER, 2014) que, com o passar do tempo, passaram a ser naturalizadas. Como aponta Hermano Vianna, “[...] o autêntico é sempre artificial, mas, para ter ‘eficácia simbólica’, precisa ser encarado como natural, aquilo que ‘sempre foi assim’” (2012, p. 152). Os discursos da imprensa, apontados acima, funcionam como vocalização de algo que, provavelmente, já estava presente no senso comum: o pandeiro é “nosso”.

Podemos considerar essa invenção da tradição do pandeiro como instrumento brasileiro como um processo extensivo, ocorrido ao longo de séculos. Ao que tudo indica, na época em exame se efetiva a “legitimação”, a cristalização do pandeiro como instrumento tradicional. Isso teria estabelecido condições para outra invenção, cujo processo se deu de forma muito mais intensiva: a do pandeiro como instrumento-símbolo do Brasil.

Uma matéria publicada em *A Noite* em 1933 narra a chegada, ao Rio de Janeiro, de uma equipe norte-americana de cinema que iniciaria as filmagens de *Flying down to Rio*, filme que

seria produzido e lançado naquele mesmo ano, tendo como astros Dolores del Rio, Ginger Rogers e Fred Astaire.¹⁶² Um membro da equipe declarou à reportagem que o filme constituiria “uma propaganda útil para o Rio, mostrando o que a cidade tem de mais belo na tela de todos os cinemas do mundo”. Segundo a matéria, o filme teria “música genuinamente brasileira, executada com todos os instrumentos característicos”, sendo o pandeiro um deles. O campo semântico aponta, também aqui, para valores relacionados à tradição, mas vai além disso: o tom assumido pela matéria indica que o pandeiro era tido como legítimo representante dessa “genuína” música brasileira que seria veiculada para olhos e ouvidos mundo afora.

A invenção do pandeiro como símbolo do Brasil significa que o instrumento começou a ser visto com orgulho e investido da capacidade de representar aspectos positivos do país. Esse *status*, uma camada semântica nova que rapidamente emergiu e se afirmou, decorreu de disposições e fatores bastante concentrados na conjuntura histórica abordada no presente estudo. Ainda abordaremos vários deles, ligados, em grande medida, ao desenvolvimento das instâncias de produção e exploração da música de mercado.

Por ora, faremos brevemente um paralelo entre os processos de invenção das tradições do pandeiro e do samba, que Hermano Vianna (2012) também tratou nos termos de uma tradição inventada. Como já afirmado no início deste texto, no Brasil, o pandeiro é imaginado de forma bastante associada ao samba, embora sua utilização extrapole largamente esse gênero musical. Para Vianna, a transformação do samba em música nacional “[...] não foi um acontecimento repentino”, mas sim “[...] o coroamento de séculos de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras” (2012, p. 34). Pode-se pensar que um processo análogo se deu com o pandeiro: sua transformação em instrumento tradicional brasileiro, e daí em instrumento-símbolo do Brasil, foi fruto de séculos de contatos entre vários grupos sociais. Como o presente trabalho procura demonstrar, esses contatos podem ser mais propriamente entendidos como conflitos em torno do instrumento, e se concentram de maneira intensa no período em estudo.

Porém, os processos de invenção das tradições do pandeiro e do samba diferem em relação a um aspecto importante. Vianna enfatiza, ao longo de seu estudo, o papel fundamental desempenhado pelos intelectuais em prol da legitimação do samba. Fortemente interessados na vinculação deste gênero musical à identidade nacional, eles teriam atuado como mediadores privilegiados da questão. Em relação ao pandeiro, a pesquisa que embasou a presente tese não observou a mesma condição: a escassez de menções ao instrumento, por parte de “eruditos”,

¹⁶² Glorificando as belezas cariocas. *A noite*, 30 jun. 1933, p. 2.

sugere uma quase total falta de interesse por parte da intelectualidade brasileira. Também Larry Crook observou essa indiferença: “Ao mesmo tempo em que pandeiristas foram importantes para o desenvolvimento de estilos musicais populares brasileiros, o pandeiro por si só nunca foi foco de interesse sério por parte de artistas e intelectuais de orientação nacionalista” (CROOK, 2009, p. 40).

Ainda que esta ressalva seja significativa, há vários indícios de que a imagem simbólica do pandeiro já se encontrava bem estabelecida nos anos iniciais do Estado Novo, período que assinala o final do recorte proposto para o presente trabalho. Diversas canções gravadas por volta de 1940 afirmam a forte identificação entre o instrumento e a Nação brasileira. Para além das icônicas *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso (“É meu Brasil brasileiro / Terra de samba e pandeiro / Brasil!”) e *Brasil pandeiro*, de Assis Valente (“Brasil, esquentai vossos pandeiros / Iluminai os terreiros / Que nós queremos sambar”), já mencionadas na introdução do presente trabalho, outras canções do período nos fornecem mais exemplos dessa associação: *Hino do carnaval brasileiro*, de Lamartine Babo, gravada por Almirante em 1939 (“Salve a morena / A cor morena do Brasil fagueiro / Salve o pandeiro / Que desce o morro pra fazer a marcação”); *Disseram que eu voltei americanizada*, de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, gravada por Carmen Miranda em 1940 – canção feita para que a intérprete se defendesse da “acusação” de ter perdido a identidade brasileira, após se radicar nos Estados Unidos (“Disseram que eu voltei americanizada / [...] Que não suporto mais o breque do pandeiro”); *Brasil moreno*, de Ary Barroso, gravada por Cândido Botelho em 1941 (“Samba / Bate o teu pandeiro / Nesta canção toda de sol e luar / Brasil, grande como o céu e o mar!”); *Luar carioca*, de Germano Augusto e J. Piedade e gravada por Carlos Galhardo em 1942, que faz referência às composições de Ary Barroso e Assis Valente (“Desde o meu Brasil pandeiro / Ritmado na Aquarela / A alma de um brasileiro / Cheia de amor se revela”). Essa associação seria reforçada em *O mundo é um pandeiro*, de Irandy de Oliveira e Rosalino Senos, gravada em 1947 (“Samba é um pandeiro / Que nos faz bem brasileiro / Com o seu ritmo quente”).

O pandeiro tornou-se um símbolo nacional brasileiro. Nesta seção e nas anteriores, examinamos uma pequena parcela das representações discursivas de significações em torno do pandeiro, feitas no contexto do carnaval popular, que valorizavam suas características estéticas e tratavam o instrumento como representante da tradição brasileira. Esses discursos de cronistas, conforme argumentado, se punham em sintonia com pensamentos formulados por linhagens sucessivas de intelectuais que buscavam, na música popular, elementos constituidores de uma almejada “identidade brasileira”.

Se os textos de jornalistas foram importantes para legitimar a ideia do pandeiro como instrumento da tradição brasileira, eles, por si sós, não operariam esse impulsionamento do pandeiro em direção à condição de símbolo nacional. Ainda havia passos fundamentais a serem dados até se consolidar a imagem do “Brasil pandeiro”, como Assis Valente finamente sintetizou em sua canção. Um deles, que será abordado a seguir, é a inserção do instrumento e instrumentistas em ambientes associados à elite e classe média alta.

Antes de passarmos a este tópico, apontaremos mais um “porém”. O presente texto está repleto deles, justamente porque a história que procuramos compreender é cheia de matizes, de idas e vindas. Acredito que sua riqueza se revela exatamente ao se explorar essas tensões. No caso, elas envolvem um verso de *Aquarela do Brasil*, “É meu Brasil brasileiro / Terra de samba e pandeiro / Brasil!”, tão emblemático da condição que, como argumento, parece se consolidar por volta do final dos anos 1930, época em que a canção é composta: o pandeiro tomado como símbolo da cultura brasileira e fortemente associado a outro símbolo desta cultura, o samba.

Biógrafo de Ary Barroso, autor da canção, Sérgio Cabral conta que “[...] a censura do Estado Novo vetou o verso ‘terra do samba e do pandeiro’, sob a alegação de que era ‘depreciativo’ para o Brasil. Ary teve de ir ao DIP e defender — com toda a ênfase que sabia usar nessas ocasiões — a preservação do verso. Felizmente, convenceu os censores” (CABRAL, 2016, posição 3476). Ou seja, o compositor teve de ir pessoalmente ao DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda (que, entre outras atribuições, funcionava como órgão de censura do Estado Novo de Vargas), para convencer as autoridades de que associar a imagem do país aos produtos culturais samba e pandeiro nada tinha de depreciativo - muito pelo contrário. Esse episódio reforça, mais uma vez, que a percepção do pandeiro como símbolo da nação não foi unívoca, tampouco um processo teleológico, e que ela envolveu constantes negociações dos diversos agentes envolvidos.

2.3 “DENTRO EM POUCO, O NOVO RITMO INVADIA OS LARES E OS SALÕES DA ALTA SOCIEDADE”: O PANDEIRO PRESTIGIADO PELA ELITE SOCIOECONÔMICA

Ao longo da época em estudo, observa-se relatos jornalísticos que dão conta da progressiva assimilação do pandeiro em contextos associados à “alta sociedade”. Dentre esses ambientes, incluem-se eventos da dita “arte elevada”; os bailes de carnaval dos grandes clubes; as ondas do rádio, até mesmo durante os anos em que este era um veículo ainda pouco acessível à população em geral. Esta inclusão se daria pelas mãos tanto de pandeiristas provenientes dos

estratos inferiores da população, quanto de instrumentistas da classe média alta e das próprias elites.

Desde o início do período pesquisado, é possível localizar episódios pontuais da inserção do pandeiro (ou de representações do instrumento) nesses ambientes. Em 1900, *O Paiz* descreve um estandarte do Grupo Mignon, “filiado ao conceituado Clube da Tijuca”, cuja haste era “encimada por um belo pandeiro de metal branco” contendo o monograma do grupo. Este estandarte seria inaugurado em um sarau-concerto.¹⁶³ No ano seguinte, o aniversário de uma sociedade dramática foi comemorado com um espetáculo, ao fim do qual “foram distribuídos às crianças mimosos pandeiros”.¹⁶⁴ Já foi mencionado que no curso carnavalesco de 1912 foi premiado um carro que destacava uma criança tocando pandeiro. Em 1914, o desfile dos Democráticos de Frontin teve como destaque um carro cuja alegoria tinha “um enorme e poderoso pandeiro ao centro”.¹⁶⁵

À medida que nos aproximamos da década de 1920, notam-se episódios mais relevantes da inserção do pandeiro em ambientes “distintos”. Um marco importante desta condição foi a ocasião em que o conjunto Oito Batutas começou a tocar na sala de espera do requintado Cine Palais, no centro do Rio, em 1919. Jacob Palmieri, integrante do grupo, talvez tenha sido o primeiro pandeirista da história da música brasileira a ter seu retrato publicado pela imprensa, em companhia dos colegas (fig. 14).¹⁶⁶

¹⁶³ Artes e artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1900, p. 3.

¹⁶⁴ Artes e artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1901, p. 2.

¹⁶⁵ Carnaval. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1914, p. 3

¹⁶⁶ Jacob Palmieri integrou o conjunto Oito Batutas desde seu embrionário Grupo de Caxangá, formado em 1914, até o início da década de 1920. Jacob não viajou com os Oito Batutas para a famosa temporada parisiense, permanecendo no Rio de Janeiro e juntando-se ao grupo Turunas Pernambucanos, no qual assumiu o codinome de Jandaia (ALMIRANTE, 2013). Sua atuação musical no Rio de Janeiro ocorreu, basicamente, nos âmbitos das apresentações ao vivo. Teve participação constante nas revistas teatrais do Casa do Caboclo (cf. QUEIROZ, Alberto de. Teatro e música. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1935, p. 12). Na década de 1930, mudou-se para São Paulo, onde trabalhou como músico em rádios da capital paulista (cf. O carnaval no rádio paulista. *Carioca*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1938, p. 36-8). Em 1954, participou, em São Paulo, do Festival da Velha Guarda, realizado na inauguração do Parque Ibirapuera (cf. Vibrou a pauliceia com a parada musical do “ases” do passado. *Fon Fon*, Rio de Janeiro, 29 maio 1954, p. 4-7). A partir de imagens dessa inauguração, captadas por Thomaz Farkas, foi produzido o documentário *Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba* (Ricardo Dias, 2007), com sonorização acrescentada às imagens originais. No filme, Jacob Palmieri aparece tocando pandeiro, mas está identificado erroneamente nos créditos como Lentini.

Figura 14: Jacob Palmieri (primeiro à esq.) com os Oito Batutas



Fonte: *Jornal de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1919, p. 21

O grupo tocou com sucesso por vários meses naquele cinema. Mas, ao mesmo tempo que, para aqueles músicos, “[...] apresentar-se na sala de espera do Palais representava um importante índice de *status* profissional”, a imprensa carioca tratou o fato por meio de debates polarizados em torno de dois temas: a discussão do repertório tocado pelos Oito Batutas, encarado de forma positiva, e o fato de parte de seus integrantes serem negros, tido como algo depreciativo e inadequado para aquele espaço (COELHO, 2009, p. 167).

Esse preconceito racial não impediu que o grupo tivesse uma carreira profícua nos meses e anos seguintes, se apresentando em São Paulo (inclusive no elitista Conservatório Dramático Musical), excursionando por cidades do interior daquele estado e também por Paraná, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco. O grupo também cumpriu temporadas em lugares como o elegante Salão Assyrio, no subsolo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (BESSA, 2005).

O ponto mais significativo da trajetória dos Batutas, já bastante abordado pela musicografia brasileira, foi a temporada de seis meses em uma casa de espetáculos em Paris, em 1922, para a qual o pandeirista que viajou com o grupo foi Feniano (Sizenando Santos). Essa viagem, embora não financiada pelo Estado brasileiro, assumiu ares de uma “missão quase

diplomática”, provocando acalorados debates no país, mais uma vez motivados pela questão racial. A polêmica girava em torno da legitimidade (ou não) de aquele grupo, composto em sua maioria de negros e tocando uma música considerada nacional brasileira, representar o Brasil na cidade então tida como capital cultural do mundo (BASTOS, 2005).

Nesse episódio o pandeiro está envolvido, ainda que como elemento secundário, em uma questão que, a partir daquela época, se tornaria cada vez mais comum e cara aos debates nacionalistas: a representação da Nação brasileira, perante o mundo, por meio de sua música. Os debates em torno dos Batutas se relacionam bastante também com temas abordados na seção anterior deste texto, como autenticidade e tradição.¹⁶⁷

Outro caso, ocorrido na mesma época, envolve estes mesmos pontos: a representação do Brasil por meio da música; esta música, popular e negra, sendo tocada para a “alta sociedade”; o preconceito desta em relação aos músicos. Desta vez, em um evento oficial do Estado brasileiro, e neste episódio o pandeiro recebe mais destaque.

A Exposição Internacional do Centenário da Independência, inaugurada em 7 de setembro de 1922 no Rio de Janeiro, ocorreu até julho de 1923. Lorraine Leu (2020) considera essa feira mundial, que teve quase quatro milhões de visitantes, como o primeiro megaevento realizado no Brasil, uma vitrine na qual ele se afirmava perante o mundo como nação moderna e capaz de progresso, em sintonia com os parâmetros de civilização europeus. O espaço da feira se dividia entre o pavilhão brasileiro, distribuído por várias edificações, e pavilhões de treze nações estrangeiras. Segundo a autora, as exposições no espaço brasileiro, proclamados como expressão da vida econômica e social do Brasil, refletiam uma tentativa de apresentar, de forma balanceada, as aspirações do país à universalidade, juntamente com as particularidades que o fariam diferente, único. Dentre as afirmações das particularidades brasileiras estavam manifestações da cultura negra, apresentadas fora de seus contextos dos bairros pobres da cidade.

Em janeiro de 1923, *A Noite* informava que ocorreria, no Pavilhão da Música da Exposição Internacional, uma “festa regional carioca” para apresentar o batuque e o samba “à

¹⁶⁷ Hering Coelho (2009, p. 173-4) afirma que o regresso dos Batutas ao país foi alvo de discussões em torno de uma possível “influência do jazz” em sua música, como resquício de sua temporada parisiense. Para o autor, esses debates se instauraram tardiamente na produção bibliográfica sobre o grupo, sendo sensíveis a partir dos anos 1970, e oscilam, basicamente, em torno de três pontos de vista diferentes. Há aquele que reconhece esta influência, mas a situa em um contexto no qual diversas *jazz bands* começavam a atuar no Rio de Janeiro, e sustenta que a incorporação de elementos jazzísticos não foi suficiente para descaracterizar a “brasilidade” do grupo. Outro ponto de vista, de viés ufanista, defende que não ocorreu tal influência, uma vez que a música do grupo seria “inocorrível”. Um terceiro viés procura minimizar a importância dessa viagem e das possíveis influências musicais decorrentes dela, que se resumiriam a aspectos superficiais, como instrumentação e indumentária assumidas pelo grupo a partir de então.

alta sociedade e aos estrangeiros ilustres que ora nos visitam”. Os protagonistas seriam o Bloco do “Bam-bam-ban” (descrito como uma orquestra típica de samba, com sessenta integrantes) e um grupo de baianas dançarinas, que desfilariam pela avenida Rio Branco rumo ao pavilhão onde ocorria a exposição. Já no pavilhão, haveria uma conferência (ministrada por Nobrega da Cunha, organizador da “festa regional”) sobre “o movimento já iniciado, em prol da criação da arte brasileira pelo aproveitamento e estilização dos motivos naturais nacionais” - abordagem sintonizada com as concepções modernistas então em forte emergência.¹⁶⁸

Após a conferência, haveria nova apresentação da orquestra típica e do grupo de baianas. A reportagem destaca, tanto em seu título auxiliar quanto no corpo da matéria, os pandeiristas do grupo: “Nessa orquestra figurarão as três mais notáveis ‘sumidades’ do pandeiro: Nenem Macaco, de Vila Isabel; Zé Espinguela, do Méier, e Honorato, do Araújo”.¹⁶⁹

Porém, apesar desta nota de distinção, o periódico julgou importante tranquilizar seus leitores – possíveis visitantes da feira – em relação àqueles músicos, em uma declaração que revela o nítido preconceito que havia em torno deles:

Embora sejam profissionais do “samba”, os indivíduos que compõem o Bloco do “Bam-bam-ban” não são desordeiros nem desclassificados sociais *como se poderia supor à primeira vista*. Pelo contrário, é tudo gente que vive honestamente do seu trabalho, na maioria operários, marítimos e empregados do governo [grifo meu].¹⁷⁰

Analisando filmes da época relativos à feira mundial, Lorraine Leu (2020) observa que a maioria esmagadora de seus visitantes era composta de pessoas brancas e bem-vestidas – impressão reforçada pelos proibitivos preços de admissão àquele espaço. Para a autora, o próprio espaço da feira era um projeto racial, uma encenação material do projeto nacional de branqueamento – a começar pelo discurso de inauguração, em que o presidente Epitácio Pessoa declarava a escravidão como uma “batalha vencida” e uma “ferida estancada”, negando a

¹⁶⁸ Essas concepções tiveram em Mário de Andrade um de seus principais vocalizadores, especialmente por seu influente *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1972), publicado originalmente em 1928. Dentro da ótica de Andrade, a arte nacional já estava feita no inconsciente do povo, sob a forma do folclore, e deveria servir como base para o que viria a ser a verdadeira música artística nacional, operada por meio da “transposição erudita” daquela música do povo. Assim, o folclore era entendido como repositório, fonte dos materiais temáticos que deveriam ser pesquisados e, posteriormente, lapidados pela técnica erudita.

¹⁶⁹ Zé Espinguela (José Gomes da Costa, Rio de Janeiro, c. 1890-1945) era pai-de-santo, jornalista e se consagraria como sambista histórico, sendo um dos fundadores da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, em 1928. No ano seguinte, promoveu aquele que é considerado o primeiro concurso de composições das então nascentes escolas de samba. Teve participação ativa, como intérprete, compositor e arregimentador, na gravação do disco *Native Brazilian Music*, produção realizada em 1940 no navio Uruguay, atracado na região central do Rio, conduzida pelo maestro Leopold Stokowski (BELCHIOR, 2020).

¹⁷⁰ O batuque e o samba na Exposição Internacional. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1923, p. 6. Além de denotar preconceito racial e social, a nota citada encerra também uma contradição: se aqueles músicos eram profissionais do samba (condição, diga-se de passagem, bastante improvável àquela época), por que é afirmado que eles vivem *honestamente* dos seus (outros) trabalhos?

existência de qualquer impacto mais duradouro daquela condição para os descendentes de escravizados e para o próprio país.

Da mesma forma do que ocorrera com as polêmicas anteriores envolvendo Os Batutas (que também se apresentaram na exposição, no Pavilhão da General Motors, a convite do embaixador dos Estados Unidos), esse episódio mostra tensões motivadas pela classe social dos músicos e por questões raciais. A Nação projetava sua imagem a partir de sua música e seus instrumentos, mas mostrava vergonha e desconfiança dos músicos que a faziam.

O próximo episódio a ser examinado difere dos anteriores por não revelar – ao menos diretamente – preconceito contra os músicos, mas contra o instrumento em si. Ele interessa, também, por nos dar uma chance rara de conferir um texto de um intelectual da época falando sobre o pandeiro. O influente crítico Oscar Guanabarro, que mantinha uma coluna semanal no *Jornal do Commercio*, escreveu em 1929 um artigo irônico em que ataca uma violonista e um conjunto regional, os Bohemios Brasileiros. Ambos seriam representantes brasileiros na Exposição Ibero-americana de Sevilha, a ocorrer naquele ano.¹⁷¹ Os comentários de Guanabarro são feitos a partir de uma apresentação de ambos na “tarde brasileira” realizada no elegante Theatro Lyrico. Seu grande alvo é uma certa *Miss Violão*,¹⁷² que “[...] anunciou-se, em seus programas, como embaixatriz da canção e poesia brasileira, em Sevilha, para onde irá também uma turma de guitarristas, um pandeirista (!) e uma flauta! [integrantes dos Bohemios Brasileiros]”¹⁷³

O ponto de exclamação entre parênteses após a menção à presença de um pandeirista neste conjunto é bastante eloquente, evidenciando o desprezo do crítico pela própria ideia de a música brasileira ser representada no exterior pelo instrumento. Guanabarro repudia, também, o fato de o hino nacional brasileiro ter sido executado, naquela tarde do Theatro Lyrico, “por

¹⁷¹ De acordo com Larena Araújo, a Exposição Ibero-americana de Sevilha ocorreu de 09 de maio de 1929 a 21 de junho de 1930, tendo sido “[...] a primeira exposição internacional destinada a fortalecer os laços de integração entre os países ibéricos e americanos” (ARAÚJO, 2014, p. 78). Segundo a autora, não foram encontrados registros de que os Bohemios Brasileiros tenham, de fato, participado do evento.

¹⁷² Caires (2017) esclarece que *Miss Violão* (não identificada por Guanabarro em seu artigo) era a Srta. Helena de Magalhães Castro. Sobre a crescente prática do violão por “jovens senhoritas da sociedade” nas principais capitais brasileiras, a partir de fins dos anos 1920, cf. Tabora (2011).

¹⁷³ GUANABARINO, Oscar. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 03 jul. 1929, p. 2. Matéria veiculada no dia anterior (O que é nosso. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1929, p. 5) apresentava os grupos que tocariam naquela “tarde brasileira” do Theatro Lyrico, entre os quais os Bohemios Brasileiros, descrito como “o maior conjunto até hoje organizado no gênero [regional]”. O conjunto era formado por quatro violões, cavaquinho, bandolim, flauta e pandeiro. O pandeirista era Salvador Corrêa que, de acordo com Jota Efege (1979), era também compositor e, na década de 1920, integrou a Embaixada do Amorzinho, grupo que se apresentava na Festa da Penha. Outro integrante do grupo era o flautista Dante Santoro (erroneamente identificado na matéria como “Dante Santos”), que se tornaria o líder do Regional da Rádio Nacional entre 1938 e 1969 (cf. ARAÚJO, 2014). Além de Salvador Corrêa, Dante tocou com diversos outros pandeiristas que serão assunto do próximo capítulo, como Joca, Darcy de Oliveira, Didi (Inadyr Moraes) e João da Bahiana.

guitarras, bandolins, flauta e pandeiro”. Uma vez mais, dirige sua ira e ironia ao pandeiro e pandeirista:

Já viram coisa mais ridícula?
Enrolem a bandeira ultrajada; encaixotem as guitarras sem esquecer o pandeiro, e sigam os *Bohemios Brasileiros* para Sevilha. Ocupem o Pavilhão do Brasil [...] e tragam a medalha de ouro que lhes será conferida sobretudo pela virtuosidade assombrosa do pandeirista, exímio respeitador do ritmo marcial do nosso hino [grifo do autor].

Indo adiante, o crítico comenta as dificuldades financeiras por que passava um oboísta, catedrático do Instituto Nacional de Música, e compara a situação com o dinheiro que supostamente seria pago a *Miss Violão* para se apresentar em Sevilha. Ao que conclui, com sarcasmo: “O melhor será fechar o Instituto e criar o *Conservatório do Violão e do Pandeiro*, com uma medalha de ouro para os seresteiros trazerem ao pescoço, [...] encimada pela legenda: ‘Isto aqui é nosso’” (grifo meu).

Guanabarrino havia entrado em conflito, anos antes, com o movimento modernista brasileiro, assumindo uma postura vista como retrógrada já em sua época. Tudo indica que, também em relação às músicas e instrumentos da cultura popular, sua postura logo se provaria anacrônica.¹⁷⁴ Se a inserção de pandeiro e pandeiristas nos ambientes mais requintados não seria novidade absoluta nos subsequentes anos 1930, talvez a distinção entre esta década e as anteriores seja a maior frequência com que eles circularam por estes meios, e a progressiva aceitação que passaram a ter, ainda que não houvesse apoio explícito por parte da intelectualidade do período, como já mencionado.

Essa aceitação foi favorecida pela conexão do pandeiro tanto com gêneros de música entendidos como “regionais” quanto com o samba, que experimentava grande ascensão. Maria Clementina Pereira Cunha aponta que sambistas já constituíam, no início da década de 1930, uma categoria social relevante. Esses músicos, segundo a autora,

¹⁷⁴ Daniel Caires (2017) aponta que a visão que os contemporâneos tinham sobre Oscar Guanabarrino (1851-1937), ao longo de mais de cinco décadas de seu exercício da crítica de arte, passou de respeitado “defensor da modernidade” a “membro do coro dos retrógrados”, principalmente quando ele entrou em choque com o movimento modernista brasileiro dos anos 1920. Durante esta década, o crítico, antes ocupado, sobretudo, com os avanços das vanguardas artísticas, passou a repudiar constantemente também a penetração de signos da cultura popular nas formas e espaços da arte por ele tida como mais “elevada” – o que, em seu entendimento, seria responsável pela degeneração do gosto do público.

Um bom exemplo dessa postura é um artigo de 1929, em que Guanabarrino declara: “Temos feito campanha ardente contra os tocadores de violão que surgem em nossos teatros e no Instituto Nacional de Música, e pensamos prestar assim um bom serviço à verdadeira arte musical” (Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 04 set. 1929, p. 2.). Esta oposição feroz de Guanabarrino ao violão e também ao pandeiro (patente na crítica ao grupo *Bohemios Brasileiros*) é bastante ideológica. Se não sugere explicitamente racismo, é bastante moralista, revelando apego a uma noção arraigada e anacrônica do belo. Indica uma tentativa de salvaguarda de territórios sagrados da “arte elevada”, repudiando a ideia de que elementos da arte popular pudessem invadi-los.

[...] deixavam de ser apenas um alvo privilegiado da arbitrariedade policial e, ao mesmo tempo, o termo [samba] livrava-se da conotação desqualificante que adquiria nas delegacias para justificar a detenção de vadios “da lira” que empunhavam pandeiros ou violões. Por essa nova ótica, eles passavam a circular em alguns ambientes do *high life* carioca, eram convidados para salões ou teatros e transitavam com facilidade e desenvoltura entre um mundo e outro (CUNHA, 2015, posição 565).

Uma razão fundamental para esta desenvoltura com que sambistas passaram a circular em ambientes aos quais tinham pouco acesso anteriormente foi a assimilação do gênero pelos ambientes musicais em vias de profissionalização. Em decorrência disto, à medida em que terminavam os anos 1920 e se iniciava a década seguinte, instâncias como a fonografia e o rádio passaram a absorver também os percussionistas, principalmente os pandeiristas – estes, por razões que serão abordadas nos próximos capítulos.

Ao mesmo tempo em que o samba passou a representar uma oportunidade profissional e de mudança de *status* concreta para as classes desfavorecidas, ele exerceu apelo também aos estratos sociais mais altos. O fenômeno da adesão da classe média alta carioca ao samba foi notado por Adalberto Paranhos (2003), que cita, como exemplos notáveis, Noel Rosa (que chegou a cursar Medicina), “[...] os bacharéis em Direito Ari Barroso e Mário Lago, o médico homeopata Alberto Ribeiro, além de Custódio Mesquita, moço de ‘boa família’, regente diplomado pela Escola Nacional de Música” (PARANHOS, 2003, p. 102). Outro exemplo é o do cantor Mário Reis, “filho de uma família carioca de classe média alta” e que, por haver ingressado na Faculdade de Direito, foi chamado no meio musical como o Doutor do Samba (CARDOSO FILHO, 2013, p. 25).

Henrique Foréis Domingues, o Almirante, é outro notório caso de músico popular oriundo da classe média. No final dos anos 1920, com colegas como Noel Rosa e Braguinha, ele formou o Bando de Tangarás, que tocava, além de sambas, um repertório bastante calcado em emboladas e outros gêneros associados às culturas sertanejas. Almirante aponta que, no final daquela década, havia se iniciado uma fase de grande interesse, nos círculos da “alta sociedade”, pelas músicas regionais brasileiras (entendidas como aquelas praticadas fora dos centros urbanos). O autor atribui este interesse à já mencionada criação, pelo *Correio da Manhã*, da seção dominical “O que é nosso”: a partir daí, segundo ele, não havia “[...] clubes no Rio que não apresentassem frequentemente conjuntos regionais com seus cantores típicos, que se tornaram célebres” (ALMIRANTE, 2013, posição 1188).

2.3.1 Aceitação do pandeiro em ambientes simbolicamente relacionados às elites

Corroborando o depoimento de Almirante, foram localizadas diversas matérias em periódicos de 1929 que mencionam o seu Bando de Tangarás tomando parte de noites artísticas em clubes da alta sociedade do Rio de Janeiro.¹⁷⁵ Várias dessas matérias trazem a programação dos eventos, e é comum ver o grupo apresentando seu repertório “regional” em meio a declamações de poesia, árias de óperas, peças para piano, peças para violino. Em um deles, os integrantes do Bando de Tangarás são apresentados como “cinco distintos cavalheiros que vão concorrer extraordinariamente para o brilhantismo desta festa regional”.¹⁷⁶ É importante mencionar que Almirante, além de compor e cantar, tocava pandeiro no conjunto – segundo seu companheiro Braguinha, era “um colosso” no instrumento (cf. ALMIRANTE, 2013, posição 807).

Foram localizados diversos exemplos, em periódicos da década de 1930, que reforçam ter ocorrido a progressiva inserção do pandeiro nesses clubes e em outros espaços simbolicamente relacionados à alta sociedade do Rio. O repertório desses eventos é composto tanto de sambas e choros quanto por músicas classificadas como regionais. O festival literomusical do Grêmio Sportivo 11 de Julho, realizado em 1931, teve em seu encerramento um “magnífico programa” apresentado por um conjunto de cocos e emboladas, do qual fazia parte um pandeirista.¹⁷⁷ No mesmo ano, uma exibição de bailados de “senhoritas e meninas da sociedade carioca”, ocorrida no Theatro João Caetano, teve um número de dança intitulado *Pandeiro*.¹⁷⁸ Um grupo folclórico “composto de jovens da nossa sociedade”, entre eles um pandeirista, animou um chá dançante beneficente realizado no Hotel Balneário da Urca, em 1932.¹⁷⁹ Um baile no Beira Mar Casino teria um grupo de violões e pandeiros “composto de rapazes e senhoritas da nossa sociedade elegante”.¹⁸⁰ O Grêmio Litero-Esportivo do Colégio Sylvio Leite realizou, no ano seguinte, uma “linda noite de arte”, com sambas e choros acompanhados por pandeiros.¹⁸¹ Os diretores do Club Municipal foram homenageados, na sede do clube, em uma festa que teve “vários números de arte”, entre os quais um conjunto regional

¹⁷⁵ Festas. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1929, p. 7; A vida social. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 set. 1929, p. 5; Festas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 set. 1929, p. 3; A vida social. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 out. 1929, p. 7; Artes e artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1929, p. 6.

¹⁷⁶ Pelos clubes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1929, p. 21.

¹⁷⁷ Sociedades recreativas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1931, p. 10.

¹⁷⁸ A vida social. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 set. 1931, p. 6.

¹⁷⁹ A vida social. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 mar. 1932, p. 6.

¹⁸⁰ O grande “Baile dos Pyjamas”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1932, p. 8.

¹⁸¹ Educação e ensino. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 set. 1933, p. 12.

com pandeiro.¹⁸² O Cine Fluminense teria uma apresentação do Bando da Lua, que posteriormente se notabilizaria como o grupo acompanhador de Carmen Miranda: “conjunto formado por sete rapazes de boa sociedade que se exibem com violões [...] e pandeiros”.¹⁸³

Um concurso de fantasias em 1934, para o qual estavam “voltadas as atenções do mundo elegante carioca”, ofereceria “um pandeiro de alto valor” como uma das premiações para as melhores fantasias.¹⁸⁴ No ano seguinte, Russo do Pandeiro, à época integrante do Regional da Rádio Tupi, estaria presente em distinta “festa artística”, em homenagem a uma atriz portuguesa que desejava “estabelecer contato com a sociedade carioca”, no salão do Instituto Nacional de Música - certamente, para horror de Oscar Guanabary.¹⁸⁵ Em 1936, no Club Municipal, recepção oferecida a turistas uruguaios e argentinos teve a apresentação de uma cantora “interpretando com muita arte e elegância a música brasileira”, acompanhada de violão, pandeiro etc.¹⁸⁶ No mesmo ano, haveria um “recital artístico” de uma cantora de fados no Theatro João Caetano, acompanhada do conjunto da Rádio Nacional, com o pandeirista Joca.¹⁸⁷

Vale notar que, além de associar o pandeiro a ambientes “elegantes”, “da sociedade carioca”, vários desses textos manifestam atribuição de valor estético, “artístico”, às práticas musicais nas quais o pandeiro se insere. Outro ponto importante a ressaltar é que, novamente, estas músicas são mobilizadas para representar a Nação aos ouvidos estrangeiros - desta vez, sem sinal das tensões dos episódios mencionados anteriormente. Finalmente, nota-se que começam a circular, nestes ambientes, pandeiristas que atuavam profissionalmente no rádio na década de 1930, como Russo do Pandeiro e Joca.

Pandeiristas transitaram pelo rádio desde sua primeira década de operação no Brasil, período amador deste veículo (1922-1932). Durante esta década, as emissoras funcionaram como sociedades sem fins lucrativos, e suas programações tinham viés predominantemente educativo-cultural, com veiculação majoritária de música erudita. Possuir um aparelho ainda era privilégio de poucos, e na programação prevalecia a promoção dos valores associados à “alta cultura”. Levando isso em consideração, é significativo que, a partir do final da década de 1920, notas veiculadas em periódicos revelem que vários programas consistiam em música classificada como “regional” ou “ligeira”, executada ao vivo e feita por instrumentos que ainda carregavam traços do estigma de décadas passadas, como cavaquinho, violão e pandeiro.

¹⁸² Club Municipal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1933, p. 6.

¹⁸³ Novas e ecos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1933, p. 14

¹⁸⁴ Casa do sargento. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1934, p. 8.

¹⁸⁵ A vida social. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1935, p. 6.

¹⁸⁶ A vida social. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 ago. 1936, p. 6.

¹⁸⁷ O festival artístico de Esmeralda Ferreira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 05 dez 1936, p. 6.

Chama a atenção, ainda, que nessas notas os músicos sejam todos identificados por seus nomes e tratados com certa distinção, por termos como “senhorita”, “senhor”, “madame” ou “artistas”. Foram localizados diversos exemplos nesses moldes em informes sobre a programação da rádios Sociedade,¹⁸⁸ Educadora,¹⁸⁹ Philips¹⁹⁰ e Mayrink Veiga,¹⁹¹ a partir de 1928. O *Correio da Manhã* registra, ainda, a visita à sua redação feita em 1931 por um conjunto desse tipo, “grupo harmonioso, que tanto sucesso tem obtido nas nossas sociedades de rádio”.¹⁹² A partir de 1932, quando se inicia a era comercial do rádio no Brasil, a presença do pandeiro e pandeiristas neste veículo atingiria outro patamar qualitativo e quantitativo – assunto central do próximo capítulo.

2.3.2 O pandeiro nos bailes carnavalescos dos grandes clubes

O carnaval das escolas de samba ganhava grande importância na cidade do Rio de Janeiro ao longo da década de 1930. Ainda assim, os festejos dos clubes e sociedades carnavalescas não saíram da mira dos periódicos, que reportavam bailes, batalhas de confetes e banhos de mar à fantasia. Nestes ambientes, chama a atenção a ampla referência ao pandeiro – tanto a sua presença concreta, sonora, quanto a representações ou alegorias do instrumento.

No mesmo espírito da instituição de concursos carnavalescos promovidos pela prefeitura e por periódicos naquela década, tais como o das escolas de samba, o de melhor música de carnaval e o de Cidadão Samba (cf. COUTINHO, 2006, p. 80-81), a Rádio Ipanema, promotora do banho de mar à fantasia a ser realizado na Praia de Copacabana em 1936, premiaria o bloco com o maior número de pandeiros.¹⁹³ A batalha de confetes realizada na Praia do Flamengo, naquele mesmo ano, premiaria o bloco com o maior número de pandeiros e cuícas.¹⁹⁴

O cortejo promovido pelo Tijuca Tennis Clube em 1939, de acordo com o *Jornal do Brasil*, constituiria “uma demonstração de indiscutível prestígio de que goza o querido clube nas altas esferas do reinado desse notável monarca dos risos e dos pandeiros” – desta forma,

¹⁸⁸ Rádio. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1928, p. 5; Sem fio. *A Noite*, Rio de Janeiro, 03 set. 1928, p. 4.

¹⁸⁹ Rádio. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 out. 1930, p. 6; Sem fio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1931, p. 11; 03 mar. 1931, p. 12; 15 mar. 1931, p. 7; 25 maio 1932, p. 9.

¹⁹⁰ Sem fio. *A Noite*, Rio de Janeiro, 07 jul. 1931, p. 4; 19 ago. 1931, p. 4; 26 fev. 1932, p. 2.

¹⁹¹ Sem fio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 out. 1931, p. 8.

¹⁹² Os dez da moita. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1931, p. 6.

¹⁹³ Um banho à fantasia na Avenida Atlântica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1936, p. 17.

¹⁹⁴ A maior batalha carnavalesca de 1936. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1936, p.10.

associando Momo, o rei do carnaval e da alegria, ao instrumento.¹⁹⁵ O *Correio da Manhã* afirma que aquele baile no Tijuca seria “uma apoteose maravilhosa ao reinado da Fuzarca e dos Pandeiros”;¹⁹⁶ o periódico considera que as festas que o clube vinha realizando eram “acontecimentos de real significação” no reinado de S.M. Rei Momo, “monarca dos pandeiros e das cuícas”.¹⁹⁷ Naquele mesmo ano, a associação de comerciantes do bairro do Méier homenagearia Momo em uma festa na qual ele seria presenteado com um pandeiro,¹⁹⁸ e a festa em homenagem a Sua Majestade, no elegante Club Turf Brasileiro na Gávea, teria o salão decorado com “bizarra e original alegoria ao pandeiro”.¹⁹⁹

Também em 1939, o presidente do Bonsucesso F.C. oferecia aos convidados do baile do clube “uma grossa de lindos pandeiros para que seja efetivamente recebido em seu clube S. M. Rei Momo I e Único”.²⁰⁰ Além de reforçar essa conexão entre Momo e o pandeiro, a notícia chama a atenção para uma prática que parece comum nos bailes dos grandes clubes da época: a disponibilização desses instrumentos aos participantes. Isso já se observa em anos anteriores. Em 1933, o baile do High-Life Club teria “farta distribuição de pandeiros” e outros apetrechos, assim como o baile de carnaval do Club Internacional de Regatas.²⁰¹ O Internacional de Regatas, em 1935, distribuiria pandeiros e outros brindes.²⁰² No ano seguinte, pandeiros e gaitas seriam oferecidos em um baile pré-carnavalesco do Botafogo F.C.²⁰³ Em 1937, o C.R. Guanabara também anunciava farta distribuição de “pandeiros e outros apetrechos apropriados a incentivar a alegria no reinado carnavalesco”.²⁰⁴ Em 1938, a A. A. Banco do Brasil também ofereceria pandeiros aos presentes em seu baile de carnaval,²⁰⁵ assim como o Sport Club Joalheiro, em seu baile de réveillon.²⁰⁶

¹⁹⁵ O Tijuca Tennis Clube e o Carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 fev. 1939, p. 13.

¹⁹⁶ No limiar da folia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 08 fev. 1939, p. 9.

¹⁹⁷ No limiar da folia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1939, p. 7. Tais associações entre o rei Momo e o pandeiro não eram novidade, como indica um anúncio de loja de artigos carnavalescos publicado em diversas edições de *O Paiz* e *Gazeta de Notícias* a partir de 1900 que proclama, em forma de versos: “Ó musa da folia, agita os guizos! Pândego Momo, tange o teu pandeiro!” Ou como apregoam textos na *Gazeta de Notícias* dias antes da folia, em 1904 (“O Carnaval aproxima-se. Mais alguns dias e Momo andarás pelas ruas, sacudindo o pandeiro da folia e da eterna loucura”) e em 1910 (“Já se escutam ao longe, tilintando, os guizos da Folia. Momo rufa o pandeiro”). Cf. Carnaval na ponta!!! (Anúncio publicitário). *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1900, p. 4; Carnaval. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 05 fev. 1904, p. 2; Carnaval. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 09 jan. 1910, p. 3.

¹⁹⁸ A estrondosa recepção do Rei Momo. *A Noite*, Rio de Janeiro, 07 fev. 1939, p. 3.

¹⁹⁹ As atividades de Sua Majestade. *A Noite*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1939, p. 2.

²⁰⁰ O Carnaval no Bonsucesso F. Clube. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1939, p. 13.

²⁰¹ No High-Life Club. *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1933, p. 8; Sem título. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 07 fev. 1933, p. 7.

²⁰² Nos clubes esportivos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1935, p. 17.

²⁰³ Serão um deslumbramento. *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1936, p. 7.

²⁰⁴ Nos clubes desportivos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1937, p. 12.

²⁰⁵ A primeira festa carnavalesca da A. A. Banco do Brasil. *A Noite*, Rio de Janeiro, 09 fev. 1938, p. 7.

²⁰⁶ O reveillon do Sport Club Joalheiro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1938, p. 6.

O pandeiro, juntamente com a cuíca ou o tamborim, seguia enaltecido pelo efeito de seu som nos ouvintes. Em 1937, o *Correio da Manhã* aplaude os “malandros dos morros cariocas” que, em um banho à fantasia na Praia do Flamengo, iria deliciar os ouvintes com “o batuque harmonioso de milhares de tamborins, pandeiros e cuícas”.²⁰⁷ Em janeiro de 1939, o *Jornal do Brasil* anuncia a “monumental folia” que teria lugar no Tijuca Tennis Clube, na qual “não faltarão nem as cuícas e nem os pandeiros, instrumentos ‘maviosos’ que sacodem os nervos da rapaziada”.²⁰⁸ No mês seguinte, segundo *A Noite*, a “algazarra” de pandeiros se repetiria naquele clube, “endoidecendo a cabeça das pessoas mais sérias”.²⁰⁹

O instrumento também se tornava tema de decoração dos bailes. Em 1934, o Tijuca Tennis Club teria “imensos pandeiros” pendurados no teto.²¹⁰ No ano seguinte, o baile de carnaval do Theatro Municipal teria, “no teto, um disco de pandeiro iluminado”.²¹¹ O baile do Tijuca Tênis Clube em 1937 teria uma porta ornamentada “com um grande pandeiro – símbolo da folia” (grifo meu).²¹²

O Centro de Cronistas Carnavalescos organizaria, na avenida Rio Branco, “uma grandiosa festa em estilo carnavalesco” comemorativa da passagem de 1937 para 1938, para a qual, nas luzes da via pública, seriam colocados “pandeiros e outros motivos de decoração”.²¹³ O decoração do baile de carnaval de 1939 no Clube Vila Isabel teria como mote a “orgia dos pandeiros”.²¹⁴ Naquele mesmo carnaval, o tema da decoração do baile de gala do Clube Ginástico Português foi “a deslumbrante ‘noite dos pandeiros’”.²¹⁵

Esses exemplos, que se acumulam durante a década de 1930, deixam nítido que o pandeiro passava a ser cada vez mais festejado durante o carnaval, do qual ele era percebido como elemento importante, sendo por vezes considerado o próprio símbolo da festa. Desta forma, percebe-se que o instrumento, à medida em que era assumido como símbolo da cultura brasileira, passava também a funcionar em associação com outros símbolos desta cultura, como o carnaval e o samba.²¹⁶ Isso talvez se deva ao fato de que, diferentemente destes, o pandeiro

²⁰⁷ No limiar da folia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1937, p. 14.

²⁰⁸ Pelos clubes esportivos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 jan. 1939, p. 13.

²⁰⁹ O carnaval no Tijuca T. C. *A Noite*, Rio de Janeiro, 03 fev. 1939, p. 7.

²¹⁰ Sociedades esportivas. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 08 fev. 1934, p. 10.

²¹¹ A decoração do Theatro Municipal para o baile carnavalesco. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1935, p. 3.

²¹² O suntuoso baile do Tijuca, de segunda-feira gorda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 fev. 1937, p. 14.

²¹³ A homenagem ao governador da cidade, na Avenida Rio Branco. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1937, p.5.

²¹⁴ No limiar da folia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1939, p. 7.

²¹⁵ Clubes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 mar. 1939, p. 14.

²¹⁶ Em uma exposição sobre a história do samba carioca no Museu de Arte do Rio, em 2018, um totem apresentando o instrumento tinha o título “Pandeiro, o símbolo do samba” (O RIO DO SAMBA, 2018).

possui concretude, podendo, portanto, ser representado visualmente. Essa representação visual, ou o próprio objeto em si, é tomado como alegoria dessas manifestações a que ele está associado, e que funcionam de forma articulada como representações culturais da Nação.

2.4 “QUEM HAVIA DE DIZER QUE O VELHO PANDEIRO VIESSE A GOZAR DAS REGALIAS E HONRAS DE QUE HOJE GOZA?”: PANDEIRISTAS VISTOS COMO ARTISTAS

Finalizando este capítulo, introduziremos o tema da relação de pandeiro e pandeiristas com alguns âmbitos da música mercantilizada, como o teatro de revista e o rádio. Essa relação, que se evidencia a partir de meados dos anos 1920 e se intensifica na década seguinte, diz respeito também a tópicos apontados nas seções anteriores, e tem como aspecto mais importante a emergência de instrumentistas que se destacam e ganham notoriedade como artistas do rádio. Este assunto será abordado, de forma central, no capítulo seguinte.

O teatro de revista se estabeleceu no Brasil a partir de meados do século XIX, concentrando-se, na cidade do Rio de Janeiro, na Praça Tiradentes e em outras localidades do centro. Espécie de teatro musicado composto de quadros sucessivos, aos poucos tomou a feição de espetáculo de variedades, em lugar de seu caráter inicial de crítica aos fatos da vida social e política. A partir do início do século XX, o teatro de revista desenvolveu uma relação simbiótica com a nascente fonografia brasileira: ora uma música era primeiramente lançada em uma revista para, em caso de boa aceitação, ser então gravada, ora aproveitava-se o sucesso de uma música gravada para atrair público ao teatro (TINHORÃO, 1998, p. 226-245). Marcos Napolitano considera esta modalidade de teatro “[...] o grande foco da vida musical brasileira e carioca até meados dos anos [19]20” (2016, p. 46).

Nota-se uma grande quantidade de menções ao teatro de revista nos periódicos dos anos 1920 e ao longo da década seguinte, ainda que neste último período ele não mais ocupasse uma posição central dentro das esferas profissionalizadas do entretenimento musical. Essas menções são feitas em forma de anúncios publicitários, notas informativas e críticas aos espetáculos.

A presença do pandeiro nas peças do teatro de revista se faz nítida de duas maneiras: por alegoria (o pandeiro é referido no título do espetáculo ou no título de um de seus quadros) e pela presença efetiva de pandeiristas que, no caso de serem artistas conhecidos, funcionavam como chamarizes para o público.

A referência ao pandeiro nos nomes das peças ou dos quadros que as compunham sugere que o instrumento tinha função destacada nos mesmos. A partir da segunda metade dos anos 1920, foram encontrados diversos exemplos dessa situação. Em 1926, a revista *Bahiana*, olha

p'ra mim!, com “música genuinamente brasileira, que agrada intensamente”, tinha um quadro chamado *Pandeiros*.²¹⁷ A revista *Amor sem dinheiro* tinha o quadro *A gaita e o pandeiro*.²¹⁸ No ano seguinte, foi encenada a revista *Pandeiros e castanholas*.²¹⁹ No Theatro Carlos Gomes foi anunciada uma revista com um quadro chamado *Pandeiro Infernal*.²²⁰ Em 1928, a revista *Mascarados* trazia o exitoso *Bailado dos pandeiros*, que, segundo a *Gazeta de Notícias*, era bisado todas as noites.²²¹

Em 1929, novamente uma peça trazia um quadro chamado *Pandeiro infernal*. Aquela revista (*Manda quem pode*) tinha, em seu elenco, Alfredo Alcântara, artista já com certa notoriedade – havia sido membro de uma das formações de Os Batutas. Alfredo manteve, durante sua carreira, o cognome “pandeirista infernal”, que possivelmente se originou a partir de sua participação nesta peça.²²²

Em 1930, *O pandeiro* era nome de um quadro da revista *Brasil Maior*.²²³ Em 1933, *Pandeiros* era um “grande baile” de *Segura essa mulher*.²²⁴ No ano seguinte, duas revistas tinham quadros com nomes parecidos: *Ao som da cuíca e do pandeiro*²²⁵ e *Entre a cuíca e o pandeiro*.²²⁶ Na peça *Sambista da Cinelândia*,²²⁷ “franco sucesso no cartaz do Theatro Phenix pela companhia da Casa do Caboclo” em 1936, o trio percussivo associado ao samba aparece no quadro *Cuíca, pandeiro e tamborim*.²²⁸

Seguiram-se revistas com quadros nomeados como *Pega no pandeiro*,²²⁹ *Destino do pandeiro*,²³⁰ *Gosto de pandeiro*,²³¹ *Pandeiro de Yá-Yá*.²³² Para finalizar esta pequena lista, e já saindo levemente do recorte temporal proposto para a pesquisa, em 1941 entrou em cartaz a

²¹⁷ Anúncio publicitário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1926, p. 14.

²¹⁸ Anúncio publicitário. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 04 fev. 1926, p. 20.

²¹⁹ Anúncio publicitário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1927, p. 13.

²²⁰ Teatros e música. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1927, p. 5.

²²¹ Anúncio publicitário. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 fev. 1928, p. 10; *Gazeta teatral. Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 05 fev. 1928, p. 10.

²²² Da plateia. *A Noite*, Rio de Janeiro, 06 mar. 1929, p. 4; 13 mar. 1929, p. 5. Aspectos da carreira de Alfredo Alcântara e possíveis razões para sua alcunha serão abordados no próximo capítulo.

²²³ Anúncio publicitário. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04 dez. 1930, p. 14.

²²⁴ Premiere de sexta-feira, no Alhambra. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1933, p. 12.

²²⁵ A “première” de amanhã, no Carlos Gomes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1934, p. 15.

²²⁶ Será sexta-feira a inauguração da temporada Jardel Jercolis. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 maio 1935, p. 9.

²²⁷ A canção-título desta revista, composta por Cláudio Mesquita e Mário Lago, ao afirmar que “A cidade já aceita o samba / [...] Escolas há por todo lado, de pandeiro e violão”, sugere que, até pouco tempo antes, nem samba nem pandeiro eram bem-vistos na Cinelândia, área “nobre” do centro do Rio de Janeiro.

²²⁸ Nos theatros. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1936, p. 9.

²²⁹ Nos theatros. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 jun. 1936, p. 7.

²³⁰ Nos theatros. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1936, p. 9.

²³¹ Anúncio publicitário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 out. 1936, p. 32.

²³² Anúncio publicitário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 jan. 1938, p. 24.

revista com o nome emblemático *Brasil pandeiro*, sucesso de Freire Junior e Luiz Peixoto, tendo sido apresentada mais de 100 vezes.²³³

Além de tantos títulos que faziam menção ao instrumento, sua presença em cena também era alardeada como estratégia de chamariz para o público. O anúncio da revista *Dá N'ella*, em 1930, é exemplo disso: “Guizos, chocalhos, pandeiros, toda a alacridade barulhenta e foliona dos pregoeiros de El-Rei Momo”.²³⁴ O texto publicitário, desta forma, reitera elementos apontados anteriormente em matérias da imprensa sobre o carnaval popular: a ênfase na característica barulhenta do instrumento, sendo ela considerada áacre (alegre); a conexão do pandeiro com Momo, rei do carnaval, e com seus súditos.

Nós temos balangandans..., apresentada em 1939, anunciava com entusiasmo a presença, em cena, de “20 pandeiros!”, que eram “executados por um conjunto de 20 moças”. Um dos quadros, *Favela*, consistia em “uma autêntica batucada do morro, com pandeiros” (fig. 15).²³⁵ Nessa revista, além do grande número de pandeiros, chama a atenção o fato de o instrumento ser tocado por mulheres. Como se verá no próximo capítulo, ao longo da década de 1930, quando se verifica o início do processo de construção das personalidades artísticas dos pandeiristas, sobretudo aqueles inseridos no meio radiofônico, esses instrumentistas eram todos homens.

Eva querida, de 1935, apresentava um diferencial em sua chamada publicitária: mencionava os nomes dos artistas participantes na revista, todos ligados ao rádio. Dentre eles, o Conjunto Regional Guanabara (nome de uma emissora do Rio de Janeiro à qual aquele conjunto era ligado), “sob a direção de Benedicto Lacerda, com Russo, o pandeiro infernal” (fig. 16).²³⁶

Em *Do Norte ao Sul!*, do mesmo ano, novamente era anunciada a presença de Russo do Pandeiro.²³⁷ Ainda em 1935, *Cidade maravilhosa* trazia Darcy de Oliveira, pandeirista também atuante no rádio.²³⁸ A revista *O feitiço da baiana*, de 1936, teria, entre outros “‘ases’ do broadcasting”, o pandeirista Joca, do Regional de Dante Santoro (conjunto pertencente aos quadros da Rádio Nacional).²³⁹ Em 1938, a revista *Olá, seu Nicolau* teria uma canção de Darcy de Oliveira no seu repertório, além do quadro *Pandeiro de yá-yá*.²⁴⁰

²³³ Anúncio publicitário. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 09 ago. 1941, p. 8.

²³⁴ Anúncio publicitário. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jan. 1930, p. 32.

²³⁵ Anúncio publicitário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 set. 1939, p. 32.

²³⁶ Anúncio publicitário. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1935, p. 14.

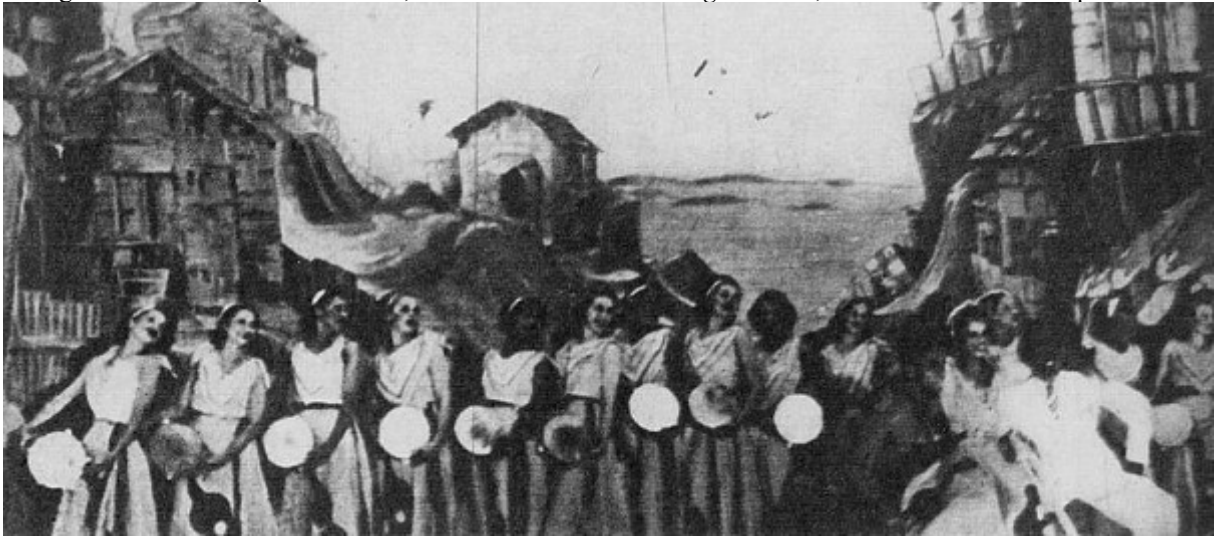
²³⁷ Anúncio publicitário. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 ago. 1935, p. 16.

²³⁸ Anúncio publicitário. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1935, p. 16.

²³⁹ Anúncio publicitário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 set. 1936, p. 32.

²⁴⁰ Anúncio publicitário. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 jan. 1938, p. 9.

Figura 15: Cena do quadro *Favela*, da revista *Nós temos balangandans...*, com mulheres tocando pandeiros



Fonte: *Carioca*, Rio de Janeiro, 07 out. 1939, p. 43

Figura 16: Anúncio de peça de teatro de revista com participação de artistas do rádio



THEATRO RECREIO

Companhia Nacional de Revistas
da qual faz parte ALDA
GARRIDO

HOJE - A's 20 e 22 horas - HOJE
ULTIMAS !! DESPEDIDA !!
ADEUS de

“Eva querida”

Com dois GIGANTESCOS “ACTOS VARIADOS”, promovidos pelo Sindicato dos Artistas de Rádio, tomando parte: Barbosa Junior, Marília Baptista, Madelê de Assis, Sylvia de Toledo, Sylvio Caldas, Sylvio Vieira, Noel Rosa, Manoel Araújo, Arnaldo Amaral, João Petra de Barros, Mauro Oliveira, Murilo Caldas, Angelo Freitas, Mario Moraes, Jorge Murad, Renato Mures, Ary Barroso, Custódio Mesquita, Mario Gabriel, Nôô Cordovil, Conjunto Regional Guanabara, sob a direção de Benedito Lacerda, com Russo, o pandeiro infernal, Conjunto S.B.A.R., sob a direção de Pereira Filho.

OS ELEMENTOS ANUNCIADOS NÃO FALTARÃO A ESSE ESPECTACULO !

PREÇOS POPULARES

Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1935, p. 14

Isso conduz ao assunto da centralidade do rádio no sistema de instâncias de exploração mercantilizada da música popular que se configurava a partir dos anos 1930, e a consequente emergência de instrumentistas atuantes nesse meio, que passaram a ser conhecidos e valorizados. Presença obrigatória nos conjuntos regionais de que todas as emissoras radiofônicas dispunham, os pandeiristas se tornavam *personas* artísticas, referidos em textos da imprensa de maneira entusiástica. Este será o tema do próximo capítulo, que aborda as trajetórias dos pandeiristas atuantes no rádio, e de que formas os periódicos contribuíram para a construção de suas imagens artísticas.

3 PANDEIRISTAS DO RÁDIO NO RIO DE JANEIRO DA DÉCADA DE 1930 E SUAS REPRESENTAÇÕES PELA IMPRENSA

“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...”

Esta nota sucinta, publicada em junho de 1937 pela revista carioca *Cinearte*,²⁴¹ fazia parte de uma seção deste periódico que compilava diversas informações curtas sobre o ambiente do rádio. Os termos utilizados no texto, familiares ao leitor de então, provavelmente soarão estranhos ao leitor do século XXI, que para entender seu conteúdo poderá necessitar de uma “tradução”.

Essas combinações de três letras e um número eram prefixos de emissoras de rádio do Rio de Janeiro: PRE-3, Rádio Transmissora; PRA-9, Rádio Mayrink Veiga; PRG-3, Rádio Tupi. Assim, a nota da *Cinearte* informa que o pandeirista Darcy de Oliveira ingressou nos quadros artísticos da Rádio Tupi. Russo, até então pandeirista da Tupi, passou para a Rádio Transmissora. O pandeirista João da Bahiana, que estava na Transmissora, mudou-se para a Rádio Mayrink Veiga. O texto, ao chamar a situação de “eterna brincadeira”, ao mesmo tempo em que ironiza essa rotatividade entre os profissionais do rádio carioca, sugere que ela era recorrente e alimentava constantemente o noticiário jornalístico.

João da Bahiana, Russo do Pandeiro e Darcy de Oliveira eram pandeiristas profissionais, integrantes de conjuntos musicais pertencentes aos quadros de funcionários de emissoras de rádio do Rio de Janeiro na década de 1930. Nesta época, o pandeiro foi, provavelmente, o instrumento de percussão de maior presença nesse âmbito, do qual boa parte da programação musical se constituía de música tocada e transmitida ao vivo.

O presente capítulo tem como objetivos: a) analisar aspectos das trajetórias desses e de outros pandeiristas do meio radiofônico carioca nos anos 1930, tomando como principal fonte informativa as matérias veiculadas pela imprensa local no período; b) examinar as formas textuais e iconográficas como esses profissionais do pandeiro foram representados, e se fizeram representar, por meio desta imprensa.

O assunto da assimilação dos pandeiristas pelo meio radiofônico que então se profissionalizava é um desdobramento da última seção do capítulo anterior, na qual se aponta que a profissionalização dos pandeiristas propiciou o surgimento da figura dos artistas do pandeiro. Uma vez que o desenvolvimento do rádio comercial no Brasil significou uma

²⁴¹ Televisão. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1937, p. 11.

revolução midiática sem precedentes, na qual o próprio termo “meio de comunicação de massas” ganha significado pleno, optou-se por dedicar um capítulo inteiro desta tese ao tema, dada sua complexidade. Pretende-se, ainda, argumentar que o fator econômico foi crucial para a positivação da imagem do pandeiro e dos pandeiristas.

3.1 DELINEANDO O CAMPO RADIOFÔNICO EM FORMAÇÃO

Pierre Bourdieu (2006) adverte que, ao se examinar trajetórias de vida, o que se evidencia são os deslocamentos dos agentes examinados, isto é, suas sucessivas colocações conquistadas dentro de determinado espaço social. Para compreender essas trajetórias, é preciso enquadrá-las dentro do campo de possibilidades oferecidas aos agentes. No caso específico, estamos tratando de pandeiristas que competiam por posições em um campo profissional que se encontrava nos estágios iniciais de sua formação. Seguindo Bourdieu, é necessário reconstituir os estados sucessivos desse campo no qual suas trajetórias se desenvolveram.

No período que se inicia em fins da década de 1920 e se estende até cerca de 1945, ocorre uma sucessão de transformações nas formas como se produziu e consumiu cultura no país, especialmente no âmbito da chamada cultura de massas, então em estágio incipiente no Brasil. Elemento central neste panorama, a música popular brasileira urbana viveu aí seu processo de invenção, conforme argumenta Luiz Otávio Braga (2002). Para este autor, na base do processo estava todo um sistema de inovações técnicas, tendo papéis fundamentais o desenvolvimento do sistema elétrico de gravações, a partir de 1927, e a emergência do rádio como meio de comunicação de massa. O rádio funcionou como instância central de produção musical e de consagração de artistas que, a partir dele, atuavam com destaque em outros âmbitos, como a fonografia, o cinema e o teatro de revista.

A historiografia sobre o rádio no Brasil (AZEVEDO, 2002; MCCANN, 2004; SAROLDI; MOREIRA, 2005) aponta que 1932 foi um ano-chave para o desenvolvimento do veículo. A chamada “era do rádio” seria o período que se inicia naquele ano, quando começa a radiofonia comercial no Brasil, e se estende até fins da década de 1950, quando a televisão o suplanta em termos de importância midiática. Porém, como adverte Lia Calabre Azevedo (2002), embora a radiofonia, de fato, tenha experimentado, a partir de 1932, uma dinâmica de desenvolvimento bastante diferente à da década anterior (quando as emissoras ainda operavam como sociedades sem fins lucrativos), por vários anos ainda o crescimento do setor se manteria tímido em alguns aspectos. Apesar dos progressos técnicos, e embora o rádio tivesse presença cada vez mais acentuada no cotidiano urbano, o ritmo de inauguração de novas emissoras

permanecia lento e os aparelhos ainda eram bastante caros. Além disso, acrescenta, o crescimento do veículo foi bastante afetado pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945), devido à reorientação de parte da produção industrial brasileira para o setor de armamentos nesse período. Somente a partir do fim da guerra, argumenta a autora, a radiofonia teria, enfim, experimentado um desenvolvimento realmente expressivo no país, cuja medida é dada tanto pelo salto no número de emissoras inauguradas anualmente a partir de então, quanto pelo efetivo barateamento dos aparelhos, possibilitando sua aquisição por indivíduos das diversas camadas sociais e o conseqüente aumento da audiência.²⁴²

Seguindo o argumento de Lia Azevedo, pode-se considerar como a “era de ouro” do rádio o período que começa apenas na segunda metade da década de 1940 e vai até o final da década de 1950. Neste período, o meio radiofônico, sobretudo no Rio de Janeiro, configurou uma espécie de Hollywood brasileira, no que diz respeito ao *glamour* construído em torno de seus astros, constituindo-se em uma versão tupiniquim daquilo que Edgar Morin (1989) chamaria de *star system*, sistema de estrelato. A comparação com Hollywood não é à toa: o campo de análise de Morin era a indústria cinematográfica norte-americana e a maneira como ela se desenvolveu em torno de seus astros a partir dos anos 1910. No Brasil, um cenário semelhante só se estabeleceria décadas depois, em torno não do cinema, mas do rádio.

Elemento fundamental para o assentamento desse *star system* foi o desenvolvimento de uma imprensa, movida pelo interesse do público, cada vez mais atenta ao meio radiofônico e aos potenciais astros que dele participavam e a partir dele se projetavam. A imprensa tanto impulsionava as carreiras desses artistas quanto se beneficiava do crescente interesse pelo rádio, que impulsionava suas vendas. O modelo de envolvimento da imprensa escrita com o rádio, contudo, configurou-se lentamente ao longo das décadas. Nas publicações pioneiras da década de 1920, predominava um viés tecnicista, orientado por parâmetros da cultura erudita e da visão do rádio como um veículo a serviço da promoção dos valores civilizatórios. No começo dos anos 1930, surgem colunas especializadas nos jornais diários, destinadas a anunciar a programação das emissoras; na metade dessa década, nota-se a maior exploração, em jornais e revistas, das imagens dos artistas do rádio por meio de seus retratos, além da realização de entrevistas ou matérias mais extensas com eles. Porém, a espetacularização das vidas dos astros

²⁴² A autora apresenta números extraídos de anuários estatísticos do IBGE que dimensionam bem a diferença de expansão do setor entre os dois períodos: ao longo de 14 anos, de 1932 a 1945, foram instaladas no Brasil 93 empresas radiofônicas; de 1946 a 1959, período também de 14 anos, foram instaladas 494 emissoras (AZEVEDO, 2002, p. 86). Ou seja, o ritmo de expansão do setor mais que quintuplicou no segundo período, em relação ao primeiro. O salto é nítido justamente a partir de 1946, quando se instalam 26 empresas, contra 6 do ano anterior.

do rádio, a construção e exploração do *glamour* em torno de suas imagens foi um processo lento, cujo marco mais notório surgiria apenas em 1948, com a *Revista do Rádio*, que enfocava muito mais a vida pública e privada das estrelas do meio do que os aspectos da programação propriamente dita, e cuja linha editorial orientou concorrentes que surgiriam depois, como a *Radiolândia*, em 1953 (DIAS; ADAMI; SANDE, 2017).

Portanto, nos anos 1930, a década em destaque no presente texto, a música brasileira popular urbana experimentava apenas o começo de uma relação simbiótica com a nascente radiofonia comercial e com a imprensa escrita. Eram várias as novidades nesse contexto: o modelo de financiamento das emissoras de rádio, alimentado por inserções de publicidade, cujas grandes agências especializadas iniciavam ou incrementavam sua atuação no país; o desenvolvimento de uma linguagem publicitária adequada ao rádio, o *jingle* (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 36-37); a constituição de *castings* de músicos e outros artistas vinculados às emissoras, o que propiciou a esses músicos a possibilidade de relação empregatícia; a formação de um sistema de astros dessa música veiculada primordialmente pelo meio radiofônico; a busca, pela imprensa escrita, do tipo de abordagem mais efetiva para promover esses astros e se promover a partir deles.

É a partir deste quadro delineado que deve ser entendida a atuação dos pandeiristas que serão examinados no presente capítulo. Onipresentes nas emissoras de rádio, experimentavam a possibilidade de viver profissionalmente do instrumento a partir de condições mais estáveis, ao mesmo tempo em que aprendiam a lidar com sua exposição nos periódicos, que potencializavam a construção de suas imagens artísticas. Assim, ao mesmo tempo em que se constituíam como profissionais da música, se afirmavam como artistas do pandeiro. Antes de passar ao exame da construção de suas imagens artísticas, analisaremos por que o pandeiro se inseriu, com sucesso, no ambiente da radiofonia.

3.2 O RÁDIO NO BRASIL, OS CONJUNTOS REGIONAIS E O PANDEIRO

A primeira transmissão oficial de rádio no Brasil foi feita em 1922, em caráter experimental, durante os festejos do Centenário da Independência no Rio de Janeiro. A partir do ano seguinte, instalaram-se as primeiras emissoras, principalmente no Rio e em São Paulo, em um processo bastante lento. Elas funcionavam na forma de sociedades sem fins lucrativos, dependentes de contribuições mensais de sócios para sua manutenção. As transmissões se davam em dias alternados e horários reduzidos. A aparelhagem de transmissão era precária, assim como a de recepção, esta também bastante cara – em 1924, um aparelho de rádio podia

custar mais que o dobro da renda mensal de uma família proletária (AZEVEDO, 2002, p. 47). A programação dos anos iniciais foi marcada, em linhas gerais, por um viés civilizatório e educativo que enfatizava a disseminação do conhecimento científico e da programação musical supostamente de “bom gosto”, privilegiando a música erudita (MORAES, 1999).

Somente dez anos depois das primeiras transmissões iniciou-se o que pode ser considerada a era comercial do rádio no Brasil. Um decreto assinado em 1932 pelo presidente Getúlio Vargas regulamentou a exploração de publicidade por parte das emissoras. Atraídas por esta abertura na legislação, grandes agências de publicidade, sobretudo empresas norte-americanas, eram implantadas ou ampliavam sua atuação no país, centrando sua atuação no rádio (MORAES, 1999). Os dividendos obtidos com a propaganda permitiram a algumas emissoras, em poucos anos, se tornarem potências midiáticas e financeiras. Ao mesmo tempo em que elas investiam na melhoria dos equipamentos de transmissão, os aparelhos de recepção se barateavam e se tornavam relativamente mais acessíveis à população, resultando em um incremento do público ouvinte. O número de emissoras em operação no Rio de Janeiro aumentou de cinco, em 1930, para doze, em 1936 (BRAGA, 2002, p. 57-9); ao fim da década, eram treze as emissoras operantes no então Distrito Federal (ANUÁRIO, s.d.). A Rádio Mayrink Veiga foi a mais popular emissora carioca durante os anos 1930, sendo superada na década seguinte pela Rádio Nacional. São Paulo seria outro centro importante de concentração de emissoras, cujo número mais que dobrou ao longo dos anos 1930 (MORAES, 1999, p. 81-84). Essa expansão é observada em outras partes do território brasileiro, onde o número de estações de rádio passou de apenas vinte, em 1931, para cerca de cem, em 1941 (MCCANN, 2004, p. 24).

Na programação radiofônica brasileira da década de 1930, já ocorria uma clara predominância da música popular urbana, em contraposição à música erudita que dominara a década anterior. O rádio passou a constituir a instância central de disseminação dessa música popular, mobilizando em seu entorno outros âmbitos como a fonografia, o cinema, o teatro de revista e os cassinos.²⁴³ As emissoras constituíram o principal local de concentração do músico popular profissional, sobretudo devido à possibilidade de formalização de vínculo empregatício. Os músicos, em grande parte oriundos das camadas baixas e médias da população do Rio de Janeiro e de outras cidades brasileiras, se estabeleciam na então capital federal em

²⁴³ Os cassinos funcionaram, no Brasil, de 1934 até 1946, quando foram fechados por lei assinada pelo presidente Eurico Gaspar Dutra. Neste período, os três maiores cassinos da cidade do Rio de Janeiro eram o do Hotel Copacabana Palace, o Cassino Atlântico e o Casino da Urca (VIEIRA, 2014). Eles apresentavam shows musicais regularmente, chegando a constituir orquestras próprias para atender a esta demanda.

um momento em que a profissão “[...] passou a ser financeiramente valorizada e socialmente reconhecida” (BESSA, 2005, p. 201). Conforme aponta Luiz Otávio Braga, “[...] ‘entrar para o rádio’ cada vez mais passou a ser uma das possibilidades mais imediatas de visibilidade e ascensão social de uma parcela da sociedade carioca”, mobilizando sonhos de realização profissional fora dos âmbitos dos ofícios urbanos mais corriqueiros, especialmente para camadas médias e subalternas da sociedade (2002, p. 64). Para Bryan McCann, o meio radiofônico deu oportunidade a indivíduos, antes marginalizados, desempenharem papéis centrais na criação de um mercado de bens culturais, conquistando assim uma forma de cidadania popular (2004, p. 11).

Uma vez que boa parte da programação musical radiofônica era feita ao vivo, as emissoras mantinham em seus quadros conjuntos chamados de “regionais”, compostos tipicamente de um instrumento solista (flauta, bandolim, clarinete etc.), dois violões, cavaquinho e um pandeiro. Esta formação instrumental (que se firmava como paradigmática do gênero choro, no qual se mantém nesses moldes até os dias presentes), além de executar música instrumental, viria a constituir a mais constante base de acompanhamento de cantores e cantoras da música popular brasileira até o final da década de 1950. As rádios mais abastadas podiam também dispor de conjuntos orquestrais – estes, muito mais dependentes de arranjos escritos em partitura. Márcia Taborda resume a importância dos conjuntos regionais e suas vantagens operacionais dentro da dinâmica econômica das emissoras de rádio:

A importância desses grupos para a história da música popular brasileira é enorme: acompanharam modinhas [...], lundus, maxixes, marchas, sambas e, quando foi preciso, boleros, foxes, tangos argentinos, rumbas e até árias de óperas. Os músicos “de ouvido” 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, onde 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 (TABORDA, 2010, p. 141).

Nos conjuntos regionais, o pandeiro era presença obrigatória e, muitas vezes, a única percussão do conjunto. Dada a grande quantidade desses grupos na programação radiofônica da época em estudo, o pandeiro foi, provavelmente, o instrumento de percussão de maior presença naquele meio, em uma época em que a música brasileira popular urbana consolidava algumas feições que permanecem até os dias atuais. Essa presença do instrumento se estendia à indústria fonográfica – assunto que será abordado no capítulo seguinte.

Neste ponto, a pergunta se impõe: por que o pandeiro teve tanto aproveitamento na fonografia e no rádio dos anos 1930, a ponto de ser, como mencionado, presença obrigatória nos regionais das emissoras?

Um exame da *affordance* (ANDERSON; SHARROCK, 1993) do instrumento, ou seja, da qualidade de “disponibilização” ou “acessibilização” proporcionada por ele, pode nos dar uma boa resposta. Objetos materiais disponibilizam certas ações a seus utilizadores; eles propiciam determinados usos, de acordo com suas características intrínsecas.

A *affordance* do pandeiro veio perfeitamente ao encontro das necessidades musicais e do estágio de desenvolvimento técnico dos estúdios radiofônicos e fonográficos da época. A ampla adequação do instrumento aos conjuntos regionais das rádios pode ser inferida a partir do exame de características mais estritamente organológicas do instrumento. Seu peso e dimensões, reduzidos para um instrumento de percussão, facilitavam sua portabilidade. Decorrente dessas dimensões, seu volume sonoro, também reduzido, era facilmente ajustável aos dos demais instrumentos do conjunto, em uma situação em que todos eram tocados sem amplificação. Não à toa, o pandeiro permanece como o instrumento de percussão praticamente obrigatório no choro, cuja prática informal, até os dias atuais, se dá nas rodas, nas quais, frequentemente, nenhum dos instrumentos é amplificado.

Outro aspecto importante é o fato de o pandeiro possuir dois tipos de fontes sonoras: uma membrana (pele) e alguns pares de platinelas (pequenos discos metálicos). Devido a esta característica, o pandeiro possibilita realizar uma síntese de funções musicais atribuídas a instrumentos de percussão de diferentes naturezas. *Grosso modo*, as principais funções sintetizadas no pandeiro para executar padrões rítmicos são a marcação e a condução. Marcação é uma batida fundamental e regular, que assume o aspecto de referencial de tempo dentro de um conjunto (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 93-94). Diz respeito mais à afirmação das pulsações do que às suas subdivisões. Normalmente, fica a cargo de um membranofone de característica grave ou médio-grave. Já a condução se caracteriza pela repetição constante de subdivisões dessas pulsações afirmadas pela marcação (AQUINO, 2013, p. 506), normalmente sendo executada por um idiofone de característica aguda. O pandeiro disponibiliza a seu usuário a possibilidade de executar simultaneamente essas duas funções, marcação e condução.²⁴⁴

Essas características – a capacidade de síntese de funções musicais operadas em uma superfície espacialmente condensada; a portabilidade; a relativa simplicidade da construção do instrumento – talvez expliquem não só o fato de o pandeiro ter sido tão aproveitado nos

²⁴⁴ Em minha dissertação de mestrado, demonstro que Jorginho do Pandeiro (instrumentista cuja parte substancial da carreira se deu tocando em regionais de rádios) é apontado como responsável por expandir as potencialidades do pandeiro nos âmbitos do samba e choro, como a capacidade de articular, simultaneamente com marcação e condução, aspectos de uma *time-line* normalmente tocada por instrumentos como o tamborim; além disso, ele também explorou a possibilidade de o pandeiro interagir com linhas melódicas e rítmicas tocadas por outros instrumentos ao longo de uma música (cf. VIDILI, 2017a, p. 127-147).

conjuntos regionais das rádios, mas o próprio fato de o instrumento ser tão presente nas mais diversas manifestações populares da música brasileira. O pandeiro é versátil e facilmente adaptável a diversas situações musicais.

Na época em exame, quando as condições tecnológicas de captação sonora (a despeito da evolução obtida até então) eram ainda bastante problemáticas, especialmente em relação à percussão, o pandeiro se adequou perfeitamente. Resumia as funções necessárias a um instrumento dessa categoria, além de possuir um volume ajustável sem maiores dificuldades aos demais instrumentos do conjunto. Pode-se pensar que o pandeiro permitiu uma espécie de “domesticação da batucada”: a síntese de seus principais elementos rítmicos, em um instrumento de dimensões compactas e cujo volume é facilmente adaptável a instrumentos de cordas e sopro tocados sem amplificação.²⁴⁵

No presente trabalho, *affordance* é compreendida como um processo amplo, reflexivo, entre objeto e usuários, de cuja interação surgem novas e imprevistas maneiras de utilização. Objetos configuram seus usuários e também são (re)configurados pelas formas como usuários se comportam em relação a eles; ou seja, há um interagenciamento.

Seguindo este entendimento, pandeiro e pandeiristas se constituíram mutuamente no contexto em exame. O fato de se reconhecer a agência do instrumento, de se compreender suas características organológicas e sonoras como perfeitamente adequadas aos meios radiofônico e fonográfico, não implica em desconsiderar a agência também dos pandeiristas. Como observa Habbestad (2017, p. 317), “[...] até certo ponto, as *affordances* de um instrumento não se apresentam por si sós até que elas sejam acionadas”.²⁴⁶ “Portanto”, complementa o autor, “*affordances* refletem não apenas o objeto percebido, mas o organismo que o percebe”.²⁴⁷

Assim, os pandeiristas foram ativos na compreensão da *affordance* do pandeiro dentro do quadro de necessidades e limitações, musicais e econômicas, das emissoras de rádio e estúdios de gravação. Foram mais adiante: como se verá posteriormente, muitos deles foram além do aspecto sonoro e desenvolveram uma performatividade visual com o instrumento, os malabarismos – que, se não estavam ao alcance da percepção dos espectadores do rádio, eram elemento importante em apresentações ao vivo e na conformação da identidade artística dos

²⁴⁵ A trajetória do Regional de Benedito Lacerda é bem ilustrativa dessa questão. O conjunto foi um dos mais ativos na fonografia brasileira nos anos 1930 e 1940, e é apontado como um dos consolidadores do modelo de formação instrumental e organização sonora dos conjuntos regionais de choro. O grupo atuou, em seu período inicial, com o nome Gente do Morro, contando então com quatro percussionistas, além de dois violões, cavaquinho e a flauta do líder Benedito. Por volta de 1932, a formação do conjunto foi reformulada: a flauta e os instrumentos de corda permaneceram, e o naipe de percussão foi reduzido a apenas um instrumento - o pandeiro, tocado por Russo do Pandeiro. Cf. Ribeiro (2014, p. 27-38).

²⁴⁶ “[...] to a certain extent the instrument’s affordances do not present themselves until they are engaged”.

²⁴⁷ “So affordances reflect not only the object perceived, but also the organism that perceives it”.

pandeiristas. Em suma, os pandeiristas foram ativos em perceber a oportunidade profissional que se criava, em assumir um instrumento sobre o qual reverberava ainda o estigma de décadas passadas e, a partir disso, em se projetarem como artistas do instrumento. Ao longo desse processo, o *status* social, tanto dos pandeiristas quanto do pandeiro, alterou-se positivamente.

3.3 RECONSTITUINDO AS TRAJETÓRIAS DOS PANDEIRISTAS DO RÁDIO NO RIO DE JANEIRO POR MEIO DOS PERIÓDICOS

Analisar as trajetórias dos pandeiristas pioneiros do rádio nos anos 1930 implica na tentativa de superar um desafio historiográfico, evidenciado pela escassez de informações disponibilizadas a respeito desses instrumentistas, tanto na literatura especializada sobre a era do rádio quanto sobre a música popular brasileira. A enorme dimensão simbólica obtida pelo pandeiro no período examinado nesta tese não correspondeu a uma projeção significativa, ou reconhecimento, dos instrumentistas que o tocavam.

A busca, em periódicos de época, por informações sobre as trajetórias desses pandeiristas, assim como pelas formas como estas foram representadas pela imprensa – assuntos centrais deste capítulo –, se mostrou relevante em possibilidades de superação do silenciamento a que essas trajetórias foram relegadas, ainda que permaneçam lacunas imensas. Conforme a busca se desdobrava, ao lado dos nomes relativamente mais conhecidos de João da Bahiana e Russo do Pandeiro, emergiam os de músicos pouco mencionados (ou completamente ignorados) na história da música popular brasileira, como Joca, Darcy de Oliveira, Alfredo Alcântara e Didi.

A pesquisa cujos resultados são discutidos neste capítulo foi uma ampliação daquela apresentada no capítulo anterior, e também realizada mediante consultas *on-line* a periódicos digitalizados e disponibilizados pela Hemeroteca Digital Brasileira. O número de veículos consultados foi aumentado: a partir de buscas sistemáticas, foram analisadas matérias publicadas nos jornais diários *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Diário Carioca*, *A Batalha*, *A Noite*, *Diário da Noite*, *Gazeta de Notícias*, *Última Hora*, *O Paiz*, *A Manhã*, *O Imparcial*, *Jornal dos Sports*, *Diário de Notícias*, *A Nação* e *O Radical*; nos semanários *O Cruzeiro*, *Fon Fon*, *Carioca*, *O Malho* (revistas), *Jornal de Theatro & Sport* e *Beira-mar* (jornais); na revista quinzenal *Cinearte*; nas revistas mensais *Pranóve* e *A Scena Muda* (depois denominada *A Cena Muda*). Todos esses veículos eram editados e circulavam na cidade do Rio de Janeiro durante os anos 1930. Eventualmente, foram incluídas nessa análise matérias encontradas em periódicos

de outras localidades ou de outras épocas, mas elas resultaram de buscas não sistemáticas ou de sugestões de outros pesquisadores.

Uma vez mais, se atenta para o alerta feito por Tania Regina de Luca (2008a): ao se examinar as matérias selecionadas, é importante evitar o erro de fazer uso instrumental e ingênuo dos conteúdos publicados nos periódicos, sem levar em conta o lugar social e econômico ocupado pelos diversos veículos de imprensa. Jornais e revistas tinham seus variados interesses em promover artistas da nascente radiofonia. Alguns grupos jornalísticos obtinham concessões para funcionar também na forma de emissoras de rádio, de maneira a ampliar seu leque de atuação. Devido à grande diversidade de veículos que serviram de fonte à pesquisa aqui apresentada, não cabe uma análise individual mais detalhada, mas é importante apontar que alguns deles, como a revista *Pranóve*, ligada à Rádio Mayrink Veiga; o *Jornal do Brasil*, que controlava uma rádio homônima; e os jornais *A Noite*, *Diário da Noite* e a revista *Carioca*, pertencentes ao mesmo grupo que controlava a Rádio Nacional, obviamente tinham seus motivos para exaltar os artistas pertencentes aos quadros dessas emissoras (cf. AZEVEDO, 2002, p. 151-2; SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 29-34).

Dentre os pandeiristas localizados durante a pesquisa, os mais referenciados na historiografia da música brasileira são João da Bahiana (também grafado João da Baiana: João Machado Guedes, Rio de Janeiro, 1887-1974) e Russo do Pandeiro (Antonio Cardoso Martins, São Paulo, 1913 – Rio de Janeiro, 1985). Ambos são verbetes no *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira* (ALBIN, 2006) e na *Enciclopédia da música brasileira* (MARCONDES, 2003). No entanto, não foi localizado nenhum trabalho acadêmico de maior fôlego sobre algum desses músicos.²⁴⁸ O conhecimento acerca de suas carreiras musicais pode ser bastante ampliado a partir das informações disponíveis em jornais e revistas. Foram os únicos pandeiristas do rádio a merecer reportagens mais extensas ou a conceder entrevistas, o que corrobora sua posição de destaque no meio artístico da época.

Antes deles, abordaremos alguns músicos praticamente ignorados pela historiografia da música popular brasileira: Darcy de Oliveira, Joca e Didi. As informações encontradas em periódicos permitem reconstituir apenas fragmentos de suas trajetórias, que serão esboçadas a seguir.

Dentre eles, Darcy de Oliveira (também grafado Darci) foi o pandeirista sobre quem foram encontradas mais menções jornalísticas. Em 1935, atuava na Rádio Guanabara;²⁴⁹ em

²⁴⁸ Sobre João da Bahiana, cf. Peçanha (2013). Sobre Russo do Pandeiro, cf. Vidili (2017b).

²⁴⁹ O pandeiro do “Conjunto Regional Guanabara”. *Gazeta de Notícias*, 02 out. 1935, p. 10

1937, após passar uma temporada na Rádio Belgrano, em Buenos Aires,²⁵⁰ voltou ao Brasil, substituindo Russo do Pandeiro na Rádio Tupi;²⁵¹ em 1938, após retornar de nova temporada na Argentina, atuaria mais uma vez na Rádio Guanabara,²⁵² emissora que ele deixaria três meses depois para se juntar à companhia do músico Jararaca.²⁵³ Foi bastante atuante nos teatros de revista, conforme diversos registros localizados a partir de 1935;²⁵⁴ no ano seguinte, iria a Buenos Aires apresentar-se com o espetáculo de teatro *Casa do Caboclo*.²⁵⁵ Liderou o conjunto regional São Paulo, que acompanhou Dalva de Oliveira e a Dupla Preto e Branco.²⁵⁶ Tinha intensa produção como compositor, tendo parcerias com Benedito Lacerda, Manoel Araújo, Russo do Pandeiro, Wilson Baptista e Herivelto Martins.²⁵⁷ *Se o morro não descer*, em parceria com este último, foi ensaiada por todas as escolas de samba da cidade do Rio, que a apresentariam conjuntamente no desfile de 1936;²⁵⁸ a canção depois seria gravada por Aracy de Almeida. Darcy teve uma composição incluída na revista *Olá, seu Nicolau!*, apresentada em 1938.²⁵⁹ Neste mesmo ano, foi um dos fundadores da ABCA, Associação Brasileira de Compositores e Autores.²⁶⁰ Em 1945, uma nota publicada em *O Cruzeiro* revela o falecimento recente do músico, por problemas no fígado.²⁶¹ De acordo com o pesquisador Sandor Buys, em texto publicado *on-line* em que afirma ter recebido documentação farta sobre o músico, ainda por receber tratamento para publicação mais detalhada, Darcy de Oliveira nasceu em Porto Alegre, em 1905 (tendo falecido, portanto, aos quarenta anos); no Rio de Janeiro, além do rádio e teatros de revista, atuou no conjunto regional da RCA Victor (BUYS, 2013).

Sobre Joca, sabe-se que, a partir de 1936, integrou o Regional de Dante Santoro, atuante nas rádios Educadora²⁶² e Nacional,²⁶³ emissora que, na década seguinte, se tornaria a mais importante do país. Joca seria substituído naquele conjunto em 1948 por Jorginho do Pandeiro,

²⁵⁰ Que pensam os rádio ouvintes. *Carioca*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1937, p. 45.

²⁵¹ Televisão. *Cinearte*, 15 jun. 1937, p. 11.

²⁵² PR-Bandeirante. *Carioca*, Rio de Janeiro, 04 jun. 1938, p. 49.

²⁵³ Por trás do dial... *Carioca*, Rio de Janeiro, 24 set. 1938, p. 49.

²⁵⁴ Novas e Ecos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1935, p. 13.

²⁵⁵ A Casa do Caboclo vai a Buenos Aires. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 out. 1936, p. 13.

²⁵⁶ Dalva de Oliveira e o Conjunto São Paulo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1937, p. 8.

²⁵⁷ Greve no morro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1936, p. 8; Broadcasting. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 30 maio 1936, p. 19; Ecos do carnaval de 1938. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 mar. 1938, p. 7; Rádio. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1939, p. 11; Não posso mais, eu quero é viver na orgia! *O Radical*, Rio de Janeiro, 29 maio 1940, p. 5.

²⁵⁸ Greve no morro... *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1936, p. 8; Greve no morro... *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1936, p. 14; Visitando a Escola de Samba “Fiquei Firme” do Morro da Favela. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 05 fev. 1936, p. 8; Diz que diz... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1936, p. 8.

²⁵⁹ Anúncio publicitário. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 jan. 1938, p. 9.

²⁶⁰ Broadcasting. *O Malho*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1938, p. 8.

²⁶¹ Back-Ground. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1945, p. 25.

²⁶² O regional de PRB-7. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 maio 1938, p. 6.

²⁶³ Gazeta nos estúdios. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1938, p. 11.

de acordo com depoimento a mim concedido por este músico (cf. VIDILI, 2017a, p. 91). Joca atuou também no teatro de revista, conforme registra anúncio publicitário de uma peça encenada em 1936.²⁶⁴ Não foram encontradas referências sobre o músico em outras fontes, não tendo sido possível apurar seu nome de registro civil, nem datas e locais de nascimento ou de morte. Também não foram localizados registros de continuação de sua carreira após a saída do Regional de Dante Santoro.

Didi (ou Didi Carioca, Inadyr Moraes) atuava no regional do bandolinista Luperce Miranda, na Rádio Club,²⁶⁵ tocava também violão e era compositor de sambas.²⁶⁶ O músico, que parecia estar com a carreira em ascensão, teve um fim prematuro: em 1935, retornando de uma apresentação no Vale do Paraíba, estado de São Paulo, morreu em um trágico acidente de automóvel, no qual faleceram mais dois artistas atuantes no rádio. Os outros três ocupantes do carro sobreviveram ao acidente, entre eles o flautista Dante Santoro.²⁶⁷

João da Bahiana (João Machado Guedes), ao que tudo indica, foi o pandeirista mais proeminente do rádio durante a década em exame. As entrevistas que ele concedeu na época evidenciam a importância que lhe era atribuída pelos periódicos (e que o próprio músico reivindicava). Nascido em 1887, no Rio de Janeiro, é provavelmente o mais velho dentre os pandeiristas examinados neste trabalho. É um músico bastante referenciado pela historiografia do samba, devido à sua presença ativa na comunidade baiana migrada ao Rio, que teria desenvolvido a versão carioca do gênero a partir de suas matrizes do Recôncavo Baiano (cf. MOURA, 1995). Além do pandeiro, que teria aprendido com Perciliana Maria Constança, sua mãe, tocava prato-e-faca (GOMES, 2011, p. 50).

A primeira menção a João da Bahiana localizada nos periódicos é de 1923 e se refere a outra importante faceta sua, a de compositor, trazendo a letra de um maxixe do “conhecido autor de tantos sambas que mereceram a predileção popular”,²⁶⁸ na ocasião, prestes a completar 36 anos, já não era um iniciante. Em entrevista concedida em 1939, alegaria ter sido o primeiro pandeirista a tocar no rádio;²⁶⁹ este entendimento é reverberado por outras publicações da imprensa da época, que já em 1937 o declaravam “um veterano” e “o mais antigo pandeirista”

²⁶⁴ Anúncio publicitário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1936, p. 32.

²⁶⁵ A popularidade da candidatura de Luperce Miranda. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1935, p. 12.

²⁶⁶ A candidatura de Luperce Miranda surge com grandes possibilidades. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1934, p. 12.

²⁶⁷ Três figuras do “broadcasting” mortas em um desastre. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1935, p. 12.

²⁶⁸ O novo maxixe de João da Bahiana. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 07 jan. 1923, p. 3.

²⁶⁹ Um pouco da história do pandeiro. *O Radical*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1939, p. 4.

do rádio.²⁷⁰ Ingressou no meio radiofônico em 1928, como ritmista, atuando nas emissoras Cajuti, Educadora e Philips (ALBIN, 2006). Trabalhou também na Rádio Transmissora, mudando-se em 1937 para a Mayrink Veiga.²⁷¹ Sua trajetória é bastante atrelada à de Pixinguinha, líder de vários dos grupos com os quais tocou no rádio²⁷² e também na gravadora Victor, como a Orquestra Victor Brasileira, o Grupo da Guarda Velha e a orquestra Diabos do Céu (BESSA, 2005). Paralelamente a sua carreira artística, João da Bahiana manteve um emprego como fiscal da Marinha no porto do Rio de Janeiro, onde trabalhou até se aposentar, em 1949.

Em 1940, participou, como compositor e intérprete, das gravações conduzidas a bordo do navio Uruguay pelo maestro Leopold Stokowski, parte das quais seria lançada pela Columbia sob o título *Native Brazilian Music* (BELCHIOR, 2020). Naquela década, foi ritmista da orquestra da Rádio Nacional, dirigida por Radamés Gnattali. Entre 1947 e 1952, integrou, na rádio Tupi, o grupo que tocava no programa *O Pessoal da Velha Guarda*, ao lado de Pixinguinha e Donga (PAES, 2012). Ligado ao candomblé, gravou a série de discos *João da Baiana no seu terreiro*, na qual interpretava pontos de macumba.²⁷³ Em 1968, como cantor e compositor, protagonizou o disco *Gente da Antiga* (Odeon), em parceria com Pixinguinha e Clementina de Jesus. Faleceu em 1974, no Rio de Janeiro.

Participante ativo no desenvolvimento do samba nos ambientes domésticos da comunidade baiana no Rio de Janeiro, João da Bahiana foi um dos pandeiristas pioneiros na inserção do instrumento nos âmbitos profissionais do rádio e da fonografia (GOMES, 2011, p. 50-51). Portanto, pode ser entendido como um representante importante da geração que modernizou a atuação do músico popular profissional no Brasil. Porém, a partir de certo ponto de sua trajetória artística, João foi como que “folclorizado”, tratado como um representante de um passado idealizado da música brasileira, que deveria ser assim cristalizado. O programa *O Pessoal da Velha Guarda*, do qual participou a partir de 1947, resume bem essa noção à qual o músico foi associado. Idealizado por Almirante e apresentado na Rádio Tupi, o programa buscava o resgate histórico de uma música supostamente não “contaminada” pela comercialização moderna e que representasse uma “época de ouro” do passado; tal expressão seria encontrada no gênero do choro, que supostamente encerraria a identidade nacional em sua

²⁷⁰ Televisão. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1937, p. 12; Broadcasting. *O Malho*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1939, p. 9.

²⁷¹ Broadcasting. *O Malho*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1937, p. 9.

²⁷² Sem fio. *A noite*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1933, p. 11; “Coquetel de estrelas”. *A noite*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1936, p. 17; João da Bahiana. *Pranóve*, Rio de Janeiro, n. 14, ago. 1939, p. 30.

²⁷³ E o Rio gosta de “babalaô”. *Carioca*, Rio de Janeiro, 18 out. 1952, p. 33; Anúncio publicitário. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 10 out. 1953, p. 50.

essência (MCCANN, 2004). Outro evento, com esse mesmo espírito, de que João participou foi o Festival da Velha Guarda, em São Paulo, 1954, por ocasião da inauguração do Parque Ibirapuera.²⁷⁴

Outro exemplo da forte associação de João da Bahiana com as supostas raízes da música brasileira é encontrado na *Revista da Música Popular*. Ele foi o único percussionista a figurar em uma capa desta importante publicação, em um desenho estilizado em que é retratado, tocando prato-e-faca, ao lado de Pixinguinha e Donga, em 1955.²⁷⁵ A revista, calcada em uma espécie de abordagem folclorista, procurou desenvolver um projeto tácito de invenção da tradição daquela que seria a “época de ouro” da música popular brasileira urbana. Seu modelo de referência era a produção carioca dos anos 1930, que seria a música brasileira “autêntica” a ser preservada. Visando a um público mais restrito, a revista fugia do tipo de perfil por ela entendido como popularesco, representado por publicações como *Revista do Rádio* e *Radiolândia*, interessadas muito mais na lógica comercial do culto às celebridades da música de massas (WASSERMAN, 2002).

Russo do Pandeiro (Antonio Cardoso Martins), cuja carreira profissional começou pouco antes de se iniciar a radiofonia comercial no Brasil, foi o único pandeirista que talvez tenha rivalizado em prestígio com João da Bahiana na década de 1930. Boa parte de sua trajetória é informada por matérias jornalísticas publicadas posteriormente à época em estudo.²⁷⁶ Nasceu em São Paulo, em 1913;²⁷⁷ quando tinha três anos de idade, sua família se mudou para o bairro do Estácio, no Rio de Janeiro. Segundo relato de Russo, seu primeiro contato com o pandeiro se deu na Festa da Penha em 1929, quando se aproximou de músicos que se apresentavam no local e lhe ofereceram aquele instrumento, que ele não sabia tocar.²⁷⁸ Pouco depois, já iniciado no pandeiro, conheceu o flautista Benedito Lacerda, seu vizinho no Estácio. Benedito convidou-o para formar o grupo Gente do Morro (depois Regional de Benedito Lacerda), que representou seu início na vida profissional. Com este grupo, Russo

²⁷⁴ Vibrou a pauliceia com a parada musical do “ases” do passado. *Fon Fon*, Rio de Janeiro, 29 maio 1954, p. 4-7.

²⁷⁵ *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, ed. 7, maio/junho 1955. Esta publicação foi editada entre setembro de 1954 e setembro de 1956. A edição fac-símile está disponível em *Coleção Revista da Música Popular* (2006).

²⁷⁶ Russo do Pandeiro: artista do Brasil conhecido em todo o mundo! *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 03 abr. 1951, p. 30-31; 44; VINHAES, Carlos. O maior pandeiro do Brasil era branco. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 5, 24 abr. 1976.

²⁷⁷ A matéria de Vinhaes, citada na nota acima, traz 29 de janeiro como sua data de nascimento, mas esta informação está errada. A data correta, 04 de fevereiro de 1913, está indicada em dois documentos consultados: a ficha de Proposta para Admissão do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, pertencente ao arquivo desta instituição, e o registro do músico na Delegacia de Costumes, disponível no Arquivo Nacional.

²⁷⁸ Russo do Pandeiro: artista do Brasil conhecido em todo o mundo! *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 03 abr. 1951, p. 30-31; 44.

atuaria nas rádios Philips, Mayrink Veiga, Guanabara, Tupi e Transmissora, além das grandes gravadoras, como Odeon e Victor. Participou também dos teatros de revista, como as peças *Grau 10* e *Eva Querida*.²⁷⁹ Atuou no cinema, tocando pandeiro, no desaparecido filme *Favela de meus amores* (Brasil Vox Filme, 1935)²⁸⁰ e em *Alô alô carnaval* (Cinédia, 1936), filme que traz uma constelação de artistas do rádio. Com o Regional de Benedito, cumpriu uma temporada de três meses tocando na Rádio El Mundo, em Buenos Aires.²⁸¹

Seu desligamento do Regional de Benedito Lacerda, a partir de 1937, sinaliza o início da condição de “artista solo” que Russo do Pandeiro assumiria ao longo de sua carreira, com seu nome sendo anunciado como atração à parte dos espetáculos em que participava. Vários dos registros iconográficos, filmicos e textuais sobre o músico não deixam dúvidas de que ele explorava bastante sua capacidade de fazer malabarismos com o pandeiro. Em 1938, fez nova temporada em Buenos Aires, na Rádio Splendid, acompanhando Arnaldo Amaral.²⁸² Integrou a Brazilian Serenaders, orquestra formada por Carlos Machado, no Casino da Urca. Lá, conheceu a vedete Josephine Baker, que o convidou para se estabelecer em Paris, para onde viajaram em 1939, com o intuito de se apresentarem em casas de espetáculos locais. Porém, a experiência foi frustrada pelo início da Segunda Guerra e o músico teve de retornar ao Brasil,²⁸³ reassumindo seu posto no cassino. Russo também era compositor, principalmente de sambas e marchas, tendo parceiros como Peter Pan, Darcy de Oliveira, Walfrido Silva, João Gilberto e Buci Moreira, e sendo gravado por intérpretes como Sylvio Caldas, João Petra de Barros, Emilinha Borba, Carlos Galhardo, Linda Batista, Almirante e Carmen Miranda.²⁸⁴

Seguindo a trajetória de Russo nas décadas seguintes, já saindo do recorte cronológico proposto para este trabalho, sabe-se que ele seguiu atuando com os Serenaders no Casino da Urca.²⁸⁵ Em 1943, realizou temporada de nove semanas com essa orquestra na Argentina.²⁸⁶ Atuou em outros filmes brasileiros, como *Céu Azul* (Sonofilms, 1941) e *Não Adianta Chorar*

²⁷⁹ Teatro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1935, p. 8; Nos teatros. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1935, p. 9.

²⁸⁰ O cinema brasileiro em marcha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1935, p. 13. Sobre a ficha técnica do filme, cf. o *website* da Cinemateca Brasileira, disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=I&D=003694&format=detailed.pft>. Acesso em: 27 out. 2019.

²⁸¹ Artistas brasileiros no “broadcasting” argentino. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 05 set. 1936, p. 25.

²⁸² Uma “turnê” vitoriosa. *Carioca*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1938, p. 36-7.

²⁸³ Vou embora com Josephine! *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 05 jul. 1939, p. 3.

²⁸⁴ Por trás do dial. *Carioca*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1938, p. 47; Rádio. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1939, p. 11; Por trás do dial... *Carioca*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1939, p. 72; *Website Discografia Brasileira*. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

²⁸⁵ A orquestra de Carlos Machado, uma grande atração turística. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1940, p. 2; Shows. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1943, p. 4.

²⁸⁶ Noites de êxito em Buenos Aires, recordadas no grill da Urca. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1943, p. 3.

(Atlântida, 1945).²⁸⁷ Em 1945, a convite de Carmen Miranda, foi para Nova Iorque, onde se apresentou por nove meses no Copacabana Night Club. Estabeleceu-se nos Estados Unidos, onde viveu por cerca de seis anos.²⁸⁸ Excursionou por vários estados norte-americanos com seu grupo, Russo and the Samba Kings, e atuou em filmes em Hollywood ao lado de astros como Carmen Miranda, Groucho Marx, Esther Williams, Bing Crosby e Dorothy Lamour.²⁸⁹ Retornou em 1951 ao Rio de Janeiro e, no ano seguinte, adquiriu a Publisom, estúdio de gravação de *jingles* publicitários.²⁹⁰ Conforme menciona uma matéria veiculada poucos anos após a volta do músico ao Brasil, sua temporada nos Estados Unidos foi muito bem sucedida também financeiramente, permitindo a Russo constituir um patrimônio imobiliário.²⁹¹ Mesmo com a diversificação de atividades e a estabilidade financeira adquirida, tudo indica que ele manteve a atuação e o prestígio nos palcos durante aquela década, tendo seu “jubileu artístico” comemorado em 1954, com a presença de astros como Pixinguinha, Grande Otelo e o Regional do Canhoto;²⁹² estrelando, naquele mesmo ano, juntamente com Grande Otelo, a revista *Esta Vida é um Carnaval*;²⁹³ atuando no filme *Eva no Brasil* (França-América/Republic Pictures, 1956)²⁹⁴ e na revista *Esputinique no Morro*, em 1957.²⁹⁵ A partir de 1960, são raros os registros de atuação musical de Russo, que faleceu em 1985, no Rio de Janeiro.²⁹⁶

Além de todos os pandeiristas do rádio já mencionados, há, ainda, dois pandeiristas sobre os quais foi localizada uma única matéria mencionando cada um deles: Pingo e Jonjóca do Pandeiro. Jonjóca pertencia ao *cast* da Rádio Guanabara em 1939;²⁹⁷ Pingo integrava o regional da rádio Ipanema, conjunto que em 1936 estava prestes a partir para uma temporada na Argentina.²⁹⁸

“Buenos Aires é, no momento, a terra da promessa para os nossos artistas de rádio. Todos querem ter, em seu cartaz, uma temporada na capital platina”,²⁹⁹ comenta matéria jornalística que tratava da iminente viagem do Conjunto Ipanema. Naquela época, conforme

²⁸⁷ Céu Azul. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1941, p. 08-09; 29-30; RAINES, Ella. O que dizem dos “astros”. *A Noite Ilustrada*, Rio de Janeiro, 06 fev. 1945, p. 18.

²⁸⁸ Russo do Pandeiro: artista do Brasil conhecido em todo o mundo! *Revista do rádio*, Rio de Janeiro, 03 abr. 1951, p. 30-1;44.

²⁸⁹ Jubileu artístico de Russo do Pandeiro! *Última Hora*, Rio de Janeiro, 04 dez. 1954, p. 2.

²⁹⁰ PINTO, R. G. Mello. Rotação 33... *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, 03 abr. 1952, p. 7.

²⁹¹ PAIVA, Waldemir. É a “carinha” do papai! *Revista do rádio*, Rio de Janeiro, 01 jan. 1955, p. 26-27.

²⁹² Russo do Pandeiro, 25 anos de Velha Guarda. *Última hora*, Rio de Janeiro, 07 dez. 1954, p. 2

²⁹³ ALENCASTRE, A. Ribalta. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 13 out. 1954, p. 11.

²⁹⁴ BRANDÃO, Paulo. Cinema nacional. *Fon Fon*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1956, p. 47.

²⁹⁵ ACCIOLY NETO, A. Teatro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1958, p. 105.

²⁹⁶ Morreu Russo do Pandeiro com a queixa do abandono. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 16 maio 1985, p. 7.

²⁹⁷ Radiofonices. *Beira-mar*, Rio de Janeiro, 05 ago. 1939, p. 12.

²⁹⁸ Um conjunto brasileiro que vai à Argentina. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1936, p. 7.

²⁹⁹ Embaixadores do nosso Folclore. *A Nação*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1936, p. 7.

observa Bryan McCann (2004), a música popular brasileira começava a ser vista como um artigo de exportação, cuja sorte no exterior era ansiosamente debatida no país. Verificou-se que as experiências no exterior não eram incomuns aos pandeiristas examinados. Um cronista do período comentou, com sarcasmo: “O pandeiro de Russo e a flauta de [Benedito] Lacerda têm feito mais pelo intercâmbio com a Argentina do que os passos de tango de muitos dos nossos diplomatas”.³⁰⁰ Já foi mencionado que, durante aquela década, há registro de duas temporadas portenhas de Russo do Pandeiro e de três de Darcy de Oliveira. De acordo com matéria de 1938, João da Bahiana também se preparava para passar uma temporada na Argentina; porém, não foram encontrados registros de que isto tenha se efetivado.³⁰¹ Também o Bando da Lua realizou temporada na Argentina em 1936; a matéria localizada não menciona quem era o pandeirista do grupo.³⁰² Outro pandeirista com larga experiência no exterior nos anos 1930 foi Alfredo Alcântara, do qual se falará mais adiante. Houve, também, ocasiões em que a música era irradiada para outros países, a partir dos estúdios radiofônicos do Brasil: em 1936, o som do Regional de Benedito Lacerda, com Russo ao pandeiro, foi transmitido, a partir da Rádio Tupi, para a El Mundo, de Buenos Aires,³⁰³ e, em outra ocasião, para uma emissora italiana.³⁰⁴

Uma das constatações resultantes da pesquisa é que todos os pandeiristas do rádio nos anos 1930 eram homens. O ambiente musical das emissoras naquela década, aliás, era predominantemente masculino. As mulheres se inseriam como cantoras (solistas ou integrantes de coro), compositoras e, em raros casos, como instrumentistas.³⁰⁵ Uma pequena matéria veiculada em *O Malho* em 1935 evidencia a perspectiva depreciativa de gênero então vigente. Ela mostra uma foto do conjunto de Benedito Lacerda, da Rádio Tupi, do qual Russo era o pandeirista; ao centro, rodeadas pelos músicos, estão duas mulheres, possivelmente artistas do rádio. O texto, após nomear os cinco integrantes do conjunto, ironiza: “As duas figuras femininas que estão no meio são só para atralhar...”³⁰⁶

Outra constatação é que a atuação desses músicos, embora centrada no pandeiro, abarcava outras competências musicais. Praticamente todos tinham inserção no mercado fonográfico e radiofônico também como compositores. Alguns também cantavam e dançavam

³⁰⁰ GALVÃO, Francisco. A nota do dia. *A Nação*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1936, p. 6.

³⁰¹ Televisão. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1938, p. 11.

³⁰² Broadcasting. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 07 mar. 1936, p. 19.

³⁰³ Do Rio para Buenos Aires. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1936, p. 27.

³⁰⁴ Brasil-Itália. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1936, p. 9.

³⁰⁵ Em minhas pesquisas cobrindo décadas de menções a pandeiro e pandeiristas em periódicos cariocas, encontrei apenas uma matéria referenciando uma mulher pandeirista atuante nas rádios do Rio de Janeiro. Trata-se de Virgínia, integrante do grupo feminino Seis Pequenas do Barulho, das rádios associadas Tupi e Tamoio. Cf. ZARUR, Alziro. Rádio PR1 Fon Fon. *Fon Fon*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1950, p. 39.

³⁰⁶ Broadcasting. *O Malho*, Rio de Janeiro, 03 out. 1935, p. 8.

ou sapateavam, como João da Bahiana e Alfredo Alcântara, ou tocavam outros instrumentos (Didi, violão; João, prato-e-faca).

Para além do que se pode apreender das trajetórias desses músicos pelos relatos dos periódicos, examinaremos de que formas estes os representavam, por meio de discursos escritos e pela iconografia.

3.4 REPRESENTAÇÕES DE PANDEIRISTAS NOS PERIÓDICOS: DISCURSOS ESCRITOS E ICONOGRAFIA PARA A CONSTRUÇÃO DE PERSONALIDADES ARTÍSTICAS

Em livro publicado originalmente em 1957, Edgar Morin (1989) examina o fenômeno das estrelas de cinema. O autor localiza na indústria cinematográfica norte-americana da década de 1910 o nascimento do *star system*, sistema de estrelato, “[...] máquina de fabricar, manter e promover as estrelas” (MORIN, 1989, p. 77), que desde então seria o cerne dessa indústria, nos Estados Unidos e Europa: em torno da figura da estrela gravitariam o conteúdo, a direção e a publicidade dos filmes. A imagem da estrela de cinema, segundo Morin, transcende amplamente as telas, alastrando-se para outros âmbitos: rádio, televisão, jornais e revistas, com grande inserção na publicidade e influência na vida política. As dimensões da vida da estrela se fundem de tal maneira que “[...] sua vida privada é pública, sua vida pública é publicitária, sua vida na tela é surreal, sua vida real é mítica” (1989, p. XV).

Se nos Estados Unidos o *star system* se configurou a partir da indústria cinematográfica da década de 1910, no Brasil ele se estabeleceria somente muitos anos depois, com aspectos muito semelhantes aos descritos por Morin, mas em torno do rádio. Autores como Lia Calabre Azevedo (2002) e Bryan McCann (2004) caracterizam a cena radiofônica carioca como a “Hollywood brasileira”; seus astros, a partir da projeção obtida no rádio e amplificada pelos periódicos, atuavam em outros âmbitos (inclusive no cinema).

Luiz Otávio Braga, em sua tese sobre aquilo que chama de “invenção” da música popular urbana no Rio de Janeiro nas décadas de 1930 e 1940, ressalta a importância fundamental da imprensa periódica para a heroicização desses modernos ídolos da música brasileira, cuja atuação era centrada no rádio (2002, p. 80). Edgar Morin, em texto no qual se refere às estrelas da cultura de massas como “olimpianos modernos”, afirma que a imprensa, “[...] ao mesmo tempo que investe os olímpianos de um papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação” (1997, p. 15). Para esse autor, por meio das representações veiculadas pela imprensa, as estrelas têm atuação ambivalente na psicologia do público, operando tanto no plano da projeção quanto no

da identificação. Os “mortais comuns”, por sua vez, se envolvem com as vidas e sentimentos dos olímpianos ao longo de seu próprio cotidiano, uma vez que a cultura de massas não é consumida de maneira ritualizada, separada das outras atividades do dia a dia do consumidor (p. 106-7). Complementarmente, Marcia Tosta Dias observa que os meios de comunicação de massa e seus produtos “[...] entranham-se na vida, no cotidiano do cidadão comum e do mundo [de modo] que lhe são, muitas vezes, considerados como elementos ‘naturais’” (DIAS, 2000, p. 20); para a autora, tal naturalização faz com que a percepção dos limites entre ficção e realidade fique prejudicada (p. 29).

No Brasil, somente em fins da década de 1940, com o setor radiofônico já mais solidamente estruturado, surgiria uma publicação cuja linha editorial era voltada à exploração sistemática das dimensões tanto públicas quanto privadas das vidas dos astros do rádio, conforme a dinâmica do estrelato descrita por Morin: a *Revista do Rádio* (publicada a partir de 1948). De periodicidade semanal, dedicava-se exclusivamente aos assuntos do meio, dando mais destaque à vida cotidiana dos astros do que à programação das emissoras. Para cada edição, eram feitas algumas matérias mais longas, fartamente ilustradas com fotografias, abordando artistas específicos. McCann observa que tudo, nessa publicação, “[...] procurava propagar a ideia de que o mundo do rádio no Rio de Janeiro era a Hollywood brasileira, habitado por estrelas cintilantes de primeira magnitude” (2004, p. 197). Em 1953, seria lançada sua principal publicação concorrente, a também semanal *Radiolândia*. Ela também espetacularizava a vida particular dos artistas, mediante reportagens e colunas com fofocas sobre sua intimidade. Apresentava seções com programação das emissoras, além de uma seção destinada a cartas dos fãs (DIAS; ADAMI; SANDE, 2017). Lia Calabre Azevedo (2003) destaca que as reportagens de ambas as revistas, mesclando informações da vida profissional e pessoal dos ídolos, alimentavam sua imagem mista de seres humanos e estrelas. Para a autora, os artistas do rádio brasileiro das décadas de 1940 e 1950, cercados de fãs-clubes e lidando com um público ávido por informações a seu respeito, já “[...] tinham consciência do seu papel de vedetes, de olímpianos, a eles destinado e costumavam cumprir todos os rituais impostos pela fama” (AZEVEDO, 2003, p. 2). Portanto, ao mesmo tempo em que a estrela do entretenimento brasileiro de massas passava a agir de modo autoconsciente, consolidava-se a prática desse nicho da imprensa que, explorando as dimensões pública e privada das estrelas, atuava de maneira quase que simbiótica com os meios radiofônico e fonográfico.³⁰⁷

³⁰⁷ Dentre os pandeiristas examinados por esta pesquisa, somente Russo do Pandeiro receberia esse tipo de tratamento por parte da imprensa brasileira, notadamente a partir de meados dos 1940, quando o músico radicou-se nos Estados Unidos. As matérias apresentavam-no ao lado de estrelas do *show business* americano;

Nos anos 1930, tal tipo de abordagem da imprensa se encontrava em fase ainda incipiente – como, aliás, a própria radiodifusão comercial. O desenvolvimento do rádio, desde sua fase amadora, tinha sido acompanhado atentamente pela imprensa brasileira. As revistas pioneiras sobre o assunto, ainda na década de 1920, embasavam sua orientação editorial a partir dos parâmetros da “alta cultura”, além de enfatizarem aspectos técnicos do novo veículo. Tais eram as características de publicações como *O Rádio* (1923), *Electron* (1926), *Rádio Phono* (1929) e *Cine Rádio Jornal* (1930) – esta, também dedicado ao cinema (DIAS; ADAMI; SANDE, 2017). Na década de 1930, muitos dos jornais diários passaram a publicar seções permanentes dedicadas ao rádio, assim como surgiram novas publicações especializadas no setor, como a revista *Carioca* (1935), a efêmera *A Voz do Rádio* (1935-36) e a *Pranóve* (1938).

Newton Dângelo (2013) afirma que, a partir de meados da década de 1930, percebe-se uma mudança de enfoque nas publicações dedicadas ao rádio, que passaram a incorporar assuntos como as novidades do mercado fonográfico e as fofocas dos bastidores e da intimidade dos artistas, além da maior exposição das imagens desses artistas por meio de fotografias. Esta seria uma fase de transição dessa imprensa que passaria a explorar mais a figura do artista, ao mesmo tempo em que ajudava a construí-la, mas que ainda era pouco focada na espetacularização de sua vida privada.

Os resultados da pesquisa hemerográfica sobre os pandeiristas atuantes no rádio confirmam a tendência apontada por Dângelo. É tímido o número de menções a esses músicos localizadas nos periódicos até 1934, e seu conteúdo é de caráter predominantemente informativo, focado principalmente em suas participações na programação musical das emissoras ou em espetáculos musicais. A partir de 1935, há um grande aumento de matérias com referências a pandeiristas, cujos conteúdos vão além do informativo, constituindo-se, em boa medida, em construções de imagens desses músicos.

As matérias jornalísticas selecionadas foram analisadas por seus conteúdos textuais e iconográficos. Quanto a este aspecto, foi adotada a tipologia de classificação de fotos de músicos em periódicos de época proposta por Juan Pablo González (2019).

É importante ter em conta que os periódicos eram a instância mais importante para a construção das imagens artísticas dos pandeiristas sob o aspecto visual. Sendo o rádio um

inserido em *sets* de filmagens em Hollywood; faziam retrospectiva de sua carreira; apresentavam seu filho recém-nascido. Cf. LOBO, Fernando. Um pandeiro entre arranha-céus. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 08 jun. 1946, p. 56; Melodias. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1947, p. 28; PORTELLA, Orlando. O pandeiro invade Hollywood! *Carioca*, 27 maio 1948, p. 35-37; 40; Russo do Pandeiro: artista do Brasil conhecido em todo o mundo! *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 03 abr. 1951, p. 30-31; 44; PAIVA, Waldemir. É a “carinha” do papai! *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 01 jan. 1955, p. 26-27; *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 08 abr. 1947, capa.

veículo exclusivamente auditivo, a possibilidade de seus artistas existirem também aos olhos do público, em âmbito nacional (uma vez que o público local do Rio de Janeiro tinha a oportunidade de vê-los em ação ao vivo nos teatros de revista, nas orquestras dos cassinos ou nos programas de auditório das emissoras) consistia basicamente em ter suas imagens estampadas nos periódicos ou em atuar no cinema. Este último representava uma possibilidade poderosa dessa existência visual, combinando as imagens em movimento à dimensão sonora (a produção de filmes brasileiros sonorizados se iniciou em 1929). Porém, a produção nacional não era então muito vasta e constante,³⁰⁸ e pandeiristas não tinham muita inserção nesse meio.³⁰⁹

Os periódicos, por outro lado, se incapazes de transmitir o som, e se somente trazem imagens imóveis, eram publicados com muito mais constância e tinham uma ubiquidade que suplantava as limitações da rede de transmissão radiofônica de então. Como Bryan McCann observa, em meados da década de 1930, jornais e revistas estampavam as imagens das nascentes estrelas do rádio por todo o território nacional, até mesmo em lugares não alcançados pelas transmissões (2004, p. 23). Portanto, na década em questão, periódicos foram o meio privilegiado pelo qual a imagem dos pandeiristas se materializou aos olhos do público ouvinte de rádio em âmbito nacional.³¹⁰

Os pandeiristas do rádio carioca mais mencionados nas matérias de periódicos dos anos 1930 são Russo do Pandeiro, João da Bahiana, Darcy de Oliveira e Joca. Além deles, também foram examinadas matérias que tratam de Alfredo Alcântara. Embora não tenham sido encontrados registros de que este músico tenha atuado nas rádios do Rio de Janeiro, o que o posicionaria fora do recorte específico proposto para o presente trabalho, há evidências de que sua trajetória foi bastante importante, podendo ser considerada precursora em vários dos aspectos aqui examinados.

A maior parte das menções a esses pandeiristas é feita com nítido entusiasmo. Os periódicos, em linhas gerais, seguem dois caminhos, que muitas vezes se entrelaçam: enfatizam

³⁰⁸ Na década de 1930, duas companhias estabelecidas no Rio produziram filmes musicais com temática carnavalesca e estrelados por artistas do rádio: a Cinédia, com *Alô, alô, Brasil!* (1935), *Alô! Alô! Carnaval!* (1936) e *Joujoux e balangandans* (1939), entre outros (ASSAF, 1987) e a Sonofilms, com *Banana da Terra* (1938) e *Laranja da China* (1939) (LINO, 2007). Vasconcellos (2014) aponta que essas produções eram chamadas de “film-revistas”, uma vez que sua linguagem tinha relação direta com a do teatro de revista.

³⁰⁹ Os únicos pandeiristas de quem localizei registros de participação no cinema nacional durante os anos 1930 foram Russo do Pandeiro, em *Favela de meus amores* (Brasil Vox Filme, 1935) e em *Alô alô carnaval* (Cinédia, 1936), e Joca, em *Aves sem ninho* (Distribuidora de Filmes Brasileiros, 1939). Na década seguinte, João da Bahiana participaria do filme *24 horas de sonho* (Cinédia, 1940); Russo, de *Céu Azul* (Sonofilms, 1941); Darcy de Oliveira, de *Berlim na batucada* (Cinédia, 1944).

³¹⁰ De acordo com a base de dados da Hemeroteca Digital Brasileira, somente na cidade do Rio de Janeiro circulavam mais de 170 periódicos naquela década, na forma de jornais diários ou semanais, revistas semanais, quinzenais ou mensais. No país inteiro, eram mais de 600 periódicos em circulação. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>.

a suposta importância ou celebridade de cada um deles; elogiam suas habilidades musicais e motoras. Começaremos pelo primeiro destes aspectos.

João da Bahiana é destacado, dentre outras coisas, por ser, supostamente, o mais antigo dentre aqueles pandeiristas, um precursor da profissão, na qual atuava com competência. É chamado de “mestre”; “célebre pandeirista”; “veterano do rádio e ainda o mais perfeito pandeirista”; “o mais antigo pandeirista do nosso Rádio [...] e o melhor, também”.³¹¹ O destaque dado ao músico se evidencia pela quantidade de entrevistas que concedeu naquela década, em número superior a qualquer outro pandeirista. Em uma delas, concedida em 1939, o próprio João afirma ascendência sobre outros pandeiristas importantes: “Russo [do Pandeiro] é um dos meus aprendizes, como o são Jacob Palmieri [...] e Pedro de Alcantara [*sic*: ele se refere a Alfredo Alcântara]”.³¹² Russo do Pandeiro se mostra de acordo, quando afirma, em entrevista concedida naquele mesmo ano: “o pandeiro só teve ingresso na alta roda do Rio por intermédio de João da Bahiana, que eu considero o maior pandeirista do Brasil”.³¹³

Os elogios ao músico se acumulam: “craque”; “notável”; “ás do pandeiro”; “nome consagrado”.³¹⁴ Em agosto de 1937, a *Gazeta de Notícias* afirmava: “um dos maiores do pandeiro, o dono do ritmo, é incontestavelmente João da Bahiana. Manejando o seu disco de couro [*sic*] com maestria, ele é admirável”.³¹⁵ Apenas dois meses depois, a mesma publicação era categórica: “o maior artista do pandeiro que atua no nosso *broadcasting* é, indiscutivelmente, João da Baiana. Senhor de todos os segredos do disco de couro, ele, no conjunto regional brasileiro, é um elemento indispensável”.³¹⁶ “Artista do pandeiro”: esta era a construção que estava em curso, e não somente no caso deste pandeirista, como se evidenciará.

As fotos veiculadas nas matérias contribuía para essa construção. De acordo com Juan Pablo González, nas fotografias de músicos em periódicos de época pode-se observar “poses, gestos, atitudes, indumentária e cultura material” (2019, p. 77). O autor divide essas fotos em duas categorias principais, a reportagem e o retrato. Este último é o tipo predominante na iconografia aqui examinada: no retrato, “[...] tanto o fotógrafo quanto o músico buscam entregar-nos uma (auto)representação do artista, construindo alianças, identidades e sentidos

³¹¹ Preparando a grande folia. *A noite*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1933, p. 13; Nos arraiais da folia. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1933, p. 9; Televisão. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1937, p. 12; Broadcasting. *O Malho*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1939, p. 9.

³¹² COUTINHO, Lourival. O samba nasceu na Baía? *Carioca*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1939, p. 34-5;62.

³¹³ Vou mostrar o samba aos parisienses! *O Radical*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1939, p. 9.

³¹⁴ Vem aí o Carnaval! *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 05 jan. 1936, p. 11; Ondas curtas e longas. *Revista da semana*, Rio de Janeiro, 30 out. 1937, p. 36; Um pouco da história do pandeiro. *O Radical*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1939, p. 4; João da Bahiana. *Pranóve*, Rio de Janeiro, n. 14, ago. 1939, p. 30.

³¹⁵ O mestre do pandeiro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1937, p. 8.

³¹⁶ João da Bahiana no regional da PRA-9. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 out. 1937, p. 8.

baseados em seu aspecto físico, atitudes e vestuário, junto a locações, luz e enquadros” (p. 79-80).

João da Bahiana talvez tenha sido o pandeirista do rádio, na década em questão, que mais tenha assumido a imagem de *glamour* esperada do astro popular. Extremamente elegante, usando chapéu e gravata *lavallière*, suas poses nos retratos parecem cuidadosamente calculadas, como no exemplo a seguir, em que a cabeça pende para o lado direito do corpo (fig. 17). A própria produção da foto parece cuidadosa, com o rosto do artista bem iluminado, fundo neutro, e o enquadramento próximo, enfatizando seu rosto e adereços de cabeça e pescoço.

Figura 17: João da Bahiana



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1937, p. 9

Alfredo Alcântara adotava uma linha de indumentária semelhante. Ele foi, provavelmente, o primeiro pandeirista a ter seu retrato estampado com destaque em um jornal e de forma desvinculada do grupo musical com o qual porventura atuasse. A fotografia abaixo, publicada em 1932 mostra o músico de corpo inteiro, em trajes elegantes, de cravo na lapela, bengala e chapéu (fig. 18). Infelizmente, a foto é bastante escura, e sua qualidade de reprodução também está prejudicada.

Figura 18: Alfredo Alcântara



Fonte: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1932, p. 5

É interessante notar que Alfredo Alcântara e João da Bahiana são os únicos pandeiristas negros dentre os localizados ao longo da pesquisa. Nessas fotos, é evidente a atitude de autorrepresentação dos músicos, afirmando plenamente suas *personas* artísticas, de maneira semelhante à atitude de músicos antecessores, como Eduardo das Neves e Benjamin de Oliveira. Estes, conforme apontou Martha Abreu (2017), foram astros populares brasileiros negros que, no pós-abolição, apresentavam e representavam identidades dissociadas da estereotipação *blackface* e das imagens da escravidão, articulando, em seus fazeres artísticos, suas lutas por cidadania e visibilidade social.

Tal tipo de atitude política autoafirmativa transparece em entrevista concedida por Alfredo Alcântara em 1929 ao jornal paulista *O Clarim d'Alvorada*.³¹⁷ Conforme esclarece Maria Cláudia Ferreira (2011), o *Clarim* foi uma importante publicação da chamada “imprensa negra” do período, voltado a questões políticas e identitárias que, comumente, não encontravam espaço em outras publicações, mas que no combativo periódico eram abordadas em forma de denúncias de racismo. Até onde consegui apurar, essa entrevista de Alfredo Alcântara foi a primeira concedida por um pandeirista a um órgão de imprensa. Referente a uma turnê, pelo Sul do Brasil, de Os Batutas, grupo que Alfredo integrava na época, a matéria surpreende ao trazer um assunto raramente abordado pelos jornais da época quando o assunto era a música: o

³¹⁷ CURIOSA ENTREVISTA DADA À “CRÍTICA”. *O Clarim d'Alvorada*, S. Paulo, 03 fev. 1929, p. 2. Agradeço a Pedro Aragão pela indicação desta matéria.

preconceito racial. Alfredo protesta contra o “preconceito estúpido da cor” que teve que enfrentar na cidade de Rio Grande, lugar onde, segundo ele, os barbeiros não atendiam “pessoas de cor preta”, as quais também não podiam entrar no cinema e em certa confeitaria do lugar.

Os demais pandeiristas dos regionais das rádios, usualmente, adotavam uma linha de vestimenta mais sóbria que a de Alfredo Alcântara e João da Bahiana. Essa linha é uma tendência que pode ser observada desde os Oito Batutas, como ilustra a foto do grupo que inclui Jacob Palmieri, apresentada no capítulo anterior. O grupo, ao ser convidado a tocar em um lugar requintado como o Cine Palais, em 1919, abandona as vestimentas “regionais” que caracterizavam conjuntos como o seu embrião, o Grupo de Caxangá, com adereços que remetiam ao sertão (como chapéu de couro e sandálias), e adota um visual “urbano” e supostamente elegante.

Darcy de Oliveira é um dos pandeiristas que se coloca nessa linha de apresentação visual mais contida. Ainda que comparativamente menos mencionado do que Russo do Pandeiro e João da Bahiana, ele é tratado como o “popular pandeirista brasileiro”, “conhecido musicista”, “festejado pandeirista” e por um superlativo “rei do pandeiro”.³¹⁸ Na foto abaixo, em pose deliberadamente estudada, pandeiro à mão, ele examina a partitura de uma composição sua em parceria com Herivelto Martins, sugerindo seriedade e erudição (fig. 19). Paletó e gravata compõem o traje de ambos. Assim como a maior parte dos pandeiristas examinados, Darcy se inseria no mercado fonográfico e radiofônico também como compositor. Certamente, a atividade da composição agregava “capital simbólico” aos pandeiristas, garantindo maior respeitabilidade no meio musical. A foto em questão pode ser caracterizada como uma “reportagem-retrato”, segundo a tipologia proposta por González (2019): um instantâneo que congela uma suposta situação em desenvolvimento, sugerindo verossimilhança. No caso, Darcy simula tocar o pandeiro enquanto ele e Herivelto leem a composição da dupla.

³¹⁸ Que pensam os rádio ouvintes. *Carioca*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1937, p. 45; O rádio no Sul. *Carioca*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1937, p. 6; Dalva de Oliveira e o Conjunto São Paulo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1937, p. 8; A Casa do Caboclo vai a Buenos Aires. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 out. 1936, p. 13.

Figura 19: Darcy de Oliveira (à dir.) e Herivelto Martins



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1936, p. 6

Russo do Pandeiro, cuja carreira começa efetivamente nos anos 1930, logo rivalizaria em prestígio com João da Bahiana. Já no começo daquela década, é chamado de “o maior pandeirista da América do Sul”.³¹⁹ Os elogios se sucedem: o “grande Russo”, “o popular pandeirista”, “figura destacada do nosso ‘broadcasting’”.³²⁰ É chamado também de “o ‘admirável do pandeiro’, o maior, Rei dos Pandeiristas do Brasil”.³²¹ A maior parte das menções a ele, que serão examinadas posteriormente, se referem a suas habilidades musicais e gestuais.

Dentre os pandeiristas aqui examinados, Joca é o que recebe menos menções nos periódicos. Ainda assim, é considerado “famoso”, um “formidável pandeirista que os ouvintes tanto admiram”.³²² Praticamente toda a trajetória que se conhece desse músico está vinculada ao Regional do flautista Dante Santoro, inicialmente na Rádio Educadora (cujos “festejados artistas” estariam “entre os melhores do nosso ‘broadcasting’”)³²³ e, depois, na Rádio Nacional

³¹⁹ Teatro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 02 out. 1931, p. 5.

³²⁰ Diz que diz... *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1937, p. 8; Ritmo nacional, para Paris. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1939, p. 3; Diário recreativo. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1936, p. 8.

³²¹ “Vou mostrar o samba aos parisienses!” *O Radical*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1939, p. 9.

³²² O novo conjunto regional de PRE-8. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1938, p. 2; Por trás do dial... *Carioca*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1937, p. 40.

³²³ O regional de PRB-7. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 maio 1938, p. 6; Rádio. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1938, p. 8.

(onde o grupo é tratado como um “afiadíssimo regional”, “um dos mais aplaudidos [...] do broadcasting brasileiro”).³²⁴

Joca parece assumir posição de destaque dentro do conjunto: um anúncio publicitário do Programa Lopes Sá, da Rádio Nacional, veiculado em 1939, promete “um sensacional desafio entre Dante Santoro e o famoso ‘Joca’ do Pandeiro”;³²⁵ posteriormente, comentando a respeito deste programa, a revista *Carioca* afirma que “Dante Santoro e Joca do Pandeiro apresentaram um notável número de desafio entre a flauta e o pandeiro”.³²⁶

A foto abaixo, publicada em 1943, embora saia do recorte temporal proposto, foi selecionada por retratar os músicos em ação nesse “desafio”, que, ao que tudo indica, foi parte do repertório do grupo durante anos. Ela é especialmente interessante por configurar o que Juan Pablo González denominou “foto de reportagem”, na qual se pressupõe que o acontecimento se deu tal qual a imagem se apresenta, “em uma espécie de etnografia visual” (2019, p. 78). Nesta categoria de foto, segundo o autor, pode-se observar as configurações instrumentais, as maneiras com que os instrumentos são tocados, a gestualidade dos instrumentistas e sua indumentária em uma apresentação. Ao lado do flautista e líder do conjunto Dante Santoro, o pandeirista Joca está em primeiro plano, corroborando sua posição de destaque naquele número. A maneira como cada um se posta em relação ao outro sugere uma interação ativa, adequada ao “desafio” proposto: ambos estão próximos, com o corpo curvado um em direção ao outro e buscando contato visual. A mão direita de Joca está bastante elevada, indicando que tocava com grande intensidade naquele instante. O padrão de vestimenta dos músicos do conjunto é o típico dos regionais da época, incluindo terno e gravata (fig. 20).

³²⁴ Gazeta nos Studios. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1938, p. 11; Sociedade Rádio Nacional. *A Noite*, Rio de Janeiro, 07 mar. 1939, p. 6.

³²⁵ Anúncio publicitário. *A noite*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1939, p. 5.

³²⁶ Por trás do dial... *Carioca*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1939, p. 72.

Figura 20: Joca (à frente, à direita) ao lado de Dante Santoro, com demais membros do conjunto atrás



Fonte: *A Noite*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1943, p. 34

A partir desta foto e da qualidade da ação sonora que ela sugere, exploraremos o aspecto dos pandeiristas mais destacado pelos periódicos: suas habilidades musicais. Destas, é enfatizada tanto a dimensão sonora propriamente dita quanto a habilidade motora e gestual dos instrumentistas, descritas, muitas vezes, por imagens poéticas ou por tropos.

"Joca do Pandeiro, um dos mais destacados pandeiristas que o Rio conhece, esteve em nossa redação e veio trazer-nos um pouco da melodia que o popular instrumento adquire sob suas mãos", descreve uma nota publicada em *A Noite*.³²⁷ O texto chama a atenção por valorizar o pandeiro de maneira pouco usual, considerando-o capaz de produzir melodias – desde que operado pelas mãos hábeis de Joca.

Joca é considerado um “formidável pandeirista”,³²⁸ um “Pandeirista Infernal”.³²⁹ *A Noite*, em um artigo dedicado a elogiar o Regional de Dante Santoro, da Rádio Nacional (emissora pertencente ao mesmo grupo daquele periódico), se alonga em descrever os predicados do músico:

Finalmente, o nome de Joca vem dar ao conjunto um brilho excepcional, pela arte espetacular com que maneja o pandeiro. Joca é realmente um espetáculo para os ouvintes do Brasil e público do auditório da NACIONAL [*sic*]. Faz toda sorte de malabarismo com aquele instrumento aparentemente fácil de manejo, e é

³²⁷ O carnaval que se foi... *A Noite*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1938, ed. final, p. 2.

³²⁸ Por trás do dial... *Carioca*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1937, p. 40.

³²⁹ O Carioca Danças homenageia a imprensa. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 02 dez. 1937, p. 3.

incontestavelmente o rei absoluto dos “breques”, especialidade que ele esgotou definitivamente, executando todas as variações possíveis e imagináveis.³³⁰

Nessas matérias, aparecem dois elementos que se repetirão nos elogios a praticamente todos os pandeiristas examinados: a referência ao pandeirista pelo tropo “infernai” ou termo equivalente; a ênfase na capacidade de realizar malabarismos com o instrumento, que aparentava ser um predicado relativamente comum. O único registro filmico localizado em que Joca atua, *Aves sem ninho* (Distribuidora de Filmes Brasileiros, 1939), traz o músico fazendo tais malabarismos, durante a execução do “desafio para flauta e pandeiro”, mencionado anteriormente, pelo Regional de Dante Santoro.³³¹

Russo do Pandeiro talvez tenha sido o pandeirista atuante nos regionais das rádios que mais se notabilizou por fazer malabarismos. Provavelmente, a exploração desta capacidade foi determinante para alçá-lo à condição de artista “solo”, anunciado como atração à parte nos espetáculos ao vivo de que participava. Essa característica de Russo é evidenciada por diversos registros textuais, filmicos³³² e iconográficos encontrados, como o exemplo a seguir. A legenda da foto reforça a ideia de que o músico realiza algo fora do comum ao assinalar: “Russo, o mágico do pandeiro” (fig. 21).

“O mágico do pandeiro”, “o mago do pandeiro”, “pandeirista mágico”, “pandeiro mágico” (o pandeiro, neste caso, funcionando como metonímia do músico que o toca) são variações deste tropo frequentemente associado a Russo.³³³ Como sugere a legenda da foto, o tropo parece relacionado à sua capacidade de malabarismos com o instrumento.

³³⁰ O novo conjunto regional de PRE-8. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1938, p. 2.

³³¹ Agradeço ao Barão do Pandeiro pela informação a respeito deste filme. A cena com o Regional de Dante Santoro, em que Joca aparece com destaque, está disponível em: <https://youtu.be/-69nayHQjf8?t=1837>. Acesso em: 21 jan. 2021.

³³² Um exemplo cinematográfico em que Russo tem destaque fazendo malabarismos é a cena “Wedding Samba”, do filme *On an island with you* (MGM, 1948, dir. Richard Thorpe). A cena está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hr6ZP-0CSAk>. No cinema nacional, é possível ver esse procedimento na cena “Cantoras do Rádio”, de *Alô! Alô! Carnaval!* (Cinédia, 1936, dir. Adhemar Gonzaga). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bsJJ3YPhlZE>. Ambos acessados em: 02 jun. 2020.

³³³ Teatro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 02 out. 1931, p. 5; Um príncipe na flauta e na canção popular. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1933, p. 3; O festival de Benedito Lacerda. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 06 mar. 1934, p. 5; Teatro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 08 nov. 1935, p. 9; Rumo a Buenos Aires. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1938, p. 16; Rádio. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 ago. 1938, p. 11.

Figura 21: Russo do Pandeiro



Fonte: *Carioca*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1936, p. 47

Em uma das primeiras menções localizadas a seu respeito, o músico é referido como “Russinho, o ‘Pandeiro Mágico’, cujas diabruras impressionaram vivamente.³³⁴ Em outra matéria, é chamado tanto de “o mágico do pandeiro” quanto “o diabólico do pandeiro”.³³⁵

Essas duas ocorrências sugerem a associação entre os tropos “mágico” e “diabólico” (ambos possuindo variações). Russo é chamado também de “pandeiro infernal”, “pandeiro diabólico”, “pandeiro endiabrado”, “o pandeiro do diabo” e “o endiabrado do pandeiro”.³³⁶

Assim como Dante Santoro e Joca, também Benedito Lacerda e Russo apresentavam um “desafio de flauta e pandeiro”, como indica uma matéria publicada em 1936.³³⁷ O Regional de Benedito Lacerda gravou esta música somente em 1945, com o título *Flauta e pandeiro*, com Gilson de Freitas ao pandeiro. Isso sugere que esse número, tal qual no Regional de Dante Santoro, foi atração duradoura nas apresentações do Regional de Benedito Lacerda, dando oportunidade ao pandeirista de obter destaque.

³³⁴ Apreciando os fatos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1933, p. 2.

³³⁵ Vou mostrar o samba aos parisienses! *O Radical*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1939, p. 9.

³³⁶ Os cinco maiores humoristas do rádio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1935, p. 23; Teatro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1935, p. 8; Os ases do rádio e do teatro na festa de hoje na Casa do Caboclo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1935, p. 13; Irradiações. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1935, p. 5; Festival no Mitisouho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1936, p. 28; Diz que diz... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 04 nov. 1937, p. 8.

³³⁷ Teatro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1936, p. 23.

Darcy de Oliveira foi outro pandeirista a ser chamado tanto de “mágico do pandeiro” quanto de “pandeirista demônio”.³³⁸ Conforme mencionado, os tropos “mágico” e “infernai”, e suas variações, parecem associados à capacidade do pandeirista de executar malabarismos com o instrumento. Seu emprego conotaria a capacidade do pandeirista de realizar algo fora do ordinário, algo além da função pragmática da sustentação do ritmo, por assim dizer. O malabarismo seria outro daqueles efeitos imprevistos decorrentes da *affordance* (ANDERSON; SHARROCK, 1993) do instrumento. Interessantemente, era um elemento performativo visual que não estava ao alcance da percepção dos rádio ouvintes, confinados à apreciação somente da dimensão sonora das performances desses músicos.

Como demonstrado no capítulo anterior, no início do século XX, a imprensa usava, com conotação positiva, termos como “infernai” ou “diabólico” para referir ao barulho dos pandeiros no carnaval popular. Alusões a infernos e diabos tinham sido também bastante presentes no carnaval do Rio de Janeiro no século XIX e remetiam a tradições carnavalescas antigas.

Na década de 1930, já no âmbito da música profissional, manteve-se a utilização desses termos, evidentes em grupos como Diabos do Céu, Anjos do Inferno, Os Quatro Diabos e Os Sete Diabos. Foram localizadas menções a vários outros pandeiristas, atuantes naqueles anos, a quem foi atribuída uma alcunha desse tipo: Salvador Corrêa (“Pandeiro diabólico”),³³⁹ Zé do Barulho (“Pandeirista Infernai”),³⁴⁰ Querido (“o pandeiro endiabrado”),³⁴¹ Ubirajara Coutinho (“endiabrado”),³⁴² Inadyr Moraes, o Didi (“pandeiro infernai”).³⁴³ Até onde foi possível apurar, com exceção deste último, nenhum deles trabalhou no âmbito do rádio.

Portanto, este tropo é bastante comum na época em exame. Dentre tantos pandeiristas chamados de “infernais”, porém, o único a aparentemente sustentar a alcunha ao longo de sua carreira foi Alfredo Alcântara (que, ao que tudo indica, também não atuou nas rádios do Rio de Janeiro).

Em 1929, Alfredo tocou em uma peça de teatro de revista no Rio que tinha o quadro *Pandeiro infernai*, possível origem de seu apelido.³⁴⁴ Jota Efegê, em texto originalmente publicado em 1971, indica que a alcunha de Alfredo Alcântara tinha relação com os malabarismos que realizava com o instrumento:

³³⁸ Por trás do dial... *Carioca*, Rio de Janeiro, 24 set. 1938, p. 49; Pelos circos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 nov. 1938, p. 13.

³³⁹ O Baile dos Artistas no próximo carnaval. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1932, p. 6. Salvador Corrêa integrou o grupo Bohemios Brasileiros, referido no capítulo anterior.

³⁴⁰ Recital de arte de Mario Lucy. *Beira-mar*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1936, p. 5.

³⁴¹ Irajá a Luperce Miranda. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1935, p. 12.

³⁴² Um pandeirista de sete costados. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 06 set. 1935, p. 6.

³⁴³ Broadcasting. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 02 set. 1933, p. 5.

³⁴⁴ Da plateia. *A Noite*, Rio de Janeiro, 06 mar. 1929, p. 4; *ibid.*, 13 mar. 1929, p. 5.

Não batendo tão-somente no ritmo e fazendo alguns floreios na percussão, ele ainda se permitia a malabarismos e brincadeiras com o instrumento. Justamente esse exotismo – o equilibrar o pandeiro na ponta do dedo indicador, o arremessá-lo ao ar etc. etc., além de juntar a essa perícia trejeitos e atitudes cômicas – foi o que sugeriu a alcunha de *pandeirista infernal* pela qual passou a ser conhecido (EFEGÊ, 2007b, p. 29, grifo do autor).

Ao que tudo indica, Alfredo Alcântara foi o primeiro pandeirista a atrair holofotes da imprensa. Pernambucano do Recife migrado ao Rio, onde se estabeleceu no bairro do Estácio (EFEGÊ, 2007b, p. 28), Alfredo foi integrante do grupo Os Batutas na segunda metade da década de 1920 (COELHO, 2009, p. 109) e desenvolveria a maior parte de sua trajetória tocando no exterior, atuando na Argentina, Uruguai,³⁴⁵ França, Portugal³⁴⁶ e Estados Unidos (EFEGÊ, 2007b, p. 29). Portanto, o músico pode ser considerado também um dos precursores da internacionalização do pandeiro brasileiro. Em 1929, o *Correio da Manhã* já julgava que Alfredo Alcântara dispensava apresentações: “Quem não o conhece? É extraordinário, um fenômeno, o homem do pandeiro”.³⁴⁷

A maior parte dos registros encontrados sobre Alcântara na imprensa carioca da década de 1930 se refere a ocasiões em que ele estava de passagem pelo Rio de Janeiro, recém-chegado de uma temporada no exterior, ou se preparando para nova viagem. Exemplo disso está no *Jornal do Brasil*, que, em 1932, informa que a programação musical de uma festa teria “o conhecido pandeirista Alfredo, o pandeiro infernal, chegado há pouco de Buenos Aires”.³⁴⁸

Já foi mencionado que Alfredo Alcântara foi, provavelmente, o primeiro pandeirista a conceder uma entrevista à imprensa brasileira, e o primeiro a ter seu retrato “solo” estampado em um periódico. A primeira menção de destaque ao músico foi localizada em matéria de 1927, quando o *Correio da Manhã* promoveu o concurso de música popular brasileira “O que é nosso”. Alfredo apresentou-se nesta competição com o grupo que a venceria, liderado pelo então já conhecido compositor Caninha. A descrição da participação do pandeirista pode ser lida como um entusiasmado “relato nativo” dos efeitos provocados pelos malabarismos que consagrariam Alfredo, e é, ela mesma, carregada de visualidade:

E aquele grupo tinha um número de malabarismo único. Era o homem do pandeiro, Alfredo José de Alcântara. Puxando o bloco, entrara ele no coreto girando o garboso pandeiro na ponta do fura-bolos [*sic*], como frenética roleta. [...] Era de ver como o povo o aplaudia, e reclamava a continuação...³⁴⁹

³⁴⁵ OUVINDO OS BACHARÉIS DO SAMBA. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1932, p. 5

³⁴⁶ CURIOSA ENTREVISTA DADA À “CRÍTICA”. *O Clarim d'Alvorada*, S. Paulo, 03 fev. 1929, p. 2.

³⁴⁷ O QUE É NOSSO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 set. 1929, p. 5.

³⁴⁸ BANDA PORTUGAL. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 out. 1932, p. 20.

³⁴⁹ O que é nosso. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1927, p. 5.

Na foto abaixo, de 1929, a mais antiga deste músico localizada em periódicos, ele parece equilibrar o pandeiro na ponta dos dedos, representando sua condição de malabarista (fig. 22):

Figura 22: Alfredo Alcântara



Fonte: *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 28 set. 1929, p. 5

Portanto, os registros encontrados sobre Alfredo de Alcântara fortalecem a suposição da correlação entre o tropo “infernai” e a capacidade de o instrumentista fazer malabarismos com o pandeiro.

Uma matéria publicada pela *Folha de São Paulo* em 1980 acrescenta informações biográficas relevantes sobre o músico.³⁵⁰ Alcântara tinha, então, “quase 76 anos” – o que permite presumir que tenha nascido por volta de 1905. Mudou-se de Pernambuco para o Rio de Janeiro quando tinha perto de quinze anos de idade. A reportagem enfatiza que, na década de 1920, já no Rio, ele “começou a ser conhecido como ‘rei do pandeiro’”, tendo inovado com sua movimentação no palco como sapateador e, principalmente, como malabarista. Após integrar os Oito Batutas, Alfredo viveu no exterior por cerca de 40 anos, em diversos países, onde manteve a atividade artística: Argentina (onde se casou com uma modelo inglesa), Panamá, Índia, Chile, França, México, Estados Unidos e Alemanha. A matéria destaca sua participação

³⁵⁰ O grande Alcântara do pandeiro, num asilo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 jul. 1980, p. 31. Agradeço ao pesquisador Barão do Pandeiro pela indicação desta matéria.

como membro da orquestra “Marimba Alma Salvadoreña”. De passagem pelo Brasil por volta de 1970, foi acometido de um problema sério de visão, que o obrigou a parar de trabalhar e a se fixar novamente no país. À época da matéria jornalística, vivendo há dois anos em um asilo no bairro da Penha, em São Paulo, cidade onde não tinha nenhum parente, Alcântara sobrevivia com uma pensão da previdência social e queixava-se do abandono por parte dos amigos. Não localizei matérias posteriores a respeito do músico.³⁵¹

João da Bahiana é o único, dentre os pandeiristas de maior destaque na década de 1930, que não é caracterizado como “mágico” ou “infernai”. Em texto originalmente publicado em 1973, quando o músico já estava no fim da vida, Jota Efegê afirma que João, “[...] como todos os pandeiristas da velha guarda, os das autênticas rodas de samba, condena os floreios, as acrobacias, as ‘visagens’, agora tão em moda, e a que recorrem certos pandeiristas” (EFEGÊ, 2007b, p. 122). Ou seja, segundo o cronista, João da Bahiana não fazia malabarismos com o pandeiro por um preceito ético/estético: eles representariam um efeito fácil, ao mesmo tempo que sonoramente inócuo.³⁵² O próprio músico havia sinalizado, em entrevista publicada em 1936, seu desapareço por tais gestos, especialmente quando sacrificam o aspecto sonoro: “Como instrumento musical, o pandeiro deve entrar em contato com as almas pelos ouvidos. Dispensava qualquer encenação, principalmente quando ela prejudica-lhe a cadência...”³⁵³

Isto não significa que João não fosse admirado por sua habilidade e musicalidade, que são descritas de maneira expressiva e lírica. A revista *Pranóve* (veículo da Rádio Mayrink Veiga) afirmou, a respeito do músico, que à época integrava o *casting* da emissora:

O pandeiro nos dedos ágeis de João da Bahiana cria uma expressão sonora que se assemelha a um ser vivo... O seu ritmo, o colorido das notas arrancadas, a força de movimento que se opera quando o pandeiro se agita às mãos do famoso intérprete [...] fazem da “arte” de João da Bahiana um conjunto de maravilhas que se ouve com agrado.³⁵⁴

³⁵¹ Após a localização do arquivo digital desta matéria, compartilhei-a com Barão do Pandeiro, que me havia mencionado sua existência (ele se recordava de tê-la lido na ocasião de sua publicação impressa). A partir de suas informações, Barão entrou em contato com o Abrigo Bezerra de Menezes, local onde Alfredo vivia na época da reportagem. A instituição ainda existe e conserva os dados cadastrais de todas as pessoas que lá viveram. Barão apurou que a data de nascimento de Alfredo Alcântara é 03 de dezembro de 1906. Ele viveu por pouco mais de quatro anos no abrigo, até 27 de maio de 1982, e de lá teria se mudado para o Retiro dos Artistas, no Rio de Janeiro (Barão do Pandeiro, comunicação pessoal, 26 fev. 2022).

³⁵² A sugestão de que a recusa de fazer gestos performativos exclusivamente visuais pode ser parte do *ethos* de alguns pandeiristas é feita também por Jacob do Bandolim, que, na contracapa de seu disco *Vibrações* (RCA Victor, 1967), escreveu, a respeito do pandeirista Gilberto D’Ávila, integrante do Época de Ouro, conjunto que o acompanhava: “[...] a segurança de suas batidas oferece-nos tranquilidade. Não suporta malabarismos, embora saiba fazê-los. Toca, só e bem. Basta-me” (grifo meu).

³⁵³ A voz do pandeiro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1936, p. 21.

³⁵⁴ João da Bahiana. *Pranóve*, Rio de Janeiro, n. 14, ago. 1939, p. 30.

Aqui, o pandeiro, nas mãos do músico, é tão expressivo que chega a se parecer com um ser vivo. Em outro texto, o instrumento experimenta emoções humanas por meio de suas mãos: para o redator do *Jornal do Brasil*, João da Bahiana “faz o pandeiro falar, rir, chorar”.³⁵⁵ Isto nos remete à observação, feita por Eliot Bates (2012), de que alguns instrumentos musicais são antropomorfizados, sendo considerados capazes, por exemplo, de chorar ou sentir tristeza. Nesse exemplo, o instrumento é dependente das mãos hábeis de João da Bahiana para exprimir essas capacidades humanas. Recorde-se, também, as letras de canções analisadas no primeiro capítulo desta tese, que atribuem ao pandeiro traços psicológicos: em *O pandeiro* (Ezequiel da Costa Rodrigues), *Canta meu pandeiro* (J. B. de Carvalho e J. Piedade) e *Pandeiro triste* (Dunga), o instrumento é caracterizado ora como contente, ora como triste, ora como sedutor, sendo capaz de expressar estados de espírito e atuando como interlocutor do poeta.

Em entrevista com João da Bahiana, o *Diário Carioca* o chama de “o mais antigo e carinhoso namorado do pandeiro” – operando, assim, uma curiosa personificação do instrumento, que teria relação afetiva com seu “mestre”. Na mesma matéria (que tem o significativo nome de “A voz do pandeiro”), João da Bahiana contribui para a construção dessa imagem, ao recordar seu envolvimento com o instrumento na infância: “Eu namorava o pandeiro, que aguentava, firme, a marcação, segurando o conjunto, como a melhor batuta do melhor maestro do mundo!”³⁵⁶

João da Bahiana “tamborila com arte o seu tradicional pandeiro”, observou o repórter na entrevista examinada na introdução da presente tese.³⁵⁷ Além de reforçar sua condição de artista, a afirmação coloca o músico também na condição de representante de uma tradição brasileira. De modo semelhante, ele já havia sido situado, ao lado de nomes como Pixinguinha e Caninha, como um dos “defensores do que é nosso [*sic*]”.³⁵⁸ Ou, na afirmação de Jota Efegê citada acima, como integrante da “velha guarda”, das “autênticas rodas de samba” (EFEGÊ, 2007b, p. 122).

Russo do Pandeiro é outro pandeirista bastante elogiado: “prodigioso jovem”, “magistral em seu pandeiro”, “exímio pandeirista”, é dono de uma “habilidade formidável”.³⁵⁹

³⁵⁵ Recreio das Flores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1933, p. 14.

³⁵⁶ A voz do pandeiro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1936, p. 21.

³⁵⁷ COUTINHO, Lourival. O samba nasceu na Baía? *Carioca*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1939, p. 34-5;62.

³⁵⁸ Tenentes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1932, p. 23.

³⁵⁹ Carmen Novarro, a Jurity do conjunto "Trovadores Cariocas", fala a A Batalha. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 09 out. 1931, p. 4; Arco-íris Atlético Clube. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1935, p. 16; Diário recreativo. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1936, p. 8; Uma dupla inseparável. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 01 abr. 1936, p. 19.

No conjunto do flautista Benedito Lacerda, Russo “faz maravilhas”, ou, como exagera um redator, “faz milagres”, sendo “a alma, o movimento, a sonoridade” daquele grupo.³⁶⁰

Segundo outro periodista, ele “faz um bailado com os dedos sobre o couro do instrumento”.³⁶¹ Para outro, que revela tanto admiração pelo músico quanto desprezo pelo instrumento, Russo “interpreta uma arte difícil, a de dar som onde só deve haver ruído, dar expressão às coisas inexpressivas, tirar do pandeiro alguma coisa que se possa transformar em estesia”.³⁶²

Em matéria com o sugestivo título “Honra ao pandeiro!”, a revista *Carioca* não economiza aplausos ao músico:

Russo no pandeiro! Eis aí uma exclamação que é uma garantia de sucesso, num teatro ou num programa de rádio. Russo poderia, sozinho, encher um programa, tal a habilidade com que consegue manejar o mais popular dos instrumentos de samba. Melhor do que ninguém, consegue arrancar do pandeiro os sons capazes de acompanhar qualquer gênero de música.³⁶³

A matéria prossegue, sugerindo uma relação entre instrumento e instrumentista semelhante à do “namorado do pandeiro” atribuída a João da Bahiana: “Sem exagero, pode-se dizer que o Instrumento e o Homem se identificam. De fato, é impossível imaginar Russo sem o pandeiro. E seria bastante difícil imaginar o pandeiro sem o maior de seus intérpretes – Russo!...”

Com essa reciprocidade, evidencia-se o interagenciamento entre instrumentista e instrumento. O próprio Russo parece perceber isso, em episódio em que se mostra grato ao que o pandeiro propiciou a ele. Em 1939, a convite da vedete Josephine Baker, que o conheceu durante temporada no Casino da Urca, o artista mudou-se para Paris, com o intuito de se apresentar em cassinos locais. Sua estreia acabaria sendo impedida pela eclosão da Segunda Guerra Mundial, que o obrigou a retornar ao Brasil. Pouco antes da viagem, em depoimento ao *Diário da Noite*, Russo declara-se animado pela “oportunidade de correr mundo que devo ao meu pandeiro velho de guerra”.³⁶⁴

Darcy de Oliveira é descrito de modo mais sóbrio que seus colegas: “exímio pandeirista”, um “virtuose do pandeiro”.³⁶⁵ “Artista fino, Darcy maneja o seu instrumento com

³⁶⁰ Irradiações. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1936, p. 5; Rádio. *A Nação*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1937, p. 8.

³⁶¹ “Vou mostrar o samba aos parisienses!”. *O Radical*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1939, p. 9.

³⁶² J.C. O pandeiro em Paris. *Correio Paulistano*, São Paulo, 17 out. 1939, p. 5.

³⁶³ Honra ao pandeiro! *Carioca*, Rio de Janeiro, n.18, 22 fev. 1936, p. 47.

³⁶⁴ Vou embora com Josephine! *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 05 jul. 1939, p. 3.

³⁶⁵ Salões e festas. *A Nação*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1937, p. 1; Novas e ecos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1935, p. 13.

bastante habilidade e perfeição”, observa o redator da *Gazeta de Notícias*.³⁶⁶ “Toca pandeiro. Bem. Muito bem, mesmo”, pontua o cronista do *Diário Carioca*, acrescentando: “Darcy tem a sua maneira própria de bater no pandeiro. A cidade conhece Darcy pela cadência...”.³⁶⁷

Para finalizar este exame das formas como os pandeiristas do rádio da década de 1930 eram representados pela imprensa, traremos uma matéria sobre Didi (Inadyr Moraes), o pandeirista que faleceria precocemente em um desastre automobilístico em 1935. Dentre as poucas menções em periódicos durante sua curta carreira, encontramos um exemplo iconográfico que contrasta de maneira interessante com os demais. Diferentemente das fotos já examinadas, em que pandeiristas são representados de modo sóbrio, sugerindo “seriedade”, a matéria da *Gazeta de Notícias* traz uma série de poses do músico em que fica evidente a exploração de sua verve cômica (fig. 23). Este tipo de exposição mais descontraída da figura do artista – procurando, talvez, simular instantâneos tomados durante seu dia a dia, configurando aquilo que González (2019) categorizou como retrato-reportagem – se tornaria comum somente mais de uma década depois, a partir da *Revista do Rádio*.

Não somente neste aspecto a pequena matéria jornalística estava, por assim dizer, à frente de seu tempo: seu título, “Feito para a televisão”, sugere uma consciência precoce de que aquele novo veículo abriria uma nova dinâmica de exploração da “arte fotogênica” de artistas como Didi – dimensão invisível para a apreciação dos rádio-ouvintes de então. No entanto, ainda levaria um bom tempo até isso ocorrer: se a televisão já havia sido inventada, somente no início dos anos 1950 a primeira rede brasileira entraria em funcionamento.³⁶⁸

³⁶⁶ O pandeiro do “Conjunto Regional Guanabara”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 out. 1935, p. 10.

³⁶⁷ Greve no morro... *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1936, p. 8.

³⁶⁸ Segundo Marialva Carlos Barbosa (2010), anos antes da inauguração da primeira emissora no Brasil (a TV Tupi de São Paulo), observam-se anúncios publicitários e matérias jornalísticas apresentando ao público as características e potencialidades do televisor, criando, dessa maneira, um “imaginário tecnológico” sobre o invento. Assim, muitos já “[...] ouviam falar de televisão, antes de ver televisão”, conforme pontua a autora, citando anúncio publicitário publicado em 1950 (BARBOSA, 2010, p. 16). Barbosa, no entanto, analisa conteúdos publicados somente a partir de 1944. A matéria de 1935 sobre Didi, exposta acima, bem como uma coluna fixa da revista *Cinearte* ainda na década de 1930, nomeada justamente “Televisão”, mostram que, anos antes do que aponta a autora, esse invento já povoava o imaginário coletivo brasileiro alimentado pela imprensa.

Figura 23: Didi (Inadyr Moraes)



Fonte: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1935, p. 12

Com a possível exceção desse último exemplo, todas as representações visuais dos pandeiristas atuantes no meio radiofônico localizados pela pesquisa mostram que eles se caracterizavam como homens urbanos, elegantes, “distintos”. Quando se posicionavam em um extremo mais sóbrio e discreto, trajavam ternos, como, aliás, via de regra se vestiam os conjuntos regionais atuantes no rádio. No outro extremo, não muito distante do primeiro, eles incorporavam adereços como aqueles observados em Alfredo Alcântara e João da Bahiana (chapéu, gravata borboleta, bengala, cravo na lapela): neste caso, os pandeiristas parecem representar o *glamour* esperado das estrelas. Ambos, interessantemente, parecem ser os únicos pandeiristas negros a terem projeção midiática na época examinada.

Luiz Otávio Braga aponta que, nos periódicos que abordavam a música popular brasileira a partir de meados da década de 1930, eram “[...] tediosos [por repetitivos] os apelos à ‘vestimenta’ da música popular, notadamente o ‘vestir’ do samba” (2002, p. 85). Talvez essa vestimenta metafórica, então desejada para a música popular brasileira, encontrasse seu correspondente visual nos trajes adotados pelos artistas que tocavam esta música em franca via de urbanização e domesticação.

É importante observar as maneiras como o pandeiro conformava as personalidades artísticas das pessoas que o tocavam. Uma delas, que por óbvia pode passar despercebida, é o “do Pandeiro” compondo o nome artístico de Russo (assim como os de outros artistas posteriores, como Jackson do Pandeiro e Jorginho do Pandeiro). A ordem das palavras sugere

uma inversão: não é mais o pandeiro que pertence a Russo, é Russo quem pertenceria ao pandeiro.

É mais razoável considerarmos o meio-termo – a reciprocidade, o interagenciamento entre instrumento e instrumentista. Lembremos da matéria da revista *Carioca* sobre Russo do Pandeiro, na qual se lê: “Sem exagero, pode-se dizer que o Instrumento e o Homem se identificam”.³⁶⁹ A esse respeito, é relevante o que diz Carlos Calado (1990, p. 53) sobre a “fusão” entre ambos. Ainda que o autor escreva sobre instrumentistas do jazz, a frase se adequa perfeitamente ao contexto em exame:

Tocar o instrumento é de certa forma vestir a primeira máscara. É unir o seu corpo ao instrumento, que passa a fazer parte dele, numa atitude muito próxima à do ator que incorpora adereços (uma peruca, óculos, ou uma bengala, por exemplo), que acabam se integrando à constituição física e visual da personagem. Vestida esta primeira máscara, a partir da relação com o instrumento, essa “fusão” assume tal grau que a plateia tem a impressão de assistir a um ser único, formado a partir dessa junção.³⁷⁰

É interessante que Calado utilize o termo “máscara”. Betancur García (2010) nos lembra que o conceito de “persona” advém da utilização de máscaras por atores, na Grécia Antiga, durante representações teatrais. Assim, faz todo sentido que a personalidade artística dos pandeiristas em exame tenha sido moldado de maneira decisiva pelo uso daquela máscara-instrumento. Interessantemente, a etimologia da palavra latina conecta a máscara ao domínio sonoro: ainda segundo García, o termo latino “*per-sonare*” significa “soar através de”. Assim, a *persona* seria aquela máscara através da qual soava a voz do ator. Posteriormente, esta associação levaria Carl Jung a pensar a personalidade, no campo da psicologia, como o papel social – a máscara – desempenhado pelo indivíduo na vida em sociedade (BETANCUR GARCÍA, 2010, p. 130).

Mais do que mero “adereço” incorporado, o pandeiro é elemento ativo na construção visual dessas *personas* artísticas, constando na maioria das fotos de pandeiristas coletadas pela pesquisa. Em algumas delas, o pandeirista simula tocá-lo; em pelo menos uma, aparentemente, o pandeiro está sendo tocado de fato; em algumas, o pandeirista simula malabarismos com o instrumento.

Os malabarismos, esse “efeito imprevisto” propiciado pela morfologia do instrumento, são uma habilidade bastante ressaltada pelos periódicos, e parecem responsáveis por boa parte do êxito alcançado por artistas como Russo do Pandeiro e Alfredo Alcântara. Este último foi consagrado sob a alcunha “pandeirista infernal”, que, como vimos, era um tropo comum a

³⁶⁹ Honra ao pandeiro! *Carioca*, Rio de Janeiro, n.18, 22 fev. 1936, p. 47.

³⁷⁰ Agradeço a Gabriel Improta por sugerir esta citação.

vários pandeiristas. “Diabólicos”, “mágicos”, eles tinham suas habilidades ao instrumento enfatizadas, também, por imagens líricas que falavam do “colorido das notas arrancadas”, do “bailado com os dedos sobre o couro do instrumento”, da “arte espetacular” de que aquele instrumento começava a se mostrar capaz.

Voltemos mais uma vez à matéria da revista *Carioca* sobre Russo, para a qual seria “impossível imaginar Russo sem o pandeiro”. Esta afirmação pode ser estendida a todos os pandeiristas examinados: nenhum deles seria imaginado, ao menos da maneira como foram, sem a mediação do instrumento. Reciprocamente, como continua aquele texto, “seria bastante difícil imaginar o pandeiro” sem Russo, ao que acrescentamos: da mesma forma, seria bastante difícil imaginar o instrumento sem o trabalho feito pelos colegas de Russo do Pandeiro, também eles mediadores, responsáveis por sua inserção nos ambientes profissionais da música e, em boa parte, pela projeção e positivação decisiva experimentada pelo pandeiro naquela década.

As muitas referências elogiosas aos pandeiristas, compiladas nas páginas anteriores, podem parecer exageradamente generosas, a ponto de torná-los indiferenciados: afinal, haveria de fato algum deles considerado o “maioral” ou o “rei”, uma vez que todos parecem receber o mesmo tratamento?

Tudo indica que João da Bahiana e Russo do Pandeiro dividiram este posto simbólico durante os anos 1930. João já era considerado um veterano do meio musical, com atuação consolidada. Russo teve ascensão rápida, a partir de sua atuação no rádio, meio que começava a se profissionalizar. Ambos são os pandeiristas mais mencionados nos periódicos, e os que mais mereceram matérias exclusivas ou concederam entrevistas.

Mais do que especular se algum deles seria considerado “o maior”, interessa ressaltar que o tratamento francamente favorável dos periódicos a todos esses músicos, tendência que nitidamente se acentua a partir de meados daquela década, revela que se estabelecia um novo modo de olhar para os pandeiristas e para o instrumento que eles tocavam.

Conforme aponto no capítulo anterior, entre o início do século XX e meados da década de 1920, os textos veiculados na imprensa refletiam uma conceituação ambígua sobre as pessoas que tocavam pandeiro, mostrando-se ora francamente preconceituosas, ora elogiosas ao instrumento e instrumentistas. Observa-se uma relevante quantidade de relatos de repressão policial ao uso do pandeiro, várias vezes acompanhadas de prisão de seu portador, apreensão do instrumento e agressões físicas gratuitas. Os periódicos ora apoiavam, ora censuravam as ações policiais, ora silenciavam a este respeito.

Porém, a partir da segunda metade dos anos 1920, e ao longo da década de 1930, indubitavelmente prevalece, na imprensa, uma visão positiva e ufanista sobre o instrumento,

com diversos registros da inserção do pandeiro em ambientes ligados às classes média e alta, como noites artísticas e bailes carnavalescos nos grandes clubes; com a cobertura entusiasmada dos primeiros desfiles das recém-criadas escolas de samba e suas “orquestras” formadas por pandeiros e outras percussões; com registros de peças de teatro de revista que faziam referência ao instrumento (ora no título do espetáculo, ora no título de um dos quadros que o compunha, ora com a presença de pandeiristas conhecidos); finalmente, como é demonstrado neste capítulo, com a absorção dos pandeiristas pelos conjuntos atuantes no rádio, mencionados de forma crescente, e com crescente entusiasmo, por jornais e revistas. Ao mesmo tempo em que a primeira geração de pandeiristas que trabalhou no rádio experimentava a possibilidade de viver desta profissão, a imprensa começava a enxergar os pandeiristas como artistas de verdade. E esses artistas tinham nomes, rostos e atributos performáticos: criavam-se suas identidades artísticas. Para os pandeiristas examinados, portanto, tocar no rádio significava mais do que a simples oportunidade de viver profissionalmente de música: eles começavam a ser entendidos como artistas.

Esta condição, porém, tinha seus limites. O *status* de estrela musical do rádio foi alcançado por cantores e cantoras como Francisco Alves, o “rei da voz”, Marlene e Emilinha Borba, “rainhas do rádio”, Orlando Silva e Carmen Miranda (provavelmente, o maior ícone popular de sua época). Aos instrumentistas acompanhadores, restava a possibilidade de assumir papéis subalternos dentro do ecossistema do estrelato, por assim dizer. Os instrumentistas, por vezes, conseguiam posição de relativo destaque, mas sem o mesmo patamar de projeção midiática e, presume-se, de ganhos financeiros que aqueles cantores e cantoras. Dentre os pandeiristas em exame, talvez apenas Russo do Pandeiro tenha conseguido maior exposição midiática e ganhos financeiros substanciais – condição que, ao que tudo indica, se consolidou somente após o músico se radicar nos Estados Unidos, a partir de 1945.³⁷¹

3.5 UMA ENTREVISTA: REVISITANDO O PARADIGMA DA REPRESSÃO

Peter Burke (1978) sustenta que o estudo da cultura popular europeia da Idade Média (cultura, basicamente, de tradição oral e ocorrente muitas vezes em ocasiões efêmeras, como as festas populares) representa um problema para o historiador. Normalmente, ele dispõe, como

³⁷¹ Suzana Reck Miranda (2020) propõe que Russo do Pandeiro, assim como outros músicos brasileiros que se radicaram nos Estados Unidos nos anos 1940, como Nestor do Amaral e Zezinho, experimentaram sucesso dentro de uma espécie de “*star system* secundário”: fazendo papéis menores em cenas curtas de filmes de Hollywood, eram relativamente desconhecidos nos Estados Unidos, mas eram objetos de artigos entusiasmados da imprensa brasileira, que exagerava na dimensão do sucesso obtido por esses músicos no exterior.

únicas fontes disponíveis para se aproximar dela, os relatos de *outsiders* literatos, e não os dos sujeitos produtores dessa cultura, como artesãos ou camponeses do período. As evidências dos valores e atitudes populares do passado são fragmentárias, configurando a característica esquiva (*elusive*) dessa cultura popular. Impossibilitado de obter uma aproximação direta à mentalidade das pessoas do povo, resta ao historiador uma abordagem oblíqua, por meio de registros deixados por “mediadores” (BURKE, 1978, p. 65-87).

Esta reflexão de Burke pode ser estendida aos registros escritos remanescentes de qualquer cultura popular do passado: na maior parte das vezes, eles foram produzidos não pelos agentes produtores desta cultura, mas por observadores *outsiders* que, ao narrá-la, já se constituem em um filtro, uma mediação. Os registros de periódicos analisados no presente capítulo não fogem a esta condição: o que sempre chega a nós é o viés do redator, do fotógrafo, do editor da matéria. Ou melhor, quase sempre: uma pequena quantidade das matérias localizadas se constitui de entrevistas com os pandeiristas. São oportunidades raras de ouvirmos esses profissionais falando, “no calor da hora”, de si mesmos, de suas sensibilidades, de seu instrumento.

No entanto, também aqui não cabe sermos ingênuos: essas vozes chegam até nós mediadas pela ação da equipe editorial da publicação. Se é o pandeirista que fala, essa fala foi estimulada por perguntas feitas pelo entrevistador e, posteriormente, editada, podendo ser distorcida conforme o desejo do entrevistador de construir o entrevistado.³⁷² Transcrições de diferentes entrevistas concedidas pela mesma pessoa podem divergir radicalmente no uso da linguagem, como se o entrevistado fosse uma pessoa diferente em cada entrevista.³⁷³

³⁷² Lurian Lima (2021) examina a atuação do que ele chama de “paradigma da mediação” na construção historiográfica da música popular brasileira. Boa parte de sua análise se concentra na produção dos Depoimentos para a Posteridade do Museu da Imagem do Som do Rio Janeiro entre 1966 e 1972. O autor transcreveu muitos desses depoimentos, disponíveis em arquivos de áudio nessa instituição, e, nos casos específicos dos depoimentos de Pixinguinha, João da Bahiana e Donga, comparou-os com a versão dessas transcrições publicada pelo próprio MIS (cf. FERNANDES, 1970). Lima acusa a “[...] manipulação do conteúdo das entrevistas”, operada pela “[...] retirada ou acréscimo de palavras, expressões e discussões, com objetivo de reforçar ou arrefecer certas informações e significados, ou mesmo criá-los, e de apagar o campo de tensões e negociações constitutivo desses depoimentos” (LIMA, 2021, p. 24). O autor conclui que o paradigma da mediação é, pelo menos em parte, “[...] resultado de um esforço sistemático em prol da construção de uma memória ilusoriamente pacífica da chamada música popular ‘brasileira’, forjada e repetida por intelectuais brancos, muitos dos quais vinculados aos grupos dirigentes e instituições estatais” (2021, p. 28-29).

³⁷³ A este respeito, confrontar a entrevista de João da Bahiana concedida a Lourival Coutinho em 1939, aqui examinada, e a entrevista concedida pelo músico em 1971 a José Ramos Tinhorão (A memória viva do Rio. *Veja*, São Paulo, 28 jul. 1971, p. 3-5). Na entrevista a Tinhorão, a fala de João é repleta de construções do tipo: “As baianas era tudo doceira e tinha empregado pra vendê com os tabuleiro na cidade [*sic*]”; “[...] as mulhé dançava o miudinho, que era só tremendo as cadera [*sic*]”; “A minha filha vem aqui às vezes e diz preu i pro Retiro dos Artistas [*sic*]”. Esses supostos erros de concordância e de ortoépia contrastam dramaticamente com a linguagem rebuscada de João da Bahiana retratada na entrevista a Coutinho.

Essas observações valem como advertência para que não se leia acriticamente tudo que está dito, e principalmente *como* está dito, na entrevista que será examinada agora, publicada em 1939 pela revista *Carioca*.³⁷⁴ Concedida por João da Bahiana, é a mais extensa entrevista concedida por um pandeirista naquela década. Referida no capítulo introdutório desta tese, agora será analisada com mais minúcia.

Ela se torna particularmente interessante porque seu conteúdo aponta para o paradigma da repressão ao pandeiro e ao samba (HERTZMAN, 2013), abordado no capítulo anterior. A entrevista pode ser entendida como um “relato nativo” dessa situação, feito por alguém que afirma tê-la sofrido na pele e apresenta sua versão dos fatos, articulando-a em relação ao tempo presente. João da Bahiana fala como remanescente de uma época que pertenceria ao passado, alguém que ascendeu socialmente graças a sua resiliência em permanecer tocando pandeiro. O próprio texto de apresentação da entrevista informa que ele era “considerado nos meios radiofônicos um dos maiores pandeiristas brasileiros”; ao fim da matéria, o entrevistador Lourival Coutinho observa que João da Bahiana saíra, apressado, “rumo à [rádio] Mayrink Veiga, onde tamborila com arte o seu tradicional pandeiro”. Portanto, o texto claramente situa João como músico profissional do rádio, reconhecido pelos pares – logo, atestando seu prestígio e autoridade.

O mote inicial indicado pelo título da matéria, “O samba nasceu na Baía?” [*sic*], a controvérsia entre as supostas origens baianas ou cariocas do gênero musical, é superficialmente abordado: de acordo com a versão do entrevistado, sim, a origem do gênero seria baiana. João da Bahiana enfatiza o papel desempenhado pelos “capadócios”, capoeiristas com fama de violentos e pertencentes a maltas rivais (“nagôs” e “guaiamús”),³⁷⁵ para o desenvolvimento do samba no Rio de Janeiro. Em seu entendimento, os capadócios teriam sido os precursores dos “malandros” e disseminadores, no Rio, do ritmo trazido da Bahia por volta de 1900.

Carioca, último filho de uma família de baianos emigrados para o Rio de Janeiro, João da Bahiana tinha uma espécie de “dupla cidadania” que lhe dava credibilidade sobre o assunto. Criado na Saúde, bairro da “Pequena África”, região central do Rio, onde se encontra a Pedra do Sal (exatamente onde hoje, não por acaso, há um largo com seu nome), era filho de Perciliana, uma das tias baianas ligadas ao desenvolvimento inicial do samba no Rio de Janeiro.

³⁷⁴ COUTINHO, Lourival. O samba nasceu na Baía? *Carioca*, n. 200, 12 ago. 1939, p. 34-35; 62.

³⁷⁵ De acordo com Carlos Eugênio Líbano Soares (2002), as maltas de capoeiras eram grupos de grande presença nas ruas do Rio de Janeiro durante o século XIX. Consistiam em grupos de indivíduos, praticantes da capoeira e muitas vezes portadores de facas ou outros instrumentos contundentes, que controlavam espaços determinados da cidade, confrontando-se com outras maltas ou com a polícia.

Ainda na infância, João integrou alguns ranchos carnavalescos, nos quais tinha a função de porta-machado – o responsável por defender o estandarte do rancho, durante o desfile, de ataques de integrantes de agremiações rivais.³⁷⁶ Pertencera a uma das maltas de capoeira rivais por ele mencionadas, os nagôs.³⁷⁷ Era, portanto, sob muitos pontos de vista, um “nativo” dos assuntos tratados na reportagem.

João da Bahiana faz um retrospecto dos estágios iniciais do desenvolvimento do samba no Rio de Janeiro. Fala de seu início na vida musical, ainda na infância, junto com os amigos Sinhô, Caninha e Pendengo: “Fui dos fundadores do primeiro conjunto de samba que aqui se formou”.

O ponto central de sua narrativa é a repressão ao pandeiro e ao samba, e sua posterior consagração. Ele conta a aversão que a elite carioca do início do século XX tinha ao samba:

O novo ritmo foi combatido de todas as formas. As famílias detestavam-no. [...] E, assim, a polícia entrou em cena, movendo a mais terrível campanha que se possa imaginar. [...] A perseguição da polícia não podia impedir, entretanto, que o samba seguisse o seu destino... Eu, por exemplo, fui uma grande vítima: por causa do samba, trancafiaram-me muitas vezes na cadeia e quebraram-me muitos pandeiros.

O músico conta detalhes anedóticos das estratégias de repressão policial – como o caso de um delegado que, bom tocador de violão, “fantasiava-se de capadócio” para se infiltrar no meio dos sambistas e prendê-los. A seguir, João cita, superficialmente, o famoso episódio do pandeiro dado a ele pelo Senador Pinheiro Machado (na reportagem, referido como “general”), seu admirador, após o instrumento de João ter sido destruído pela polícia. Voltaremos a este ponto adiante.

Aos poucos, segundo seu relato, teria ocorrido a progressiva aceitação do samba e do pandeiro, mediada por autoridades policiais e políticas (como o próprio Pinheiro Machado) que simpatizavam com os sambistas: “dentro em pouco, o novo ritmo invadia os lares e os salões da alta sociedade”. Finalmente, ocorreria a “vitória definitiva”: a permissão para que os ranchos carnavalescos “saíssem à rua a cantar e a dançar ao som da nova melodia”. O samba teria, então, experimentado a consagração também fora do país, como aponta João, citando o sucesso dos

³⁷⁶ Cf. o depoimento de João da Bahiana publicado em Fernandes (1970, p. 49-69).

³⁷⁷ Embora nesta entrevista João da Bahiana fale claramente como membro de um desses grupos de capoeiras, o músico não identifica a qual deles havia pertencido. Sua filiação ao grupo dos nagôs fica clara em entrevista posterior, publicada em 1950: “Eu era capoeira e como era da Cidade Nova era nagôa [*sic*]. Os da beira da praia eram guaiamuns [*sic*]”. In: FONSECA, Silvio da. O Irineu era eleito e ia para Paris! *A noite: suplemento*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1950, p. 36-37; 39.

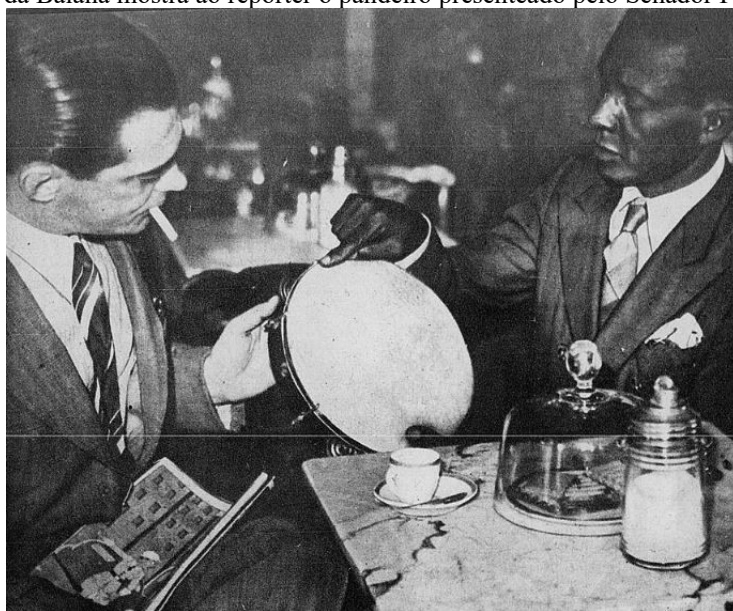
Oito Batutas na Europa³⁷⁸ e o de Carmen Miranda nos Estados Unidos, que começava a acontecer na mesma época em que a reportagem foi feita.

Ao final da entrevista, coroando sua narrativa teleológica da trajetória do pandeiro, da repressão à consagração, e não deixando dúvidas quanto à sua percepção do êxito obtido pelo instrumento, João da Bahiana exulta:

Quem havia de dizer que o velho pandeiro, que padeceu as maiores afrontas, viesse a gozar das regalias e honras de que hoje goza? Eu, por exemplo, vanglorio-me de dizer que este aqui já esteve até nas mãos do rei Alberto [da Bélgica] e do príncipe de Gales, que o examinaram curiosamente, e manifestaram sua ótima impressão quanto à eficiência de um bom pandeiro em qualquer conjunto musical.

O conteúdo iconográfico da matéria consta de duas fotos e é de grande interesse. Ele se tornaria significativo para a construção da memória da repressão ao samba e ao pandeiro – e, paradoxalmente, há razões para desconfiar de ambas as fotos. Na primeira delas, o repórter segura um pandeiro, para cujo aro João aponta (fig. 24). A legenda diz: “O pandeirista mostra ao repórter o pandeiro que lhe ofereceu Pinheiro Machado”.

Figura 24: João da Baiana mostra ao repórter o pandeiro presenteado pelo Senador Pinheiro Machado



Fonte: *Carioca*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1939, p. 34

No depoimento que posteriormente concederia ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1966, João sustenta que teve seu pandeiro confiscado pela polícia durante a Festa da Penha de 1908, dias antes de uma apresentação que faria em uma festa na casa do poderoso

³⁷⁸ Embora a reportagem não especifique esta informação, João da Bahiana se refere à temporada do grupo Oito Batutas ocorrida em Paris, em 1922.

Senador Pinheiro Machado, seu admirador; por conta disso, não compareceu à festa. Ao tomar conhecimento do acontecido, o Senador deu ordens para que fosse confeccionado um novo instrumento para o músico, contendo a seguinte dedicatória: “A minha admiração, João da Baiana – Senador Pinheiro Machado” (cf. FERNANDES, 1970, p. 57).

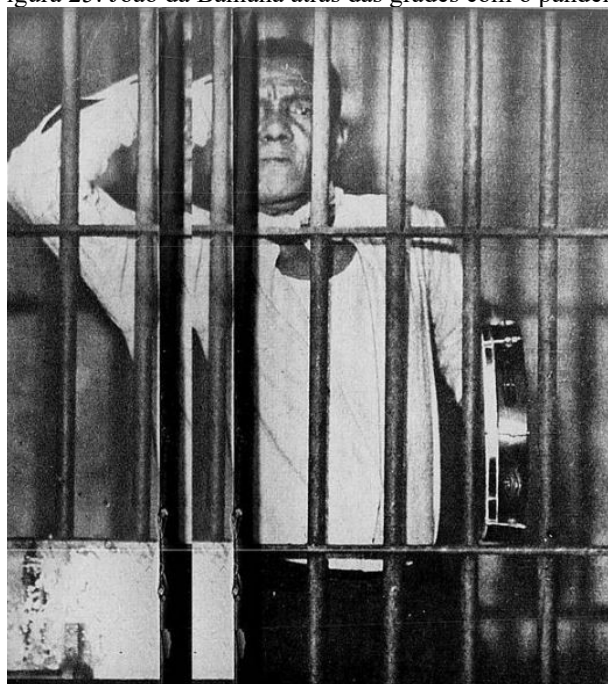
O pandeiro presenteado por Pinheiro Machado ganharia fama como objeto emblemático do passado de repressão ao samba, e, conforme argumenta Hermano Vianna (2012), o episódio seria sintomático das redes de mediações existentes entre estratos “altos” e “baixos” da sociedade, que acabariam por favorecer a progressiva aceitação do gênero e sua posterior legitimação como símbolo identitário brasileiro – tese básica do autor. O instrumento teria passado a funcionar como espécie de salvo-conduto para João, que, a partir daí, não teria sido mais importunado pela polícia.

É importante ressaltar que não há indicações de que o pandeiro da foto em questão seja o mesmo do episódio de 1908. João da Bahiana, no depoimento ao MIS, não deixa claro se a dedicatória do Senador foi escrita sobre a pele do instrumento, ou inscrita em uma placa incrustada no corpo do pandeiro. Seja como for, a foto examinada não traz nenhum indício visível da dedicatória, e, portanto, de que o pandeiro ali retratado seja o mesmo com que Pinheiro Machado presenteou o músico. É possível que o instrumento fotografado se tratasse de um pandeiro genérico, por assim dizer, de uso corrente de João em seu exercício profissional.

A segunda foto da entrevista é a mais eloquente, contrastando com a imagem de *glamour* que João da Bahiana e outros pandeiristas projetavam de si mesmos na época em exame. Ela mostra João atrás das grades, supostamente em uma prisão, segurando um pandeiro (fig. 25). A legenda original da publicação informa que o músico “pagava com o xadrez o feio ‘crime’ de cantar samba e tocar pandeiro...”. Essa foto se tornaria emblemática para a memória da repressão ao samba e ao pandeiro.³⁷⁹

³⁷⁹ O documentário curta-metragem *Conversa de Botequim* (1972), de Luiz Carlos Lacerda, sobrepõe, a esta foto de João da Bahiana preso, a voz do músico recontando o episódio do pandeiro presenteado pelo Senador Pinheiro Machado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AASid27VesA>. A foto foi utilizada para compor um infográfico integrante de uma matéria, no *website* do jornal *O Dia*, sobre o passado da repressão ao samba. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/conteudo/diversao/2016-11-27/perseguido-por-decadas-o-samba-chega-ao-centenario-amado-pelos-brasileiros.html>. Blogs como o *Samba do Sino* (disponível em: <http://sambadosino.blogspot.com/2015/01/joao-da-bahiana-introduziu-o-pandeiro-no.html>) e *Vermute com Amendoim* (disponível em: <http://vermutecomamendoim.blogspot.com/2011/02/barao-e-as-fotos-de-tio-joao.html>) também trazem pequenas matérias ilustradas por esta foto. Todas essas fontes foram acessadas em: 02 jun. 2020.

Figura 25: João da Bahiana atrás das grades com o pandeiro



Fonte: *Carioca*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1939, p. 34-35

João da Bahiana, provavelmente, se referia a esta foto quando afirmou, em seu depoimento ao MIS: “Sim, fui preso várias vezes por tocar pandeiro. Tenho algumas fotografias em casa, inclusive uma quando eu estava dentro do xadrez com um pandeiro” (FERNANDES, 1970, p. 62). Porém, há alguns problemas quanto a tomar esta foto como comprovação factual de que João esteve na prisão. Se ele foi preso algumas vezes por tocar pandeiro, como sustentou em diversas ocasiões, e se o pandeiro que ele ganhou de Pinheiro Machado em 1908 passou a funcionar como salvo-conduto, é aceitável supor que, a partir daquele ano, ele não tenha sofrido mais prisões por carregar o instrumento. Logo, uma foto “autêntica” de João preso com o instrumento teria de ser de 1908 ou anterior. Nascido em 1887, o músico tinha 21 anos de idade em 1908. A foto em questão sugere não um jovem adulto, mas um homem de meia-idade – em 1939, data da reportagem, João tinha 52 anos.

Além disso, é pouco provável que fosse permitido a um prisioneiro manter o instrumento consigo: já foi demonstrado que pandeiros apreendidos, normalmente, eram destruídos ou confiscados pela polícia. Além do mais, no início do século XX, a vida de “pessoas comuns” era pouco documentada pela via fotográfica. É pouco provável que, naquela época, fosse tirada uma foto de João, então um anônimo, dentro da prisão.³⁸⁰

³⁸⁰ Em um livro primordialmente interessado nas implicações do uso de imagens como evidência histórica, Peter Burke afirma que “[...] as tentações do realismo, mais exatamente a de tomar uma imagem pela realidade, são particularmente sedutoras no que se refere a retratos” (BURKE, 2004, p. 25). O problema para os historiadores, pondera o autor, é saber até que ponto pode-se confiar nessas imagens. Por outro lado, aponta ele, há muito

Em suma, embora o texto da reportagem em questão não esclareça sua condição de produção, é pouco provável que a foto em questão tenha sido tomada “no contexto” de uma das prisões de João da Bahiana, mas sim que tenha sido produzida para a própria matéria jornalística. A idade aparente de João, o fato de ele portar um pandeiro e estar com roupas elegantes, todos esses elementos sugerem que ele está posando para uma sessão fotográfica, uma encenação do fato passado. Ou seja: essa foto não é uma comprovação do fato de João ter sido preso (embora seja utilizada justamente com este intuito), mas uma dramatização, uma representação do fato, feita *a posteriori*.³⁸¹

Porém, ainda que a foto não tenha sido tomada quando ocorreu alguma suposta prisão de João da Bahiana, isso não significa que João nunca tenha sido preso por causa do pandeiro, ou que a história do confisco de seu instrumento na Festa da Penha em 1908 seja fantasiosa. Conforme mencionado no capítulo anterior, havia muitas vicissitudes em torno dessa festa no período do pós-abolição, quando samba, batuques e instrumentos associados a eles podiam ser tanto tolerados quanto proibidos. Em 1908, justamente o ano em que João da Bahiana afirmava ter seu pandeiro apreendido na Penha, *O Paiz* traz o seguinte relato sobre a festa: “Como os pandeiros estavam sendo apreendidos à entrada do arraial, os amantes do samba arranjaram garrafas, nas quais batiam com pedaços de pau” (grifo meu).³⁸² Ou seja, o relato de João da Bahiana é perfeitamente plausível, mesmo levando em conta que não haja registros específicos desse episódio, nem das prisões que sustentava ter sofrido.³⁸³

Aceitando-se a hipótese de que a foto é uma encenação, não sabemos se a ideia de representar visualmente o passado de repressão ao pandeiro e ao samba partiu de João da Bahiana ou do repórter. Mas, uma vez que, aos olhos do público, João é seu protagonista, é interessante notar que ele corporifica a representação desse passado de repressão. Neste ponto, o ato de João da Bahiana pode ser entendido como político, uma denúncia do passado recente que ele declarava como já superado, mas que talvez julgasse em vias de cair no esquecimento.

tempo jornais utilizam fotos justamente como evidências de autenticidade. Para Burke, a atitude essencial a se fazer é a crítica da fonte: documentos fotográficos precisam ser contextualizados, tarefa nem sempre fácil, uma vez que muitas vezes é impossível determinar, por exemplo, a identidade do fotógrafo ou o projeto original ao qual determinada foto estava vinculada (p. 27).

³⁸¹ Marc Hertzman (2013) levanta desconfianças semelhantes às aqui apresentadas em relação às condições de produção dessa foto. O exame dela, aliás, é o ponto de partida para o autor explorar os significados e utilizações da noção que chama de paradigma da repressão (*punishment paradigm*) ao samba.

³⁸² A Festa da Penha. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 05 out. 1908, p. 2.

³⁸³ Maria Clementina Pereira Cunha (2015) apurou que o único registro oficial de passagem policial de João da Bahiana é um processo de 1907, no qual ele figura como vítima de um tiro disparado à saída de um baile de uma sociedade carnavalesca, por conta de uma suposta disputa envolvendo mulheres. A questão acabou arquivada, sem se apurar o autor do tiro. Portanto, não há comprovação factual de que João tenha sido preso por tocar pandeiro – situação que ele reiterou em diversos depoimentos e que é bastante plausível, dados tantos registros desse tipo de situação examinados no capítulo anterior.

Para isso, o músico assume sua agência: utiliza seu prestígio de artista do rádio e amplifica o alcance de sua narrativa ao veiculá-la em uma revista importante, editada na então capital federal.

A análise da foto fica incompleta se não prestarmos atenção a seu outro protagonista: o pandeiro. Sem sua presença, ela perderia muito de sua eloquência e da significação de que foi investida ao longo do tempo. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que é um dos elementos que nos faz desconfiar da veracidade da foto como um instantâneo de uma prisão sofrida por João da Bahiana, a presença do pandeiro potencializa a narrativa de João. Ou seja, também aqui o pandeiro se mostra um mediador, no sentido proposto por Latour (2012): aquilo que modifica ou transforma o significado ou o elemento que veicula.

3.6 CONSIDERAÇÕES

A partir da década de 1930, e durante muitos anos, o rádio constituiu a instância central de veiculação e exploração comercial da música popular brasileira. Boa parte de sua programação musical era tocada ao vivo, muitas vezes por conjuntos regionais que sempre contavam com um pandeiro – frequentemente, a única percussão desses conjuntos. Essa condição era favorecida pela *affordance*, a propiciação do instrumento, refletida em suas características organológicas e sonoras. O pandeiro foi, provavelmente, o instrumento de percussão de maior presença no âmbito do rádio na década de 1930.

No entanto, as trajetórias dos pandeiristas pioneiros do rádio são pouco abordadas nas literaturas sobre a era do rádio e a música popular brasileira. Este capítulo trouxe resultados de uma pesquisa, feita a partir de periódicos editados no Rio de Janeiro nos anos 1930, que procurou levantar aspectos das trajetórias dos profissionais do pandeiro atuantes no meio radiofônico carioca naquela década, bem como examinar as formas como esses pandeiristas foram representados, e se autorrepresentaram, por meio da imprensa.

A busca evidenciou o destaque recebido por João da Bahiana, Russo do Pandeiro, Joca, Darcy de Oliveira, Alfredo Alcântara e Didi – alguns dos quais são ignorados pela historiografia da música brasileira. Embora a pesquisa tenha trazido novos dados sobre todos esses músicos, em alguns casos consegue-se conhecer apenas fragmentos de suas trajetórias artísticas.

Para compreender de que maneira os periódicos contribuía para a construção das imagens artísticas desses pandeiristas, foi feita análise dos discursos escritos e da iconografia. Os textos, de modo geral, eram bastante entusiásticos, tratando os pandeiristas como

celebridades e ressaltando suas habilidades motoras, gestuais e musicais. Muitas vezes, eles eram referidos por tropos como “mágicos” ou “infernais”.

Os pandeiristas se caracterizavam visualmente como homens urbanos, “distintos”. Quando adotavam um ar mais sóbrio, eles trajavam ternos, da mesma forma como usualmente se vestiam os conjuntos regionais atuantes no rádio. Em alguns casos, eles deixavam transparecer o esforço de caracterização como estrelas, incorporando adereços que poderiam indicar *glamour*, como chapéu, gravata borboleta e cravo na lapela.

Se, em décadas anteriores, o pandeiro era tratado de forma ambígua pela imprensa, nos periódicos dos anos 1930 se verifica uma abordagem francamente favorável, revelando que se produzia um novo olhar para o pandeiro e pandeiristas. Para além da possibilidade de viver profissionalmente de música, tocar no rádio significava, para eles, ser compreendidos como artistas. Portanto, o rádio representou ganhos materiais e simbólicos para esses instrumentistas. Mas, havia limites para estes ganhos. Se o *status* de estrela do rádio, supostamente, estava ao alcance de qualquer um desses pandeiristas, raramente ele era alcançado.

Foi examinada uma entrevista concedida por João da Bahiana, entendendo-a como oportunidade de escutar este pandeirista falando “em primeira pessoa”. Sua fala demonstra o imenso peso simbólico que ele conferia ao passado de estigmatização do pandeiro, bem como à sua superação, a ponto de o músico se valer de seu prestígio para representar, visualmente, esse passado de repressão, articulando-o com sua condição presente de artista do rádio.

O pandeiro foi especialmente presente na música popular brasileira em uma época em que se iniciava uma nova configuração de suas instâncias de produção e exploração mercantilizada. Sendo instrumento obrigatório nos conjuntos regionais que predominaram nas emissoras de rádio brasileiras, sua sonoridade impregnou o ambiente radiofônico, bem como as gravações da música popular feitas durante a chamada era do rádio. A grande inserção dos pandeiristas nessas esferas musicais profissionais certamente foi decisiva para a mudança de percepção social a respeito do pandeiro no Brasil. Além da produção acumulada de discursos favoráveis ao instrumento, apontada no capítulo anterior, seu papel utilitário na nova configuração da economia da música foi fundamental para a aceitação do pandeiro como símbolo da nação.³⁸⁴

³⁸⁴ Recorrendo-se a autores comentados no primeiro capítulo do presente texto, é possível estabelecer paralelos entre as conjunturas que levaram o pandeiro a assumir esta condição simbólica, no Brasil, e casos de instrumentos musicais de outros países que são igualmente associados à ideia de Nação. Eliot Bates (2012) apontou a importância dos esforços empreendidos pela emissora de rádio nacional turca para a criação da imagem do *saz* como instrumento nacional. Kevin Dawe (2003) considera que o estabelecimento de uma indústria fonográfica cretense foi fundamental para a reinvenção da tradição da lira local. Regula Qureshi

A incorporação do pandeiro ao rádio e à fonografia, obviamente, não eliminou as situações em que o pandeiro era e é tocado de maneira diletante; mas, tudo indica que elas foram perdendo o estigma de tempos passados, passando a ser associadas cada vez menos à “vadiagem” e mais a um ócio não apenas inofensivo como valorizado, uma vez que passou a ser conectado à imagem que a Nação projetava orgulhosa de si.

“Ócio” vem do latim *otium*, que serve de base também para “negócio”, o *nec-otium*, que, etimologicamente, equivale à negação do ócio. As culturas e tradições latinas preservaram a ideia de que, antes de existir o negócio, já havia o ócio (WISNIK apud KRAMER, 2011, p. 3). O pequeno recorte da trajetória histórica do pandeiro aqui examinada espelha essa concepção linguística. Sem deixar de ser aproveitado para o ócio, o outrora presumido “instrumento da vadiagem” foi progressivamente absorvido pelas novas formas do negócio da música: passou a ser também “bom para os negócios”. Na conjuntura examinada, ficou cada vez mais evidente que pandeiro *is business*.

(1997) observou que algumas atribuições afetivas relacionadas ao som do *sarangi* foram instituídas na memória coletiva indiana a partir da disseminação do instrumento pelos meios de comunicação de massa locais.

4 DESVELANDO O SOM DO PANDEIRO (E DE OUTRAS PERCUSSÕES) NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DA FONOGRAFIA BRASILEIRA: UM EXERCÍCIO DE ESCUTA COLETIVA

Até este momento, examinamos o objeto desta tese pelas vias do discurso escrito e iconográfico, tendo os periódicos como a principal fonte documental. Neste capítulo, buscaremos nos aproximar do aspecto sonoro propriamente dito do pandeiro durante o recorte cronológico estudado. Para isso, foi feita a opção metodológica do exame das gravações do instrumento no contexto da então incipiente fonografia comercial brasileira.

Seria ingênuo supor que, pelo exame do pandeiro nessa fonografia, alcançaríamos a compreensão exata de como se tocava o pandeiro nas manifestações populares, nas festas de rua, no carnaval. Essa dimensão, provavelmente, é irrecuperável; somente seria possível nos aproximarmos dela por meio de gravações de campo, ou seja, registros que documentassem uma performance, supostamente espontânea, fora do ambiente do estúdio de gravação. Desconheço a existência de registros dessa natureza feitos no local e recorte cronológico em exame.

Carlos Sandroni, que buscou analisar auditivamente seu objeto de estudo – as transformações do samba entre 1917 e 1933 – por meio dos discos da época, pondera que “[...] os discos não são necessariamente o retrato fidedigno da música em questão” (2012, p. 188). Para o autor, o samba gravado em estúdio não é igual ao samba tocado fora dele – embora existam relações entre ambos. Sandroni, então, assume que “[...] a análise proposta nesta seção diz respeito ao samba tal qual era praticado nos estúdios de gravação” (p. 188).

Da mesma forma, as discussões aqui apresentadas dizem respeito não a como o pandeiro era tocado nas ruas, mas a como ele foi tocado nos estúdios de gravação durante o período em exame. Presume-se que ambas as práticas mantiveram certo grau de correspondência; mas, em última análise, o que se estará historicizando será a prática fonográfica em torno do pandeiro.

A principal base de dados consultada para acesso aos fonogramas é o *website Discografia Brasileira*.³⁸⁵ A pesquisa localizou gravações contendo o som de pandeiro somente a partir de 1930 – não foram localizadas gravações anteriores a este ano. As razões para esta

³⁸⁵ Este *site*, organizado e mantido pelo Instituto Moreira Salles, consiste em uma base de dados, em permanente processo de atualização, que busca catalogar e digitalizar os fonogramas brasileiros originalmente gravados em 78 rpm no período entre 1902 e 1964. Os fonogramas digitalizados são disponibilizados para escuta do público por meio da plataforma do *site*, que também traz as informações encontradas nos selos de cada disco. Na base de dados, constam também informações sobre fonogramas ainda não digitalizados, ou ainda não disponibilizados para a audição. As buscas podem ser feitas por vários parâmetros relacionados aos fonogramas, como título, autoria, intérprete, gênero, gravadora, ano de gravação etc. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>.

condição serão debatidas ao longo do capítulo; por ora, interessa apontar que o exame de fonogramas permite acessarmos o som do pandeiro referente apenas aos últimos anos do recorte cronológico abordado nesta tese.

O presente capítulo funcionará em complementaridade com o capítulo anterior, em que examinamos os pandeiristas atuantes na radiofonia do Rio de Janeiro nos anos 1930. Há, porém, uma diferença importante: a atuação desses instrumentistas no rádio foi examinada em função de como a imprensa os representava; o que se evidenciou foi a construção de suas imagens artísticas. Pelas informações dos próprios periódicos, sabe-se que a maioria (se não todos) daqueles pandeiristas atuava na fonografia comercial; porém, essa atuação era até certo ponto “invisível”, devido às próprias condições de apresentação do produto fonográfico na época. Além de não terem capa ou projeto gráfico, os discos não traziam encarte ou ficha técnica, o que torna difícil a identificação dos músicos participantes de uma gravação. Em alguns casos, isso só é possível por meio da consulta a outras fontes do período – que indicam, por exemplo, qual era a formação de determinado conjunto na época de determinada gravação. De toda forma, em alguns dos fonogramas escutados durante a pesquisa não foi possível estabelecer, com certa segurança, quem seria o pandeirista participante.

Portanto, se o capítulo anterior foi um exame da “imagem sem som” dos pandeiristas atuantes na radiofonia carioca dos anos 1930, o presente capítulo será um exame do “som sem imagem” dos pandeiristas atuantes na fonografia dessa época e local.

Silvano Baía (2011, p. 178) aponta que o fonograma “[...] foi o suporte fundamental da música popular e influenciou decisivamente nos seus rumos em conjunção com o mercado e em articulação com o seu público através de um conjunto de mediadores”. Para entender o processo de transformação da “música das ruas” em “música do disco” é necessário, portanto, levar em conta esses mediadores, ou seja, os atores (humanos e não humanos) envolvidos na mediação entre cada uma dessas práticas.

Para que o som do pandeiro tocado nas ruas chegasse ao disco, foi necessária uma cadeia de mediações, ligada à lógica comercial que sustentava a prática do estúdio de gravação. Conforme Gabriel Giesta (2013, p. 50), “[...] o mercado fonográfico é um espaço de negociação e conflito, em que estiveram presentes relações de poder desiguais entre populares e indústria fonográfica”.

Giesta menciona, como exemplo desse tipo de conflito, as fortes restrições iniciais à inserção dos batuques em gravações. A importância deste tema, “inserção dos batuques” nas gravações (entendendo, aqui, o termo batuque como sinônimo genérico das percussões associadas às culturas afro-brasileiras), se evidenciou à medida em que era realizada a revisão

bibliográfica sobre a fonografia brasileira, e se intensificou conforme desenvolvi as escutas desta fonografia. Sendo assim, este capítulo, cujo objetivo, além de escutar o pandeiro na fonografia comercial brasileira, também é compreender as condições pelas quais se deu a assimilação do instrumento por esta fonografia, não prescindirá da discussão sobre a assimilação de outros instrumentos de percussão associados às culturas afro-brasileiras. Esta demanda ocasionará uma espécie de “perda de foco” temporária em relação ao objeto desta tese. O assunto será expandido em direção a outros instrumentos de percussão; na parte final do capítulo, o foco será redirecionado ao pandeiro.

O presente capítulo é uma tentativa de articular percepções sobre como soam gravações antigas do pandeiro, e de outras percussões, aos ouvidos contemporâneos do período de escrita desta tese. Para isso, busquei a construção de uma escuta polifônica: alguns músicos, especialistas em pandeiro e outros instrumentos de percussão, foram convidados a colaborar com a pesquisa, “emprestando seus ouvidos” para discussões desenvolvidas e que serão apresentadas, sobretudo, na segunda metade do capítulo.

Inicialmente, examinaremos um conceito teórico proposto por Jennifer Stoever (2016), *sonic color line*, que permeará as discussões. A seguir, faremos um percurso pelas primeiras décadas de fonografia comercial no Brasil. Apontarei as condições de gravação da era mecânica (que se estende até 1927) e início da era elétrica, refletindo sobre como elas impactavam o registro sonoro das percussões. A partir disso, abordaremos análises empíricas resultantes da audição dos pandeiros e outras percussões na fonografia brasileira do recorte em exame. Justificarei a necessidade e a importância de ter constituído um “grupo de escuta” para discussão dos fonogramas. Primeiramente, faremos um panorama da inserção das percussões em gravações da fase mecânica. A seguir, exploraremos alguns aspectos da ampla inserção das percussões durante os primeiros anos da fase elétrica. Finalmente, examinaremos, com mais detalhe, as gravações feitas com pandeiros, também durante os primeiros anos da fase elétrica.

4.1 AS PERCUSSÕES E O DISCO: DESAFIANDO UMA LINHA DE COR SONORA

Em seu livro *The sonic color line*, Jennifer Stoever (2016) discute a longa imbricação histórica existente entre som, raça e poder na cultura norte-americana. A autora articula seu pensamento tanto em torno do som quanto da escuta, enfatizando a importância do som como modalidade crítica (por meio da qual sujeitos produzem, apreendem e, por vezes, resistem a identidades raciais impostas e a estruturas de violência racista) e demonstrando de que formas o ouvido opera como órgão de discernimento, categorização e resistência cultural. Assumindo

um recorte cronológico de quase um século (dos antecedentes da Guerra de Secessão até pouco depois da Segunda Guerra Mundial), Stoever propõe demonstrar como o som e a escuta são influentes para a persistência do racismo na sociedade norte-americana. Embora toda sua discussão seja centrada na experiência do tema nos Estados Unidos, considero a argumentação da autora aplicável a outros países da América que tiveram grande afluxo de populações negras escravizadas em seu processo de colonização, como é o caso do Brasil.

Os dois conceitos centrais e complementares propostos por Stoever para desenvolver sua argumentação são *sonic color line* e *listening ear*. O primeiro se inspira em conceito de W.E.B Du Bois, *visual color line*, proposto por este autor como metáfora visual para a barreira ideológica – um véu construído por brancos para separá-los dos negros na sociedade norte-americana – que distorce as percepções de ambos os lados. Stoever propõe o exame das ressonâncias auditivas dessa barreira, considerando-as não somente em termos visuais (como se “enxerga” a raça), mas em termos sonoros (como se “escuta” a raça). No presente texto, faço referência à *sonic color line* como “linha de cor sonora”, uma vez que a tradução de *color line* por “linha de cor” há muito está consolidada em estudos brasileiros sobre a temática racial.³⁸⁶

De acordo com Stoever (2016), a linha de cor sonora consiste em uma espécie de divisória entre sons reputados como “brancos” e “negros”. Essa linha divisória sonora produz e codifica a diferença racial: além de enxergar a raça, pode-se também escutá-la. Trata-se de uma estereotipação auditiva de fenômenos sonoros (como, por exemplo, certos timbres musicais), codificados racialmente, “etiquetados” pelo ouvido.

Embora muitas vezes considerada simplesmente um ato físico imediato, a escuta é uma prática interpretativa e construída socialmente, aponta Stoever. Ela estabelece um conceito complementar, *listening ear*, o “ouvido atento”, que opera como um filtro ideológico moldado a partir da linha de cor sonora. Este termo é proposto pela autora como maneira de nomear a função epistemológica da escuta como modalidade de discernimento racial. Trata-se de um agregado histórico de práticas normativas de escuta, que produz e regula ideias culturais sobre o som.

A branquitude compreende a si mesma como “universal” e, por isso, suas representações culturais, visuais e sonoras de si mesma são, para ela, invisíveis e inaudíveis; essas representações somente são percebidas quando funcionam como demarcadores da raça do “outro”. O ouvido atento, como prática normativa de escuta da elite masculina branca, normaliza os gostos e padrões aurais dessa elite como a maneira singular de interpretar a

³⁸⁶ Neste sentido, Angela Grillo (2010) aponta que, em 1939, Mário de Andrade publicou um ensaio no jornal *O Estado de S. Paulo* intitulado, justamente, “Linha de cor”.

informação sonora; é a maneira hegemônica que determina como se deve escutar (e interpretar) o mundo sonoro da forma tida como "correta". A cultura dominante exerce pressão sobre práticas de escuta individuais para que se conformem às normas da linha de cor sonora. A vigilância do ouvido atento faz com que certas associações entre raça e som pareçam normais ou naturais.

Dentre outras associações entre raça e som, Stoever destaca certos timbres vocais que o ouvido atento entende como "negros". Outros parâmetros, como ruídos e volume excessivo, também podem funcionar como demarcadores de raça.

Em síntese, Stoever define a linha de cor sonora como o contorno auditivo da raça. Ela é, ao mesmo tempo, um processo e um produto. Seu processo é a racialização do som; seu produto é a divisão hierárquica, estabelecida pelo ouvido atento, entre "branquitude" e "negritude" sonora. Essa hierarquia é binária e marcada por algumas fronteiras, como: sons "próprios" X "impróprios"; sons "cultivados" X "crus" (nesta mesma linha, podemos também propor o par complementar sons "civilizados" X sons "bárbaros" ou "primitivos"); música silenciosa X música em volume alto; som "musical" X ruído.

Uma das formas de o ouvido atento colocar a linha de cor sonora em operação é por meio da reputação de certos sons como "ruídos", que podem funcionar como metonímia de negritude. Ruído, aponta Stoever, é um padrão de análise, sujeito a mutações, que interpreta certos sons – e também os corpos que os produzem e consomem – como representantes do "outro", indomável e também ininteligível, de acordo com epistemologias supremacistas brancas. Assim, colocado a serviço da demarcação da linha sonora, o ruído funciona como demarcador racial.

A carta de um leitor da *Gazeta de Notícias* publicada em 1935, já mencionada em capítulo anterior,³⁸⁷ nos dá um ótimo exemplo disso – no caso em questão, por meio de um termo sinônimo. Esse leitor se refere ao samba de morro como "barulho", com o fim de desqualificá-lo na comparação que propõe com o samba canção, por ele considerado superior em termos de melodia e harmonia: "Tudo ali [no samba de morro] é barulho, a começar pela própria gente do local que também é do barulho...".

Fica evidente que esse "barulho" do samba feito no morro serve também como metáfora para (des)classificar as pessoas que fazem essa música. Em outro ponto, o autor da carta faz uma amálgama de raça, classe e geografia para relacionar a música aos praticantes: "[...] 'samba de morro' é samba de negro, de mulato, de mulato-malandro que habita os morros cariocas".

³⁸⁷ LIMA, Amador Cyneiros de. A música brasileira e o samba do morro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1935, p. 10.

Seu racismo é explícito: no início da carta, esses habitantes do morro são por ele chamados de “macacada”. Isso tudo mostra como a categoria “barulho” corta transversalmente, como metonímia, a música, seus praticantes, seu local de origem, classe social e raça. Parece razoável concluir que o autor deseje silenciar a todos eles.

Ao final da carta, o autor aborda o assunto de que trataremos neste capítulo, os instrumentos de percussão. Ele demonstra como seu ouvido atento compreende as percussões do samba de morro:

A cuíca é um instrumento que não emite sons: ronca: ún, ún, ún...
O pandeiro? Ora, com franqueza, o pandeiro lá é instrumento!
Se o pandeiro é instrumento também o são o chocalho e a matraca. Instrumentos de batucada poderão ser. Nada, porém, de sons harmoniosos nem melodiosos. Batuque, apenas, simplesmente batuque.

Assim, segundo esse leitor, a cuíca não emitiria “sons”, somente “roncos”. Ele admite que pandeiro, chocalho e matracas pudessem ser instrumentos; porém, “de batucada”, não “de música” – pois não têm capacidade para harmonias nem melodias. Em suma, todos eles constituiriam uma categoria inferior de instrumentos, que somente com certa benevolência merecem ser chamados dessa maneira.

Essa passagem reflete concepções epistemológicas eurocêntricas – portanto, hegemônicas e brancas – das categorias “som” e “música”. Segundo esse entendimento, os sons considerados musicais são somente aquelas frequências que podem ser classificadas como “notas”, afinadas e ordenadas umas em relação às outras em um sistema escalar. Os outros sons são relegados à grande categoria dos “ruídos”, posta em ação para delimitar a linha de cor sonora.

Stoever (2016) propõe que essa linha sonora moldou e foi moldada, dentre outros fatores, pelo surgimento de tecnologias de gravação e reprodução de áudio. O assunto do presente capítulo pode ser entendido como uma discussão das negociações em torno dessa linha nas primeiras décadas da fonografia comercial brasileira, observada a partir da inserção das percussões muitas vezes associadas às manifestações afro-brasileiras. A inclusão do pandeiro nessa categoria se justifica pelo fato de o instrumento, embora supostamente não sendo originário da África Ocidental e Central, estar presente em muitas dessas manifestações, sendo bastante associado pelo senso comum à cultura negra.

Trata-se de compreender aspectos dessa inserção dos instrumentos de percussão na fonografia brasileira, que reflete tensões entre os diversos agentes envolvidos: músicos, produtores fonográficos, tecnologias de gravação, mercado consumidor. Segundo Stoever, o ouvido atento da supremacia branca procurou suprimir, “desafinar” ou deliberadamente dar

interpretação equivocada a certos sons e seus produtores. Por outro lado, aponta a autora, existe uma longa história de agência negra, resistência e ativismo face a tal silenciamento. No presente capítulo, veremos que essa agência não é exclusivamente negra: no processo de incorporação das percussões à fonografia brasileira, há importantes mediadores brancos.

Retomaremos, por fim, a ênfase na agência do pandeiro, verificando de que maneiras ele próprio funcionou como articulador de tensões em torno da linha de cor sonora, expressa em aspectos estilísticos e sonoros de sua prática na fonografia do período em exame.

4.2 A CASA EDISON E O INÍCIO DA FONOGRAFIA COMERCIAL NO BRASIL

A fonografia comercial se inicia no Brasil em 1902. Seus primórdios se confundem com a trajetória de Frederico Figner e a da empresa por ele fundada, a Casa Edison, que serão sintetizadas a seguir. O relato abaixo se baseia nos livros de Humberto Franceschi, *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil* (1984) e *A Casa Edison e seu tempo* (2002), fundamentais para compreensão do período inicial da fonografia brasileira.

Figner, nascido em 1866 na Boêmia (região da Europa que hoje corresponde à parte ocidental da República Tcheca), aos 15 anos de idade se mudou para os Estados Unidos, tendo se naturalizado norte-americano. Com um tino excepcional para negócios e grande interesse por novidades tecnológicas, em 1889 ele adquiriu um fonógrafo e excursionou durante 15 meses por países da América Latina, exibindo a então pouco conhecida “máquina falante” mediante cobrança de ingressos. O fonógrafo, inventado por Thomas Edison em 1877, era um aparelho capaz tanto de reproduzir quanto de gravar sons. Seus suportes de mídia eram os cilindros, que comportavam entre 2 e 4 minutos de gravação e que podiam ser raspados para apagar seu conteúdo e receber novas gravações.

Segundo Franceschi (1984, p. 16), o jovem Figner teria sido aconselhado a ir ao Brasil, lugar onde teria condições de enriquecer. Seguindo o conselho, ele chegou em Belém do Pará em 1891. Exibiu para audições pagas, com grande sucesso, cilindros de fonógrafo com gravações norte-americanas, além de lundus e modinhas brasileiras gravadas *in loco*. Após passar por diversas cidades do Norte e Nordeste do país, estabeleceu-se no Rio de Janeiro em 1892, aos 26 anos de idade, e ali viveu até seu falecimento, em 1947.

Para desenvolver suas atividades no Rio, Figner abriu uma casa comercial destinada à importação e venda de diversos equipamentos domésticos, alguns envolvendo tecnologia de ponta, como o *kinetoscópio* (máquina que permitia visualizar imagens em movimento) e o telefone, além de lanternas e máquinas de escrever. Ele continuou vendendo fonógrafos e

cilindros com gravações. Além disso, duplicava e vendia cilindros contendo gravações originais produzidas por ele.

A Casa Edison é fundada por Figner em 1900 na Rua do Ouvidor, centro do Rio de Janeiro. No mesmo ano, a empresa publica seu primeiro catálogo de cilindros à venda, incluindo gravações feitas pelo próprio Figner e também gravações importadas. Ao mesmo tempo, Figner passa a importar e vender gramofones, que em pouco tempo dominariam o nicho de mercado antes ocupado pelos fonógrafos. O gramofone havia sido patenteado por Berliner em 1888. Seus suportes de mídia eram discos achatados que, em seu processo de produção, tinham a enorme vantagem de possibilitar a geração de muitas cópias a partir de uma matriz, superando uma dificuldade inerente à duplicação dos cilindros de gravação, que eram copiados um de cada vez. Além disso, o gramofone era capaz somente de reproduzir as gravações, mas não de fazê-las – diferentemente do fonógrafo, que tinha ambas as valências. Para Stephen Cotrell (2010), seu implemento marca a possibilidade do início de uma indústria fonográfica, uma vez que o consumidor passava a depender de um fornecedor do material sonoro, inscrito em discos, que a máquina iria reproduzir. A provisão de material sonoro gravado podia, a partir de então, ser controlada para produção em escala industrial e geração de lucros.

Cotrell (2010, p. 8-9) também aponta que, nos anos finais do século XIX, a maior parte de gravações comercializadas (tanto em forma de discos quanto em cilindros) nos países de maior industrialização era de um repertório de “música clássica ligeira”, em um mercado ainda pequeno e em expansão lenta, porém contínua. Na virada para o século XX, gravações de músicas “étnicas” começam rapidamente a ser adicionadas aos catálogos das companhias fonográficas. Essas gravações, realizadas em distintas partes do globo, como Índia, China, México, norte da África e outras localidades, passam a fomentar novos mercados que consumiam essa produção local, atraindo o interesse das companhias para o que o autor chama de “corrida do ouro musical”.

No caso brasileiro, esse papel foi indiscutivelmente desempenhado pela Casa Edison, em associação com grandes companhias estrangeiras. Percebendo o potencial que a gravação de artistas da cena musical carioca representaria para a constituição de um mercado local de fonogramas, Figner constrói um estúdio improvisado nos fundos de sua loja na Rua do Ouvidor, onde realiza as primeiras gravações do Brasil que seriam duplicadas em formato de discos. Naquele ano de 1902, a Casa Edison publica seu primeiro catálogo de discos para gramofone, então sob o selo Zon-O-Phone (nome de fantasia da Universal Talking Machine Company), companhia com a qual havia assinado contrato de representação exclusiva no país. Por este contrato, a Zon-O-Phone enviava um técnico alemão ao Rio de Janeiro para produzir as

gravações, fixadas em discos de cera de carnaúba. Esses discos eram mandados para a fábrica da companhia, em Hanover, Alemanha, onde eram transformados em matrizes de cobre, a partir das quais eram feitas as duplicações. Os discos fabricados eram, então, enviados para a venda em território brasileiro (FRANCESCHI, 1984, p. 63).

Somente em 1902, foram gravadas mais de 700 músicas no Rio de Janeiro, de gêneros como tango, polca, maxixe, lundu, valsa, cançoneta, quadrilha, dobrado, schottisch, mazurca e modinha. Dentre os artistas mais gravados pela Casa Edison em sua década inicial encontram-se Bahiano, Mário Pinheiro, Cadete, Eduardo das Neves, a Banda da Casa Edison e a Banda do Corpo de Bombeiros.

A partir de 1904, a Casa Edison passou a representar a International Talking Machine-Odeon no Brasil. A Odeon era controlada pela empresa inglesa Gramophone, que adquiriu os direitos sobre a International Zonophone Company. Os discos produzidos pela Casa Edison, até então lançados pelo selo Zon-O-Phone, passaram a ser lançados pelo selo Odeon. Eles adotaram o formato do disco duplo, com lados A e B, contendo um fonograma em cada lado - diferentemente do formato até então existente, denominado chapa, em que apenas um lado era aproveitado para a impressão de um único fonograma. Fred Figner detinha os direitos de exclusividade para a comercialização de discos duplos no Brasil. A Casa Edison realizava as gravações e as enviava para duplicação na fábrica da Odeon em Londres, que enviava os discos fabricados para a venda ao consumidor no Brasil.

Esse período inicial da fonografia brasileira é conhecido como fase mecânica, durante a qual foram gravados cerca de 7.000 discos no país. Esse período se estende até 1927, quando o sistema mecânico começa a ser substituído pelo sistema elétrico de gravações.

A Casa Edison também foi responsável pela construção e administração da primeira fábrica de discos da América Latina, a Fábrica Odeon, implantada em 1912 no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, e de propriedade da International Talking Machine. Com 150 operários, sua capacidade de produção era de 125.000 discos por mês. Com a fábrica, aboliu-se a necessidade do envio ao exterior das matrizes gravadas no Brasil para serem duplicadas, ou seja, todo o processo da produção dos discos passou a ser feito no país.

Outras casas gravadoras se instalaram no Rio de Janeiro durante o período de gravações mecânicas: a Faulhaber, atuante de 1908 a 1912 (selos Faulhaber e Favorite); a Grand Record Brazil, atuante apenas em 1910 (selo Brazil); a Fábrica Popular, atuante de 1920 a 21 (selos Popular e Jurity). A essas, se somam duas grandes gravadoras estrangeiras: Victor (com atuação irregular entre 1903 e 1915) e Columbia (atuante de 1909 a 1913, com a maioria de seus lançamentos feita em 1910). Mas, a única gravadora a ter atuação continuada no Brasil durante

esse período é a Odeon, ligada à Casa Edison, que dominou o mercado brasileiro de gravações durante a fase mecânica.

4.3 OS SISTEMAS DE GRAVAÇÃO MECÂNICO E ELÉTRICO

O sistema mecânico de gravação predominou no Brasil até 1927, quando começou a ser substituído pelo elétrico. Como esclarece Cardoso Filho (2008), o sistema de captação e gravação sonora mecânica era constituído de um cone de metal conectado a um diafragma, que, por sua vez, se conectava a uma agulha que imprimia, em um disco de cera, os sulcos correspondentes às ondas sonoras. Esse disco de cera era levado à fábrica, que o transformaria em matrizes que, por sua vez, seriam duplicadas e tomariam a forma final dos discos colocados à venda. Não havia microfone elétrico neste processo, que era estritamente mecânico – tanto na etapa de gravação quanto na de reprodução do disco para audição do consumidor final, feita por aparelhos movidos a corda.

A faixa de frequências sonoras captadas satisfatoriamente pelo sistema mecânico era bastante restrita. Além disso, a captação de nuances de dinâmica era prejudicada. Para se obter uma gravação aceitável, era necessário que a fonte sonora exercesse considerável energia diante do cone de metal, ou, ao menos, que seu volume oscilasse pouco.

Isso significa que as condições técnicas do sistema mecânico impunham limitações acerca de quais sons poderiam ser gravados, e de como poderiam ser gravados. Algumas formas de interpretação – notadamente, da voz cantada – não eram contempladas satisfatoriamente por essa tecnologia. É significativo que o cantor Mário Reis, com sua voz pouco potente e com inflexões próximas à fala coloquial, só tenha começado sua carreira fonográfica em 1928, já com o sistema elétrico em vigor. Talvez se possa afirmar que Mário tenha sido um dos pioneiros do uso do microfone como instrumento (CARDOSO FILHO, 2008). Até então, os tipos de vozes adequadas à fonografia eram predominantemente aquelas impostadas e com bastante projeção, mais próximas aos procedimentos e estética do *bel canto* da ópera, como era o caso de Mário Pinheiro. Outros cantores da época, como Bahiano, Eduardo das Neves e Cadete, embora não tivessem treinamento lírico, eram acostumados a apresentações em espaços grandes e sem microfonação, como circos e teatros, e também tinham boa inserção na fonografia mecânica, desfrutando de grande popularidade (ULHÔA, 2013).³⁸⁸

³⁸⁸ Em uma seção de seu artigo, Ulhôa (2013, p. 26-30) compara, utilizando o *software* Sonic Visualiser, interpretações diferentes da canção *Noite serena* gravadas por Bahiano e por Mário Pinheiro. A autora considera que a voz impostada de Mário Pinheiro, por apresentar um vibrato mais constante e estável, “produzia um som de qualidade técnica mais adequado para a gravação mecânica” (2013, p. 28). Para Ulhôa, isso ocorria porque

Alguns instrumentos não se adequavam bem ao processo mecânico, seja por conta de sua pequena projeção sonora – sobretudo, quando se tratava de equilibrá-los com instrumentos de maior volume – seja por conta da faixa de frequências que emitiam, quando esta não se enquadrava na faixa de captação possibilitada pela tecnologia então vigente.

Quanto a este ponto, é importante compreendermos que todo som vibra em forma de ondas sonoras periódicas, que são medidas como frequências (Hz). Quanto mais grave o som, menor sua frequência. Além de sua frequência fundamental, a onda sonora também vibra na forma de uma série simultânea de ondas múltiplas dessa fundamental, de periodicidade mais rápida (portanto, mais agudas) e de menor amplitude (menor volume: portanto, gradualmente menos perceptíveis ao ouvido humano). O conjunto da frequência fundamental e de suas frequências subjacentes, “embutidas” em seu corpo, é chamado de série harmônica; essas frequências de menor amplitude, múltiplas da frequência fundamental, são chamadas de harmônicos. Para nossa discussão, interessa apontar que, de acordo com a fonte emissora do som, os harmônicos se comportam de distintas maneiras, sendo alguns harmônicos mais realçados do que outros. Este fenômeno é responsável pela constituição do timbre, que pode ser entendido como a identidade de um som, como seu elemento de singularidade. O timbre é o elemento que faz com que o ouvido humano seja capaz de distinguir a fonte emissora daquele som, ou seja, de diferenciar o som de um piano do som de um violino (e, à medida com que a voz de uma pessoa passa a ser familiar, também seu timbre passa a ser distinguível dos timbres de vozes de outras pessoas).

Isso tudo é para ressaltar que a tecnologia disponível de gravação na fase mecânica limitava o espectro de frequências gravável; além disso, ainda que a frequência fundamental de um instrumento ou voz estivesse situada dentro desse recorte captado (e, portanto, esse som seria gravado), seu timbre poderia ficar prejudicado. Isto é notório, por exemplo, ao se escutar sons de pratos de choque em gravações de orquestras ou bandas de música na fase mecânica. Seu som fica “opaco”, quase irreconhecível, justamente pela não captação dos harmônicos mais agudos que caracterizam seu timbre.

o vibrato aumentava o volume da nota captada pelos cones de gravação, sem torná-la “gritada”. Já a forma de onda emitida por Bahiano era mais “lisa”, tendendo a uma “sonoridade áspera e gutural” (2013, p. 29). No entanto, observa a autora, os discos gravados por Bahiano, de maneira geral, chegaram aos dias atuais bem mais gastos (condição denunciada pelos ruídos e chiados) que aqueles gravados por Mário Pinheiro, o que evidenciaria a maior popularidade alcançada pelo primeiro. Essa condição, segundo Ulhôa, se deve a certas características interpretativas desenvolvidas por Bahiano, cantor que realçaria mais a “fluidez e continuidade da linha melódica”, utilizando-se também de “certa variação de andamento constante, assim como o uso da fermata como elemento interpretativo” (2013, p. 30).

A partir da introdução do sistema elétrico de gravações, esse problema foi gradualmente minimizado. Esse sistema, implementado em 1925 nos Estados Unidos, começa a ser introduzido no Brasil a partir de julho de 1927, quando a Odeon realiza as primeiras gravações utilizando essa tecnologia. A partir daquele ano, e nos seguintes, outras grandes gravadoras estrangeiras se estabelecem no Rio de Janeiro: Victor (que retornou ao país em 1927), Parlophon (1928-1932) e Brunswick (a partir de 1928), além da Columbia, que retomou as atividades em 1929, inicialmente com sede em São Paulo, e em 1934 se instalou no Rio (BESSA, 2005, p. 156).

Como resume Cardoso Filho (2008), em contraste com o sistema mecânico (no qual a energia das ondas sonoras é captada por um cone), no sistema elétrico de gravação a energia das ondas sonoras é captada por um microfone, que converte a energia sonora em energia elétrica, em um processo chamado transdução eletromagnética. Na sequência, ainda dentro do estúdio, o gravador converte essa energia elétrica em energia mecânica, para que seja feito o registro em um disco de cera. Esse disco é levado à fábrica para gerar as matrizes que vão ser duplicadas, gerando os discos que serão colocados à venda. Quando o disco, já em sua forma final, chega ao aparelho doméstico para ser escutado pelo consumidor, esse aparelho, movido a energia elétrica, faz a “leitura” dos sulcos do disco, convertendo-os em energia sonora. Essas ondas sonoras são amplificadas pelos alto falantes e chegam até o ouvinte.

Dentre outras mudanças, esse novo sistema implicou na grande ampliação da faixa de frequências captáveis de forma satisfatória pela gravação. Na fase mecânica, essa faixa se situava entre 150 e 2000 Hz; no início da fase elétrica, já se podia captar entre 100 e 5000 Hz, faixa que foi aumentada ao longo das décadas seguintes.

Outro aspecto que seria ampliado ao longo das décadas seguintes, nas gravações elétricas, é a quantidade de microfones utilizados simultaneamente. Depois de alguns anos, passa-se a utilizar dois microfones; a capacidade do sistema é lentamente aumentada com os gravadores multipistas, que permitem a gravação simultânea de ainda mais microfones (como também de instrumentos elétricos ou eletrônicos conectados à mesa de som).

De acordo com Cardoso Filho (2008, p. 154), que examinou depoimentos de época e fotografias para sua pesquisa sobre os primórdios da fonografia no Brasil, “[...] gravava-se até o início da década de 1940 com apenas um microfone. No começo desta década, os estúdios com maiores condições de investimentos em equipamentos passaram a utilizar mais de um microfone para a captação”. Uma vez que o recorte cronológico estabelecido para o presente trabalho se encerra por volta de 1940, é provável que as gravações elétricas examinadas ainda utilizassem apenas um microfone.

4.4 PARA UMA ESCUTA DA INSERÇÃO DA PERCUSSÃO NA FONOGRÁFIA BRASILEIRA

O campo empírico explorado neste capítulo são os fonogramas contendo percussão gravados no Brasil do começo do século XX até cerca de 1940. De saída, um problema se apresentou: o que escutar? Para tentar delimitar um *corpus* de estudo, foi feito um levantamento preliminar de gravações representativas do período examinado, nas quais o pandeiro - e a percussão, de modo geral - aparecem com certo destaque. Como seria impossível examinar, uma a uma, as milhares de gravações feitas no período, realizei diversas buscas exploratórias no *site Discografia Brasileira*, procurando escutar amostras selecionadas a partir dos parâmetros de busca disponíveis, como: tipo de acompanhamento (ex.: conjunto regional; banda; orquestra; conjunto; grupo etc.); gênero (ex.: marcha; choro; polca; maxixe; tango; samba; dobrado; cateretê; batuque; macumba; jongo; embolada; frevo etc.); título (busquei títulos de gravações que contivessem palavras específicas, como “pandeiro” e outros nomes de instrumentos, ou nomes de gêneros ou práticas, como “macumba”, “candomblé”, “batuque” etc.). Além disso, a partir de referências da literatura sobre o período, busquei gravações de artistas ou conjuntos relevantes, ou mesmo alguns fonogramas específicos. As buscas se interseccionavam e também se expandiam, sugerindo novas possibilidades de palavras-chave.

A partir desse levantamento inicial, fiz uma seleção de fonogramas, depois encaminhada para uma escuta coletiva, debatida com um grupo de músicos colaboradores convidados (aspecto que será discutido adiante).³⁸⁹

Foram vários os objetivos dessa escuta. Alguns se aplicam tanto à percussão, de modo geral, quanto ao pandeiro, em particular: construir um sentido histórico de suas inserções na fonografia brasileira, ou seja, de como esses instrumentos foram “ganhando espaço”; compreender o comportamento e funcionalidade dos instrumentos dentro de cada gravação; perceber como eles soavam, e como essas sonoridades foram se modificando ao longo do tempo.

Quanto ao pandeiro especificamente, por ele ser o objeto desta tese (e, também, a especialidade da maioria de meus interlocutores), foi proposto um debate mais aprofundado, no qual se discutiram concepções de execução e sonoridade, e também se apontaram tendências estilísticas do instrumento. Nos casos em que foi possível apontar, com alguma segurança, qual o pandeirista atuante naquela gravação, tentou-se perceber as particularidades de estilo do instrumentista.

³⁸⁹ A lista com os fonogramas selecionados está disponível no Anexo A.

A partir dos temas que emergiram das discussões com os entrevistados, e também com base na minha experiência particular de escuta de todo esse repertório, busquei articular outros aspectos, como: condições de gravação da época; negociações em torno da presença da percussão nas gravações; informações sobre trajetórias dos grupos musicais e artistas dos fonogramas; classificações de gênero musicais informadas nos discos; apreciações críticas dos fonogramas por parte da imprensa; literatura disponível sobre o assunto.

4.4.1 Análise de fonogramas antigos a partir de sensibilidades do século XXI: constituindo um grupo de escuta

Toda escuta é histórica e culturalmente situada – não existe escuta “neutra”. Meus ouvidos começaram a ser formados pela escuta da fonografia ainda em sua fase analógica de gravação e reprodução, cujo suporte principal eram os LPs, e para cujas gravações ocorreu um aumento progressivo da quantidade de canais ou pistas de gravação disponíveis. Depois, sucedeu-se a fase digital de gravação e reprodução sonora, inicialmente com os CDs como o principal suporte e, a seguir, com os suportes virtuais. Com o advento da tecnologia digital, deu-se a passagem, em alguns anos, para a utilização de computadores como instrumentos de gravação, com sua disponibilidade ilimitada de pistas de gravação.

Para esses ouvidos, acostumados a uma cada vez maior clareza e “limpeza” da gravação e reprodução fonográfica, a audição de fonogramas da fase mecânica e do início da fase elétrica representa um grande esforço e desafio. Considere-se que, durante todo esse período, o som era gravado por meio de uma única fonte de captação (primeiramente, na fase mecânica, um cone; depois, no início da fase elétrica, um único microfone). Em termos contemporâneos, diríamos que eram gravações feitas “ao vivo”, no sentido de que registravam os sons de uma performance ocorrida em tempo real, sem qualquer adição posterior de outros sons.³⁹⁰ Na época em questão, este recurso ainda não existia, como também não havia os gravadores multipistas, que permitem que vários instrumentos sejam gravados de maneira independente, sincronicamente ou não.

Na fase mecânica e início da fase elétrica, também não havia etapas intermediárias de processamento do som entre a gravação e a prensagem do disco. Uma dessas etapas, hoje chamada de mixagem, é operada na mesa de gravação do som: pode-se balancear os volumes dos instrumentos captados, processar seus timbres, adicionar efeitos ou ambiências. Na época em exame, como ainda não havia a disponibilidade desse recurso, o balanceamento dos volumes

³⁹⁰ Macedo (2006) aponta que somente por volta de 1950, com o surgimento da fita magnética, tornou-se possível a edição de gravações e a prática do *overdub* (a gravação de um novo material para sobrepor-lo a algo previamente gravado).

dos instrumentos se dava durante a própria performance, pelo posicionamento dos instrumentos na sala de gravação em torno da fonte de captação sonora, e também pela dinâmica de cada instrumento ou voz dentro do conjunto.

Antes da gravação propriamente dita, a sessão principiava pela acomodação dos músicos no estúdio, posicionados em forma de circunferência em volta do microfone, que era omnidirecional (captava em todas as direções). Cardoso Filho (2008, p. 151) refere um depoimento de Roberto Paiva, cantor que iniciou sua carreira fonográfica no final dos anos 1930, segundo o qual os músicos “[...] ficavam divididos de acordo com a intensidade e o volume dos instrumentos. E o cantor se posicionava junto ou próximo ao microfone — com a distância mais ou menos de um palmo e meio”. Uma boa performance do cantor ou cantora em estúdio incluía saber se posicionar em relação ao microfone, de acordo com o que demandava cada momento do arranjo musical. Era uma situação que exigia dinamismo do intérprete, como revela o depoimento de Jonjoca, cantor que também começou a gravar nos anos 1930: “A técnica era a seguinte, a gente cantava com a boca colada no microfone. Quando era o momento dos solos da orquestra, a gente se agachava, para que o microfone pudesse captar o som dos músicos” (GIRON, 2001, p. 121 apud CARDOSO FILHO, 2008, p. 153). Corroborando o que afirmou o cantor, durante as audições dos fonogramas daquela época ficou evidente que as partes instrumentais das canções – especialmente, o início e o final – são os momentos em que os instrumentos soam com mais volume e clareza. Portanto, são os pontos mais propícios para tentar identificar timbres e nuances da percussão. Esta observação se aplica tanto à fase mecânica quanto ao início da fase elétrica.

Para que ouvidos como os meus, situados no século XXI, escutem fonogramas feitos nessas condições, são necessárias certas “ginásticas”: há que se relevar oscilações no volume dos instrumentos e no equilíbrio entre eles durante a gravação; inferir linhas melódicas ou rítmicas de instrumentos que estão em segundo plano no balanço sonoro e, às vezes, não soam com clareza; por vezes, tentar “adivinhar” a que instrumentos correspondem certos timbres; relevar chiados da reprodução (muitas vezes, decorrentes do estado de conservação dos discos originais, ainda que submetidos a processos de digitalização para permitir sua escuta por meio de computadores). Em suma, a escuta desses fonogramas é campo para muitas incertezas e especulações.

Além do mais, não havia ficha técnica ou encarte nos discos desse período. Estamos tratando de discos aos quais corresponde um fonograma para cada lado (lado A e lado B). As poucas informações disponíveis – autoria, intérprete, acompanhamento (geralmente, o nome do conjunto) e gênero – vinham estampadas no selo sobre cada lado do disco e, por vezes,

anunciadas por um locutor antes da música, como foi prática da Casa Edison até a década de 1920. Isso dificulta muito, por exemplo, a identificação de músicos e até mesmo de instrumentos que tomam parte em uma gravação. Às vezes, isso somente é possível pela consulta de outras fontes do período.

Considerando as dificuldades mencionadas, optei por constituir um grupo informal para o empreendimento de escuta dos fonogramas antigos. Foram convidados para colaborar com a pesquisa, “emprestando seus ouvidos”, os percussionistas: Oscar Bolão; Barão do Pandeiro; Roberta Valente; Túlio Araújo; Marcus Thadeu; Miguel Miranda. Compartilhei com estes músicos, que serão apresentados mais adiante, o repertório de fonogramas selecionados para análise. Posteriormente, foram feitas entrevistas por videoconferência com cada um individualmente, nas quais foram discutidas as questões levantadas.

O motivo para convidar esses colaboradores para o projeto não foi unicamente o fato de tocarem com notória competência o pandeiro e outros instrumentos de percussão, mas, também, o fato de serem aficionados pela música. Sobre este ponto, me embasarei nas maneiras como Malcomson (2014) e Hennion (2011) conceituam os aficionados. Ambos os autores enfatizam o afeto por um objeto como condição básica para a constituição do aficionado; o exercício continuado desse afeto leva à *expertise*. Desde já, aponto uma ressalva que significará propor um “passo além” dos limites definidos pelos autores: para eles, aficionados são necessariamente amadores; no caso em questão, trata-se de profissionais com vivência consolidada no mundo musical.

Meus colaboradores, assim como ocorre com muitos músicos profissionais, mantêm um envolvimento afetivo com a música, em paralelo com a profissão (que, em muitos casos, emergiu justamente a partir desse envolvimento pré-existente com a música). Por outro lado, o fazer musical proporciona a esses músicos vocabulário técnico que refina sua capacidade discursiva sobre o objeto musical. Portanto, as duas dimensões, a do profissional e do aficionado, se complementam e sobrepõem, constituindo especialistas com conhecimento empírico, que tanto têm competência prática em relação ao objeto musical que apreciam, quanto são capazes de elaborar um olhar (e um ouvido) crítico e refinado para esse objeto, captando nuances que muitas vezes não são alcançadas por quem não toca o instrumento.

Além disso, os colaboradores convidados realizam, cada um à sua maneira, atividades de pesquisa musical integradas a suas práticas com os instrumentos. Trata-se de pesquisas não acadêmicas, tanto no aspecto metodológico quanto no da disseminação desse conhecimento gerado, que muitas vezes (com exceções) não se transforma em “produtos” palpáveis, mas que circula de outras maneiras dentro da comunidade musical. É notório que Oscar Bolão e Barão

do Pandeiro, por exemplo, têm grande capital cultural e simbólico nesse meio; são formadores de opinião respeitados. Em razão do que foi exposto, considero esses músicos colaboradores como *experts* não acadêmicos.

Hettie Malcomson (2014) usa o termo “aficionados” para se referir a amadores que, além do grande envolvimento afetivo em relação a um assunto ou atividade, desenvolvem notório saber especializado sobre esse objeto. Esse tipo de *expert*, aponta a autora, muitas vezes é posicionado, na “hierarquia do conhecimento”, em um lugar acima do fã, porém, abaixo do acadêmico “sério” (aquele ligado a instituições de pesquisa). Isso está conectado, segundo sua interpretação, ao fato de esse “conhecimento afetivo” ser imputado como inferior ao “conhecimento objetivo”. Malcomson critica o fato de esses *experts* não acadêmicos, embora muitas vezes se constituindo em fontes importantes para a academia institucionalizada, raramente receberem, por parte desta, o reconhecimento que mereceriam, sendo subvalorizados em termos epistemológicos e de prestígio. A autora se pergunta se o momento não seria de criação de mecanismos pelos quais a academia pudesse aprender a partir dos *insights* providenciados pelas distintas abordagens desses aficionados enquanto produtores de conhecimento, ao mesmo tempo que conferindo a eles um *status* mais equânime (2014, p. 243).

Antoine Hennion (2011) considera os aficionados como agentes que desenvolvem ativamente ligações ou vínculos com objetos de que gostam. Para o autor, a elaboração do gosto é uma atividade reflexiva dos aficionados, durante a qual eles aprimoram competências criativas. Diferentemente do “apenas gostar” de algum objeto, o “ser aficionado” se define pela continuidade de um interesse, pela constituição de um percurso da relação com o objeto que o amador aprecia.

Para Hennion, o gosto não é um dado fixo, mas uma atividade performativa cujo exercício é transformador – tanto dos sujeitos quanto dos próprios objetos a que essa atividade diz respeito: “[...] a história do gosto não é algo separado da história das obras [...]. Não é possível distinguir com clareza entre as duas. As obras ‘fazem’ o olhar que se lança sobre elas, e o olhar faz as obras” (2011, p. 258). O gosto se forma a partir de uma historicidade que é construída tanto individual quanto coletivamente.

Os músicos convidados, ao participarem da escuta do repertório proposto, colaboraram para a construção dos objetos musicais aqui discutidos. Dessa forma, o presente trabalho os assume como mediadores, (in)formadores de gostos e sensibilidades sobre o assunto em questão. Como propõe Hennion, a formação do gosto se dá por uma série heterogênea desse tipo de mediações, contínuas e em permanente transformação:

[...] cada passo modifica ao mesmo tempo a percepção futura e o catálogo passado das obras, em reconfigurações que reescrevem constantemente sua própria história para desenvolver seu futuro, e que não podemos autonomizar sem que acabemos por acreditar ingenuamente em algo que não é senão uma versão histórica entre tantas outras do repertório e dos gostos (HENNION, 2011, p. 259).

Ao convidar meus colaboradores para esse exercício de escuta e debates, coloquei-me deliberadamente sob influência da mediação de cada um deles. Assim, minha *expertise* a respeito do repertório selecionado foi, de maneira contínua, cotejada com os conhecimentos e pareceres desses interlocutores especializados. Foi uma prática intensiva daqueles procedimentos que Hennion listou como etapas da construção não somente do gosto, mas da própria competência do aficionado:

É preciso colocar-se em grupo [...], é preciso treinar as faculdades e as percepções (tanto coletivamente quanto individualmente), é preciso “pegar o jeito” e aprender as maneiras de fazer, dispor de um repertório, de classificações, de técnicas que fazem falar as diferenças entre os objetos [...].

Nada disso tudo está dado, é nisso que o gosto é sempre prova. Não é sentir a partir do que conhecemos, mas descobrir-se degustador através do contato trabalhado e repetido com aquilo que não era percebido e, graças a essa elaboração (e em primeiro lugar à apresentação na maioria das vezes oferecida pelos outros amadores fazendo o papel de mediadores), perceber aquilo que não percebíamos (HENNION, 2011, p. 265).

As contribuições de meus interlocutores, ao mesmo tempo músicos, aficionados e pesquisadores, foram fundamentais nessa tentativa de dar início ao desvelamento de uma história fonográfica do pandeiro, que permanece submersa e fragmentada. Tal história sonora nunca foi objeto de um estudo focado e específico. Para dar início a reflexões sobre essa fonografia (que, espero, serão continuadas por outros pesquisadores), julguei oportuno tentar articular uma construção polifônica, ao invés de formular um parecer individual.

Chegou o momento de apresentar, de forma sucinta, os colaboradores desse projeto de escuta coletiva, demonstrando como suas trajetórias englobam as práticas artística, didática e de pesquisa.

Oscar Bolão é natural do Rio de Janeiro, onde reside, e iniciou seu envolvimento com a música em meados da década de 1970. Estudou percussão com Luiz Anunciação e com Luciano Perrone, nome fundamental da bateria brasileira da era do rádio, de quem se considera seguidor e disseminador do estilo musical. Como baterista e percussionista, Bolão tem um currículo extenso de colaboração com artistas da música brasileira. Alguns deles, nomes importantes da era do rádio, como Aracy de Almeida, Elizeth Cardoso, Ademilde Fonseca, Moreira da Silva, Braguinha, Radamés Gnatalli, Emilinha Borba, Marlene; outros, nomes históricos das escolas de samba, como Nelson Sargento, Elton Medeiros e Walter Alfaiate. Além desses artistas, destacam-se Elza Soares, Nelson Cavaquinho, Nara Leão, Paulo Moura, Lenine, Carlos Malta,

Guinga, Dorival Caymmi, Ney Matogrosso, Sivuca, entre outros, com quem Bolão atuou em shows e gravações, além de tocar eventualmente com orquestras sinfônicas como músico convidado. Bolão é professor de percussão da Escola Portátil de Música,³⁹¹ no Rio de Janeiro, desde 2004, e ministra oficinas de percussão em festivais de música. É autor de *Batuque é um privilégio* (2003), método de percussão em que aborda o que chama de “gêneros cariocas e seus ritmos”, como samba, choro, maxixe, marchinha e polca.

Barão do Pandeiro é pandeirista e cantor de samba, atuante nas cenas musicais do Rio de Janeiro e São Paulo desde meados dos anos 1970. Autodidata, começou a tocar pandeiro na infância. Tocou com Zé Ketí, Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros, Carlos Poyares, Cristina Buarque de Holanda, Paulo Vanzolini e Clementina de Jesus. Barão é figura bastante respeitada no meio do samba e do choro como pesquisador destes gêneros, condição que é sustentada pelo vasto conhecimento iconográfico, fonográfico, bibliográfico e memorialístico que demonstrou, não somente na entrevista gravada para este estudo, mas nas várias conversas informais que mantivemos nos últimos anos sobre temas de minha pesquisa. Essas qualidades fizeram com que ele tenha se constituído como fonte de outros pesquisadores acadêmicos, como Rodrigues (2014), Barros (2015), Galante (2015) e Soares (2021). Um comentário de Roberta Valente, após pergunta feita a ela durante a entrevista que concedeu, resume sua reputação no meio musical: “Ah, o Barão deve saber! Se o Barão não souber, ninguém sabe”.

Roberta Valente é pandeirista, pesquisadora e produtora musical. Autodidata, começou a tocar pandeiro em rodas de choro em São Paulo, cidade onde nasceu e reside, no início dos anos 1990. Bastante atuante nos meios do samba e do choro, acompanhou artistas como Beth Carvalho, Raul de Barros, Izaías do Bandolim, Wilson das Neves, Dona Ivone Lara, Carlos Poyares, Maurício Carrilho, entre muitos outros, além de tocar com seus próprios grupos. Já se apresentou por diversos países da Europa e América Latina, além dos Estados Unidos, Austrália e Índia, acompanhando artistas como Toninho Ferragutti e Yamandu Costa. Ministra oficinas de pandeiro e cursos sobre a história do samba e do choro. É uma das organizadoras do livro *Brasil toca choro* (2019).

Túlio Araújo é um dos principais nomes das vertentes contemporâneas de performance do pandeiro brasileiro. Natural de Passos (MG) e residente em Belo Horizonte, tem formação em percussão, engenharia de som e ciência da computação. Sua carreira como pandeirista e produtor musical, bastante ligada à música instrumental, inclui quatro discos solo, lançados a partir de 2012, e intensa atividade didática, com constante promoção de oficinas visando a

³⁹¹ A Escola Portátil de Música, em atividade desde 2000, tem uma proposta de educação musical por meio da teoria e prática do choro. Seus professores são músicos profissionais conceituados por sua atuação no gênero.

disseminação de suas concepções para o instrumento. Boa parte dessa atividade é desenvolvida *on-line* e inclui a divulgação de vídeos com suas performances, bem como a realização de entrevistas com personalidades do pandeiro.

Marcus Thadeu é natural de Cordeiro (RJ) e começou a aprender e a tocar percussão em uma sociedade musical local, em 2001. Foi aluno de pandeiro na Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro, cidade onde reside, e desde 2008 é professor de percussão nessa escola. Sua atividade didática inclui ministrar oficinas de percussão em festivais de música. Toca, ou já tocou, com nomes importantes do choro, como Maurício Carrilho, Luciana Rabello, Altamiro Carrilho, Cristóvão Bastos, Nailor Proveta, Joel Nascimento, Déo Rian e Ronaldo do Bandolim. Seu currículo de colaborações em shows e gravações é extenso e inclui artistas como Maria Bethânia, Martinho da Vila, Chico Buarque, Gilberto Gil, Yamandu Costa, Mônica Salmaso e Joyce Moreno.

Natural do Rio de Janeiro, Miguel Miranda é filho do flautista Leonardo Miranda, cuja prática é dedicada particularmente ao choro. Leonardo tornou-se professor na Escola Portátil de Música, e levou para lá o filho, aos 9 anos de idade, para ter aulas com Jorginho do Pandeiro, que, de acordo com Miguel, tornou-se seu modelo a ser seguido no instrumento. Na Portátil, teve aulas esporádicas com outros nomes importantes do pandeiro, como Celsinho Silva, Netinho Albuquerque e Marcus Thadeu. A inserção de Miguel no ambiente do choro, tanto pela via familiar quanto por essa via institucional, o constituiu em um *insider* do gênero, tendo tocado, tanto em rodas informais quanto profissionalmente, com o Época de Ouro, Déo Rian, Bruno Rian, João Camarero e Henrique Cazes. Miguel Miranda é o mais jovem de meus interlocutores, e certamente o menos conhecido no meio musical. Convidei-o para colaborar por conta de conversas informais que mantivemos previamente, durante as quais me impressionou seu nível sofisticado de análise de performances de pandeiristas, tanto no aspecto sonoro quanto no da motricidade do instrumentista.

Como afirmou Hennion (2011, p. 265), o contato com outros aficionados nos faz “perceber aquilo que não percebíamos”. Os debates com esses *experts* me trouxeram novas percepções do repertório examinado, muitas vezes chamando minha atenção para aspectos que eu não tinha notado; às vezes, reforçaram, às vezes, esclareceram, às vezes, puseram em dúvida pressupostos que minhas audições prévias do material haviam formado.

Um dos aspectos evidenciados pelas discussões com os colaboradores é o de como a tarefa de identificar alguns timbres da fonografia da época em exame é bastante especulativa e incerta. Isso está relacionado ao aspecto esquizofônico (SCHAFER, 2001) da reprodução do som musical a partir de gravações: perde-se a relação imediata entre a fonte sonora e o som

decorrente. Ainda assim, podemos considerar que um ouvido musical “do século XXI”, quando treinado, consegue estabelecer, sem grandes dificuldades, a correspondência entre um timbre de um instrumento que faça parte de seu universo de escuta com o timbre desse mesmo instrumento, quando gravado e reproduzido nas condições técnicas disponíveis no tempo presente da escrita desta tese. Na experiência de escuta de fonogramas antigos em 78 rpm, essa correspondência é problemática, devido à grande desconformidade (ao menos, para esses ouvidos “do século XXI”) entre os timbres “reais” e os timbres reproduzidos fonograficamente.

Foram vários os casos em que as questões que eu propunha sobre determinado som escutado (ex.: que tambor será este? Foi tocado com a mão ou com baqueta? Este idiofone é raspado ou chacoalhado? Este som grave vem apenas do pandeiro ou há outro instrumento reforçando o timbre?) receberam respostas diferentes de meus interlocutores. O problema é ainda maior quando se trata de tentar identificar instrumentos como, por exemplo, omelê e adufe,³⁹² cujo uso na fonografia da primeira metade do século XX é afirmado pelas fontes do período, mas dos quais, por terem caído em desuso, não se tem hoje uma experiência fenomenológica de escuta no “mundo real”. Adicionalmente, há que se considerar que a constituição organológica de instrumentos como o tamborim e a cuíca foi modificada, resultando em diferenças de som e até mesmo de “comportamento rítmico”: ambos soavam bem mais graves naquela época, e a cuíca funcionava muito mais como instrumento de marcação das pulsações do que de “comentários”.³⁹³

As vozes de meus interlocutores aparecerão timidamente nas análises das gravações de percussões em geral, das fases mecânica e elétrica, que serão apresentadas a seguir; não foram esses fonogramas o foco de nossas conversas - embora seja importante enfatizar que essas conversas influenciaram minhas audições desse repertório e a análise resultante. Já a escrita das seções ao final do capítulo, em que discutimos as gravações com pandeiro, foi articulada de forma assumidamente polifônica, evidenciando minha tentativa de construção coletiva dos sentidos dessas gravações para os ouvidos da época presente deste estudo. Todas as citações de falas desses interlocutores se referem a suas entrevistas concedidas para a pesquisa no ano de 2021.

³⁹² Adufe é um *frame drum* sem platinelas, geralmente de formato hexagonal. Omelê é um tambor, ou par de tambores, de formato semelhante ao atabaque, porém de dimensões menores.

³⁹³ A respeito de mudanças na organologia e funcionalidade das cuícas no período em questão, cf. Rafael Galante (2015).

4.4.2 A percussão na fonografia brasileira: fase mecânica

A historiografia da música brasileira, de maneira geral, reproduz a versão segundo a qual, durante a fase mecânica da fonografia brasileira, a percussão somente era gravada quando se tratava de instrumentos de grande volume, acompanhando bandas grandes à base de sopros. Questões técnicas impossibilitariam a gravação de instrumentos de percussão de pequenas dimensões (cf., por exemplo, FENERICK, 2002; NAPOLITANO, 2016). Conforme ficou claro à medida em que eu realizava uma “prospecção” no *Discografia Brasileira*, essa versão não se sustenta: existem exemplos de gravações de percussão (tratando-se, às vezes, de instrumentos de pequeno porte) acompanhando pequenas formações instrumentais. Porém, esses exemplos encontrados são raros, o que levará a uma problematização abordada mais adiante: por que, durante a fase mecânica, gravou-se pouca percussão, sobretudo aquela associada a manifestações afro-brasileiras?

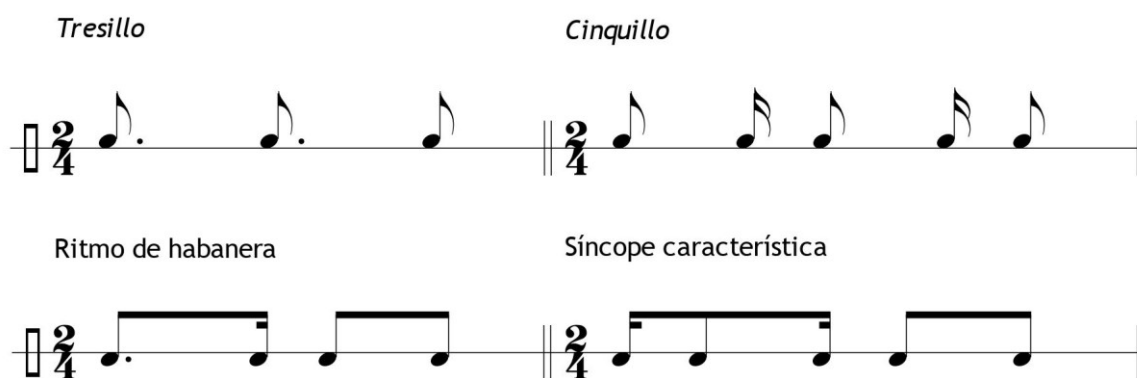
Nesta seção, comentaremos exemplos de gravação de percussão referentes aos dois casos: formações instrumentais pequenas e grandes, ambas ligadas à performance da música popular. Por mais acepções que haja do termo “popular” em música (MIDDLETON, 1990), isso significa que gravações ligadas à tradição da música europeia de concerto não foram levadas em consideração nesse levantamento.

Nos comentários e análises sobre os fonogramas, nos casos em que os instrumentos de percussão não foram identificados com certa segurança, eles receberam designações genéricas, como “tambor”, “tambor grave”, “idíofone”, “idíofone raspador” etc. Para descrição do comportamento e padrões rítmicos dos instrumentos de percussão, foram utilizadas as categorias analíticas compiladas e apresentadas por Carlos Sandroni (2012, p. 21-39), como cometricidade, contrametricidade, *time-line*, *tresillo*, *cinquillo*, “ritmo de habanera” e “síncope característica”.

Uma articulação rítmica é dita cométrica quando ocorre na primeira ou na terceira semicolcheia que divide uma semínima; contramétrica, quando ocorre na segunda ou na quarta semicolcheia. *Time-line* (termo, segundo Sandroni, cunhado pelo etnomusicólogo Nketia), ou linha-guia, é uma fórmula rítmica, geralmente assimétrica, que funciona como elemento organizador para os eventos rítmicos de uma música. Repetida de forma reiterada, como espécie de ostinato, ela pode ser um padrão sonoro audível (tocado por instrumento de percussão agudo) ou implícito, subjacente. O *tresillo* é um exemplo de linha-guia, construída sobre um ciclo de oito pulsações elementares, na proporção 3+3+2. Algumas configurações rítmicas podem ser

consideradas derivações ou variantes do *tresillo*, como o *cinquillo*, o “ritmo de habanera” e a “síncope característica” (fig. 26).

Figura 26: Paradigma rítmico do *tresillo* e algumas derivações



Fonte: Elaboração do autor

Os títulos dos fonogramas comentados, quando sublinhados, trarão um *hiperlink* embutido; basta ao leitor clicar sobre o título para ser direcionado à base de dados do *Discografia Brasileira* e ter acesso à gravação digitalizada. O *site* disponibiliza, para cada fonograma, informações como: gênero; intérprete; acompanhamento; autoria; gravadora; número de identificação do disco; ano de gravação; ano de lançamento.

Foram localizados raros exemplos de gravações com percussão em formações instrumentais pequenas. Como foi observado no início deste capítulo, isso não significa que houvesse pouca percussão na música tocada “nas ruas”; simplesmente, essa música não é idêntica à música gravada em estúdio. Por exemplo, durante o período mecânico, a maior parte dos sambas foi gravada sem percussão; porém, é notório que já existia percussão no gênero, como indica esta observação de Sandroni (2012, p. 181): “O acompanhamento rítmico mais comum do samba folclórico até o início do século XX parece ter sido pandeiro, prato-e-faca e palmas”.

Foram localizadas poucas gravações dos anos 1910 feitas por conjuntos pequenos e contendo percussão. Seus títulos sugerem irreverência, como se a própria música não devesse ser “levada a sério”. Possivelmente, essa postura permitia imprimir à gravação um caráter mais experimental – que podia ser indicado pela própria tentativa de incluir instrumentos pequenos de percussão. [Samba do pessoal descascado](#) (Phoenix R 70.623) é uma música instrumental, com intervenções faladas por um locutor. Gravada em 1913, ela soa como um improviso,

percepção reforçada pela ausência de indicação de autoria e pelo final bastante desencontrado. A percussão consiste em um idiofone metálico agudo e forte, tocando predominantemente colcheias, e um tambor quase imperceptível ao fundo. [Descascando o pessoal](#) (Odeon R 137.088), gravada no ano seguinte, além do nome quase idêntico, tem as mesmas características gerais. A percussão é feita por um idiofone, possivelmente de madeira, que toca padrão baseado na “síncope característica”.

Também de 1914, [Samba dos avacalhados](#) (Phoenix R 70.692), cantada em forma de responsório (alternância solista/coro), tem um tambor com sonoridade mais presente, tocando padrão baseado no *tresillo* com ênfase na segunda nota, e um reco-reco em segundo plano, tocando padrão baseado na “síncope característica”. Estrutura, sonoridade e instrumentação desta canção são bastante parecidas com as de [Vadeia caboclinha](#) (Phoenix R 70.691), gravada no mesmo ano. Considerando-se também a proximidade de seus números de série, isso sugere que os mesmos músicos podem ter gravado ambos os fonogramas. Novamente, soam um tambor e um reco-reco, que baseiam seus padrões na “síncope característica”. O reco-reco, presente nesses dois fonogramas e em alguns dos Oito Batutas, que comentaremos adiante, é a única percussão inequivocamente de origem africana reconhecida nas gravações desse período, sendo identificada com o grupo etnolinguístico banto, como esclarece Nei Lopes (2004).

[O malhador](#) (Odeon R 121.442), samba carnavalesco gravado em 1918, traz um “instrumento de batucada não identificado”, como observa Carlos Sandroni (2012, p. 199). Ele não toca de modo ininterrupto durante a canção - faz diversas inserções ao longo da música com oito compassos de extensão, em média. Seu padrão básico é o do “ritmo de habanera” sem a última colcheia; este padrão sofre variações, que enfatizam as notas contramétricas.

Foram localizados alguns fonogramas gravados em 1922 pelo Grupo do Moringa que trazem, no selo, a informação de que um dos instrumentos acompanhadores é o pandeiro. No entanto, a audição desses fonogramas sugere que o instrumento em questão seja algum outro tambor - provavelmente, uma caixa clara. Em [No rancho](#) (Odeon R 121.992) e em [Caboclo magoado](#) (Odeon R 121.987), classificadas como cateretês, e na chula baiana [Pemberê](#) (Odeon R 121.989), o tambor toca padrão baseado no *tresillo*. No samba [Pois não](#) (Odeon R 121.991) e na canção carnavalesca [Eu vou-me embora](#) (Odeon R 121.986), o padrão do tambor se baseia no *cinquillo*. Todas essas músicas são de autoria de Eduardo Souto, de quem falaremos mais adiante.

Moringa era o codinome do clarinetista José Napolitano, líder do conjunto que contava também com trombone, três violões, dois cavaquinhos e três percussões (entre as quais, um

pandeiro),³⁹⁴ quantidade de músicos que era reduzida no momento de entrar em estúdio. Todos os instrumentistas, aliás, são também identificados por codinomes. Teria sido o intuito inicial do grupo o de brincar o carnaval? O *Discografia Brasileira* registra 42 fonogramas gravados pelo Grupo do Moringa entre 1920 e 1922.

Os Oito Batutas foi um dos primeiros conjuntos regionais (se não o primeiro) a se organizar com a presença de percussões. No capítulo 2, vimos uma fotografia do grupo em 1919, quando, além do pandeirista Jacob Palmieri, havia mais dois percussionistas, tocando reco-reco e ganzá. Porém, não foram feitas gravações com esta formação. A discografia do grupo se resume a 20 gravações feitas para a Victor na Argentina, em março de 1923, por ocasião da temporada que o grupo passou naquele país (COELHO, 2009, p. 94-99).³⁹⁵ Para aquela viagem, a percussão do grupo se resumia à bateria, tocada por J. Thomaz, que não é escutada nos fonogramas: distingue-se somente um idiofone raspador (possivelmente, um reco-reco) tocando padrões derivados do *tresillo*, como no tanguinho *Até a volta* (Victor R 73.835), nos sambas *Êta eu* (Victor R 73.826) e *Urubu* (Victor R 73.827), no maxixe *Graúna* (Victor R 73.828). Ao menos em uma dessas gravações, o maxixe samba *Se papai souber* (Victor 73.830), o timbre do instrumento sugere a possibilidade de que seja um prato-e-faca. No maxixe *Ba ta clan* (Victor R 73.831), além do idiofone raspador, há outro instrumento de percussão não identificado.

A maior parte de exemplos de gravação de instrumentos de percussão durante a fase mecânica é encontrada em fonogramas de bandas militares, grandes formações de sopros e percussão. Essas bandas, bastante atuantes em estúdios na primeira metade desse período, gravaram diversos gêneros da música popular urbana: maxixe, polca, tango, samba, schottisch, choro, quadrilha, valsa, além de marcha e dobrado, gêneros mais associados à tradição militar.

A mais importante dentre elas foi a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, dirigida por Anacleto de Medeiros e, após seu falecimento em 1907, por Albertino Pimentel. Foi a primeira banda a ser gravada, juntamente com a Banda da Casa Edison - ambas tinham vários músicos em comum (DINIZ, 2007). Para Franceschi (1984, p. 88), a banda dos Bombeiros, cujos integrantes eram chorões (e boa parte de seu repertório é hoje associada ao

³⁹⁴ Carnaval. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1921, p. 5.

³⁹⁵ No *Discografia Brasileira*, constam diversas datas para essas gravações, variando entre fevereiro e setembro de 1923. Porém, tudo indica que há equívoco nessas datas informadas pelo *site*, que divergem daquelas informadas por Coelho (2009, anexo III). As datas levantadas por Coelho coincidem com as do *site Discography of American Historical Recordings*.

Disponível em: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/111326/Oito_Batutas. Acesso em: 09 mar. 2022.

gênero do choro), “[...] soava com uma maciez de interpretação inesperada numa banda militar e, ao contrário das outras, com surpreendente rendimento técnico de gravação”.

Outras bandas militares fizeram gravações nos anos que se seguiram, como a Banda do 1º Batalhão da Força Policial, Banda do 2º Regimento da Força Policial, Banda do Corpo de Infantaria da Marinha, Banda do Batalhão Naval, Banda do 52º de Caçadores. Há bandas cujos nomes sugerem não serem ligadas a corporações militares, como Banda Costa Júnior, Banda Carioca, Banda do Malaquias e Banda Escudero. Há outras que, tal como a Banda da Casa Edison, são claramente ligadas a casas gravadoras, como Banda Odeon, Banda Columbia e Banda da Casa Faulhaber.

Independentemente de sua origem institucional, por assim dizer, e independentemente também da qualidade musical, a sonoridade dessas bandas era semelhante, no que diz respeito à conformação instrumental. Tudo indica que versões reduzidas desses grandes conjuntos entravam em estúdio para gravar, de forma a se adaptarem às condições técnicas da época.

Os instrumentos de percussão utilizados nessas gravações se resumem à caixa e aos pratos de choque. Em alguns exemplos analisados, a participação desses instrumentos no arranjo gravado ocorria somente em parte da estrutura da música. Aparentemente, apenas na fase elétrica passou-se a gravar o bombo, tambor grave responsável pela marcação do pulso e instrumento tão característico desse tipo de formação.

A caixa clara se destaca como o instrumento de percussão mais utilizado. Ela era tocada com amplo uso de rulos e de acentos contramétricos. O “sotaque” marcial era evidente, mesmo em casos em que a banda não era de corporação militar (o que sugere que o músico poderia ser proveniente de uma dessas corporações).

A caixa é o único instrumento de percussão identificado no maxixe [Fandanguaçu](#) (Zon-O-Phone X-597), na polca [Itararé](#) (Odeon R 40.550), no tango [Escovado](#) (Odeon R 10.149), nas polcas tangos [Os cotubas da vitória](#) (Brazil R 70.047) e [Não achei o nome](#) (Odeon 120.073), nas polcas [Eugênia](#) (Brazil R 70.178) e [Queixumes ao luar](#) (Odeon R 120.094). Os quatro últimos fonogramas têm uma condição razoável de áudio – ouve-se claramente o uso de rulos e a contrametricidade do padrão tocado na caixa.

Uma das polcas tangos gravadas com caixa clara, [Está se coando](#) (Brazil R 70.176), interpretada pela Banda Carioca em 1910, tem diversas pausas para intervenções de um narrador que reclama da demora do café, o que evidencia a intenção cômica da gravação (à semelhança do que foi observado em relação a algumas gravações feitas por conjuntos menores).

O dobrado carnavalesco [Zé Pereira](#) (Odeon R 121.310), gravado pela Banda Odeon em 1917, também tem intervenções de um locutor anunciando o título da música, como que demarcando um refrão. Esse título remete a uma das formas de brincar o carnaval popular do Rio, os Zé-Pereiras. Segundo Eric Nepomuceno (2011), este era um termo genérico, em fins do séc. XIX, pelo qual jornalistas designavam grupos de foliões dispostos a pular o carnaval atrás de uma banda de bumbos e outros tambores grandes. Possivelmente, a intenção da gravação foi de recriar a sonoridade do carnaval popular em estúdio - neste sentido, a desafinação dos sopros seria proposital? A percussão se constitui de uma caixa, possivelmente apoiada em alguns pontos por um tambor grave. O toque de caixa pode ser considerado um “clássico” do carnaval, bastante associado à melodia dos sopros que acompanha.

A caixa tocada nesse fonograma se assemelha bastante (no padrão rítmico e no timbre) à da gravação mais antiga do célebre samba [Pelo telefone](#) (Odeon R 121.312), feita pela mesma Banda Odeon, também para o carnaval de 1917. A caixa toca somente na segunda parte da música. Dada a proximidade dos números de série de ambos os fonogramas, o fato de terem sido gravados para o carnaval do mesmo ano, as semelhanças de percussão e sopros (que são desafinados e um tanto desencontrados em ambos), é bastante provável que tenham sido gravados na mesma data e pelos mesmos músicos (o número da matriz do disco é o mesmo para ambos os fonogramas).

Pratos de choque aparecem com menos constância nessas gravações de bandas militares. Sua participação nos arranjos era menos importante, limitando-se a acentuar passagens específicas, funcionando como instrumento de efeito ou pontuação. Em nenhum dos exemplos analisados se escutou, por exemplo, os pratos marcando constantemente os contratempos da música – procedimento bastante comum nos arranjos para esse tipo de formação que se escuta atualmente. Chama a atenção o timbre dos pratos gravados na época mecânica: bastante “opaco”, “fechado”, quase irreconhecível, evidenciando a limitação técnica daquele sistema.

Pratos de choque fazem intervenções pontuais na polca [Fortunata](#) (Odeon R 10.188), em [Polca marcha](#) (Odeon R 108.251) e nos tangos [Tacacá](#) (Brazil R 70.319) e [Casa Boêmia](#) (Odeon R 120.130). Em todos esses, há também uma caixa (que toca durante todo o fonograma ou em boa parte dele). A polca [Simãozinho](#) (Odeon R 120.457), que tem essas características, gravada em 1912 pela Banda Escudero, é anunciada no início do fonograma como samba, o que colocaria a gravação como uma das mais antigas do gênero. O conhecido samba [Já te digo](#) (Odeon R 121.563), de Pixinguinha, foi gravado pela Banda do Batalhão Naval em 1919, também com caixa e pratos.

O famoso *Corta jaca* (Odeon R 108.012), tango de Chiquinha Gonzaga, gravado pela Banda do Corpo de Bombeiros em 1908, tem caixa e pratos fazendo apenas intervenções em finais de frases. O tango (anunciado como polca) *Chic chic* (Odeon R 108.060), que também tem intervenções de pratos e caixa, traz um instrumento de percussão não identificado durante a maior parte da gravação (soa como um idiofone – talvez guizos). O maxixe *Pega no bico* (Odeon R 108.049), gravada em 1908 pela Banda da Casa Edison, parece ter intenção cômica, com pausas em que um coro anuncia o título da música. A música inicia com um longo rulo de caixa para uma clarinada. Nas polcas *Marieta* (Odeon R 40.747) e *Todos dançam* (Favorite R 1-452.160), o único instrumento de percussão identificado são os pratos.

A partir de 1914, há uma sensível diminuição de gravações de bandas militares, que se tornam raras a partir de 1920. Na década seguinte, já com o sistema elétrico de gravação em vigor, nota-se uma grande redução dos gêneros gravados pelas bandas militares, restritos, praticamente, a dobrados e marchas. Aliás, polca e maxixe, abundantemente gravados pelas bandas militares nos primeiros anos da fonografia mecânica, praticamente não são listados dentre os gêneros gravados nos anos 1930. Já a palavra “tango” passou a ser cada vez mais associada ao tango argentino e menos ao brasileiro.

Isso pode ser explicado por mudanças de acepção: polca, maxixe e tango (ou tango brasileiro) passam cada vez mais a ser entendidos como subgêneros do choro, que se torna também uma espécie de “rótulo guarda-chuva”, por assim dizer, aplicável a esses subgêneros. Por exemplo, a canção *Benzinho*, de Sinhô, gravada em 1926 como maxixe (Odeon R 123.106), em 1930 é regravada como choro (Columbia 5.229-B).

Durante a fase mecânica, as bandas militares foram as grandes responsáveis pela gravação desse repertório hoje associado ao choro (que, na fase elétrica, ficaria a cargo de orquestras e conjuntos regionais).³⁹⁶ Como vimos, seus instrumentos de percussão usados nas gravações eram a caixa clara e, em menor medida, os pratos. É importante observar que ambos são instrumentos associados à tradição, tanto das bandas militares, quanto da música europeia de concerto. A caixa clara, cujas origens podem ser traçadas ao *tabor* (também chamado *tambour de Provence*, tambor medieval com esteiras), é um instrumento de presença bem estabelecida na percussão orquestral desde o início do século XIX (GAUTHREAU II, 1989). Os pratos eram instrumentos das bandas dos janízaros (tropas de elite dos exércitos otomanos)

³⁹⁶ O papel das bandas militares para a disseminação de repertórios da música popular foi relevante não somente no âmbito da fonografia: Jota Efegê (2007b, p. 156-8) aponta a importância que essas bandas tiveram para a popularização do samba *Pelo telefone*, nas semanas que antecederam sua gravação, ao incluírem a música em suas retretas dominicais.

que, aos poucos, foram introduzidos na música europeia de concerto, a começar por óperas do período do Classicismo (MOITA, 2011), até serem incorporados ao naipe orquestral de percussão, também no século XIX.

Por que instrumentos de percussão associados a manifestações afro-brasileiras praticamente não foram gravados durante a fase mecânica da fonografia brasileira? A historiografia da música popular brasileira, em linhas gerais, não problematiza a questão, aceitando o pressuposto de que esses instrumentos simplesmente não eram gravados por não serem adequados à condição técnica da época. Por exemplo, Marcos Napolitano (2016, p. 51), para justificar sua afirmação de que instrumentos de percussão somente passaram a fazer parte das gravações de samba a partir de 1929, alega: “Com os rudimentares equipamentos de gravação mecânica que existiam até 1927, quando surge a gravação elétrica, seria impossível a captação de timbres que não fossem os mais potentes e agudos” (o autor, provavelmente, se refere a *sons* que não fossem potentes e agudos). Fenerick (2002, p. 168) afirma que a percussão, “[...] pela gravação mecânica, não podia ser fixada nos sulcos do disco”. Cardoso Filho (2008), por outro lado, é um dos poucos autores a contestar esse tipo de versão; ele próprio lista alguns exemplos de percussões gravadas durante a fase mecânica.

Por que a percussão “não podia ser fixada nos sulcos do disco” na fase mecânica? Um dos argumentos básicos, assumido pela historiografia, é de que algumas percussões não se situavam dentro da faixa de frequência contemplada por esse sistema (que, como mencionado, situava-se entre 150 e 2.000 Hz). Isso justificaria, por exemplo, a ausência de tambores graves – segundo Campos (2013, p. 46), a frequência fundamental de um bumbo se situa na faixa entre 80 e 100 Hz – e do pandeiro, cuja extensa faixa de frequências se situa entre cerca de 80 e 6.000 Hz (POTTS, 2012, p. 58). Outro argumento bastante citado é o de que a tecnologia mecânica, supostamente, só captava instrumentos com grande potência sonora – o que explicaria a predominância de gravações de bandas grandes, com sopros e percussão.

O argumento da limitação do espectro de frequências gravável como fator determinante para não se gravar algumas percussões é questionável. Observamos que o piano, cuja extensa faixa de frequências fica tanto abaixo quanto acima dos limiares do sistema mecânico, indo de 27,5 a 4.186 Hz (CAMPOS, 2013, p. 30), está presente em centenas de fonogramas daquela fase. Aliás, os primeiros fonogramas lançados comercialmente pela Casa Edison em disco – [Isto é bom](#) (Zon-O-Phone 10.001) e [Bolimbalacho](#) (Zon-O-Phone 10.002) – têm o piano como único acompanhador da voz de Bahiano. De acordo com uma tabela disponibilizada por Cardoso (2008, p. 98), que relaciona as frequências de alguns instrumentos com as faixas de frequência adequadas para os sistemas mecânico e elétrico de gravação, cerca de metade da

extensão do piano não seria adequada à gravação mecânica: as duas oitavas e meia mais graves e a oitava mais aguda estão fora dessa faixa. Presume-se que aos pianistas e pianeiros restariam duas opções: restringir suas execuções para as regiões média e aguda do instrumento, ou então correr o risco de ter notas mal captadas pela gravação.

Já mencionei como os pratos soam “fechados” nas gravações de bandas do período mecânico. Essa sensação não é à toa: de acordo com Campos (2013, p. 31), o timbre dos pratos se define em uma faixa de frequências acima de 5KHz (essa porção do espectro de frequências, segundo o autor, é às vezes denominada “brilho”), portanto, fora da faixa adequada para o sistema mecânico. Isso nos sugere a pergunta: por que os pratos, ainda que não pudessem “brilhar”, foram gravados naquela época, e muitos outros instrumentos que funcionavam em faixas de frequência mais adequadas àquela tecnologia não foram aproveitados?

Quanto ao argumento da necessidade de potência sonora para que o som fosse fixado na cera do disco matriz, ele faz *algum* sentido, mas não faz *todo* o sentido. Afinal, é fato que as vozes com pouca impostação tinham pouco ou nenhum aproveitamento nas gravações daquela época. Também é notório que o sistema mecânico tinha pouca capacidade de captar nuances ou variações de dinâmica. Porém, uma busca por gravações daquela fase que tenham o violão como instrumento acompanhador traz centenas de resultados. Um violão sem amplificação, como era tocado naquele contexto, é um instrumento de potência sonora extremamente limitada.

Por outro lado, foi demonstrado que existem algumas gravações com percussões de dimensões pequenas, como os reco-recos. Parece razoável supor que a obtenção de uma gravação satisfatória, dentro das possibilidades da época, dizia respeito não exatamente à potência do conjunto, mas ao equilíbrio de volumes entre os instrumentos e vozes participantes de uma gravação. A reflexão de Cardoso Filho caminha neste sentido:

[...] a percussão podia ser gravada sem grandes problemas na era mecânica. Poderia ocorrer certa dificuldade de equilíbrio em relação aos demais instrumentos e a sala de gravação. Como grande parte das gravações produzidas no Brasil na era mecânica foram feitas [*sic*] em salas muito pequenas, a percussão poderia de fato dificultar o equilíbrio do registro. O mesmo problema ocorreria com alguns instrumentos de sopros. Percebe-se que a pouca exploração dos instrumentos de percussão na era mecânica no Brasil ocorreu por uma questão puramente isolada devido às condições de gravação feitas aqui e também às *escolhas por parte de maestros, músicos e técnicos* (CARDOSO FILHO, 2008, p. 102, grifo meu).

Note-se que, além das condições físicas e técnicas das salas de gravação, o autor menciona, também, as escolhas por parte de maestros e técnicos como fatores importantes para determinar o aproveitamento ou não das percussões. Que critérios determinariam essas escolhas? Esta questão será explorada nas próximas seções, em que será argumentado que elas

envolviam critérios técnicos, estéticos e ideológicos, bem como negociações entre as partes envolvidas na produção fonográfica.

Em seu depoimento a esta pesquisa, Marcus Thadeu propôs mais um elemento nessa equação: a hipótese de que a precariedade da construção de alguns instrumentos de percussão pudesse ser um empecilho para sua utilização em estúdio. “Por exemplo, a afinação dos instrumentos era com fogo, né? Muitos instrumentos não tinham tarraxas [de afinação], e aí os caras [os músicos e técnicos se perguntariam]: como é que vai acender uma fogueira aqui dentro do estúdio pra esquentar os tambores?”

Thadeu se refere a uma característica que até os dias atuais ainda se observa em alguns tambores artesanais: na ausência de mecanismos de afinação, ela é feita pela exposição ao calor. Nesse sentido, há o conhecido depoimento de Bide, um dos fundadores da pioneira escola de samba Deixa Falar, em fins dos anos 1920, e também um dos primeiros percussionistas a se estabelecer na fonografia dos anos 1930 (BARROS, 2015). Em depoimento a Sérgio Cabral, Bide relatou como fez os primeiros surdos para os desfiles: “[...] com uma lata de manteiga, daquelas grandes, redondas. Compramos os aros, botei um por fora, outro por dentro, *pregamos tachas* e assim entramos na Praça Onze” (grifo meu). No mesmo depoimento, falando sobre os tamborins que fazia, Bide deixa claro que eram afinados pelo calor: “Encourei, esquentei e resolvi tocar” (CABRAL, 1974 apud GALANTE, 2015, p. 33-34).

A hipótese de Thadeu parece plausível: de fato, instrumentos com essas condições não parecem adequados ao uso em estúdio (pelo contrário: sugerem seu uso em espaços abertos, de preferência em ambientes rurais ou com urbanização não muito densa, por assim dizer). Porém, a partir de 1930 se verifica uma grande utilização desses mesmos instrumentos nas gravações, e nada indica que eles tenham passado por melhorias significativas em tão pouco tempo. Por isso, permanece a pergunta: por que foram tão pouco aproveitados até então?

Sejam quais forem os motivos, pode-se considerar que a percussão das ruas, associada a manifestações afro-brasileiras, foi “silenciada” durante o período mecânico da fonografia brasileira (1902-1927). A efervescente paisagem sonora percussiva do Rio de Janeiro, destacada no segundo capítulo desta tese, não foi devidamente registrada pela fonografia, que dava seus primeiros passos em direção à consolidação de um mercado consumidor.

4.4.3 A percussão na fonografia brasileira: início da fase elétrica

Se, na pesquisa relativa à fase mecânica da fonografia brasileira, a dificuldade consistiu em localizar fonogramas que contivessem percussão, na fase elétrica deu-se o inverso: diante da abundância de exemplos verificada, o problema foi decidir quais deles escutar e analisar.

Diferentemente da pesquisa em periódicos que embasou o segundo capítulo desta tese, não foi possível fazer uma varredura sistemática e exaustiva de gravações que contivessem percussões durante o início da fase elétrica. Uma das razões é a ausência desse tipo de informação no mecanismo de busca da base de dados da pesquisa, o *site Discografia Brasileira* (são raros os fonogramas que informam os instrumentos acompanhadores). Ainda que houvesse essa informação, o problema seria de outra ordem: como escutar os milhares de fonogramas disponibilizados para fazer uma triagem?

Assim, optou-se por um método de “tentativa e erro” a partir de palavras-chave, como: gêneros de música dos quais se presume, de antemão, a presença de percussão (batuque, samba, embolada etc.); músicas contendo nomes de instrumentos de percussão em seu título; formações instrumentais das quais se sabia, de antemão, a presença de percussão; nomes de conjuntos específicos do período, referidos na literatura por seu uso da percussão (como Diabos do Céu e Grupo da Guarda Velha, grupos liderados por Pixinguinha; o Bando de Tangará; o Grupo Gente do Morro, liderado por Benedito Lacerda). Ainda assim, toda essa discografia foi examinada por amostragens, devido ao volume gigantesco de resultados para cada busca. As buscas, aliás, ampliavam mais e mais as sugestões de palavras-chave a serem verificadas, em um processo cada vez mais aberto que supera em muito a capacidade de sistematizar a escuta de todo o material (e, óbvio, de escutá-lo devidamente).

Isso é para deixar claro que a análise de fonogramas do início da fase elétrica, apresentada a seguir, não é resultado de uma busca sistemática nem exaustiva. As escolhas apresentadas buscam contemplar tanto o que pareceu corriqueiro, em termos de sonoridade de percussão, quanto o que pareceu extraordinário, fora do comum. A maior parte delas é decorrente das “varreduras” realizadas na base de dados consultada (que, se não foram exaustivas em termos metodológicos, certamente o foram, no senso comum da palavra); algumas foram sugestões dos músicos colaboradores com o projeto de escuta dos fonogramas; algumas são tentativas de dialogar com a literatura existente sobre o assunto das percussões no início da fase elétrica.

Assim como na pesquisa sobre a fase mecânica, não foram levados em consideração gravações da música de concerto da tradição europeia. Também não se buscou examinar fonogramas cujo único instrumento de percussão era a bateria.

4.4.3.1 O caso de *Na Pavuna*

A literatura disponível sobre a fonografia brasileira aponta que a substituição do sistema mecânico de gravação pelo sistema elétrico teve implicações estéticas. A ampliação da faixa de frequências graváveis resultou na possibilidade de exploração de instrumentos e timbres não contemplados anteriormente, dos quais aqui interessa assinalar os instrumentos de percussão de pequeno porte.

Quando se explora a discografia brasileira em 78 rpm, é nítida a grande quantidade de gravações que, a partir de 1930, incorporam os diversos instrumentos associados ao samba e outras manifestações musicais afro-brasileiras: pandeiro, tamborim, cuíca, surdo, ganzá, atabaques. Alexandre Fenerick (2002) chama a atenção para o interessante paradoxo envolvido nesta situação: o grande aprimoramento tecnológico, representado pelo sistema elétrico, permitiu que se gravassem instrumentos feitos sem grandes recursos materiais, muitas vezes artesanalmente, como o tamborim e o surdo das emergentes escolas de samba.

Porém, uma questão emerge ao abordarmos a transição da fase mecânica para a fase elétrica das gravações: se o novo sistema elétrico podia, ao menos em teoria, gravar sem maiores problemas esses instrumentos de percussão, não se verificou o pronto aproveitamento desses instrumentos pela fonografia da época. Já foi mencionado que a tecnologia de gravação elétrica começou a ser implantada no Brasil em julho de 1927, pela gravadora Odeon, à qual logo se juntaram outras grandes gravadoras estrangeiras que se estabeleciam no país. Porém, somente em fins de 1929 ocorreriam as supostas primeiras gravações com utilização de percussões associadas a culturas afro-brasileiras: *Babaô Miloqué* (Victor 33.253), classificada como batuque africano, interpretada por Josué de Barros e Orquestra Victor Brasileira; *Na Pavuna* (Parlophon 13.089), interpretada por Almirante e o Bando de Tangarás, classificada como choro de rua no carnaval, mas sempre tratada, pela historiografia e por Almirante, um de seus autores, como samba. Essas duas gravação indicam o início do aproveitamento efetivo do instrumental percussivo afro-brasileiro na fonografia comercial brasileira em sua fase elétrica, que, como mencionado, é notório a partir de 1930.

A ausência da percussão em gravações de samba do início da fase elétrica é constatada por Carlos Sandroni (2012), em seu já clássico estudo sobre as transformações ocorridas no

samba do Rio de Janeiro entre 1917 e 1933. No final dos anos 1920, estava em plena emergência o estilo identificado pelo autor como “samba do Estácio”, que, além da mudança de paradigma rítmico em relação ao estilo de samba predominante até então, foi marcado pela introdução de percussões como o surdo, o tamborim e a cuíca (o pandeiro está presente em ambos os estilos). Sandroni nota que, no início da fase elétrica (1927-1933), a maior parte dos sambas era gravada com acompanhamento de orquestra. Em grande parte das gravações, os instrumentos da seção rítmica – piano, cavaquinho, batucada – ou estavam ausentes, ou não eram claramente audíveis. Esta condição, bem como a ausência de gravações com um instrumental mais reduzido (como o trio formado por um instrumento solista acompanhado de violão e cavaquinho, mais comum na fase mecânica), dificultou uma das intenções do autor, que era documentar as mudanças das fórmulas rítmicas de acompanhamento dos sambas por meio da fonografia referente ao recorte cronológico de seu estudo.

Talvez o exemplo mais emblemático da condição constatada por Sandroni seja o primeiro samba de um compositor do Estácio a ser gravado, [*A malandragem*](#) (Odeon 10.113), de Bide, lançado em fevereiro de 1928 por Francisco Alves (SANDRONI, 2012, p. 162). O acompanhamento, feito pela Orquestra Pan American do Cassino Copacabana, aparentemente tem como única percussão os pratos da orquestra. Ou seja, é um samba do “estilo novo” sem as percussões correspondentes, justamente um dos elementos mais marcantes na caracterização deste estilo.

Se não havia mais a alegada limitação tecnológica, por que os instrumentos de percussão associados às culturas afro-brasileiras não foram imediatamente aproveitados pela fonografia com o advento da tecnologia elétrica?

A resposta pode ser encontrada no exame das mediações entre a música “das ruas” e a música “do estúdio”. Os aparatos tecnológicos e as técnicas de gravação são dois dos mediadores entre essas pontas. Se a tecnologia elétrica agora disponível, ao menos em teoria, não representava mais a alegada barreira entre a batucada da rua e a batucada no estúdio, devemos levar em consideração outros mediadores envolvidos.

Guilherme de Castro (2015) enfatiza a importância do aspecto coletivo envolvido em toda produção fonográfica. O autor identifica, como agentes ou atores envolvidos nesse processo articulado, os músicos, técnicos de som, produtores e mercado. A interação entre esses agentes processuais se caracteriza pela negociação contínua, sendo responsável pela operação dos recursos de um estúdio e pelo resultado fonográfico obtido.

Será interessante examinarmos como pode ter se dado a articulação desses agentes processuais em um caso emblemático: a gravação de [*Na Pavuna*](#), considerada o primeiro

fonograma a incorporar as percussões características do samba. Almirante, um dos autores e integrante do Bando de Tangarás, que gravou a canção, conta que o grupo teve a ideia de registrá-la em disco “[...] de maneira *sui generis*, até então jamais tentada na história das gravações no Brasil, pois ‘Na Pavuna’ seria gravada com a batucada própria das escolas de samba” (ALMIRANTE, 2013, posição 1953). Para essa batucada, os Tangarás (que contavam, entre outros, com os posteriormente consagrados Noel Rosa e Braguinha) arregimentaram percussionistas do bairro do Salgueiro: Puruca, Canuto e Andarahy,³⁹⁷ além da pianista Carolina Cardoso de Menezes e do bandolinista Luperce Miranda.

É difícil determinar os instrumentos de percussão incluídos no fonograma. Almirante fala em cuíca, tamborim, surdo, reco-reco e dois pandeiros. Nas audições feitas durante a pesquisa, eu e meus colaboradores identificamos somente instrumentos de membrana. Concordo com Oscar Bolão: “[...] não tem nada ‘brilhante’ ali, a percussão é toda média, grave, não tem esteira de caixa...” Especulou-se a presença de dois tamborins, de algum outro membranofone médio-grave (possivelmente, um adufe, espécie de *frame drum* sem platinelas) e, seguramente, de um surdo. Nenhum pandeiro, cuíca ou reco-reco foi notado.

Como aponta Sandroni (2001), a presença da batucada foi o principal fator de sucesso daquela gravação, especialmente as três marcantes batidas no surdo que se seguem ao título da canção cantado durante o estribilho. Na gravação, o surdo não exerce a função de marcação da pulsação rítmica; ele somente toca as três notas após cada menção cantada ao título: “Na Pavuna, bum-bum-bum”. Almirante relata a recepção deste detalhe sonoro, transformado em verdadeira marca registrada da canção:

Composição de título ainda desconhecido, seus versos eram ouvidos com clareza nas eletrolas das ruas, mas, devido à barulheira das percussões, os estribilhos não conseguiam ser compreendidos com a necessária nitidez. Vários traduziam o coro como “Caradura, bum-bum-bum”, outros, “Engenho Novo, bum-bum-bum”, e outros como “Lá vai uma, bum-bum-bum” (ALMIRANTE, 2013, posição 1972).

Porém, a inserção da batucada, tão determinante para o sucesso comercial da canção, não ocorreu isenta de conflitos. Para nos aproximarmos da questão, ouviremos novamente Almirante, que, em 1951, produziu *No tempo de Noel Rosa*, série biográfica sobre o compositor que serviria de base para o livro homônimo citado acima.³⁹⁸ A série foi levada ao ar pela Rádio Tupi e era apresentada pelo próprio Almirante, que assim narra, no terceiro programa:

³⁹⁷ O Bando dos Tangarás. *A Noite*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1930, p. 5.

³⁹⁸ Os programas estão disponíveis para escuta no excelente *website* do Grupo de Pesquisa *Entre a Memória e a História da Música*, que reúne pesquisadores vinculados ao Departamento de História da Universidade de São Paulo, além de investigadores de outras instituições. O programa referente à transcrição é o terceiro da série, veiculado em 20 abr. 1951. Disponível em:

Houve, então, um episódio pitoresco na gravação do *Na Pavuna*. Até então, havia uma convenção retrógrada, vinda dos tempos de gravação mecânica, quando havia realmente dificuldades na fixação de certos timbres na cera dos discos. Mas já em 1929, com uns dois anos de gravação elétrica, não mais se compreendia que restasse impressão de que certos instrumentos, certos sons não pudessem ser gravados. Era, então, o técnico um alemão, o Roeder, muito cioso de seus deveres, que, a princípio, impedira a prova. Mas o Bando de Tangarás gozava de regalias vindas do lucro imenso que dava para a fábrica de discos e a prova se fez. E, pela primeira vez, soaram, dentro dos estúdios da Odeon, os couros dos tamborins, cuícas e pandeiros, que daí então viriam a constituir uma das curiosidades da música popular brasileira. E assim, ouvintes, se gravou *Na Pavuna*!

Almirante sustenta que o técnico de som da gravadora, em um primeiro momento, se recusou a “fazer a prova”, ou seja, fazer uma gravação experimental que verificasse a viabilidade técnica de gravação das percussões. Essa posição já soava anacrônica aos músicos do grupo, pois, como ele bem observa, “[...] com uns dois anos de gravação elétrica, não mais se compreendia que restasse impressão de que certos instrumentos, certos sons não pudessem ser gravados”. Ou seja, para ele, a recusa em gravar a percussão não estaria mais respaldada em limitações técnicas do equipamento. A resistência somente teria sido contornada, ainda segundo Almirante, devido ao “lucro imenso” que seu grupo dava para a fábrica de discos, que colocaria os Tangarás em posição de negociar a questão.

Porém, de acordo com Máximo e Didier (1990, p. 134), Arthur Roeder não seria um técnico, como refere Almirante, mas ocuparia o cargo de diretor artístico da Casa Edison.³⁹⁹ Sandroni (2001, p. 11-12) considera plausível a versão desses autores: “De fato, parece mais lógico que a resistência tenha vindo de um diretor artístico (obedecendo portanto a critérios estéticos) que de um técnico de gravação que desconhecesse sua aparelhagem a ponto de duvidar da possibilidade técnica de gravar a batucada”.

<http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/almirante-a-mais-alta-patente-do-radio#noel>. Acesso em: 03 jul. 2021.

³⁹⁹ Tanto as falas de Almirante quanto o texto de Máximo e Didier induzem a que se faça confusão entre Casa Edison, Odeon e Parlophon. A gravadora Odeon foi representada no Brasil pela Casa Edison até 1927, quando o contrato entre elas é encerrado – porém, a Odeon seguiu funcionando no país. A partir daí, a Casa Edison continuou atuando no mercado fonográfico nacional por meio do selo Parlophon (FRANCESCHI, 2002, p. 69), que lançou o fonograma de *Na Pavuna*. No programa de rádio transcrito acima, Almirante afirma que a gravação de *Na Pavuna* foi feita “dentro dos estúdios da Odeon”. Máximo e Didier (1990, p. 106) afirmam que, dentre as cinco gravadoras operantes no Brasil em 1929, estavam “a Odeon e sua subsidiária Parlophon, ambas da Casa Edison do Rio de Janeiro”. Mais à frente (p. 129), os autores comentam que Eduardo Souto, que assume a direção artística da Casa Edison em 1930 (em substituição a Arthur Roeder), era responsável por produções tanto da Odeon quanto da Parlophon. No quinto episódio da série radiofônica *No tempo de Noel Rosa*, veiculado em 05 maio 1951, Almirante afirma que Eduardo Souto era “diretor de gravação das fábricas Odeon e Parlophon”. Ainda de acordo com Almirante, Souto dirigiu a produção de *Latária*, lançada pela Parlophon. É possível – e isso é uma ilação minha – que Odeon e Parlophon (sendo somente esta última ligada à Casa Edison), ainda que tivessem passado a ser comandadas por grupos empresariais distintos, continuassem a dividir algumas estruturas de produção dos fonogramas, como estúdio e produtores artísticos, o que pode explicar a confusão entre as empresas.

Assim, a recusa inicial em gravar instrumentos de percussão em *Na Pavuna* pode estar ligada a uma convicção persistente que atribuía a supostas impossibilidades técnicas o que seria, mais propriamente, um preconceito estético, atravessado por outros tipos de preconceitos. É esse o entendimento de Gabriel Giesta (2013), para quem o caso da gravação de *Na Pavuna* representa um conflito que envolve questões raciais e sociais, uma vez que os instrumentos de percussão eram esteticamente associados a identidades estigmatizadas na época, operadas por termos como “africanismos” e “barbarismos”. O autor considera determinante, para o aceite da inclusão da batucada na gravação, o fato de esta iniciativa ter vindo de “músicos com capital simbólico diferenciado”: o Bando de Tangarás, composto por jovens brancos de classe média. Embora a inserção deles no mundo da música popular não fosse isenta de conflitos,⁴⁰⁰ eles estariam em posição mais confortável para assimilar críticas da sociedade da época do que os sambistas negros e pobres, que “[...] provavelmente não se sentiriam à vontade em tomar a iniciativa de usar instrumentos com os quais já haviam sido perseguidos no passado” (GIESTA, 2013, p. 50-51). Leandro Barsalini, que também entende que discriminações raciais tiveram grande influência no conflito em questão, considera que Almirante, ao levar ao estúdio de gravação percussionistas do Salgueiro, atuou como um mediador cultural entre asfalto e morro (2018, p. 70). Ressalte-se que, no segundo capítulo desta tese, vimos que o Bando de Tangarás, a partir de fins dos anos 1920, tomou parte em programações artísticas de clubes da alta sociedade do Rio.

Temos, então, elementos que evidenciam que as tensões motivadas pela inclusão das percussões naquela gravação refletiam embates em torno da linha de cor sonora: os sons de tambores não eram recusados por impossibilidade técnica de sua gravação, mas por serem associados a “barbarismos”, que, como aponta Stoeber (2016), são antítese aos sons “civilizados” que o ouvido atento entende como norma do que deve ser escutado. Associados aos sons percussivos “bárbaros” estão os percussionistas do morro do Salgueiro, presentes no estúdio: interseccionam-se, portanto, música, raça, geografia e classe social.

Tudo indica que *Na Pavuna* marca um ponto de alargamento da tolerância em torno dessa linha divisória, assinalada por certos sons que, reputados como negros, passam a ser mais aceitos na fonografia brasileira. Já a partir de 1930, logo após seu lançamento, é notória a grande quantidade de fonogramas (não exclusivamente de samba) que incorporam percussões

⁴⁰⁰ Almirante conta que Braguinha, integrante do grupo, adotou o pseudônimo João de Barro por não querer “[...] arrastar seu nome para o campo ainda malvisto da música popular brasileira” (ALMIRANTE, 2013, pos. 1203). O próprio Almirante (cujo nome era Henrique Foréis Domingues), em depoimento, revelou que adotou seu pseudônimo por vergonha de ter seu nome identificado com o samba e a música popular (cf. PEREIRA, 1967, p. 228).

associadas a culturas afro-brasileiras. Ademais, conforme assinala Luiz Otávio Braga (2002, p. 118), no início da década de 1930 os percussionistas “do morro” já participavam do mercado de gravações em estúdio, evidenciando a intersecção apontada acima.

Se o Bando de Tangarás foi o vencedor desse conflito encenado, supostamente, entre o grupo e um produtor artístico da gravadora, essa vitória só viria a se consumir por conta de outro fator elencado por Guilherme Castro como um dos agentes processuais de qualquer produção fonográfica comercial: o mercado. Como afirma o autor, “[...] no instante em que uma determinada gravação é bem-sucedida economicamente, muitas vezes, ela passa a ser referência de sonoridade, como que legitimando seu sucesso ‘sonoro’ pelo seu sucesso financeiro” (CASTRO, 2015, p. 85). Ou seja, se a batucada, aos poucos, virou tendência nas gravações, apesar dos supostos preconceitos (estéticos, sociais, raciais) contra sua presença, provavelmente a boa aceitação comercial de *Na Pavuna* teve importância crucial – suposição que se reforça pelo fato de a batucada ter sido entendida como seu principal fator de sucesso. Ressalte-se, uma vez mais, que o sucesso mercadológico que o grupo já tinha obtido anteriormente – o “lucro imenso” a que Almirante aludiu – foi fundamental para colocar os Tangarás na posição inicial de poder negociar a questão.

4.4.3.2 Macumbas e batuques

Em agosto de 1930, o *Correio da Manhã* veiculou o seguinte anúncio (fig. 27):

Figura 27: Anúncio publicitário de disco da Odeon com pontos de macumba



Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1930, p. 7

O disco Odeon 10.679 trazia duas músicas, *Macumba – Ponto de Inhansan* e *Macumba – Ponto de Ogum*, interpretadas pelo Conjunto Africano. O anúncio garante ser a primeira vez que se gravava em disco uma “macumba autêntica”.

Este anúncio chama a atenção, pois naquele início dos anos 1930 ainda se registravam invasões policiais a locais de práticas religiosas de matriz africana, como demonstrado em capítulo anterior. Na presente seção, verificaremos que, apesar disso, macumba e outros gêneros associados às culturas e religiosidades afro-brasileiras passaram a constituir, desde então, um nicho do mercado de fonogramas.

Iniciaremos abordando um registro que pode ser considerado marco fonográfico dessa condição: *Babaô Miloquê*. Depois, examinaremos aspectos da trajetória do Conjunto Tupy, um dos primeiros atrelados a esse tipo de produção fonográfica, com uma carreira consistente desenvolvida ao longo de pouco mais de uma década. Finalmente, falaremos do Conjunto Africano, cujo disco é objeto do anúncio acima.

[*Babaô Miloquê*](#) (Victor 33.253) foi gravada em 22 de novembro de 1929, poucos dias antes de *Na Pavuna*. A canção foi classificada como batuque africano e interpretada por Josué de Barros e Orquestra Victor Brasileira. Baiano radicado no Rio de Janeiro, Josué (1888-1859) era violonista, compositor e cantor, reputado como o “descobridor” de Carmen Miranda, de quem foi professor de violão nos anos 1920. Integrou os Oito Batutas na temporada que o grupo passou na Argentina, em 1922-23 (COELHO, 2009). *Babaô Miloquê* foi orquestrada por Pixinguinha, então arranjador da gravadora Victor (BESSA, 2005, p. 240). Sua instrumentação se compõe basicamente de sopros e percussão.

A instrumentação percussiva em *Babaô Miloquê* é constituída de um idiofone raspador, tambores (provavelmente, atabaques) e um agogô, de presença bastante marcante no fonograma. É importante enfatizar que esta talvez seja a primeira experiência de gravação de percussões associadas a práticas culturais afro-brasileiras. Neste sentido, a classificação presente no selo do disco, “batuque africano”, funciona como um enunciado, apontando tanto para o protagonismo das percussões quanto para sua associação com musicalidades da África. Não foram encontrados relatos de atores envolvidos com o processo de produção do fonograma que pudessem dar pistas de como, ou por que, esta música foi gravada e lançada por uma grande gravadora. Mas será interessante abordar a recepção ao disco, na forma desta resenha, publicada pelo *Correio da Manhã* à época do lançamento:

Chamamos a atenção dos fonófilos [*sic*] para esta chama [*sic*] da Victor, pois ela é estupenda, absoluta revelação que ocupa um dos raros primeiros lugares entre os discos brasileiros. É um trabalho que atrai o apreciador de música popular, que interessa ao estudioso de música ou ao compositor, de modo estupendo, que constitui

magnífico material para o folclorista. Imagine-se um agrupamento de negros afastados dos brancos, entregues às usanças de sua gente. Eis que eles se munem de instrumentos variados e exóticos e dão começo a legítimo e eletrizante batuque. Os negros soltam estranhos ritmos, insistentes esboços melódicos, numa polifonia (antes, cacofonia) endiabrada e fantástica tal que logo evoca as selvas africanas com os seus antigos habitantes. Aqui é guincho contínuo, lá silvo penetrante, acolá o som cavo de forte instrumento de sopro e, aumentando o conjunto, outros e outros sons originais, enquanto ao centro alguém solta incrível melopeia que arremata o quadro. Tal é “Babão [*sic*] Miloquê”, estonteando com a magia do seu aspecto. É um batuque que não mais se esquece, que sugestiona e faz vibrar.⁴⁰¹

Ainda que o texto manifeste nítido entusiasmo pela gravação (julgando-a de especial interesse para compositores e estudiosos de folclore), ele a aborda em tom bastante racializado. Para essa percepção, provavelmente contribuiu o trecho declamado da canção que tenta, como aponta Ikeda (2016, p. 27), “[...] reproduzir um suposto e caricato ‘falar de um negro’”. Em linhas gerais, o texto assume a fantasia estereotipada de que aquela música evoca uma espécie de África imaginada, personificada pelo agrupamento de negros, “afastados dos brancos”, que tocam na selva seu “legítimo e eletrizante batuque”. Instrumentação e rítmica da canção são tratadas unicamente pela chave do exotismo – inclusive os sopros, que, mesmo tendo recebido a excelente orquestração de Pixinguinha, são resumidos, segundo o autor do texto, a “silvos”, “guinchos”, “sons cavos” (cavernosos).

Um trecho revelador é aquele em que se lê: “Os negros soltam estranhos ritmos, insistentes esboços melódicos, numa polifonia (antes, cacofonia) endiabrada e fantástica tal que logo evoca as selvas africanas com os seus antigos habitantes”. Merece atenção o fato de o autor corrigir imediatamente (como se fora ato falho) a “polifonia”, por ele apontada, para “cacofonia” – que é parte indissociável da construção preconceituosa da África negra, já apontada.

Polifonia, em sentido lato, diz respeito, simplesmente, à ocorrência simultânea, sobreposta, de sons distintos entre si: neste sentido, *Babaô Miloquê* é polifônica, assim como qualquer das gravações analisadas neste capítulo. Ao que tudo indica, o autor da resenha logo se “retratou” e apontou para um entendimento mais restrito do termo: polifonia, neste sentido, remeteria às técnicas de contraponto elaboradas na música europeia a partir da Idade Média, e cujo desenvolvimento histórico tem relação direta com o da partitura musical escrita. Segundo essa acepção estrita, *Babaô Miloquê* estaria sonora e culturalmente distante do que se pode entender por polifonia.

Já “cacofonia” embute um juízo de valor, pois é definida como um encontro de sons que gera efeito desagradável. No entendimento do autor, a música de percussão, música de alturas

⁴⁰¹ Música em Discos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1930, p. 3.

indefinidas, não pode ser polifonia. No fim das contas, seu ouvido atento (STOEVER, 2016) se fundamenta na concepção eurocêntrica, e racista, sobre quais sons podem, ou não, ser classificados como musicais. Percussões, juntamente com os “silvos” e “guinchos” que ele menciona, continuam a ser posicionadas “do lado de lá” da linha de cor sonora – ainda que, paradoxalmente, o autor tenha achado a gravação “estupenda”.

Babaô Miloquê talvez tenha sido o exemplo da fonografia comercial brasileira mais festejado e comentado por Mário de Andrade, aponta Camila Gonçalves (2006, p. 10). Em artigo publicado em um jornal paulistano em 1930, Mário considera essa gravação (ao lado de *Guriatã de coqueiro*, composta e gravada por Ratinho) como discos que não poderiam ficar ausentes de uma discoteca brasileira, “[...] duas peças absolutamente admiráveis como originalidade e caráter”.⁴⁰² É de se ressaltar que Andrade, tão crítico da suposta deturpação a que as músicas populares estavam sujeitas pelos processos de urbanização e gravação comercial, enxerga em *Babaô Miloquê* originalidade e autenticidade.

Babaô Miloquê pode ser considerada precursora de uma vertente de canções que, a partir de 1930, com designativos de gênero como “batuque”, “macumba” e “jongo” e gravadas com percussão afro-brasileira, obtêm relativa inserção na fonografia comercial. Se estavam longe de ameaçar a supremacia comercial de sambas e marchas (as músicas populares urbanas mais gravados naquela década no Brasil), esses gêneros, fortemente associados às culturas negras, ocuparam um nicho do mercado fonográfico.

O texto abaixo, reproduzido de um periódico de 1932, mostra como essa música era alardeada como exótica, bizarra, “música bárbara” – que, recordemos, é um modo variado de referência à música “crua”, associada à negritude e oposta à música branca “cultivada”, como aponta Stoever (2016).

Muita gente ouve falar em “macumba”, mas muitos poucos já viram a realização dessa cerimônia, de rito pagão, em que só evocam espíritos de além-túmulo. Para que a gente saibam [*sic*] em que consiste uma “macumba” é que o conjunto Tupy, que ora trabalha no palco do Eldorado apresenta em cena uma autêntica, com todos os seus característicos, os seus cantos, a sua música bárbara, a sua encenação típica. É um número originalíssimo, que o conjunto Tupy completa com outras criações de grande sucesso.⁴⁰³

O texto se refere ao Conjunto Tupy, do qual falaremos a seguir, que se apresentava em um cinema, antes da exibição do filme. Fica evidente que a macumba, prática ritualística e participativa conduzida pela música, passava a ser valorizada também como música apresentacional: ao mesmo tempo em que era tida como “autêntica”, era também entendida

⁴⁰² ANDRADE, Mário de. Gravação nacional. *Diário Nacional*, São Paulo, 10 ago. 1930, p. 3.

⁴⁰³ Da plateia. *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1932, p. 5.

como uma encenação, uma representação.⁴⁰⁴ Dessa forma, era apresentada em um palco como espetáculo – com a correspondente cobrança de ingresso – e também ocupava espaço no mercado da fonografia comercial.

O Conjunto Tupy foi um dos primeiros a constituir uma carreira fonográfica (com registros feitos entre 1931 e 1942) em torno de gêneros como macumba, jongo e batuque. O grupo era liderado pelo compositor e cantor negro J. B. de Carvalho (João Paulo Batista de Carvalho, 1901-1979). Leon Araújo (2015) destaca que *Cadê Vira mundo* (Victor 33.459), de autoria de J. B. de Carvalho e gravada pelo grupo, obteve grande sucesso no carnaval de 1932. A canção, classificada como batuque, seria regravada diversas vezes pelo próprio J. B. de Carvalho e também pelo Grupo da Guarda Velha.⁴⁰⁵

O Conjunto Tupy era composto de artistas negros e brancos que se vestiam como indígenas, “[...] tocavam instrumentos africanos e apresentavam para o público canções inspiradas na vivência dos terreiros e em todo o imaginário religioso das comunidades de umbanda, macumba e candomblé” (ARAÚJO, 2015, p. 16). O grupo também gravou outros gêneros, principalmente sambas e marchas.

A maior parte das macumbas, batuques e jongs gravados pelo Conjunto Tupy se aproxima bastante, em termos de sonoridade, de outros gêneros de canção comumente gravados naquele período. Talvez o único timbre diferencial do conjunto fosse o de um banjo, presente nos fonogramas dos anos iniciais. No mais, sua instrumentação se constituía, basicamente, de um sopro fazendo a melodia da introdução e final, além de contracantos; cordas fazendo a base harmônica; percussões sem grande protagonismo (há exceções, como as percussões carregadas em *Melodia africana* [Victor 34.369]). J. B. de Carvalho era o cantor solista e havia um coro feminino. Assim como a instrumentação, também os padrões melódicos, harmônicos e rítmicos dessas canções pouco diferem, por exemplo, dos sambas gravados na época.

⁴⁰⁴ Refiro-me a Thomas Turino (2008), que conceitua a divisão da prática musical em quatro grandes categorias. Duas delas são referentes à prática de gravação em estúdio, e não dizem respeito ao ponto aqui observado. As outras duas, referentes às performances feitas e recebidas em tempo real, são chamadas por Turino de *participatory music* e *presentational music*, que podem ser traduzidas como os tipos de performance “participativa” e “apresentacional”. Na performance participativa, todos os presentes tomam parte, em maior ou menor medida, na realização do evento: tocam instrumentos, batem palmas, cantam, dançam etc. Nesse tipo de situação, há pouca, ou nenhuma, distinção entre artistas e audiência, e o objetivo é envolver o máximo de pessoas na participação do evento. Na performance apresentacional, há uma separação demarcada entre músicos (artistas) e audiência. O paroxismo desta categoria de performance seria a sala de concerto, na qual só é permitido ao público manifestar-se sonoramente – pelo aplauso – ao final da peça musical.

⁴⁰⁵ O Grupo da Guarda Velha, dirigido por Pixinguinha e Donga, reuniu importantes artistas como João da Bahiana, Tio Faustino, Tute, Bonfiglio de Oliveira e Francisco Sena (cantor egresso, justamente, do Conjunto Tupy) (BESSA, 2005).

O que identificava as macumbas, batuques e jongs gravados pelo Conjunto Tupy com as designações de gênero que recebiam eram outros elementos: a presença de um trecho falado, em saudação a uma entidade, no início ou no meio da canção, às vezes em forma de diálogo ou responsório; a temática e vocabulário das letras e títulos, referentes ao universo das religiões afro-brasileiras (com palavras como “terreiro”, “feitiço”, “mandinga”, “caboclo”, nomes de orixás e palavras em “dialeto africano”, como se dizia na época).⁴⁰⁶

Em 1932, a companhia fonográfica RCA Victor ofereceria aos sócios do Fluminense F.C. uma *soirée*-dançante da qual tomou parte todo seu elenco artístico: dentre outros, o Grupo da Guarda Velha, a orquestra dos Batutas, Carmen Miranda, Silvio Caldas, Almirante, Ary Barroso e o Conjunto Tupy, “muito original e único no gênero, no Brasil”, como informa o *Jornal do Commercio*.⁴⁰⁷ Os leitores do periódico são informados, dias depois, que o evento recebeu “uma assistência do que de melhor possui a nossa sociedade, destacando-se senhoras e senhorinhas que com as suas lindas ‘toilettes’ emprestavam ao ambiente um cunho de alta distinção e brilho”.⁴⁰⁸ Estas notas indicam duas coisas: que o Conjunto Tupy estava bem inserido no sistema da fonografia comercial de então, sendo apresentado como parte do *casting* de uma gravadora multinacional; que o grupo tinha boa aceitação em um evento da “alta sociedade”, reportado por um jornal notoriamente conservador.

Pelos periódicos da época, verifica-se que o grupo apresentava suas macumbas também em programas de rádio. O grupo chegou a apresentar esse tipo de repertório na “Hora do Brasil”, programa de rádio produzido pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural do governo Getúlio Vargas, sendo suas apresentações musicais precedidas de explicações feitas em alemão, inglês, francês e esperanto e transmitidas em ondas curtas, capazes de atingir milhares de quilômetros de distância. Ou seja, os programas visavam ao público do exterior, e a música do Conjunto Tupy era irradiada como um aspecto representativo da cultura brasileira.⁴⁰⁹

Se o Conjunto Tupy foi, ao que tudo indica, o grupo de carreira mais consistente no nicho fonográfico das macumbas nos anos 1930, a inauguração deste nicho pode ser creditada ao Conjunto Africano. Seu primeiro disco (Odeon 10.679) é objeto do anúncio reproduzido no início desta seção. Contendo o [Ponto de Ogum](#) e o [Ponto de Inhansan](#), o disco foi lançado em

⁴⁰⁶ Para um exame detalhado das temáticas abordadas na discografia do Conjunto Tupy, bem como transcrições de várias das letras, cf. Araújo (2015, p. 93-124).

⁴⁰⁷ Fluminense F.C. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 01 jan. 1932, p. 3.

⁴⁰⁸ Fluminense F.C. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 08 jan. 1932, p. 6.

⁴⁰⁹ Rádio. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1935, p. 9; Rádio. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1937, p. 28; Rádio. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 03 jul. 1937, p. 6; Rádio. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1937, p. 8.

setembro de 1930, de acordo com o *Discografia Brasileira*.⁴¹⁰ Em outubro do mesmo ano, o conjunto lançou o disco Odeon 10.690, também com dois pontos de macumba, [Canto de Ogum](#) e [Canto de Exu](#).

As falas abaixo, entremeadas com sons de tambor grave e chocalho, iniciam o *Ponto de Ogum*, do primeiro disco:

(Voz masculina): Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo.

(Coro): Para sempre seja louvado!

(Voz masculina): Quem é de boa noite, boa noite; quem é de a bênção, a bênção.

(Coro): A bênção, meu pai!

(Voz masculina): Meu pai Ogum que lhes abençoe. São horas, minhas filhas. Vamos salvar Ogum!

Saudações ao orixá, como a transcrita acima, iniciam as macumbas gravadas pelo Conjunto Africano, assim como várias daquelas gravadas pelo Conjunto Tupy, comentadas anteriormente. Porém, há diferenças fundamentais na música de um grupo e outro. Nessas gravações do Conjunto Africano, não havia uso de instrumentos melódicos ou harmônicos. Sua instrumentação, constando exclusivamente de percussão e vozes, cantadas em forma de responsório, soava bem distinta dos padrões da canção que já se afirmavam na produção fonográfica de então.

Nas gravações desses dois discos de macumbas do Conjunto Africano, a percussão é constituída de atabaques, chocalho e palmas. O chocalho toca de maneira constante, preenchendo todas as semicolcheias do compasso binário. A linha de atabaques se baseia no paradigma do *tresillo*, assim como as palmas. No segundo disco, é provável que haja mais executantes nos atabaques, pois sua textura soa mais densa e preenchida, com bastante ênfase na contrametricidade.

Embora essas macumbas tenham sido gravadas pelo Conjunto Africano com finalidades comerciais, é plausível que tenham sido executadas quase como à maneira de um registro etnográfico, mais próximas à sua ocorrência “autêntica” nos rituais religiosos de matriz africana (como, aliás, enfatiza o anúncio publicitário do disco). Seus títulos também sugerem isso: naquele primeiro disco, trata-se de “pontos”, ou seja, cantos rituais que, acompanhados de

⁴¹⁰ Pode haver um equívoco nesta informação do *site*, pois o anúncio publicitário do disco (reproduzido no início da presente seção), assim como uma resenha do disco publicada pelo *Correio da Manhã*, foram veiculados no mês anterior, agosto de 1930. Eduardo Lyra (2021) observa que aquele não se tratava do primeiro disco comercial contendo fonograma classificado como macumba: meses antes, em março daquele ano, havia sido lançado [Orobô](#) (Odeon 10.577), classificado como ponto de macumba. A música, interpretada pelo cantor Gusmão Lobo, acompanhado pela Orquestra Pan American dirigida por Simon Bountman, contém elementos textuais que remetem à África e a religiões de matriz africana. Porém, e ainda que a gravação contenha elementos percussivos proeminentes, como tambores e um idiofone raspador, “[...] escuta-se uma música orquestrada com introdução e coda” (LYRA, 2021, p. 110), ou seja, música produzida nos moldes que se estabeleciam como convencionais na fonografia de então.

percussão, são entoados em tais cultos religiosos para diversas finalidades, como iniciar a sessão, purificar o terreiro, saudar um orixá (como é o caso desses fonogramas) (ALMEIDA; SOUZA, 2012). De acordo com Nei Lopes (2021, p. 26), os pontos em questão se tratam de cânticos de umbanda, uma vez que suas letras são construídas em língua portuguesa, entremeada de termos em línguas africanas, tanto bantas quanto nagôs e jejes.

A discografia do Conjunto Africano é pequena, contendo apenas oito gravações lançadas até 1932. As macumbas do primeiro disco foram regravadas e lançadas em 1937, no disco [Odeon 11.481](#). Além dos fonogramas já comentados, destaca-se *[Não vai no candomblé](#)* (Odeon 10.719), classificada como samba e também lançada em 1930. Tal qual as macumbas, ela também é cantada em forma de responsório, com alternância rápida de estribilho e estrofes curtas (lembrando bastante o esquema dos sambas de partido-alto). Nessa música, há emprego de instrumentos de cordas dedilhadas, que fazem a parte harmônica e a melodia da introdução. A percussão é bastante presente, constando de prato-e-faca, cuíca, um tambor grave forte (tocado com baqueta) e palmas. A cuíca faz inserções eventuais, marcando notas cométricas longas. O prato-e-faca alterna notas raspadas mais longas com uma *time-line* baseada no “paradigma do Estácio” (SANDRONI, 2012). A figura rítmica das palmas também se baseia no paradigma do Estácio.

Os cantores do Conjunto Africano eram Amor (Getúlio Marinho, que consta como autor das duas macumbas do primeiro disco, embora, provavelmente, elas fossem cânticos rituais, de autoria anônima) e Mano Elói (Elói Antero Dias, apontado como coautor de uma delas). Além deles, participaram do primeiro disco o percussionista Mistura, no atabaque, e as filhas-de-santo Maria e Rosa, no coro (EFEGÊ, 2007a, p. 176-7).

Nascido na Bahia, Getúlio Marinho (1889-1964) mudou-se para o Rio ainda criança, tendo sido amigo de infância de João da Bahiana. A exemplo do amigo, foi porta-machado em ranchos carnavalescos; ambos cresceram na chamada Pequena África, da qual a comunidade de baianos migrados exercia uma espécie de liderança cultural. Mestre-sala, foi eleito Cidadão Samba em 1940, mantendo o título pelos cinco anos seguintes. Foi membro da diretoria da União das Escolas de Samba nos anos 1930 (SOARES, 2021). Teve dezenas de composições, entre marchas, sambas, batucadas e macumbas, gravadas por vários artistas. Algumas dessas macumbas foram compostas em parceria com João da Bahiana, que, como já mencionado anteriormente, gravou a série de discos *João da Bahiana no seu terreiro*, na qual interpretava esses pontos. Jota Efegê atribui a Amor a condição de pioneiro da inserção das macumbas nos discos. Freqüentador de terreiros, teria sido dele a iniciativa de convidar Mano Elói para fazerem aqueles registros (EFEGÊ, 2007a, p. 54-6; p. 99-101; p. 138-142). Além disso, foi

Amor quem conduziu J. B. de Carvalho aos estúdios da Victor para a primeira gravação feita por ele com o Conjunto Tupy, em 1931, e também quem levou o cantor Moreira da Silva, no ano seguinte, para suas primeiras gravações pela Odeon (SOARES, 2021).

Mano Elói (1888-1971) era ogã (músico que toca em cultos religiosos afro-brasileiros). Natural do interior do estado do Rio de Janeiro, foi morar na capital federal na adolescência. Teve envolvimento intenso com o meio sambista, tendo fundado as escolas Deixa Malhar, Vai Como Pode (atual Portela) e Prazer da Serrinha (atual Império Serrano, da qual se tornou presidente de honra). Foi o primeiro Cidadão Samba, eleito em 1936, e presidente da União Geral das Escolas de Samba (EFEGÊ, 2007a, p. 176-7; 2007b, p. 166-8).

Ainda de acordo com Jota Efegê (2007a, p. 55), o primeiro disco do Conjunto Africano, contendo os dois pontos de macumba, logrou “[...] grande sucesso de vendagem graças à difusão fartamente feita pelas vitrolas das casas de comércio de discos”. Note-se que, naquele ano de 1930, o rádio ainda não tinha se constituído como o principal meio de difusão da música popular da fonografia (condição que iria atingir nos anos seguintes), e as lojas adotavam a estratégia de tocar os discos para atrair clientela. Quanto à boa vendagem do disco, alardeada por Efegê, faço coro com o questionamento levantado por Leon Araújo (2015, p. 147): “Se [o disco] fez todo esse sucesso, e despertou tanta curiosidade, por que o Conjunto Africano lançou apenas dois discos de macumba?”.

Desconheço a existência de estatísticas de vendagem da época. É plausível que o disco tenha atraído curiosidade, mas que não tenha tido grande êxito de vendas. Como aponta Araújo, é significativo que o Conjunto Africano tenha gravado tão poucas macumbas. Da mesma maneira, outro grupo de características sonoras semelhantes a ele, o Filhos de Nagô, liderado por Felipe Nery da Conceição, lançou apenas um disco ([Parlophon 13.254](#)), em 1931, contendo dois cânticos de candomblé em cada lado.⁴¹¹ A crueza da sonoridade baseada em “vozes negras” e atabaques, distante do padrão da canção fonográfica que se consolidava na época, provavelmente relegou a música desses grupos a um nicho específico de mercado, constituído de pesquisadores, devotos e curiosos. Reitere-se que o Conjunto Tupy, que teve trajetória fonográfica mais constante, fazia uso de instrumentos melódicos e harmônicos que o distanciavam desse perfil. Seguindo Fernanda Soares (2021), pode-se considerar que o Conjunto Tupy gravava “macumbas estilizadas”.

Talvez seja outra a questão a se propor: como aquela “macumba autêntica” do Conjunto Africano, cantada e tocada por macumbeiros também “autênticos”, contendo os elementos

⁴¹¹ Eduardo Lyra (2021, p. 118) afirma que as quatro canções gravadas pelos Filhos de Nagô “[...] fazem parte do cânone de canções tradicionais do candomblé e até hoje são lembradas e cantadas”.

sonoros e textuais descritos acima, teria chegado à fonografia comercial, e por uma grande gravadora transnacional como a Odeon? Para compreender esse trajeto, mais uma vez temos que pensar nos mediadores entre a prática ritualística e a prática da gravação em disco. No caso, tudo indica que o produtor fonográfico teve papel fundamental.

De acordo com João Máximo e Carlos Didier (1990), Eduardo Souto teria sido o produtor responsável por isso. Souto havia assumido o cargo de diretor artístico da Odeon em julho de 1930. No mês seguinte, ele foi tema de uma matéria da revista Phono-Arte na qual, segundo esses autores, manifestou “[...] sua intenção de levar ao disco, sem preconceitos, tudo que estivesse acontecendo na música brasileira, do samba da moda ao ainda pouco conhecido canto dos terreiros de umbanda, passando por coisas vindas de fora e todo tipo de experiências sonoras domésticas” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 134). Como comentam os autores, Souto passou rapidamente da intenção à ação, pois já no mês de setembro (ou naquele mesmo mês de agosto, a julgar pelo anúncio publicitário reproduzido anteriormente) a gravadora lançava o disco contendo *Ponto de Inhansan* e *Ponto de Ogum*. Mais adiante, voltaremos a comentar outro episódio que evidencia a importância de Eduardo Souto como mediador entre práticas musicais não hegemônicas, por assim dizer, e a música levada ao disco, o que inclui as “experiências sonoras domésticas” mencionadas por Máximo e Didier.

Natural do estado de São Paulo, Eduardo Souto mudou-se para o Rio ainda na infância. Aluno do maestro Cavalier Darbilly (que fora professor do Imperial Conservatório de Música), foi pianista, maestro e compositor. Jota Efegê (2007b, p. 86-88) revela que, no início do século XX, havia grande expectativa em torno do jovem Souto, saudado como “talentoso maestrino”, sendo vaticinado para ele um futuro com “muitas glórias artísticas”. Oriundo dos ambientes de recitais artísticos e das orquestras, aclamado pela crítica, Souto dedicou-se, também, à composição de gêneros associados à música popular, como tangos, canções carnavalescas, choros, cateretês, marchas, foxtrots, sambas etc. Algumas dessas canções conseguiram boa popularidade, como *Pemberê* e *Gegê* (esta, em parceria com Getúlio Marinho). Há quase 300 gravações de composições suas listadas no *Discografia Brasileira*, feitas a partir de 1922. Sua música mais conhecida, o tango *Despertar da montanha*, teve ao menos 20 gravações.

No fim da década de 1910, Souto abriu, no centro do Rio, a Casa Carlos Gomes, de venda de instrumentos e edição e venda de partituras, que se tornou ponto de encontro de músicos e aficionados. Na década seguinte, foi compositor de uma série de peças para o teatro de revista da região da Praça Tiradentes. Uma dessas revistas foi *Tatu subiu no pau*, de 1923, nome também de uma composição de sucesso de Souto e de um festejado bloco carnavalesco encabeçado pelo compositor na mesma época (VALENÇA, 2014). Nesse período, ele

experimentou grande exposição – há mais de 30 gravações feitas pelo Grupo e pela Orquestra Eduardo Souto entre 1922 e 1924; várias de suas músicas foram gravadas pelo Grupo do Moringa, como apontado em seção anterior. Souto foi mencionado algumas vezes por Ary Barroso como um dos melhores compositores da música brasileira (CABRAL, 2016).

Com tudo isso, percebe-se que Eduardo Souto tinha um considerável capital cultural e simbólico no mundo musical carioca quando se tornou diretor artístico da Odeon. Ainda que seja notável sua polivalência (oriundo do ambiente da música de concerto, inseriu-se com sucesso nos âmbitos associados à música popular urbana), nada indica que tivesse intimidade, sonora e social, com aquele universo das “macumbas” - religiosidades afro-brasileiras cuja dimensão sonora chegava à fonografia comercial.

Reconhecer o músico e produtor branco Eduardo Souto como mediador da introdução da “macumba autêntica” na fonografia comercial não implica em subestimar a importância dos artistas que interpretaram esse universo musical e simbólico no disco. Mano Elói, J. B. de Carvalho, João da Bahiana e, principalmente, Getúlio Marinho, assim como tantos músicos que os coadjuvavam, são protagonistas dessa inserção das macumbas no disco (ARAÚJO, 2015; SOARES, 2021). Apesar de toda a carga de preconceito que cercava essas práticas (e que, infelizmente, ainda as cerca), desafiaram a linha de cor sonora e afirmaram suas identidades negras, em busca de visibilização e legitimação de suas práticas sociais e artísticas.

4.4.3.3 Experiências sonoras: objetos do cotidiano como instrumentos musicais

“Já que não temos pandeiro / Pra fazer nossa batucada / Todo mundo vai batendo / Na lata velha e toda enferrujada”. O estribilho da canção *Latária* (Parlophon 13.248), lançada pelo Bando de Tangarás em 1931, pode ser tomado como alegoria de outro aspecto que emerge com a gravação das percussões na fase elétrica, a partir dos anos 1930: o aproveitamento de objetos do cotidiano como instrumentos musicais.

O uso de objetos do dia a dia para fins sonoros, especialmente em forma de percussão, é tendência comum na música de matriz africana nas Américas, como apontam Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2015). Portanto, ainda que não haja a dimensão religiosa nesses fonogramas, eles não deixam de retratar aspectos sonoros de culturas afro-brasileiras.

Já foi apontado que, embora não se possa tomar a prática musical em estúdio como retrato fiel da música praticada nas ruas, presume-se que exista um grau de correspondência entre ambas. Já no começo do século XX, podem ser encontradas matérias em periódicos que exemplificam o uso de objetos do dia a dia para fins sonoros na cultura popular urbana do Rio

de Janeiro. Uma delas, comentada no capítulo 2, foi um episódio na Festa da Penha, em 1908, em que instrumentos musicais eram confiscados pela polícia, e os populares contornaram a situação improvisando com o que havia à mão: "Como os pandeiros estavam sendo apreendidos à entrada do arraial, os amantes do samba arranjaram garrafas, nas quais batiam com pedaços de pau".⁴¹²

Uma matéria bastante curiosa foi publicada pelo *Jornal do Brasil* em 1906 com o título *Musicata carioca*.⁴¹³ Ela mostra soluções criativas com que a população supria a eventual falta de instrumentos para fazer música, classificando-as como “produtos da ocasião, improvisos de momento, que satisfazem as necessidades musicais de última hora”. A leveza e bom humor do texto, do qual não se conhece o autor, sugerem uma crônica de aspectos cotidianos da paisagem sonora carioca de então, que possibilitaria ao leitor reconhecê-los – e talvez rir de si mesmo. As ilustrações, cuja assinatura indica serem de Raul Pederneiras (fig. 28), literalmente desenhavam a paisagem sonora descrita.

Quando, num baile desenfreado, pelas tantas da madrugada, o pianista e a orquestra de sanfona, violão e trombone desertam, o pessoal sacudido vai ver quem tem garrafas vazias para... tocar.

Uns sopram no gargalo, outros acompanham com esfregações de garrafão de caldo de cana ao agudo da garrafinha do óleo de amêndoas... e daí surge uma musicata de improviso, que quase sempre é colaborada pelo assovio de outros parceiros.

Figura 28: Ilustração de Raul Pederneiras para a matéria *Musicata carioca*



Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1906, p. 1

Embora aborde alguns objetos feitos artesanalmente com finalidade específica de produzir sons, como o chocalho cheio de pedrinhas e o reco-reco, o texto se concentra nos

⁴¹² A Festa da Penha. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 05 out. 1908, p. 2.

⁴¹³ *Musicata carioca*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1906, p. 1.

“improvisos de momento” feitos com objetos que não foram concebidos com fins sonoro-musicais. Alguns eram utilizados como instrumentos de sopro, como o canudo de papel, que “substitui com vantagem os sons trombônicos”; o pente envolto em papel fino, que, soprado de leve, “reproduz até trechos clássicos e difíceis, quando o beijo executante é perito e afinado”; a folha de um papel forte “que não sirva para nada – uma cédula eleitoral, por exemplo”, que, modelada sobre os “beijos em muxoxo”, obtinha o “efeito de uma charanga longínqua, nostálgica e maviosa”. O efeito cômico ao se imaginar esses procedimentos é irresistível, potencializado tanto pelos termos usados nas descrições quanto pela crítica *en passant* ao sistema político-eleitoral do último exemplo.

Além das já mencionadas garrafas, que eram tocadas tanto como sopros quanto como percussões (as “esfregações de garrafão de caldo de cana ao agudo da garrafinha do óleo de amêndoas”), a crônica cita o uso do prato raspado com uma faca – este, presente já no samba de roda do Recôncavo levado ao Rio por baianos migrados, como aponta Roberto Moura (1995).

Aqui, uma vez mais, coloca-se em relevo o conceito de *affordance*, no entendimento proposto por Anderson e Sharrock (1993): as valências de um objeto residem não apenas em seu usos supostos ou projetados de antemão, mas nas potencialidades que somente são desvendadas ou criadas quando usuários interagem com esse objeto.

Dentre os músicos que transportaram para a fonografia soluções semelhantes às descritas acima, destaca-se o cantor e percussionista Luiz Barbosa (1910-1938). Ele se notabilizou por tocar o chapéu de palha como instrumento rítmico, utilizando técnica semelhante à de um pandeiro. Exemplos do procedimento podem ser escutados em [Bumba no caneco](#) (Odeon 10.974), [Caixa econômica](#) e [Seja breve](#) (ambas no disco Victor 33.701), todas lançadas em 1933. Há, também, imagens em movimento de Barbosa tocando seu chapéu no filme *Alô alô carnaval* (Cinédia, 1936). Sua carreira fonográfica, infelizmente, foi curta, devido a seu falecimento precoce. Barbosa teve ao menos três “herdeiros” musicais: Joel de Almeida (1913-1993), Dilermando Pinheiro (1917-1975) e Zé Cruz (José da Silva Cruz, 1927). Os dois primeiros fizeram a maior parte de suas gravações tocando o chapéu de palha como acompanhamento nas décadas de 1950 e 1960.

O espírito inventivo de Luiz Barbosa se mostra em outro exemplo notável: [Gago apaixonado](#) (Columbia 22.023-B), em que ele acompanha Noel Rosa batendo um lápis contra os dentes enquanto modula as frequências sonoras e timbres abrindo e fechando a boca, que funciona como caixa de ressonância. Trata-se da única percussão utilizada no fonograma, com efeito absolutamente original.

Voltemos à canção *Lataria* (Parlophon 13.248), referenciada no início desta seção. Em sua produção, participaram dois mediadores entre a música da rua e a prática do estúdio já citados em seções anteriores: Almirante, membro do Bando de Tangarás, e Eduardo Souto, produtor fonográfico da Odeon e Parlophon.

Para a gravação dessa marcha, foram utilizados a “lata velha” e outros objetos mencionados na sua letra; neste sentido, é uma metacanção. Almirante, no quinto episódio da já citada série *No tempo de Noel Rosa*, por ele produzida e apresentada na Rádio Tupi em 1951,⁴¹⁴ é quem narra:

No intuito de apresentar novidades, e sem dúvida também visando apontar um fácil instrumental de percussão ao alcance de qualquer um nos dias de carnaval, nós, do Bando de Tangarás, concebemos então uma música em cujo acompanhamento entrariam somente latas, latas de todos os feitios; vasilhas de todos os tamanhos; recipientes sonoros de todos os tipos e de todas as aplicações caseiras. Com os direitos adquiridos pelos sucessos anteriores, e ainda mais com a queda do tabu nas gravações do instrumental de percussão, não se esboçou, na fábrica de discos Odeon, a mais ligeira reação àquela ideia atrevida. E, num certo dia de novembro ou dezembro de 1930, o estúdio da Odeon, na cúpula do Theatro Phenix, se viu invadido por uma batelada heterogênea de latas. Havia de tudo entre elas: latas de goiabada, de marmelada, de biscoito, de conserva, de mantimentos, de querosene, de banha etc. Entre elas, ressaltava certo vasilhame de folha, revestido de ágata, com asa, utensílio doméstico de intimidade, e que iria constituir a charada do disco.

Vários pontos da fala merecem ser comentados, a começar pelo último, a “charada do disco”. Ao longo da canção, cada membro do Bando de Tangarás cantava uma estrofe, na qual mencionava o instrumento que estava tocando e cujo som era colocado em evidência naquele momento: lata de goiabada, de querosene, de creolina. A última estrofe é cantada por João de Barro, o Braguinha, que é o único que não identifica seu instrumento: “Escuta bem, minha gente / Repara bem pelo som / E depois vocês me digam / Se meu instrumento é bom...”. A descrição de Almirante (“certo vasilhame de folha, revestido de ágata, com asa, utensílio doméstico de intimidade”) deixa evidente que o objeto tocado por Braguinha é um penico.

Em segundo lugar, Almirante afirma que a gravação visava “apontar um fácil instrumental de percussão ao alcance de qualquer um nos dias de carnaval”, ou seja: a música gravada supostamente teria conexão com práticas sonoras do carnaval popular do Rio de Janeiro. A alegada “novidade” apresentada pelo grupo, no caso, consistiria justamente em transportar, pela primeira vez, esse instrumental improvisado da música das ruas para o estúdio de gravação.

⁴¹⁴ O programa de que a transcrição acima faz parte é o quinto episódio da série e foi veiculado em 05 maio 1951. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/almirante-a-mais-alta-patente-do-radio#noel>. Acesso em: 03 jul. 2021.

Em terceiro lugar, é relevante que Almirante aluda mais uma vez aos “direitos adquiridos pelos sucessos anteriores”, ou seja, ao êxito de mercado que o grupo vinha obtendo, como fator determinante para que não houvesse objeção, por parte da gravadora, à “ideia atrevida” de gravar instrumentos de sucata em *Lataria*. Isto é facilitado, também, pela “queda do tabu” de gravar instrumentos de percussão que, como Almirante alega, teve como marco a gravação de *Na Pavuna* pelo grupo. Note-se que o intervalo entre as duas gravações é de cerca de um ano (entre fins de 1929 e fins de 1930); conclui-se que, neste curto período, já estaria normalizada, “naturalizada”, a inclusão do instrumental de percussão nas práticas da fonografia comercial.

João Máximo e Carlos Didier (1990), uma vez mais, ressaltam o papel de Eduardo Souto como mediador importante entre práticas musicais marginalizadas ou experimentais e a fonografia comercial. Eles contam que Almirante e João de Barro (Braguinha), após comporem o estribilho e conceberem o uso de objetos caseiros como instrumentos naquela gravação, levaram a ideia a Souto, então diretor artístico da Odeon e da Parlophon - gravadora que lançou o fonograma. Souto se entusiasmou, a ponto de participar do diálogo “informal” de abertura da canção, que, de acordo com Almirante (2013, posição 1881), tem os seguintes personagens e falas:

Almirante - Como é, pessoal, vamo fazê uma batucada?
 João de Barro - Vambora. Mas que pandeiro?
 Eduardo Souto - Pandeiro, nada! Lata véia taí à beça, pessoal!
 João de Barro - Isto mesmo! Vamo fazê um batuque de lata véia!

Embora considerem o resultado sonoro de *Lataria* ser “pouco mais do que barulho”, “bastante inferior ao obtido com *Na Pavuna*”, Máximo e Didier (1990, p. 130) não poupam elogios a Eduardo Souto:

[...] esta abertura de Eduardo Souto para novidades musicais, ainda que em tom de brincadeira como a que Almirante e seus tangarás acabam de gravar, será valiosíssima para a música popular. Como diretor artístico - homem sem preconceitos de gêneros ou estilos, atento a tudo, ele próprio gostando de ousar - franqueará os estúdios a muita gente nova e talentosa, gravará outras experiências sonoras, apoiará artistas como Almirante em suas iniciativas de trazerem para o disco a percussão dos morros, os sambistas instintivos até aqui marginalizados da música como profissão. Vai-se dever muito a isso a riqueza dos catálogos Odeon e Parlophon nos próximos anos.

Como já mencionado, pouco depois que Eduardo Souto assumira a direção artística da Odeon, a gravadora lançou as primeiras gravações de macumba com o Conjunto Africano. Portanto, parece plausível creditar Souto como um dos responsáveis por mediar a inserção, tanto das músicas rituais afro-brasileiras quanto dos objetos cotidianos como instrumentos de percussão, na fonografia brasileira.

Quanto ao prato-e-faca, se há dúvidas quanto a sua presença na fase mecânica (conforme comentado anteriormente, é possível que o instrumento tenha sido usado em fonogramas gravados pelos Oito Batutas), sua utilização já nos anos iniciais da fase elétrica é inequívoca. O instrumento é usado pelo Conjunto Africano no samba [*Não vai no candomblé*](#) (Odeon 10.719), de 1930, no qual o prato-e-faca toca um padrão baseado no paradigma rítmico do Estácio. O instrumento é tocado de maneira semelhante em gravações do grupo Gente do Morro (embrião do Regional de Benedito Lacerda), como [*Empurra*](#) (Victor 33.622) e [*Oi Maria*](#) (Victor 33.612), ambas lançadas em 1933. Nesta última, o prato-e-faca tem compassos de solo em breques no início e final da canção.

Em [*Capote do mangô é teu*](#) (Victor 33.520), lançada em 1932, o prato-e-faca, fazendo um padrão baseado no *tresillo*, parece ser a única percussão acompanhando a Orquestra dos Batutas. O Grupo da Guarda Velha (que, assim como os Batutas, constituiu-se em torno da liderança musical de Pixinguinha) utiliza o prato-e-faca em diversas músicas, como [*Patrão prenda seu gado*](#) e [*Ha hu lahô*](#) (ambas disco Victor 33.492) e em [*Já andei*](#) (Victor 33.509), todas gravadas em 1931. No Grupo da Guarda Velha, João da Bahiana era o responsável por tocar o instrumento – que, ao lado do pandeiro, foi definidor de sua imagem artística. Como já mencionado, ele foi o único percussionista a figurar em uma capa da importante *Revista da Música Popular*, em edição de 1955, quando foi desenhado tocando o prato-e-faca. Pode-se assisti-lo tocando o instrumento no documentário *Saravah* (1972, dir. Pierre Barouh).

O sufixo “da Bahiana” no nome artístico de João Machado Guedes não era à toa: era filho da baiana Perciliana – último filho da família migrada da Bahia ao Rio, e o único nascido na então capital federal. De acordo com Rodrigo Gomes (2011, p. 49-52), João foi um dos responsáveis pela introdução, em ambientes musicais profissionais, do prato-e-faca (assim como do pandeiro), instrumentos antes restritos ao âmbito “doméstico”.

É importante ressaltar que, dentre os objetos utilizados de forma improvisada para fins sonoro-musicais, o prato-e-faca adquiriu um *status* diferente, uma vez que sua utilização no samba (e, em especial, no samba de roda do Recôncavo baiano) é registrada há muito tempo; pode-se dizer que foi criada uma tradição de uso desse objeto, consolidando-o como instrumento musical naquele contexto. Em dossiê publicado pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), resultado da pesquisa que embasou a patrimonialização dessa manifestação em 2004, Sandroni e Sant’Anna apontam que o samba de roda pode ser feito ainda que não se tenha instrumentos à disposição, “[...] cantando, batendo palmas e eventualmente batendo ritmos nos objetos que estiverem à mão”. Ao mesmo tempo, para os autores, se o caso do prato-e-faca é ilustrativo dessa afirmação, seu uso contínuo cristalizou uma tradição de uso

que o distingue das outras soluções improvisadas: “O papel das soluções *ad hoc* na produção sonora do samba de roda tem sua melhor ilustração no caso do que, hoje, é um de seus mais nobres instrumentos: o prato-e-faca [...]” (SANDRONI; SANT’ANNA, 2006, p. 42).

4.4.3.4 Considerações: de ruídos e recalques

Em uma seção de seu livro chamada de *Recalque e retorno do ruído*, José Miguel Wisnik (1999, p. 41-53) sustenta que o “ruído”, representado por múltiplos timbres e pelas percussões, foi recalçado no processo de edificação da própria ideia da música de concerto ocidental (desde o canto gregoriano, marco zero dessa “música das alturas”). No entanto, como demonstra o autor, o ruído retorna a essa música, de forma avassaladora, ao longo do século XX, dentre as tentativas de resposta à crise gerada pelo esgotamento da exploração do parâmetro das alturas da música, codificadas na forma do sistema tonal. Ocorre uma reviravolta nesse campo sonoro antes filtrado de ruídos, que passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical e que “[...] detonam uma liberação generalizada de materiais sonoros” (p. 43).

Dentre outras consequências, nessa música de concerto, as percussões começaram a adquirir *status* de instrumentos solistas. John Richard Hall (2008) aponta que a escrita de peças de música de câmara para percussão solo iniciou-se em 1930, com as peças *Rítmica No. 5* e *No. 6*, para nove percussionistas, escritas pelo cubano Amadeo Roldán. A elas, seguiu-se a famosa *Ionisation*, de Edgar Varése, cuja escrita foi finalizada em 1931, e algumas peças compostas por outro cubano, José Ardévol.

Interessantemente, como ficou demonstrado, é também a partir de 1930 que se nota de forma clara, na fonografia da música popular brasileira, a massiva incorporação das mais diversas percussões, assim como de objetos de uso cotidiano, em grande parte associados a práticas sonoras afro-brasileiras. Os discursos de época mostram que persistiam preconceitos transversais contra essas práticas (estéticos, raciais, sociais) – como ainda subsistem no tempo presente em que escrevo. Também vimos, em capítulo anterior, que na década de 1930 ainda persistia a prática policial de invadir locais de prática de macumbas, nas quais se apreendiam instrumentos que, paradoxalmente, começavam a ser utilizados na fonografia comercial.

Ainda assim, a percussão conseguiu negociar essa linha de cor sonora que a reputava como pouco “fonogênica” (para utilizar um termo da crítica musical da época) e instituir seu lugar nessa fonografia. Para isso, foram necessários: aprimoramentos tecnológicos; a agência

de muitos músicos, em grande parte negros; a mediação de músicos e produtores brancos, com considerável capital simbólico; a boa aceitação dessa percussão como produto de consumo.

Esse quadro geral da assimilação das percussões pela fonografia brasileira nos dá parâmetros para “retomarmos o foco” do presente estudo, situando o contexto em que se deu a incorporação, por essa fonografia, de nosso objeto, o pandeiro.

4.5 O PANDEIRO NA FONOGRAFIA BRASILEIRA: INÍCIO DA FASE ELÉTRICA

"João da Bahiana, a meu ver, o nosso pandeirista n. 1, precisa afastar-se mais do microfone. A sua batida está muito forte".⁴¹⁵

Esta nota, publicada pela *Gazeta de Notícias* em 1937, constitui um raro exemplo de discurso de época tratando especificamente sobre a sonoridade do pandeiro no contexto de uma performance ao vivo transmitida pelo rádio. Foi escrita por um colunista do jornal, em meio a outros comentários críticos sobre o “Programa Casé”.

O parecer, embora trate João da Bahiana com deferência (“nosso pandeirista n. 1”), revela um valor que parece permear a grande maioria dos fonogramas escutados durante a pesquisa para esta tese: o pandeiro devia estar presente, *ma non troppo*. Muitas vezes, escutava-se apenas suas platinelas fazendo a subdivisão das pulsações, como um pano de fundo constante para a ação dos instrumentos melódicos e harmônicos. Pouco ou nada se escutava dos sons vindos da pele do instrumento (graves e tapas), tão importantes para sua expressividade.

No rádio, assim como na fonografia, o equilíbrio entre os instrumentos de um conjunto era feito, sobretudo, pelo posicionamento dos instrumentistas no estúdio. Nos primórdios da radiofonia, os músicos de um conjunto se posicionavam em torno do único microfone disponível para a captação do som, como mostra a foto abaixo (fig. 29). Ela mostra a cantora Nilza Baptista e músicos de um conjunto regional posicionados em torno do microfone, para uma performance na Rádio Cruzeiro do Sul. O pandeirista é Gilberto D’Ávila.

Não foram localizadas fotos daquele tempo retratando conjuntos regionais em ação dentro de estúdios de gravação de discos. De qualquer forma, os relatos de época, assim como a iconografia que registra a prática de estúdio de outras formações instrumentais, nos permitem supor que as condições de performance de um regional em um estúdio fonográfico eram semelhantes às desta foto.

⁴¹⁵ GOMES FILHO. Dois coelhos... e uma cajadada. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1937, p. 8.

Figura 29: Cantora e instrumentistas de conjunto regional posicionados em torno do microfone para uma performance ao vivo em estação de rádio



Fonte: *Fon Fon*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1939, p. 33

Note-se que o pandeiro está posicionado atrás dos instrumentos de cordas, que, por sua vez, estão mais longe do microfone do que a cantora. Essa disposição espacial vai se refletir no resultado sonoro, que privilegia a(s) voz(es) e os instrumentos mais próximos ao microfone. Portanto, se um instrumento estivesse soando forte demais, possivelmente isto se deveria a ele estar mais perto do microfone do que o recomendado (como supõe o crítico citado acima, em relação a João da Bahiana), embora não se descarte a possibilidade de que o músico pudesse, simplesmente, estar tocando forte.

Já foi dito que o pandeiro é um instrumento que tem dois tipos de fontes sonoras, uma membranofônica (sua pele ou membrana) e uma idiofônica (as platinelas). As platinelas têm muito mais projeção de som que a pele, especialmente quando esta recebe afinação grave ou médio grave. Além disso, devido à própria faixa de frequências que ocupam, na região aguda, as platinelas se destacam, ainda que estejam longe da fonte de captação (seja ela o ouvido humano – que, como aponta Campos [2013, p. 18], tem mais facilidade de captar sons agudos do que graves – ou o microfone). Como decorrência dessa característica do instrumento e das condições de gravação comentadas, nos fonogramas produzidos durante o início da fase elétrica é comum o som das platinelas ser ouvido com relativa nitidez, ao passo que o som da pele tende a ficar pouco definido, às vezes até pouco perceptível.

Embora este resultado sonoro seja decorrente das condições técnicas de gravação da época, e um tanto frustrante para quem deseje escutar expressividades e nuances do pandeiro, talvez – e paradoxalmente – ele seja um aspecto, entre outros, que ajude a explicar a grande inserção do instrumento na fonografia de então. No capítulo anterior, apontamos de que modo a *affordance* do pandeiro se adequava às necessidades e possibilidades técnicas do rádio e da fonografia. Dentre outros aspectos, seu volume sonoro, decorrente de suas dimensões reduzidas, 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.

No ambiente radiofônico, essas características representavam vantagens tamanhas que fizeram com que o pandeiro fosse, provavelmente, o instrumento de percussão de maior presença naquele meio durante os anos 1930. Já na fonografia da mesma época, esse protagonismo foi dividido com outros instrumentos de percussão, como sugere a quantidade de fonogramas comentados em seções anteriores. Ao mesmo tempo em que havia muitas gravações com conjuntos regionais, geralmente tendo o pandeiro como única percussão, é grande a quantidade de gravações em que se escuta outros instrumentos, como tamborim, cuíca, surdo, chocalho, prato-e-faca, atabaques etc.

A inserção dessas percussões na fonografia dos anos 1930 foi sujeita a tensões e negociações, como demonstrado ao longo deste capítulo. Até que ponto era desejável, para os padrões da época, que certos índices sonoros, possíveis demarcadores de africanidade, conquistassem seu espaço nessa fonografia, cruzando a linha de cor sonora?

Como sugeri no capítulo anterior, o pandeiro representou uma espécie de “domesticação da batucada” no rádio e na fonografia, e neste ponto entra o paradoxo mencionado. Uma suposta limitação morfológica do pandeiro, sua moldura estreita, pode ter atuado a seu favor. A limitação reside no fato de que essa moldura constitui uma caixa de ressonância diminuta, com pouco poder de amplificação natural dos graves do instrumento. Como o instrumento era posicionado longe do microfone nos estúdios, esses graves da membrana mal eram captados, portanto, pouco escutados no resultado final, ao contrário das platinelas.

Talvez esta característica soasse mais palatável aos padrões estéticos da fonografia da época. Pode-se considerar, por analogia, que a porção idiofônica do pandeiro, as platinelas, funciona como um chocalho, e a membranofônica, como um tambor (MAGALHÃES, 2019, p. 62-63). Naquelas gravações, a “porção chocalho” soa mais forte que a “porção tambor”. As platinelas do pandeiro têm proximidade organológica com os pratos, que, como vimos, são instrumentos associados à música europeia de concerto e também à tradição das bandas

militares, sendo aceitos e presentes na fonografia brasileira desde os primeiros anos da fase mecânica. Platinelas são pares de pratos em miniatura, com som “brilhante”, porém de curta duração, bastante adequados para a subdivisão ininterrupta da pulsação em durações menores. Fazem a mesma função de um chocalho, mas com som mais controlável do que o chocalho propriamente dito. Já a “função tambor”, articulada na membrana do pandeiro, é mais passível de ser associada a supostas musicalidades africanas – e este é um elemento que tensiona a linha de cor sonora. Essa suavização do som da membrana em relação às platinelas pode ter representado um ponto positivo (estou tentando pensar a partir dos valores estéticos da época). Mesmo nos casos em que o som da pele é razoavelmente audível naquelas gravações, ele não soa excessivamente grave ou profundo.⁴¹⁶

Porém, essa domesticação da batucada operada pelo pandeiro não é irrestrita. Há alguns momentos, na fonografia da época, em que sua “porção tambor” torna-se mais audível e evidente. A busca por exemplos que demonstrassem essa condição foi constante, durante as fases exploratórias de escuta de fonogramas para esta tese. Para além das gravações que “confirmam a regra” exposta nos parágrafos anteriores, há outras que, por serem exceções, podem evidenciar não somente detalhes interessantes de como se tocava o pandeiro na fonografia do período, mas diferentes concepções do instrumento. Para a análise aqui apresentada, procurei incluir amostras de ambos os tipos – gravações que soam comuns e gravações que soam excepcionais.

Com isso, por meio do exame da fonografia do instrumento, coloca-se novamente em evidência a capacidade de agência do pandeiro. O que procurarei demonstrar, com base nas discussões com meus colaboradores, é que o pandeiro foi – e, em certos contextos, continua sendo – local de negociações em torno da linha de cor sonora. Em outras palavras, o instrumento foi um mediador dessa questão. Como apontado em uma seção inicial deste capítulo, essa linha sonora opera por meio de algumas divisões hierárquicas de sons reputados como “brancos” e “negros”, operadas por fronteiras como sons “próprios” X “impróprios” ou volume baixo X volume alto. Verificaremos de que formas essas linhas divisórias foram negociadas, por meio de sonoridades e maneiras de tocar o instrumento, no período em questão.

⁴¹⁶ Considero que somente a partir do trabalho do percussionista Marcos Suzano, dos anos 1990 em diante – voltado, entre vários aspectos inovativos, para o desenvolvimento de formas de microfonar o pandeiro –, o instrumento consolidou a capacidade de fazer audíveis na fonografia os sons articulados na pele, como graves profundos e tapas. Suzano, aliás, concebeu seu entendimento dos sons graves do instrumento a partir de seu contato com o rum, o atabaque mais grave do candomblé (cf. VIDILI, 2017a).

4.5.1 Recorte cronológico dos fonogramas selecionados para escuta

As gravações de pandeiro selecionadas para o presente estudo foram feitas durante o início da fase elétrica. Não abordaremos gravações do instrumento durante a fase mecânica, por uma razão muito simples: não foram localizados, pela pesquisa, fonogramas produzidos naquela época contendo o som do pandeiro. Tampouco foi localizada qualquer menção, na literatura, a que isso tenha ocorrido. As gravações mais antigas com pandeiro encontradas foram feitas no ano de 1930. Neste ponto, elas se encaixam na tendência observada na fonografia brasileira: o grande incremento do aproveitamento de instrumentos de percussão a partir daquele ano.

Os discos da época não tinham capa, comportavam somente um fonograma de cada lado e ainda não existia o conceito de “álbum”. No selo colado a cada lado do disco constavam informações, como: nome da gravadora; nome da música; gênero; intérprete; conjunto acompanhador. A única maneira disponível (pelo menos, de acordo com as fontes a que tive acesso durante a pesquisa para esta tese) de saber qual instrumentista está tocando em determinada gravação é pelo cotejo com fontes da literatura ou de periódicos, que indiquem quais músicos faziam parte de determinado conjunto em determinada época.

Portanto, nos produtos fonográficos da época em questão, não havia a exposição da imagem do artista. Quando se tratava de intérprete ou solista, seu nome vinha estampado no selo do disco, mas não havia fotografias ou outro tipo de informação. Ainda não havia sido desenvolvido o conceito da capa do disco.⁴¹⁷ Os discos eram acondicionados em envelopes de papel pardo com um círculo vazado no centro, que permitia a leitura das informações contidas no selo ou rótulo.

Nos selos desses discos, não havia qualquer referência aos músicos acompanhadores (salvo raras exceções, quando se tratava de um dueto de cantor ou cantora com um acompanhador). Para os aspectos examinados na presente tese, interessa apontar que nem o nome nem a imagem do pandeirista estavam presentes nos discos em que ele gravava. Sua “existência midiática” só se publicizava por conta do trabalho da imprensa periódica, que cobria a atuação dos pandeiristas nos contextos do rádio e das apresentações ao vivo, como foi

⁴¹⁷ Rezende (2012) afirma que os discos de 78 rpm comercializados entre 1900 e 1930 eram acondicionados em envelopes simples de papel, que não traziam informações sobre o produto para além do nome da gravadora. Segundo o autor, houve alguns episódios pontuais, ao longo da década de 1930, de discos para os quais foram produzidas capas. No entanto, isso só começa a se desenvolver sistematicamente a partir de 1940, nos Estados Unidos, na gravadora Columbia Records, para a qual o diretor de arte Alex Steinweiss iniciou a produção de capas com projetos gráficos concebidos originalmente para cada produto fonográfico. De acordo com Laus (1998, p. 122), somente a partir de 1946 seriam lançados os primeiros discos produzidos no Brasil com capas contendo projeto gráfico original para aquele produto.

demonstrado no capítulo anterior. A atuação dos pandeiristas na fonografia não era objeto de qualquer tipo de avaliação crítica, ou mesmo de menção, por parte desses periódicos.

Dentre os pandeiristas atuantes na radiofonia carioca, abordados no capítulo anterior, foram localizados fonogramas de que participam João da Bahiana, Russo do Pandeiro e Joca. Sua atuação neles é deduzível com base em referências extrínsecas aos discos. De outros pandeiristas importantes tratados naquele capítulo, como Darcy de Oliveira e Alfredo Alcântara, não se conseguiu afirmar, com alguma segurança, que estivessem presentes em quaisquer das gravações examinadas. Por outro lado, há o caso do pandeirista Popeye (Rubens Alves), de quem não se encontrou menções nos periódicos pesquisados da década de 1930, mas que a literatura especializada afirma ter atuado no importante Regional de Benedito Lacerda a partir de 1937 (cf. BITTAR, 2011, p. 53; RIBEIRO, 2014, p. 34-35), e que toca em alguns dos fonogramas analisados.

A atuação dos pandeiristas no âmbito da fonografia é ignorada não somente pelos periódicos da época, como também pela literatura (acadêmica ou não) sobre o assunto. Simplesmente, parece não haver literatura com que dialogar. Com o intuito de dar um passo inicial nessa direção, a opção metodológica da presente tese foi promover uma escuta coletiva com músicos percussionistas convidados a colaborar com o projeto.

Parte dos fonogramas selecionados durante a pesquisa foi submetida aos músicos convidados para colaborar com sua escuta e discussão. As seções que se seguem são uma tentativa de articular uma “etnografia da escuta” minha e desses músicos (Oscar Bolão, Barão do Pandeiro, Roberta Valente, Marcus Thadeu, Miguel Miranda, Túlio Araújo) em conjunto com dados históricos e analíticos a respeito dos fonogramas. Os depoimentos desses colaboradores, todos eles concedidos para a pesquisa no ano de 2021, serão abundantemente citados nas seções a seguir.

Embora esta tese se proponha a examinar a vida social do pandeiro até o ano de 1939, os fonogramas discutidos avançam para um pouco além dessa delimitação cronológica, abrangendo gravações feitas até 1942. A razão para isso é que percebi uma melhora significativa na qualidade de áudio dos fonogramas ao longo da época em exame: de forma geral, a condição de áudio de uma gravação de 1940, por exemplo, é sensivelmente melhor que a de uma feita em 1935. Por outro lado, não notei nenhum elemento sonoro aparentemente “novo” nas gravações feitas no início dos anos 1940, em relação aos anos anteriores, no que se refere às formas de execução do pandeiro; somente essa condição de áudio melhor. Assim, fonogramas dos últimos anos desse “recorte expandido” proposto, supostamente, tornam mais audíveis algumas características que já eram praticadas nos anos anteriores, e julguei que

trariam bons elementos para discussão com meus interlocutores. Portanto, os fonogramas analisados e discutidos cobrem o período entre 1930 (ano em que são localizados os primeiros exemplos) e 1942 (ano que determinei como o final desse recorte expandido). Por último, enfatizo que os fonogramas selecionados representam uma escolha pessoal minha. São um pequeno recorte da imensa discografia disponível, feito a partir de certos pressupostos que guiaram sua prospecção, mas sujeita a fatores como o gosto, o acaso e a intuição.

4.5.2 Escutando gravações com pandeiro: fonogramas com pandeiristas reconhecidos

“Aqui vai de [19]30 até 1942... Você tem uma mostra de diferentes linguagens, de diferentes concepções de como tocar o instrumento, né?” O comentário de Barão do Pandeiro sintetiza a percepção que tive ao longo das conversas com os colaboradores: as discussões sobre os fonogramas selecionados apontavam não apenas para as características sonoras particulares de cada gravação, mas para a apreensão de um quadro mais amplo sobre o que significou o pandeiro na fonografia daquele recorte cronológico. Os entrevistados apontaram, também, tendências que se consolidariam nas gravações e performances de pandeiro dos anos subsequentes ao recorte proposto.

No geral, esses comentários foram pautados (mas não circunscritos) pelo que se observou do comportamento do pandeiro nas gravações feitas por conjuntos regionais. Isso é uma decorrência da própria seleção dos fonogramas, que privilegiou esse tipo de formação, pelo fato de, nela, o pandeiro muitas vezes ser a única percussão, o que confere ao instrumento maior evidência e importância dentro do arranjo. Sendo o tipo de formação instrumental predominante no período, os regionais do rádio e da fonografia acabavam por determinar tendências de padrões estéticos seguidas por outros conjuntos.

As discussões, em muitos momentos, convergiram para considerações em torno de paradigmas estilísticos próprios do pandeiro no gênero do choro. Isso, em meu entendimento, ocorreu por duas razões. A primeira delas é que a história do choro se confunde com a história do conjunto regional – e já foi apontada a centralidade desse tipo de formação na radiofonia e fonografia dos anos 1930. Alguns pandeiristas comentados ao longo das discussões, atuantes nesses regionais, são bastante associados à história do choro. Porém, note-se que os conjuntos regionais, naquela época, tocavam vários gêneros da música popular, para além do choro. A segunda razão vem da própria relação de meus colaboradores (e também a minha) com o pandeiro: o tipo do instrumento predominante nas práticas de todos nós é o pandeiro de couro, cujo referencial estético e sonoro basilar é sua atuação no gênero do choro – ainda que essa

atuação não se restrinja a ele, podendo abarcar territórios sonoros distantes, como é o caso da música instrumental *fusion* praticada por Túlio Araújo, um de meus entrevistados.

Dividi as discussões sobre as escutas do pandeiro nos primórdios da fonografia em duas seções. Nesta primeira, abordaremos fonogramas dos quais se sabe, com algum grau de segurança, quem é o pandeirista participante – e aí temos quatro nomes, dentre os instrumentistas mais conhecidos da época: João da Bahiana, Russo do Pandeiro, Joca e Popeye. Com exceção deste último, todos eles foram abordados no capítulo anterior, no qual procuramos analisar as construções das imagens artísticas dos pandeiristas do rádio por parte da imprensa. Na seção seguinte, discutiremos fonogramas nos quais não se sabe quem é o pandeirista tocando. Embora seja tentador tentar delimitar concepções estilísticas atreladas àqueles pandeiristas que foram conhecidos em seu tempo, julgo que o mais importante seja perceber que as discussões sobre estilos de tocar o pandeiro permeiam ambas as seções, e apontam tanto para valores estéticos da época quanto do tempo presente em que desenvolvemos as discussões.

4.5.2.1 *Duas vertentes do instrumento: “pandeiro batucado” e “pandeiro contido”*

As “diferentes linguagens” do instrumento que Barão do Pandeiro menciona, na fala inicial desta seção, podem ser percebidas, segundo ele, “[...] em alguns casos, com o mesmo regional, quando você pega aquelas coisas do Gente do Morro, depois o Regional do Benedito com o Russo, e depois o Regional do Benedito com o Popeye. São três momentos completamente diferentes, três concepções, três linguagens maravilhosas”. Barão se refere ao Regional de Benedito Lacerda, tido como o conjunto que estabeleceu um “[...] modelo de organização e sonoridade que permaneceria na música brasileira” (TABORDA, 2010, 145), e cuja trajetória (que se inicia com o nome Gente do Morro e inclui a mudança de nome para Regional do Canhoto, quando o flautista Benedito se desliga do grupo, em 1951) se estende até meados da década de 1960. Em sua fala, Barão faz referência a três momentos distintos desse grupo no recorte em exame: 1) seus primeiros anos de funcionamento, desde fins dos anos 1920, quando o grupo se chamava Gente do Morro e contava com quatro percussionistas (entre eles, o pandeirista Russo). Em 1932, a instrumentação percussiva do grupo é reformulada, sendo reduzida a um único instrumento, justamente o pandeiro, tocado por Russo; 2) o segundo período, a partir de cerca de 1934, quando o grupo passa a se chamar Regional de Benedito Lacerda, estabiliza sua formação como quinteto e Russo permanece como pandeirista; 3) o período subsequente, a partir de 1937, quando os violonistas do grupo são substituídos por Meira e Dino 7 Cordas, que, com o cavaquinista Canhoto, formariam um trio célebre que atuaria

conjuntamente até o final da década de 1970 (BITTAR, 2011, p. 53). Naquele ano de 1937, Russo é substituído por Popeye (Rubens Alves), cuja presença no grupo a partir de então é apontada pela literatura sobre o assunto, mas de quem não foram encontrados registros na pesquisa feita em periódicos da década de 1930, apresentada no capítulo anterior.⁴¹⁸

As diferentes concepções de pandeiro presentes na discografia do Regional do Benedito, por si sós, renderiam um estudo à parte (que poderia abarcar também pandeiristas das décadas subsequentes daquele grupo, como Gilson de Freitas e Jorginho do Pandeiro). No presente estudo, discutiremos apenas alguns exemplos dessa discografia, nos quais se localizam elementos que permearam a discussão de forma mais ampla. Trata-se do que se pode chamar de “escolas” ou estilos de tocar pandeiro percebidos no período em exame. Novamente, é Barão do Pandeiro quem afirma:

Eu acho assim, você vai ter duas escolas... praticamente, duas escolas. Você tem essa escola do João da Bahiana, que é um pandeiro batucado. E depois, você vai ter essa linhagem que vem de Popeye, Gilberto D'Ávila, Gilson de Freitas, que é este pandeiro excelente, fantástico, mais contido.

De maneira geral, os entrevistados ressaltaram estes dois tipos de comportamento do instrumento nas gravações escutadas, o pandeiro “batucado” e o “contido” (ainda que essa diferença não fosse nomeada, ou que os termos usados pudessem variar). *Grosso modo*, o pandeiro batucado seria aquele que evidencia mais a “função tambor” do instrumento. Seus sons graves são mais fortes e há uso mais constante de tapas. Como sugeri em um capítulo inicial desta tese, os tapas podem funcionar, para o ouvinte, como “índice sonoro de africanidade”, por analogia a tambores africanos ou afro-americanos, como atabaques e djembês, em que notadamente esse golpe é bastante usado. Já o pandeiro contido, ou discreto, seria aquele que enfatiza mais a “função chocalho” do instrumento, mais voltado à condução do ritmo, sendo seus graves menos proeminentes, e os tapas, praticamente ausentes. Em outras palavras, estamos falando de como a linha de cor sonora (STOEVER, 2016) pode ser articulada, e transparece, nas próprias formas de tocar o pandeiro, que alguns chamam de “linguagens” ou “escolas”.








Alguns dos aspectos discutidos serão ilustrados por meio de partituras, que representam tentativas de transcrição dos sons de pandeiro constantes nas gravações analisadas. Representam, também, hipóteses de como foram articuladas, pelos pandeiristas, as performances desses padrões sonoros, uma vez que há sons para os quais há mais de uma

⁴¹⁸ O primeiro registro em periódicos da presença de Popeye no Regional de Benedito Lacerda foi localizado no *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1940, p. 5. No ano seguinte, foi encontrada uma foto de Popeye com o conjunto em *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 16, maio 1941, p. 65.

possibilidade de forma de execução (por exemplo, o som de platinelas pode ser tocado por duas regiões diferentes da mão: “punho” e “ponta de dedos”). Todas as partituras são acompanhadas de exemplos sonoros com fragmentos do áudio original, acessíveis por meio de *hiperlinks*.⁴¹⁹

O sistema notacional adotado, desenvolvido por Carlos Stasi,⁴²⁰ utiliza os símbolos transcritos a seguir:

Partitura 1: [Sons do pandeiro representados nas transcrições](#)

| | | | |
|--|--|---|---|
| <p>Grave solto (Polegar percute a pele, próximo à borda. A pele vibra livremente. Som resultante é grave)</p> | <p>Grave solto (Pontas dos outros dedos percute a pele, próximo à borda. A pele vibra livremente. Som resultante é grave)</p> | <p>Grave abafado (Polegar percute a pele, próximo à borda. A pele é abafada por um dedo da mão que sustenta o pandeiro. Som resultante é grave e seco)</p> | |
|  |  |  | |
| <p>Platinelas (Punho percute sobre a borda do instrumento. Apenas as platinelas vibram. Som resultante é agudo)</p> | <p>Platinelas (Pontas dos outros dedos percute sobre a borda do instrumento. Apenas as platinelas vibram. Som resultante é agudo)</p> | <p>Tapa (Mão espalmada percute e abafa o centro da pele. Som resultante é médio e seco)</p> | <p>Rulo (Um dos dedos fricciona a pele, fazendo as platinelas vibrarem de modo contínuo)</p> |
|  |  |  |  |

Fonte: Elaboração do autor

Começaremos nossa discussão pelos fonogramas em que se identificou João da Bahiana como sendo o pandeirista. Ele é o instrumentista mais mencionado por meus colaboradores e bastante identificado com o estilo batucado do pandeiro. Um elemento caracterizador dessa forma de tocar seria o amplo uso de tapas e sons graves e a sonoridade forte, aspecto ressaltado pelos entrevistados de forma geral.

⁴¹⁹ A lista com todos os áudios das partituras está disponível em:

<https://youtube.com/playlist?list=PLIqvDIH7Xo8X-73Q7-ZYZdTpbU550nbju>

⁴²⁰ Carlos Stasi é professor do curso de percussão no Instituto de Artes da Unesp. O sistema notacional para pandeiro desenvolvido por ele (que não consta em publicações de sua autoria) é utilizado em métodos importantes para o estudo do instrumento (p. ex.: Sampaio; Bub [2004] e Lacerda [2007]), e também é abordado na tese de doutorado de Giancesella (2009). Para mais detalhes sobre este padrão de notação, cf. Vidili (2017a).

A discografia de João da Bahiana como pandeirista é imensa: entre outros, gravou com os variados grupos dirigidos por Pixinguinha (Grupo da Guarda Velha, Diabos do Céu, Orquestra Victor, Regional Victor, Regional da Mayrink Veiga) (BESSA, 2005) e com o Regional de Luiz Americano. Foram selecionados apenas alguns exemplos que julguei representativos ou que chamaram a atenção, por variados motivos.

Uma gravação que caracteriza bastante o pandeiro batucado de João da Bahiana é *Samba de fato* (Victor 33.585),⁴²¹ gravado por ele como integrante do Choro Victor, conjunto regional daquela gravadora. Ao final da música, o pandeirista executa um padrão de quatro compassos, repetido por três vezes, em que dois aspectos chamam a atenção: nos dois compassos iniciais, o uso de tapas nas posições contramétricas; no terceiro e quarto compassos, os rulos longos que contrastam com a condução “estrita” do ritmo. Esse uso de rulos é incomum nas gravações do período. De acordo com depoimento de Jorginho do Pandeiro, João da Bahiana (de quem foi colega na Rádio Nacional a partir do final da década de 1940) executava os rulos pela fricção do polegar contra a pele do pandeiro, fazendo as platinelas soarem sem interrupção (VIDILI, 2017a).

Partitura 2: [Padrão do pandeiro no trecho final em *Samba de fato*](#)

♩ = c. 106

Fonte: Transcrição do autor

Das centenas de fonogramas gravados a partir de 1933 pelos Diabos do Céu, orquestra liderada por Pixinguinha em que João da Bahiana tocava pandeiro e prato-e-faca, destaca-se *E o samba continua* (Victor 33.860). Os aspectos mais notáveis nesta gravação são a sonoridade forte do numeroso naipe de percussão e os breques, de um compasso de duração cada, a cargo

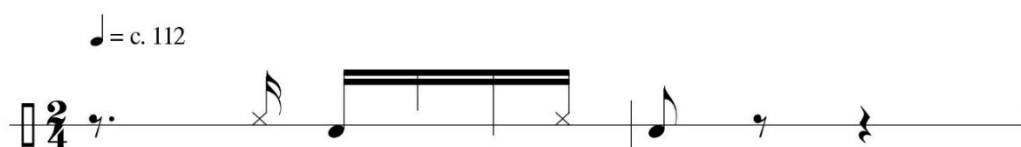
⁴²¹ Baseei minha transcrição em uma versão desta gravação disponibilizado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=HgRWf3aDR54>, cuja qualidade de áudio está superior à versão disponibilizada no *Discografia Brasileira*. Acesso em: 19 jul. 2021.

de seus instrumentos, depois que cada um deles é citado pela letra da canção (“Olha o pandeiro / Olha a cuíca / O omelê”).

Os breques são intervenções dos instrumentos de percussão, solo ou em conjunto com outras percussões. Eles nos permitem tanto escutar esses instrumentos com mais detalhe, quanto (em alguns casos) percebê-los executando ideias rítmicas diversas do padrão sustentado ao longo da música. Embora esses breques ainda não fossem comuns na época em exame, é notável que foram gradualmente mais constantes nas gravações, o que evidencia a importância que os instrumentos de percussão começavam a adquirir.

“O padrão rítmico dos breques [de pandeiro em *E o samba continua*] é meio que o mesmo, né?”, observou Marcus Thadeu. O (mesmo) breque tocado no pandeiro por João da Bahiana em três momentos da música traz uma ideia rítmica simples, contando com tapas acentuando a quarta semicolcheia dos tempos e seguidos pelo som grave da pele, e pode ser representado assim:

Partitura 3: [Breque do pandeiro em *E o samba continua*](#)



Fonte: Transcrição do autor

“Todas as gravações, se você pega essas gravações que está o grupo do Luiz Americano, ele bota o João da Bahiana muito ‘na cara’.” Barão do Pandeiro se refere a [Tocando pra você](#) (Columbia 36.507-2), uma das músicas gravadas em 1940 para o disco *Native Brazilian Music*, originalmente lançado somente nos Estados Unidos. O projeto dessas gravações, realizadas dentro do navio Uruguay, atracado no cais do porto do Rio de Janeiro, foi coordenado pelo maestro Stokowski como parte das ações de aproximação cultural com países latino-americanos, no âmbito da Política da Boa Vizinhança do governo norte-americano de Roosevelt (BELCHIOR, 2020). João da Bahiana participa em alguns dos fonogramas, dentre os quais esse choro, tocado pelo conjunto do clarinetista Luiz Americano. Os demais músicos entrevistados e eu concordamos com Barão do Pandeiro: o instrumento de João está forte, bem “na cara”. A força de sua batida é percebida em várias das gravações – assim como chamou a atenção de um crítico da programação de rádio, citado em seção anterior.

O ouvido atento daquele crítico pode ter interpretado o som forte do tambor como “negro”, por vários motivos. Como vimos no início deste capítulo, alguns elementos funcionam como delineadores da linha de cor sonora. Para além do volume alto, alguns sons podem ser reputados como inadequados e até “bárbaros” ou “primitivos”: há alguns índices sonoros passíveis de interpretação como “negros” em uma “batida muito forte” como a de João da Bahiana.

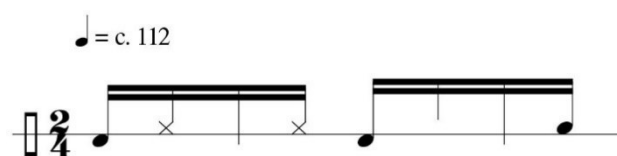
Para além da força da batida em *Tocando pra você*, Marcus Thadeu comentou, com admiração: “[...] já tem um ‘veneno’ também na levada do João da Bahiana aí, na última semicolcheia [do compasso] meio que no grave já [...]. Não é toda hora que ele faz, né?” Thadeu se refere a um som grave que, em vários momentos, se escuta na última semicolcheia do compasso, seguido de outro grave, no tempo forte do compasso seguinte. Por razões ergonômicas relacionadas ao andamento rápido da música, esse som grave localizado na última semicolcheia do compasso, provavelmente, foi tocado pelas pontas dos dedos (indicador, médio e/ou anelar) da mão do instrumentista, e não pelo polegar. Este aspecto chamou a atenção, pois tudo indica que a obtenção dos graves pelas pontas dos dedos, hoje em dia elemento corriqueiro nas performances da maioria dos pandeiristas, não era algo bem estabelecido no “léxico” do instrumento naquela época (cf. VIDILI, 2017a) – daí, o espanto de Thadeu.

Partitura 4: [Padrão do pandeiro em *Tocando pra você*](#)



Fonte: Transcrição do autor

“Nessa aí tem coisa interessante... ele varia, ele muda de levada...” Miguel Miranda chama a atenção para uma variação feita por João da Bahiana, especialmente ao final do fonograma, com a inclusão de mais tapas em relação ao padrão comentado acima, com o qual essa variação se alterna.

Partitura 5: [Variação do pandeiro em *Tocando pra você*](#)

Fonte: Transcrição do autor

“Que volta, hein? Você viu a volta do pandeiro?” Túlio Araújo se refere à “chamada” feita pelo pandeiro para a volta do conjunto, após pausa geral dos instrumentos de acompanhamento que ocorre na metade da primeira parte da estrutura do choro. Ainda com os instrumentos em pausa (somente o clarinete soa), João da Bahiana toca as três últimas semicolcheias do compasso, iniciando com um tapa. Roberta Valente também chamou a atenção para o procedimento, que, se hoje soa corriqueiro, não é comum na fonografia do período.

Partitura 6: [“Chamada” do pandeiro para a volta dos instrumentos de acompanhamento em *Tocando pra você*](#)

Fonte: Transcrição do autor

No capítulo anterior, vimos que João da Bahiana ganhou destaque nos periódicos dos anos 1930, que o consideravam um precursor do instrumento, um “ás”, “mestre”, “nome consagrado”. Quase um século depois, essa reverência parece ser um valor comum aos pandeiristas entrevistados durante minha pesquisa. Túlio Araújo observa:

[...] dos bem antigos mesmo, dos fundadores, ele [João da Bahiana] é pra mim o que já tinha voz, assim, ele já tinha uma identidade. Você ouvia a tocada, aquele tapinha na quarta semicolcheia o tempo todo ali [Túlio cantarola um padrão rítmico], ele fazia muito disso. Então, ele tinha voz, ele foi o primeiro de todos os pandeiristas que teve identidade mesmo”.

A fala de Túlio Araújo é interessante, também, por nos remeter a uma matéria jornalística comentada no capítulo anterior: uma entrevista de 1936 com o título *A voz do pandeiro*.⁴²² Se o título e conteúdo da matéria sugerem que João atuava como um porta-voz do

⁴²² A voz do pandeiro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1936, p. 21.

instrumento, ou seja, que o pandeiro falava por meio dele, Túlio sugere o inverso: João da Bahiana teria sido o primeiro pandeirista a ter voz própria *por meio* do instrumento.

Mas, seria injusto com os contemporâneos de João da Bahiana considerar que eles não eram, também, donos de vozes expressas por meio do instrumento. O mais razoável é pensar que essas vozes não são tão claramente identificáveis, ou tão reconhecíveis pelos ouvidos de todos os pandeiristas com quem conversei, quanto é a voz de João. É ainda Túlio Araújo quem comenta:

[...] eu já ouvi muita coisa do João da Bahiana. E, assim como o Jorginho [do Pandeiro], você ouve as quatro primeiras notas e sabe que é o Jorginho, já do jeito que ele entra [na música], o João da Bahiana tinha isso. Difícil você identificar Gilberto D'Ávila, Risadinha, Russo, essa galera você não identifica assim de cara, sabe, você tem que... “hum, quem que é?” Aí tem que consultar o Barão [do Pandeiro], né?

Túlio aponta a autoridade, bastante reconhecida no meio dos pandeiristas, de Barão do Pandeiro como conhecedor da história do samba e do choro e, em especial, dos pandeiristas antigos identificados com essas práticas (e de seus estilos de tocar). No entanto, Barão admite que, em muitos casos, não sabe com segurança quem é o pandeirista tocando em determinado fonograma. A mencionada falta de encartes contendo fichas técnicas na discografia do passado poderia, segundo ele, ser compensada se conseguíssemos acesso aos livros de registros das gravações, nos quais as gravadoras anotavam os dados referentes a cada fonograma. Em um momento em que questionei quem poderia ser o pandeirista tocando em determinada gravação, Barão respondeu: “Eu não sei te dizer quem seria o pandeirista. Como eu te disse, o meu sonho é um dia ter acesso a essas fichas de... não são fichas, são livros [...] de registro das gravações”, comentou. No entanto, não consegui informação se tais livros se conservaram e, caso ainda existam, quem detém sua guarda e como se poderia acessá-los.

Depois de João da Bahiana, o pandeirista com cuja sonoridade alguns dos entrevistados se mostraram mais familiarizados é Russo do Pandeiro. Marcus Thadeu, por exemplo, afirmou, após escutarmos [Quanto eu sinto](#) (Odeon 11.291), gravada pelo Regional de Benedito Lacerda: “Eu acho... é o Russo ali, mesmo. É bem a pegada dele”.

Tatyana Jacques (2007) faz uma análise do termo “pegada” que, ainda que feita em referência a outro contexto sociomusical (trata-se de uma etnografia de bandas de rock independentes), traz elementos para situarmos melhor a fala de Thadeu. Segundo a autora, a pegada diz respeito ao reconhecimento, por parte dos músicos, da forma particular com que determinado músico toca e domina um instrumento. Assim como seu significado literal, que diz respeito à impressão, no solo, dos contornos dos pés de um animal que passou, permitindo-nos presumir que animal é aquele, a pegada musical é um índice, uma marca sonora que

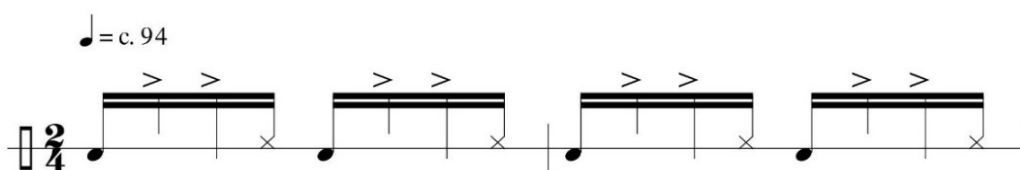
identifica um músico; uma assinatura sonora. Ainda segundo Jacques (2007, p. 55), um dos elementos associados à pegada de um músico (e também intensificador dela) é o “peso”, que, na acepção dos informantes de sua etnografia, diz respeito ao “ataque duro e carregado” de instrumentos de percussão, como a bateria.

Quando Thadeu afirma que o pandeiro naquele fonograma “é bem a pegada” de Russo, está dizendo que reconhece essa assinatura sonora do pandeirista. Isso vem ao encontro do que ponderei há pouco: não apenas João da Bahiana é dono de uma voz identificável ao instrumento no período em exame. Além disso, falar na “pegada” de Russo também traz a ideia de que seu som tinha “peso”, ou seja, ataque e intensidade.

O peso da sonoridade de Russo causou dúvidas em alguns interlocutores. Escutando a interpretação de Russo em *Quanto eu sinto*, Oscar Bolão arriscou: “Tem um surdo lá no fundo [...]. A impressão que eu tenho é que são dois timbres diferentes. Eu tenho a impressão que tem dois instrumentos aí”. Esta fala me surpreendeu, pois não me ocorreu que pudesse haver outro instrumento de percussão no fonograma, além do pandeiro – aliás, sustento a opinião de que a única percussão ali é o pandeiro. De início, Miguel Miranda também ficou em dúvida se somente Russo estaria tocando percussão naquela gravação: “É só ele isso aqui, será? Porque é uma pancada esse grave, né? Mas acho que é, sim”. Ou seja, para Miguel, essa “pancada” – o “peso” – seria responsável por deixá-lo em dúvida se haveria ou não outro percussionista tocando.

Além desse peso, o que se pode afirmar sobre a maneira como Russo toca em sambas como *Quanto eu sinto*? Dentre tantos exemplos, esta gravação foi selecionada porque traz, perto de seu final, um breque com dois compassos de pandeiro solo, transcrito abaixo. No caso, o breque não significa a execução de variações rítmicas. Russo parece tocar o mesmo padrão sustentado ao longo da música – e o breque é uma ótima oportunidade para escutá-lo isoladamente dos outros instrumentos.

Partitura 7: [Breque do pandeiro em *Quanto eu sinto*](#)



Fonte: Transcrição do autor

Pode-se apontar as seguintes características no breque de pandeiro de *Quanto eu sinto*: 1) a indiferenciação de graves abafados e graves soltos. Todos os sons graves são soltos; 2) a acentuação, nas platinelas, da segunda e terceira semicolcheias de cada tempo; 3) a ocorrência de tapas, na quarta semicolcheia de cada tempo.

O último elemento apontado, a ocorrência constante de tapas na quarta semicolcheia de cada tempo, parece ser um traço característico da maneira de tocar de Russo, sua “assinatura”. O mesmo padrão rítmico foi observado em outras gravações dele com o Regional de Benedito naquela época, como os sambas *Professora* (Odeon 11.608), *Companheiro dileto* (Odeon 11.353) e *O que é que há* (Odeon 11.378) – os dois últimos contendo, igualmente, breques em que o pandeiro mantém o padrão rítmico. Note-se que Russo utilizava padrão igual a esse também para tocar emboladas, como *Cuidado com o coco* (Odeon 11.279) e *Segura o gato* (Odeon 11.474).

Se os tapas em todas as quartas semicolcheias caracterizam uma assinatura de Russo, a acentuação da segunda e terceira notas de cada tempo nas platinelas, por outro lado, é traço generalizado nas interpretações de gêneros como o choro e o samba, não somente daquela época, mas das gerações subsequentes. Trataremos do assunto mais adiante.

Quanto ao primeiro elemento apontado, a marcação das notas graves no pandeiro, é importante esclarecer que, tanto no choro quanto no samba, há várias décadas já está bem estabelecido o paradigma de que o instrumento deve realizar uma adaptação do papel do surdo de marcação, tal qual este instrumento é tocado no samba. Na adaptação ao pandeiro deste elemento, a que proponho chamar de “função surdo”, o grave referente ao primeiro tempo deve ser tocado enquanto a pele é abafada (representado, na partitura, como um *staccato*); ao se tocar o grave do segundo tempo, a pele deve ser solta.

Partitura 8: [“Função surdo” no surdo de marcação e sua adaptação ao pandeiro](#)

| | |
|---|--|
| Surdo de marcação | Pandeiro |
|  |  |

Fonte: Elaboração do autor

Observou-se que Russo do Pandeiro não fazia essa diferenciação: tocava graves soltos em ambos os tempos, ou seja, não articulava essa função surdo tal qual ela se tornaria paradigmática. É muito difícil determinar quando se começou a fazer essa emulação do surdo

no pandeiro do choro e do samba, e quem teriam sido os pandeiristas pioneiros do procedimento.⁴²³ Em muitas das gravações da época em exame, a captação dos graves do pandeiro não é satisfatória, pelas razões já expostas. Além disso, quando há a presença de um grave distinguindo claramente o primeiro tempo, abafado, do segundo, solto, existe a possibilidade de que este grave seja tocado por algum outro tambor. As frequências graves do violão também podem “competir” com o grave do pandeiro, confundindo a percepção auditiva.

Já foi mencionado que, durante seus anos iniciais, o Regional de Benedito Lacerda atuou com o nome de Gente do Morro. Russo era o pandeirista e havia outros três percussionistas: Bide, Juvenal Lopes e Gastão de Oliveira (RIBEIRO, 2014, p. 33). Pela audição da discografia do grupo, iniciada em 1930, é possível perceber que eles tocavam diversos instrumentos, como cuíca, tamborim, surdo (ou outro tambor grave), caixeta, prato-e-faca, ganzá. Em certas gravações, algum deles ganhava mais evidência: em *Tem aguinha* (Brunswick 10.132), o destaque é a cuíca, com vários solos em breques. Em *Oi Maria* (Victor 33.612), é o prato-e-faca que sola nos breques. Nesses dois fonogramas, assim como em outros em que a formação do grupo tem quatro percussionistas, nem sequer é possível identificar a presença de pandeiro.

O pandeiro só passa a ter maior relevância dentro do conjunto quando Russo se torna o único percussionista. Na discografia do Gente do Morro, essa condição não é perceptível; ainda que a historiografia afirme que em 1932 a percussão do grupo foi reduzida ao pandeiro, ainda se observa outros instrumentos de percussão nas gravações dos dois anos seguintes. Somente quando o grupo passa a gravar sob o nome de “Benedito Lacerda e seu Conjunto Regional”, a partir de 1935, fica evidente o aumento da importância do pandeiro, que assume o papel de “naípe de percussão” do conjunto – que, aliás, consolida sua formação no molde que se tornaria paradigmático do regional de choro: solista (no caso, a flauta de Benedito), dois violões, cavaquinho e pandeiro.

Em 1937, Popeye substitui Russo no Regional de Benedito Lacerda (BITTAR, 2011, p. 53). Para Miguel Miranda, a partir daí a sonoridade do pandeiro do grupo passa a ficar mais uniforme, e amalgamada com as cordas do conjunto:

O Regional do Benedito, ele encontrou um esquema ali que estava muito certinho nessa época, tem outras gravações dessa época [...] que isso é também evidente, que... o pandeiro marca muito forte a segunda e a terceira [semicolcheias], e a marcação do tempo dos graves, ela fica um pouco por conta dos violões, e é uma coisa que fica

⁴²³ Em trabalho anterior (VIDILI, 2018), abordei este assunto sob a perspectiva da história oral, a partir de memórias de Jorginho do Pandeiro, que conheceu e interagiu com os principais pandeiristas da era do rádio no Rio de Janeiro. Jorginho atribuía a Risadinha e a Gilberto D’Ávila a inovação estilística de emular o surdo de marcação no pandeiro.

preenchida. É como se fosse uma pergunta e resposta, assim, da platina do pandeiro com o grave do violão”.

De acordo com esta percepção, pandeiro e violões atuam em complementaridade, no esquema “pergunta e resposta”. Os graves dos violões marcariam a primeira e, muitas vezes, também a quarta semicolcheia de cada grupo (supostamente, reforçadas pelo grave do pandeiro, embora isso nem sempre fique claramente audível); o pandeiro acentuaria, nas platinelas, as semicolcheias intermediárias, a segunda e terceira (esta, com um pouco menos de intensidade que a anterior). Assim, há um encaixe entre violões e pandeiro, com as platinelas acentuadas preenchendo o espaço entre as notas graves do violão.

Partitura 9: [Esquematização da complementaridade entre graves do violão e acentos das platinelas do pandeiro no Regional de Benedito Lacerda ao final dos anos 1930](#)

The diagram consists of two musical staves in 2/4 time. The top staff, titled 'Platinelas do pandeiro', shows two groups of four notes. Each group has an accent (>) over the second and third notes. The bottom staff, titled 'Graves do violão', shows two groups of four notes. Each group has an accent (>) over the first and fourth notes. The notes in the two staves are vertically aligned to illustrate the interlocking rhythm where the pandeiro accents occur between the violão notes.

Fonte: Elaboração do autor

Essa relação de complementaridade é referida por Tiago de Oliveira Pinto (2004) como *interlocking* (termo cunhado, segundo o autor, por Gerhard Kubik). O fenômeno ocorre “[...] quando dois ou três músicos intercalam os pulsos de seus padrões rítmicos de forma regular, levando assim a uma complementaridade das diferentes partes tocadas” (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 101). Nessa concepção, “[...] os impactos de uma linha sonora se encaixam nos momentos vagos deixados pela outra e vice-versa” (p. 102). O autor afirma que essa forma de intercalar impulsos sonoros é aspecto constitutivo de práticas musicais africanas e afro-brasileiras.

Penso que podemos interpretar essa complementaridade dos violões e pandeiro, escutada em várias gravações do Regional de Benedito Lacerda por volta de 1940, como uma forma de *interlocking*. Há, porém, ressalvas a se fazer: 1) ainda que acentue a segunda e terceira semicolcheias de cada tempo, o pandeiro toca um padrão rítmico contínuo, sem interrupção da condução das platinelas; 2) o padrão dos violões, que tocam a primeira e quarta semicolcheias

de cada tempo, tem variações, comumente no quarto compasso de cada frase musical, em que eles tendem a preencher com semicolcheias contínuas as subdivisões das pulsações; 3) esse *interlocking* entre violões e pandeiro é feito somente em parte do arranjo.

Exemplos com essas características se encontram em fonogramas como [Iaiá baianinha](#) (Odeon 11.611), [Tia camarada \(filha do senador\)](#) (Odeon 11.622), [Essa nêga fulô](#) (Columbia 55.292), [Eu e a lua](#) (Odeon 12.065), [Discurso de casamento](#) (Odeon 12.027), [João da Conceição](#) (Odeon 12.027), [Pode ser](#) (Columbia 55.294), [Amanhã eu volto](#) (Columbia 55.343), [Casal feliz](#) (Columbia 55.333) e [Acabou-se o que era doce](#) (Columbia 55.333), gravados entre 1938 e 1942, todos com Popeye ao pandeiro e Dino 7 Cordas e Meira tocando os violões (fig. 30).

Figura 30: Regional de Benedito Lacerda em 1941, com Popeye ao pandeiro



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 16, maio 1941, p. 65

4.5.2.2 Um “sotaque” do pandeiro: o caracaxá

Essa forma de tocar em que o pandeiro acentua as platinelas da segunda e terceira semicolcheias de cada tempo do padrão rítmico merece um exame mais aprofundado. Veremos que, por um lado, ela implica em (ou reflete) uma atitude corporal específica do pandeirista; por outro, resulta na alteração do intervalo temporal entre as semicolcheias.

Para Miguel Miranda, embora o acento métrico, ao menos em teoria, coincida com a primeira nota de cada grupo de quatro semicolcheias, nessa forma de tocar o ponto de impulso

do instrumentista, por assim dizer, ocorre na segunda semicolcheia de cada grupo: “O momento em que a força entra, dentro do ciclo, é na segunda [semicolcheia]”. Esta segunda semicolcheia corresponde ao choque das pontas dos dedos do instrumentista contra o aro do pandeiro, fazendo as platinelas soarem acentuadas. A nota seguinte, a terceira semicolcheia, decorre do movimento de retorno do punho contra o aro do pandeiro, fazendo também com que as platinelas soem acentuadas.

Ainda segundo Miguel, os movimentos embutidos nesse ciclo obedecem a uma lógica bastante mecânica. Além do resultado estético, que transparece nas notas acentuadas, essa mecânica favoreceria a execução de andamentos mais rápidos:

Eu acho que eu já cheguei a conversar com você... aquela questão da “mola”, que o Thadeuzinho [Marcus Thadeu] fala. Que quando você está tocando, pra você ganhar velocidade, é uma coisa um pouco mecânica mesmo, você acha um ponto onde você coloca energia ali, no ciclo do pandeiro, e de resto ele meio que vai um pouco sozinho, né? Porque se você tivesse que, digamos assim, injetar combustível ali de novo em cada um dos toques, seria algo muito complicado de fazer.

Abriremos a discussão dessa questão examinando a tese de Enrique Menezes (2016), que traz *insights* valiosos. O autor trata essa forma de tocar o pandeiro como sendo um estilo do instrumento, ao qual se refere como “caracaxá” (a partir do informante para este tópico em sua pesquisa, o pandeirista Rafael Toledo, que utiliza o termo). No presente trabalho, adotaremos também o nome caracaxá para referência a essa maneira de realizar as acentuações e divisões rítmicas nas platinelas do pandeiro. O caracaxá será tratado aqui não propriamente como um estilo, mas como um “sotaque” do pandeiro.

É importante, porém, apontar algumas ressalvas para a adoção do termo. Em primeiro lugar, não há pistas de que os pandeiristas dos anos 1930 o utilizassem para referência a um estilo ou sotaque do pandeiro, nem de que eles, de alguma forma, conceituassem essa forma de tocar; portanto, haveria um certo anacronismo em utilizar essa terminologia, e até mesmo em promover a discussão, já que isso reflete uma interpretação do tempo presente sobre um fenômeno do passado. Em segundo lugar, a utilização do termo não é unânime entre os colaboradores de minha pesquisa: durante as entrevistas, somente Roberta Valente mencionou “caracaxá” espontaneamente como referência a essa maneira de tocar. Questionados a respeito, Barão do Pandeiro e Túlio Araújo confirmaram que utilizam o termo, embora não o tenham feito durante seus depoimentos. Os demais entrevistados, todos do Rio de Janeiro e ligados à Escola Portátil de Música, afirmaram não utilizar o termo, embora o conheçam. Durante as discussões, eles não deram qualquer nome específico a essa prática, embora todos discutissem aspectos sonoros e motores relacionados ao conceito.

Por outro lado, já propusemos o entendimento de que os toques nas platinelas correspondem à “função chocalho” do pandeiro. Nesse sentido, a adoção da palavra “caracaxá” para nomear certa maneira de soar as platinelas é heurística, pois o termo é sinônimo de chocalho. A palavra parece ter certa “nobreza etimológica”: Nei Lopes (2003) registra que ela provém do tronco linguístico banto, tendo sua origem documentada no povo Chirima, do Moçambique, que nomeia um de seus chocalhos como *karakasha*.

No Brasil atual, talvez essa palavra seja mais comumente associada a seu uso no Caboclinho, expressão cultural popular pernambucana (presente, também, em outros estados). Nesse contexto, trata-se de um chocalho feito de metal, possuindo entre 5 e 7 campanas e tocado aos pares (um em cada mão do instrumentista) (DOSSIÊ, 2012, p. 89). No entanto, seu uso, no país, não se restringe a esse âmbito: segundo Frugiuele (2015), já em 1937 Mário de Andrade verificou que o vocábulo era utilizado como sinônimo de chocalho pelos praticantes do samba de bumbo de Pirapora, no interior paulista (embora Frugiuele observe que, atualmente, o termo tende ao desuso naquele contexto). Além disso, Frugiuele compila dicionários gerais e obras específicas que registram a sinonímia do caracaxá com o chocalho (e suas variantes, como *ganzá* e *maracá*) (2015, p. 165). Nesta mesma pesquisa, o autor verifica que caracaxá também é utilizado como sinônimo de reco-reco (p. 165). Esta última acepção é confirmada por Stasi (2011), que, em um livro cujo objeto é justamente o reco-reco, menciona a variante “cracaxá” para nomeá-lo, e por Saunier, Monteiro e Monteiro (2019), que referem o uso de um reco-reco (chamado de caracaxá) no Gambá, manifestação popular da região amazônica.

Feitos esses apontamentos, vamos examinar de que se trata o sotaque do caracaxá no contexto do pandeiro, e como ele se relaciona com nossa discussão.

Arildo Colares dos Santos (2018, p. 47-56) aponta que a associação dos sons de instrumentos de percussão com sílabas que os representam é um recurso eficiente para sua memorização e transmissão. O autor afirma que o uso dessa estratégia mnemônica, comum no Brasil, indica claramente a persistência de um conhecimento originário de culturas tradicionais africanas. Tiago de Oliveira Pinto (2004, p. 106) também ressalta o uso desse tipo de estratégia de transmissão de fórmulas rítmicas, a que ele chama de “oralidades do ritmo”, dando exemplos de seu emprego tanto na África quanto no Brasil. Francisco Mestrinel (2018, p. 221-224) afirma que “cantar a batida” é procedimento usual em escolas de samba e grupos de batucada em geral, para representar tanto o som de instrumentos tocados individualmente quanto a resultante sonora coletiva de um conjunto percussivo. Para o autor, o “solfejo com sílabas” ajuda a memorizar padrões rítmicos e compreender aspectos expressivos, facilitando a subsequente execução nos instrumentos.

Enrique Menezes (2016) inicia a descrição das propriedades do caracaxá - como sotaque do pandeiro - justamente a partir da fonética do termo, que, segundo ele, funciona como onomatopeia para imitar a sonoridade resultante no instrumento. Para o autor, o caracaxá “[...] diz com seu nome algumas de suas características principais”: mimetiza os quatro sons que dividem cada tempo; posiciona a sílaba aguda, “xá”, no lugar correspondente ao acento métrico (MENEZES, 2016, p. 225).

Menezes chama a atenção para uma particularidade importante: se “xá” é a sílaba tônica da palavra (e ela coincidiria com a primeira das quatro semicolcheias, ou seja, com a parcela teoricamente mais forte do tempo), a primeira sílaba da palavra é “ca”. Assim, existe uma defasagem entre os pontos de início do agrupamento rítmico das quatro semicolcheias e do agrupamento das quatro sílabas da palavra. O autor representa a relação entre eles da seguinte forma:

Partitura 10: [Agrupamento das sílabas da onomatopeia “caracaxá” e sua relação com o agrupamento rítmico das semicolcheias](#)



Fonte: Adaptação feita a partir de representação elaborada por Menezes (2016, p. 227)

A representação gráfica proposta por Menezes evidencia a existência de um impulso na segunda nota de cada agrupamento de semicolcheias (onde ocorre a sílaba “ca” que inicia a palavra). O autor descreve esse impulso como uma ênfase que é tanto sonora quanto gestual (de forma semelhante à “injeção de combustível” mencionada por Miguel Miranda): “Essa acentuação coincide com a força muscular mesma, pois no estilo caracaxá a segunda semicolcheia é feita ao trazer o pandeiro com a mão que o segura de encontro à ponta dos dedos da outra mão, *movimento que mais exige energia* dos quatro realizados” (MENEZES, 2016, p. 227, grifo meu).

Em trabalho anterior (VIDILI, 2017a), tratei deste assunto, com foco na movimentação da mão que segura o pandeiro e o leva em direção à mão que efetivamente o percute. Apontei que, nessa maneira de tocar que aqui estamos chamando de caracaxá (e que, naquele texto, sem nomeá-la, identifiquei como sendo o estilo mais comumente observado no choro), os movimentos da mão que sustenta o pandeiro não são uniformes: são mais amplos no momento

de preparação do toque correspondente à segunda semicolcheia de cada tempo. Esse movimento mais amplo

[...] 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 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 (VIDILI, 2017a, p. 110).

Além da acentuação na segunda e terceira semicolcheias de cada tempo, outra consequência importante da diferença nas amplitudes de movimento da mão que sustenta o pandeiro é o intervalo temporal entre cada uma das quatro semicolcheias, que passa a ser desigual, ou seja: as quatro semicolcheias não soam isócronas.

Também em relação a este aspecto, Menezes (2016) oferece contribuição relevante. Ele gravou o pandeirista Rafael Toledo tocando padrões rítmicos associados ao choro e analisou as gravações por meio de *software* que permite visualizar a representação das ondas sonoras (assim como medir seus parâmetros). Menezes identificou os ataques correspondentes a cada nota do pandeiro e comparou-os com as subdivisões teoricamente exatas das pulsações (que seriam de 1/4 da pulsação, ou 25%, para cada semicolcheia). Além de notar que a primeira nota de cada grupo de semicolcheias sempre coincide com a pulsação, o autor observa a existência de uma

[...] oscilação rítmica permanente, onde os outros pulsos estão deslocados em relação ao lugar teórico das semicolcheias: a segunda sempre um pouco atrasada, a terceira e quarta sempre um pouco adiantadas. A medida desses atrasos ou adiantamentos oscila, mas a diferença em relação ao lugar teórico é uma regra. Não se trata de uma espécie de *rubato* ou *ad libitum*, esses deslocamentos mínimos são estruturais e consistentes. O conjunto dos quatro ataques “dribla” a divisão proporcional teórica do *beat*, o que é traduzido em linguagem “conceitual” como veneno, *suingue*, contribuindo para a formação do estilo chamado *caracaxá* (MENEZES, 2016, p. 224, grifos do autor).

Em um esforço de hiper-racionalização, Menezes quantificou a duração média desses atrasos e adiantamentos, componentes do *suingue* do *caracaxá* (tal qual é tocado por Rafael Toledo): “O pulso não está dividido na medida teórica de 25%. A primeira duração tem 29.11%, a segunda 19.18%, a terceira 23.86% e a quarta 27.85%” (2016, p. 226). Ou seja, alguns intervalos temporais resultam maiores e outros, menores, em relação à divisão teórica da pulsação em quatro partes iguais de 25% cada.

Essa não-isocronia entre cada pulsação elementar (a menor unidade de tempo que preenche uma sequência musical, como é o caso das notas tocadas nas platinelas do pandeiro, geralmente representadas como semicolcheias) é abordada em outros estudos relacionados a

instrumentos de percussão e/ou manifestações musicais afro-brasileiras, como Gerischer (2006), Naveda (2011), Graeff (2014) e Mestrinel (2018). Nesses estudos, o fenômeno é tratado com o nome de microrrítmica ou microtemporalidade, e analisado a partir de *softwares* que traduzem em forma de espectrogramas os eventos sonoros gravados, permitindo visualizar e, eventualmente, medir a distância entre cada evento.

Christiane Gerischer (2006) explora a microrrítmica presente nos padrões de variantes baianas do samba, como samba-reggae, pagode baiano e samba de roda, analisando diversas sessões de gravação de instrumentos de percussão (pandeiro, reco-reco, caixa, timbau e surdo, entre outros). Os depoimentos de percussionistas colhidos pela autora revelam que os pequenos desvios em relação à divisão metronômica “dura” são realizados de maneira consciente: os percussionistas sustentam que essas nuances microrrítmicas são responsáveis pela sensação do suingue. Gerischer conclui que o fenômeno é um aspecto estilístico estrutural essencial naqueles gêneros. A característica mais constante observada em suas análises é a maior extensão temporal da quarta nota de cada grupo de 4 pulsações elementares, que obedecem ao seguinte padrão: média, curta, média e longa (embora, como alerta a autora, esse padrão se configurasse como uma espécie de repetição variada, pois seus valores medidos nunca se repetiam exatamente entre os variados músicos e conjuntos gravados, nem mesmo ao longo de uma mesma performance individual).

Em sua tese sobre a dança no samba, Luís Naveda (2011) analisa a microtemporalidade (conectada com outras dimensões musicais, como intensidade e estrutura métrica) em um grande número de amostras de gravações comerciais de subgêneros do samba (p. 153-174) e de vocalizações de padrões percussivos do samba, feitas por participantes escolhidos aleatoriamente (p. 175-185). Em ambos os casos, ele verifica a ocorrência de padrões sistemáticos de antecipações na terceira e quarta notas de cada grupo de 4 semicolcheias. O autor observa que essa conclusão coincide com resultados mencionados em estudos prévios sobre o samba e outras tradições musicais afro-brasileiras. Para Naveda, isso atesta que a microtemporalidade é característica expressiva significativa do samba afro-brasileiro.

Nina Graeff (2014) aborda as concepções rítmicas do samba de roda do Recôncavo baiano a partir de teorias musicológicas africanas. A autora enfatiza a grande interdependência entre os padrões de movimento corporal dos instrumentistas e os padrões sonoros resultantes. Graeff considera as variações microrrítmicas não como discrepâncias ou desvios da norma, mas como um fenômeno natural da performance musical. No caso do pandeiro do samba de roda, a autora constata a mesma sequência padronizada de microdurações apontada por Gerischer (2006), comentada acima: as 4 pulsações elementares se organizam nas durações média, curta,

média e longa. Interessantemente, Graeff observa que esse mesmo padrão microrrítmico é verificado no ritmo angolano do *machakili*, para o qual é utilizada uma estratégia de silabação semelhante à do caracaxá no pandeiro: no ritmo angolano, a sílaba “cha” corresponde à primeira nota do padrão rítmico (da mesma forma que o “xá” em “caracaxá”), funcionando a sílaba “ma” como um impulso anacrúsico (GRAEFF, 2014, p. 9).

Em sua tese sobre a batucada (o fazer musical afro-brasileiro por um conjunto percussivo), Francisco Mestrinel afirma que “[...] o samba e a batucada [...] possuem uma natureza *malemolente*, isto é, uma flexibilidade inerente em sua estrutura musical” (2018, p. 147, grifo do autor). O autor interpreta essas nuances e variações microrrítmicas não como desvio, mas como elemento intrínseco da organização rítmica da batucada. Mestrinel analisa padrões rítmicos tocados no tamborim, chocalho e repinique, todos eles formados pela articulação de três durações microrrítmicas diferentes: curta, média e longa. Ele constata que tamborim e chocalho apresentam comportamento semelhante, estruturando-se sobre a sequência de durações sonoras: média, curta, média e longa. Já o repinique apresenta padrão um pouco distinto, articulando-se sobre a sequência de durações: média, média, curta e longa. O autor atribui essa pequena diferença a aspectos técnicos e corporais envolvidos na execução de cada instrumento. Em todos esses padrões, a característica comum e mais proeminente é a da maior distância temporal ocorrente entre a quarta pulsação elementar e a primeira pulsação, que coincide com o tempo forte (MESTRINEL, 2018, p. 145-155).

Os estudos comentados acima analisam o comportamento de diversos instrumentos de percussão, tocados em variados contextos musicais afro-brasileiros. Embora tenham apontado diferenças sutis quanto à ordenação de sequências microtemporais dentro de cada padrão rítmico examinado, todos chegam à mesma conclusão: a não-isocronia é característica estruturante e consistente do fazer percussivo identificado com o pensamento musical africano e afrodiaspórico. As dinâmicas internas de ordenação microrrítmica dos padrões de percussão são estáveis e, como aponta Gerischer (2006), realizadas de forma consciente pelos percussionistas. Concordo com Graeff (2014), quando ela afirma que variações microrrítmicas são um fenômeno natural de qualquer performance musical; porém (e esse é o ponto principal), quando se trata da percussão afro-brasileiro, este fenômeno atinge uma dimensão estruturante e acionada de forma consciente, como sugerem os estudos mencionados.

Como vimos acima, Menezes (2016) chega a esta mesma conclusão em relação ao caracaxá do pandeiro. Ele constata que sua execução apresenta o que chamou de “oscilação rítmica permanente”, formada por atrasos e adiantamentos sistemáticos em relação ao lugar

idealizado de cada pulsação elementar: deslocamentos mínimos que são “estruturais e consistentes” (2016, p. 224).

A discografia do Regional de Benedito Lacerda gravada a partir de 1938 (quando se sabe, com segurança, que o pandeirista era Popeye) apresenta muitos exemplos do sotaque do caracaxá, principalmente nos gêneros do samba e do choro. Além dos exemplos citados ao final da seção anterior, quando foi comentada a questão da complementaridade dos padrões dos violões e do pandeiro, destacam-se: [Por tua causa](#) (Columbia 55.065), [Ele disse que dá](#) (Odeon 12.037), [Dizem que amar custa muito](#) (Columbia 55.301), [Ela vai à feira](#) (Columbia 55.302), [Pode ser](#) (Columbia 55.294), [Chega de tanto amor](#) (Columbia 55.294), [Balaio grande](#) (Columbia 55.292), [Maria cheirosa](#) (Columbia 55.338), [Não sei porquê](#) (Columbia 55.351), [No tempo da minha avó](#) (Columbia 55.388), [Mulher de luxo](#) (Columbia 55.362). Em todas essas gravações, o pandeiro de Popeye apresenta acentos nas platinelas correspondentes à segunda e terceira semicolcheias de cada tempo. Os graves são bem suaves, discretos, a ponto de parecerem ausentes, e praticamente não há uso de tapas. A irregularidade “estrutural” e “consistente” do caracaxá, apontada por Menezes, é mais perceptível devido ao atraso sistemático da segunda semicolcheia de cada tempo do padrão rítmico, tocada em forma de acento com a platinela.

É importante ressaltar que o sotaque do caracaxá independe de outras características de estilo do pandeirista, podendo ocorrer tanto no caso de um pandeiro “discreto” (como pode ser classificado o estilo de Popeye) quanto de um pandeiro mais “batucado” (como é o caso de Russo do Pandeiro, que articulava acentuações nas platinelas da segunda e terceira semicolcheias juntamente com o uso de graves fortes e tapas, conforme vimos anteriormente).

Durante a entrevista feita com Túlio Araújo, escutamos o samba [Amanhã eu volto](#) (Columbia 55.343), gravado por Popeye com o Regional de Benedito Lacerda em 1942. Túlio percebeu as características do caracaxá examinadas acima – o atraso sistemático da segunda semicolcheia; a acentuação da segunda e terceira semicolcheias nas platinelas –, além do quase “desaparecimento” do grave correspondente à primeira nota de cada tempo. Sua primeira reação foi de estranhamento: “Some total [referindo-se aos sons graves das cabeças de tempo]! Interessante, né? Bem acentuado [o som da segunda e terceira platinelas]. Acho que já chega até a perder o balanço um pouco. Eu sinto que fica truncando a música, fica segurando a música assim, sabe?” Depois de escutarmos mais um trecho, Túlio parece ter mudado de opinião, ao refletir sobre a execução de Popeye à luz de um conceito contemporâneo: “É interessante, porque é quase um *layback*”. Explicou-me que *layback* é uma técnica de bateristas de hip hop, na qual se atrasa propositalmente algumas notas do *groove*, “brincando” com a sensação do

tempo e da pulsação. “Tem que ter um certo dom pra fazer isso aí, porque tem que dar uma musicalidade. E esse cara [Popeye] está fazendo bem isso, ele está puxando o som pra trás. Acho legal. Achei interessante”.

Sobre o mesmo fonograma, Roberta Valente comentou: “Caracaxá ‘brabo’ [sic]. Platinela muito solta, quase nada de polegar [som grave] ou tapa, só segunda e terceira semicolcheias [soando]”. Ela, porém, não mostrou o mesmo entusiasmo que Túlio: “Fica até um pouco ‘manco’, né? [...] Esse caracaxá é muito pra mim. Eu acho exagerado.” O ponto principal de sua crítica é a levada soar desequilibrada, devido à ausência dos graves: “Eu sinto falta do resto. [...] Parece um outro instrumento. Parece que tem uma outra função. [...] Eu vejo que ele cobre esse agudo, mas não tem nada [do som] da pele, né, absolutamente nada [...]”. Ela observa que essa forma de tocar não é incomum em gravações do período: “Tem muito pandeirista que toca dessa maneira nessa época. [...] Nem sei de nome [dos pandeiristas que gravaram], mas tem muitas gravações com essa levada.”

Em suma, vimos que o pandeiro tocado por Popeye no Regional de Benedito Lacerda tem, como características marcantes: um caracaxá pronunciado (refletido na acentuação da segunda e terceira semicolcheias de cada tempo nas platinelas e na “irregularidade consistente” das subdivisões); a grande suavização dos graves do instrumento, que se confundem sonoramente com os graves dos violões; a ausência de tapas. Talvez o estilo desse músico seja o melhor exemplo da aludida “domesticação da batucada” operada no pandeiro. Como vimos, além de dar nome a um sotaque do pandeiro, caracaxá é também sinônimo de chocalho; poderíamos, *grosso modo*, classificar o pandeiro de Popeye como “chocalho (quase) sem tambor”.

4.5.2.3 *Negociações em torno do instrumento-arquivo*

De acordo com Barão do Pandeiro, esse modo de atuação do pandeiro dentro de um conjunto regional, consolidado a partir da atuação de Popeye no Regional de Benedito Lacerda, permaneceria com Gilson de Freitas, pandeirista que o sucedeu naquele conjunto, e seria influente a ponto de se tornar um padrão, uma “escola” hegemônica dentro de uma linhagem dos regionais de choro:

Nesse panorama aqui, nessa lista de músicas, a gente percebe as diferentes linguagens da coisa, esse lance do João da Bahiana, que é esse troço mais africano – não tem pandeiro na África, mas você entendeu o que eu quis dizer, essa pegada que vem dessa coisa mais forte – e a modificação, os diferentes estilos, né? Chegando, já ali no Regional do Benedito Lacerda, quando o pandeirista, o Popeye, que depois passa a

ser o Gilson de Freitas, que se torna quase que um padrão da comunidade do pandeiro durante muitos anos, vai ser assim. O entendimento de como você deve tocar pandeiro no regional é pautado ali pelo Regional do Benedito, depois o Regional do Canhoto, e posteriormente o Época de Ouro na formação do Jacob, que [o pandeirista] era o Gilberto D'Ávila. E você vê que havia outras maneiras, né, de se entender o instrumento. O próprio Joca, o Russo, era uma outra maneira, era uma outra linguagem do instrumento. Quer dizer, eram outros estilos, né? Eu vejo que hoje tem uma coisa meio... quase que uma linguagem padrão, entendeu? Isso dentro do choro, dentro do regional.

Barão situa o estabelecimento dessa linguagem do pandeiro discreto tocado com o sotaque do caracaxá (que ele aponta como hegemônica do pandeiro no regional de choro) dentro de um arco temporal relativamente grande: vai desde o Regional de Benedito Lacerda (e sua continuação, o Regional do Canhoto), a partir de fins da década de 1930, até a atuação do Época de Ouro, regional liderado por Jacob do Bandolim – cujo disco *Vibrações*, de 1967, é considerado o auge do grupo e a consolidação de seu estilo. Gilberto D'Ávila, integrante do Época de Ouro nessa gravação, é tido como um dos maiores representantes da linhagem dos pandeiristas “discretos” – não à toa, Jacob escreveu sobre ele, na contracapa de *Vibrações*: “Não suporta malabarismos, embora saiba fazê-los. Toca, só e bem. Basta-me”. A sentença é uma enunciação do *ethos* do pandeirista ideal segundo a concepção de Jacob do Bandolim, personagem dos mais influentes na história do choro.

A fala de Miguel Miranda complementa a de Barão do Pandeiro:

O que eu te falei que acho que se estabilizou com o tempo, no pandeiro, uma das coisas, nessas gravações, é essa acentuação, como eram trabalhadas essas semicolcheias ali do meio. Uma coisa que, pra mim, chama muito a atenção é: eu acho que o João da Bahiana não tinha muito bem definido como era isso pra ele. Porque a sensação que eu tenho é que em uma gravação ele faz de um jeito, em outra gravação ele faz de outro... realmente, essa questão da acentuação de cada semicolcheia. Porque, quando você vai chegando mais para a década de [19]40, e ali já com o regional do Benedito, é muito marcada aquela questão da acentuação intensa na segunda e terceira semicolcheias no pandeiro. [...] Isso vai ficando mais, eu acho, “certinho”, vai virando um padrão mais claro. Antes, não... e acho que varia um pouco de gravação pra gravação.

É notável que ambos, Miguel e Barão, façam referência à maneira de tocar de João da Bahiana como antítese, em dois aspectos, desse estilo que apontam ter se consolidado a partir da atuação de Popeye no Regional de Benedito Lacerda. Miguel se refere à ausência de padronização de João na condução com as semicolcheias (ou seja, João da Bahiana não tocaria, ao menos de forma consistente, com o sotaque que estamos chamando de caracaxá); Barão associa a sonoridade forte de João a uma manifestação de “africanidade” no instrumento. O estilo do qual Popeye é representante contrasta com este último aspecto por suavizar certos índices sonoros que o senso comum atribui à “negritude”.

Cabe, aqui, uma indagação. Pode-se considerar o pandeiro batucado (representado por João da Bahiana) “mais africano”, por assim dizer, que o pandeiro discreto (representado por Popeye)? A resposta mais aceita pelo senso comum, provavelmente, será positiva, induzida pela maior presença da “porção tambor” no estilo de João, característica mais diretamente associada à música do continente africano. Mas, o que pensar do caracaxá, tão presente no estilo de Popeye? Ele é índice expressivo da concepção de padrões sonoros ordenados, de forma sistemática e estrutural, por durações microrrítmicas, que, como demonstrado na seção anterior, é um traço de musicalidades afrodiáspóricas. Pode-se ponderar que o elemento do caracaxá no estilo discreto do pandeiro representa um traço sutil, subliminar, do pensamento musical da diáspora africana no instrumento.

Neste ponto, retomaremos algumas afirmações de Megan Rancier (2014), trazidas no primeiro capítulo desta tese. A autora defende que podemos compreender instrumentos musicais como arquivos que documentam diversos tipos de informações, dentre as quais a informação sonora. O conteúdo desses arquivos gera significados, acumulados pelo tempo, que podem ser acessados com o propósito de reinterpretação.

Para Rancier, o ato da performance tem a capacidade de ativar significados contidos nesse instrumento-arquivo. Essa ativação se dá pelo reforço, pela contestação, ou pela negociação entre normas culturais que ele representa. Ou seja, o instrumento é um arquivo dialógico por meio do qual essas normas são negociadas.

Com base nessas premissas, podemos interpretar as duas vertentes, que estamos chamando de pandeiro batucado e pandeiro contido, como constituintes do arquivo representado pelo instrumento. Elas representam expressões sonoras de negociações das normas de comportamento do pandeiro na fonografia da época.

Na condição de *performers* do instrumento, meus colaboradores (assim como fazem outros *performers*) acessam o arquivo por ele representado e negociam essas normas no tempo presente, atualizando-as, assim como atualizam o próprio significado do instrumento-arquivo. Barão do Pandeiro, embora bastante identificado com o estilo de João da Bahiana, não deixa de admirar o que ele chama de “linhagem” representada por pandeiristas como Popeye, que, segundo ele, é a de um “pandeiro excelente, fantástico, mais contido”. O que parece incomodar Barão é uma normatividade persistente, segundo a qual a única função aceitável para o pandeiro seria a de fazer um pano de fundo, discreto, para instrumentos de melodia e harmonia:

[...] havia uma tendência, que se mantém um pouco, no conceito de algumas pessoas, até hoje, que pandeiro é um negócio que tem que ser tocado bem baixinho e faz aí um pulso constante, sabe? Isso é uma coisa que até hoje ainda vigora na cabeça de certas pessoas. [...] Me dá a impressão que, pra certas pessoas, o negócio é assim: “percussão

é um negócio que não tinha que existir, mas, já que existe, toca baixinho, vai?” Tem muito isso, cara.

Roberta Valente reforça essa percepção, apontando que a forma contida de tocar acabou por ser associada a uma suposta tradição do pandeiro no gênero do choro: “Eu acho que, na cabeça de alguns chorões tradicionalistas, essa é a função do pandeiro. É a condução rítmica. Nada além disso”. Ela também observa que João da Bahiana representaria um estilo fora dessa norma: “Até esse monte de [som de] pele, esse monte de tapa, lá do [estilo de] João da Bahiana, já foge do que seria o ideal pra esse tipo de músico”.

Embora essas falas soem pessimistas, é importante notar que, nas entrelinhas, Barão do Pandeiro sugere que essa concepção, na qual o instrumento teria obrigatoriamente de ser tocado “baixinho”, com discrição e restrito à manutenção do pulso, pode estar em vias de superação: “[...] *havia* uma tendência, que se mantém *um pouco*, no conceito de *algumas pessoas* [...]” (grifos meus).

Conforme abordaremos adiante, mesmo no meio dos chorões, em que há “tradicionalistas” que entendem que a função do pandeiro é a condução rítmica e “nada além disso”, como afirma Roberta Valente, há vozes muito influentes indicando tendências menos rígidas para o comportamento do instrumento. É o próprio Barão quem aponta a ressalva: “É lógico, você vai encontrar as variantes... No Rio, por conta da influência da [Escola] Portátil, do Jorginho [do Pandeiro], e depois do Celsinho [Silva, filho de Jorginho e, como o pai, também professor de pandeiro na Portátil] e tal, a coisa é mais solta [*sic*]”.

É importante percebermos também que, na fonografia dos anos 1930, havia outros representantes, para além de João da Bahiana, de versões estilísticas “mais soltas” que aquela representada por Popeye e seus sucessores. Em uma fala citada há pouco, Barão do Pandeiro mencionou outros dois pandeiristas como representantes de “outras maneiras de entender o instrumento”: Russo do Pandeiro, de quem já falamos, e Joca, que integrava o Regional do Dante Santoro.

Escutando os fonogramas nos quais se presume que Joca seja o pandeirista, parece um tanto difícil enquadrá-lo em apenas uma das categorias esboçadas. Isso indica que “pandeiro batucado” e “pandeiro contido” podem funcionar como balizas comparativas, mas não devem ser tomados como categorias estanques do comportamento do pandeiro nas gravações, ou mesmo do estilo de um pandeirista. Pode-se pensar que, de acordo com o contexto musical, um pandeirista podia optar por determinada tática (CERTEAU, 1998) para o comportamento e sonoridade de seu instrumento. Conforme conceitua Certeau, a tática é a atitude assumida pelo

indivíduo que não detém o poder e opera de acordo com a circunstância, muitas vezes de forma inesperada e espontânea.

Para reforçar esse argumento, antes de comentar a discografia de Joca, observemos que, em [Quem está de ronda](#) (Columbia 55.338), o pandeiro de Popeye articula o caracaxá juntamente com sons proeminentes de graves e tapas, fugindo a suas características habituais. A canção está classificada como batuque, o que provavelmente induziu o pandeirista a atuar dessa forma. Já João da Bahiana, no choro [O pandeiro do João da Bahiana](#) (Odeon 11.583), toca de maneira bastante discreta, também em contraste com sua sonoridade de costume.

Passemos aos comentários sobre gravações de Joca. Em ao menos dois choros gravados por ele com o Regional de Dante Santoro, o padrão rítmico parece ser igual àquele identificado como a “assinatura” de Russo do Pandeiro, com um tapa constante em todas as quartas semicolcheias de cada grupo: [Só na minha flauta](#) (Victor 34.155) e [Inferno de Dante](#) (Victor 34.207).

A batucada [Linguagem popular](#) (Odeon 11.774), gravada por Joca com o mesmo regional, tem amplo uso de tapas. Túlio Araújo expressou admiração ao escutar o fonograma:

Eu gosto desse pandeiro ainda trazendo um pouco da timbragem do tambor, sabe? Esse tapa acontecendo mais. Eu vejo que a galera acontece [*sic*] muito com os graves e tal, e eu gosto de ver os tapas em ação. Adoro ver médio em ação, sacou? Porque, pra mim, corta o ritmo de uma maneira incrível. Então, sobressai no meu ouvido mesmo. Adorei esse pandeiro. Quem é que está fazendo?

O amplo uso de tapas por parte de Joca em *Linguagem popular* dificulta o entendimento esquemático de sua execução, por soar um tanto imprevisível. Essa foi minha percepção inicial do fonograma, e também a de Túlio: “Eu acho que ele está super livre. Não está seguindo muito um padrão, não. Tem coisas que ele repete, por exemplo, que é igual o maxixe, ele intercala tapa simples com tapa duplo [tapas ocorrendo em duas semicolcheias contramétricas em sequência], que é uma outra coisa que eu volto a falar: vem lá do cabula”. Essa referência é eloquente: segundo Rafael Y Castro (2021, p. 76), o cabula é um ritmo referencial do candomblé de nação Angola, considerado, por informantes consultados por esse pesquisador, como a origem do ritmo do samba, por conta da proximidade entre as estruturas rítmicas perceptíveis de ambos. Portanto, para os ouvidos de Túlio, o pandeiro de *Linguagem popular* remete a estruturas rítmicas afrodiáspóricas.

Para Túlio, ainda que Joca não siga um padrão definido, “tem coisas que ele repete”. Miguel Miranda teve outra percepção: “Aqui, o Joca faz um padrão mesmo, porque ele repete várias vezes [...]. Porque ela [a gravação] tem um padrão de tapa que fica se repetindo várias vezes... Inclusive, é uma [sequência em] que também o ciclo é de quatro tempos”. Miguel

cantarolou esse padrão que se completa ao longo de um ciclo de quatro tempos, transcrito abaixo. Neste ciclo (dividido, na transcrição, em dois compassos binários), o tapa está situado na quarta semicolcheia do primeiro e do quarto tempos. Observe-se que as platinelas das segundas e terceiras semicolcheias são acentuadas, indicando o caracaxá.

Partitura 11: [Padrão do pandeiro em *Linguagem popular*](#)



Fonte: Transcrição do autor

Miguel reforça: “Isso é realmente, assim, o tempo inteiro. Ele não está variando. Ele está com isso na cabeça. Isso me chamou a atenção nessa gravação”.

Marcus Thadeu assume um entendimento intermediário entre a ocorrência de um padrão fixo e a de um padrão com variações. Ao mesmo tempo em que cantarola um padrão igual ao identificado por Miguel, Thadeu afirma: “Aí, de vez em quando, ele dá também umas variadinhas, né?”

Estou de acordo com a percepção de Thadeu. Notei que, durante os versos cantados por Almirante, Joca repete o padrão cíclico transcrito acima. Nas seções instrumentais que se alternam com as partes cantadas, Joca toca mais “solto”, com um maior preenchimento de tapas (os “tapas duplos” de que Túlio falou). Nesses momentos, a sensação que tenho é que ele “está com o padrão na cabeça”, como afirmou Miguel, e que esse padrão guia as variações executadas.

As gravações de Joca mencionadas até o momento, sobretudo esta última, o encaixariam na linhagem do pandeiro batucado, percepção que se reforça por uma anedota que parece corrente no meio dos pandeiristas mais conhecedores da tradição do choro. Segundo Barão do Pandeiro, “O Joca, o pessoal dizia que é o seguinte, né? Que a mão direita dele era um atestado de óbito”. Marcus Thadeu usou o mesmo termo: “O pessoal falava que a mão ele era um verdadeiro atestado de óbito. Ele tinha a mão pesada”. Podemos inferir que a “mão pesada” de Joca, que serviria como ameaça a potenciais desafetos, também o possibilitaria ter um som pesado, intenso, ao pandeiro. Quando respondi a Túlio Araújo que foi Joca quem tocou em *Linguagem popular*, e falei da fama de sua “mão pesada”, ele comentou: “Tem cara! Pelo tapão [sic] dele aí, sabendo que é um microfone só, ele está bem altinho”.

Porém, há várias gravações de Joca com o Regional de Dante Santoro em que não se observam as características apontadas. Elas estariam muito mais alinhadas com o estilo discreto, com uso do caracaxá, à maneira como Popeye também tocava naquela mesma época (virada dos anos 1930 para os 1940). Nessa linha, destacam-se os choros [Quando a minha flauta chora](#) (Victor 34.442), [Teu feitiço](#) e [Alma de beduíno](#) (ambos Victor 34.620) e o maxixe [Amapá](#) (Victor 34.751). Essas gravações indicam que, se Joca tinha a “mão pesada”, era capaz de adaptar o comportamento e intensidade de seu pandeiro ao contexto musical em questão.

4.5.2.4 O pandeiro e a marcha

As gravações de pandeiro examinadas até o momento são associadas basicamente ao choro e samba, cujos padrões são baseados em semicolcheias conduzidas de forma ininterrupta pelas platinelas. É importante examinarmos, também, exemplos do pandeiro tocando a marcha, gênero da música popular bastante gravado naquela época: em conjunto com o samba, correspondeu a metade do repertório gravado no Brasil entre 1931 e 1940 (BESSA, 2005, p. 149). Marchas representam uma abordagem diferente do pandeiro, nas quais o padrão rítmico é baseado na alternância de valores (colcheias, colcheias pontuadas e semicolcheias), ou seja, sem a constância da subdivisão de semicolcheias nas platinelas, tão característica dos sambas e choros que examinamos até o momento.

João da Bahiana gravou muitas marchas, especialmente com a Orquestra Diabos do Céu: [Lig lig lig lé](#) (Victor 34.129), [Até ela](#) (Victor 34.277), [Vou me emborrachar](#) (Victor 34.285) e [Beija flor](#) (Victor 34.288), entre outras. As duas variações básicas do padrão observado nas gravações de marchas de João da Bahiana estão transcritas abaixo. Elas se diferenciam apenas pela divisão tocada no primeiro tempo do primeiro compasso, que pode ser composta por colcheia pontuada e semicolcheia (na primeira variação) ou por colcheia e duas semicolcheias (na segunda variação). Os graves marcam todas as pulsações.

Partitura 12: [Variações do padrão de marcha tocado por João da Bahiana](#)

♩ = 110 - 134

1 $\frac{2}{4}$:|

2 $\frac{2}{4}$:|

Fonte: Transcrição do autor

Nas várias marchas gravadas por Popeye com o Regional de Benedito Lacerda, o padrão rítmico difere dos padrões tocados por João da Bahiana somente pelo primeiro tempo do primeiro compasso, que é subdividido em duas colcheias. O resultado soa mais simplificado que aquele tocado por João da Bahiana. “É meio polca”, resume Oscar Bolão. Pode-se escutá-lo em [Pedro Antônio e João](#) (Columbia 55.074), [Mesma história](#) (Columbia 55.218), [Você é o sucesso da semana](#) (Columbia 55.235) e [É espeto](#) (Columbia 55.241).

Partitura 13: [Padrão de marcha tocado por Popeye](#)

♩ = 130-136

$\frac{2}{4}$:|

Fonte: Transcrição do autor

Russo do Pandeiro havia gravado algumas marchas com aquele mesmo regional. De modo geral, a condição de áudio dessas gravações é ruim, dificultando a percepção, mas é possível notar que, em [Meu coração](#) (Odeon 11.252), o músico toca o mesmo padrão transcrito acima.

Joca gravou poucas marchas com o Regional de Dante Santoro. [Macaco quer banana](#) (Odeon 11.813) é o único desses fonogramas que tem boa condição de áudio, e percebe-se que Joca utiliza o mesmo padrão de Russo e Popeye.

4.5.2.5 Considerações

Nesta seção, procuramos apontar características estilísticas percebidas nas gravações de quatro pandeiristas atuantes na fonografia do período em exame: João da Bahiana, Popeye, Russo do Pandeiro e Joca. Ressaltaremos, uma vez mais, a importância da imprensa e do ambiente radiofônico para a construção das carreiras desses músicos atuantes na fonografia – ambiente em que eram ouvidos, mas não vistos pelo público. Eles são os únicos pandeiristas a figurarem como destaques no concurso “Melhores do rádio em 1942”. Promovido pela revista *Fon Fon*, o concurso apurou votos enviados durante meses, por correio, pelos rádio-ouvintes de todo o país, que indicavam espontaneamente o destaque em cada categoria. O resultado final foi publicado em fevereiro de 1942, mas o envio dos votos para a revista ocorreu ao longo do ano anterior. Havia uma categoria geral para os “melhores instrumentistas”, com cerca de 50 músicos selecionados. João da Bahiana se destacou dentre os pandeiristas, tendo ficado em posição intermediária no quadro geral. Popeye, Russo e Joca ficaram em posições próximas entre si, mais ao final da lista (fig. 31).

Figura 31: Resultado do concurso “Melhores do rádio em 1942”, categoria instrumentistas. Nomes dos pandeiristas estão sublinhados

| 6) MELHORES INSTRUMENTISTAS | |
|---|-------|
| Muraro.. | PRA-9 |
| Radamés Gnatalli.. | PRE-8 |
| Fon-Fon.. | PRG-3 |
| Pixinguinha.. | PRA-9 |
| Benedicto Lacerda.. | PRA-3 |
| Luiz Americano — Dante Santóro — Garoto — | |
| Romeu Ghipsman — Luperce Miranda — Oscar | |
| Borghert — Passos — Carolina Cardoso de Menezes | |
| — Iberê Gomes Grosso — Laurindo de Almeida — | |
| — Ilára Gomes Grosso — Dilermando Reis — Na- | |
| poleão Tavares — Antenógenes Silva — Rogerio | |
| Guimarães — Edú — <u>João da Bahiana</u> — Xavier | |
| — Pereira Filho — Nôô — Eugenio Martins — | |
| Mario do Carmo Botelho — Celso Macedo — Tu- | |
| te — Celio Nogueira — João Corrêa de Mesquita | |
| — José Luciano — Britinho — Luiz Bittencourt | |
| — Camarão — Geraldo Rocha Barbosa — Chiqui- | |
| nho — Luciano Perrone — Selma Wanda — Nel- | |
| son Miranda — Chuca-Chuca — Salomão — Dé- | |
| dé — Chiquitinho — Kalúa — Carioca — <u>Popeye</u> | |
| — <u>Russo do Pandeiro</u> — Cesar Moreno — <u>Joca</u> — | |
| Edgard Sampaio. | |

Fonte: *Fon Fon*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1942, p. 52

Procuramos identificar as maneiras como cada um desses pandeiristas tocava na fonografia do período. A discussão foi pautada pela oposição entre as categorias “pandeiro batucado” e “pandeiro contido” (que, como vimos, não são estanques, podendo um pandeirista

pende para algum desses extremos, a depender da gravação analisada) e pela observação do caracaxá como sotaque bastante presente nas performances.

É importante ressaltar que não foi feita uma análise exaustiva de gravações de nenhum desses pandeiristas, o que implica em não se poder tirar conclusões mais apuradas sobre suas formas de tocar. Além disso, há o problema da identificação do instrumentista. Nosso universo de análise fica restrito aos fonogramas dos quais se tem certa segurança sobre qual pandeirista gravou; presume-se que haja várias outras gravações feitas por cada um deles, que poderiam trazer novos elementos para a escuta. A limitação técnica da fonografia da época é outro fator que restringe a possibilidade de análise. Embora o sistema elétrico representasse um avanço em relação ao mecânico, muitas nuances da performance não eram captadas, devido à distância entre o pandeiro e o único microfone disponível para o conjunto.

Por último, um ponto que exploraremos de forma mais extensa: assim como a prática em estúdio não corresponde totalmente à música das ruas, a performance desses pandeiristas na fonografia não espelhava suas apresentações ao vivo. Se as gravações feitas por Russo do Pandeiro naquela época não sugerem que se tratasse de um músico particularmente habilidoso, isso não corresponde à imagem construída em torno dele. No capítulo anterior, foram compiladas muitas menções em periódicos que o reputavam como pandeirista “mágico”, “diabólico” e tantos termos equivalentes. Também foi apontado que, a partir de 1937, quando se desligou do Regional de Benedito Lacerda, Russo iniciou uma espécie de carreira solo, algo inusitado para a época. É evidente que se tratava de um músico bastante capacitado, não somente como *showman* que explorava os malabarismos com o instrumento, inclusive em inserções no cinema, como também quanto aos recursos técnicos de que dispunha para tocar o pandeiro.

Da mesma forma, Joca também parece dispor de mais habilidades musicais do que sugerem as gravações examinadas. Foi igualmente chamado de “pandeirista infernal” e utilizava o recurso do malabarismo, como se pode ver em cena de *Aves sem ninho*, filme daquela década.⁴²⁴ A cena retrata o “desafio” entre a flauta de Dante Santoro e o pandeiro de Joca, e corresponde a um número apresentado pelo Regional de Dante durante alguns anos. Tive acesso à audição de uma performance desse desafio, gravada ao vivo na Rádio Nacional e pertencente ao acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. A gravação nunca foi lançada

⁴²⁴ Distribuidora de Filmes Brasileiros, 1939, dir. Raul Roulien. A cena em que Joca aparece com destaque, junto com o Regional de Dante Santoro, está disponível em: <https://youtu.be/-69nayHQjf8?t=1837>. Acesso em: 21 jan. 2021.

comercialmente, e a data de sua realização não está especificada nos arquivos da instituição.⁴²⁵ Em andamento bastante acelerado e com estrutura harmônica simples, a peça se prestava à demonstração de virtuosismo do flautista e do pandeirista. Joca mostra várias qualidades, como: grande regularidade na manutenção do andamento; execução de variações criativas de figurações rítmicas nas acentuações com platinelas; realização de uma pequena intervenção (em que não deixa dúvidas de que sua fama de “mão pesada” não era gratuita) em que os tapas, a cada três semicolcheias, criam um efeito de hemíolas em relação ao ritmo binário, acompanhando as figurações realizadas pela flauta.

Portanto, pode-se inferir que os “pandeiros infernais” de Joca e Russo não são devidamente retratados pela fonografia examinada. Por outro lado, não deixa de parecer paradoxal que João da Bahiana, cujo estilo, pelas gravações analisadas, é o que mais se aproxima da ideia do “pandeiro batucado”, não fosse considerado um “pandeirista infernal”. Como foi demonstrado no capítulo anterior, este adjetivo estava associado à realização de malabarismos pelo pandeirista. João não apreciava este recurso, por entendê-lo como mera encenação visual, sem correspondência sonora. Sua concepção quanto a este ponto, também paradoxalmente, acaba por aproximá-lo de outro pandeirista que condenava os malabarismos, Gilberto D’Ávila. Este, por sua vez, é tido como um dos maiores representantes da vertente oposta, a contida ou discreta – vertente que, de acordo com meus colaboradores, começa a ser consolidada a partir da atuação de Popeye no Regional de Benedito Lacerda.

4.5.3 Escutando o “lado B” das gravações com pandeiro: fonogramas com pandeiristas não identificados

Até este momento, abordamos as gravações de que conhecemos, com alguma segurança, o pandeirista executante. Houve outros fonogramas selecionados em que não se sabe quem possa ser o pandeirista (ainda que se possa levantar suposições). De modo geral, essas gravações foram escolhidas por soarem a meus ouvidos (e foi essa também a impressão de meus interlocutores) como excepcionais, sob variados aspectos. O “mistério” sobre quem poderia ser o pandeirista tocando representou um ingrediente a mais na escuta.

⁴²⁵ Larena Araújo (2014, p. 195-7) faz uma análise dessa gravação, centrada na performance do flautista Dante Santoro, objeto de sua tese. Com base em anúncio de jornal que dava publicidade a esse “desafio”, a autora afirma que a gravação foi feita no final de 1939. No entanto, conforme evidência apresentada no capítulo anterior desta tese, deduzi que esse número musical, provavelmente, fez parte do repertório do grupo durante anos. Luiz Antonio de Almeida, diretor da divisão de pesquisa musical do MIS à época em que visitei aquela instituição para minha pesquisa, afirma que as gravações mais antigas de programas da Rádio Nacional, pertencentes ao acervo do MIS, remontam ao início da década de 1940.

O título da presente seção adota uma metáfora fonográfica: “lado B” seria o lado dos discos em que, supostamente, estavam inseridas as músicas com menor expectativa de sucesso; contudo, ao longo do tempo, várias dessas músicas acabavam por adquirir, dentre os aficionados, *status cult*, quando, eventualmente, tinham grande qualidade e não eram conhecidas pelo ouvinte médio, por assim dizer. Assim, “lado B” é uma espécie de jargão de aficionados para referência a essa porção menos divulgada do repertório de determinado artista ou gênero musical.⁴²⁶

O fato de não sabermos precisar quem é o pandeirista em atuação em determinado fonograma não implica que ele tenha importância menor para o significado do pandeiro na fonografia do período, assim como para a própria construção da história estilística do instrumento. Neste ponto, a frase de Guido Adler é lapidar:

Não são apenas os heróis que são os criadores de estilos, nem são eles os “pais” de um tipo estilístico, como essa afirmação errônea se perpetua de manual a manual, mas na história da música são precisamente os mestres “pequenos”, cujos nomes não são impressos em negrito ou listados nos anais da história da música, que reúnem os tijolos para o edifício do estilo, enquanto as grandes pessoas da história dão a eles o toque final, a coroação (ADLER, 1911, p.2 apud BORGES, 2019, p. 115).

Como veremos ao longo das próximas seções, essas gravações apontam para outros sotaques do pandeiro, inclusive com possíveis atribuições geográficas, que apresentam aspectos que os diferenciam dos sotaques hegemônicos, por assim dizer, assumidos pelo instrumento na fonografia do período estudado.

4.5.3.1 Um sotaque paulistano do pandeiro?

Novela (Columbia 8.308-B), gravada pelo Conjunto Regional Columbia acompanhando a cantora Sônia Carvalho, é um desses fonogramas. Seu som de pandeiro chama a atenção, antes de mais nada, pelo volume – talvez o maior, dentre todas as gravações escutadas durante a pesquisa. “É o que eu chamo de tocar o pandeiro na pegada, né? Muito bom”, comentou Barão do Pandeiro. Roberta Valente notou: “Incrível como o pandeiro está muito mais alto que o

⁴²⁶ É importante apontar que esta metáfora é anacrônica, no sentido de não dizer respeito ao período em estudo, quando ainda não existia o conceito de “álbum” (uma obra composta de vários fonogramas, como é o caso do LP). Por outro lado, é interessante observar que o jargão sobrevive à era “pós-LP”, de suportes de mídia digital, em que a indústria fonográfica inicialmente adotou o formato do CD (no qual todo o conteúdo fonográfico é gravado em apenas um lado do suporte físico), e depois com aparelhos como tocadores de mp3, computadores e smartphones, em que o áudio é reproduzido sem a necessidade da mediação de um suporte físico correspondente ao produto fonográfico. Em todos esses casos, não existe mais a necessidade (nem tampouco a ideia) de “trocar o lado do disco”.

clarinete”. “Você tem a sensação de que o cara está espancando o pandeiro”, observou Miguel Miranda.

O padrão rítmico utiliza tapas em profusão. Embora haja variações, procurei transcrever o padrão mais recorrente, cuja última semicolcheia às vezes é tocada como som de platina, às vezes como tapa, que está representado entre parênteses. O padrão tem aquele “tapa duplo”, mencionado por Túlio Araújo, nas semicolcheias contramétricas do primeiro tempo. Para ele, a gravação remete explicitamente à afro-brasilidade: “Cabula puro. Quando eu digo cabula, eu falo: terreiro”.

Partitura 14: [Padrão do pandeiro em *Novela*](#)

♩ = c. 118

The musical notation for Partitura 14 is in 2/4 time. It consists of four measures. The first measure has a quarter note followed by two eighth notes, with an 'x' over the second eighth note. The second measure has a quarter note followed by two eighth notes. The third measure has a quarter note followed by two eighth notes, with an 'x' over the second eighth note. The fourth measure has a quarter note followed by two eighth notes, with an 'x' over the second eighth note and a circled 'x' over the final eighth note. The piece ends with a double bar line.

Fonte: Transcrição do autor

Outro aspecto bastante interessante desta gravação são os breques de pandeiro, todos eles de dois compassos, ocorrendo em diversos momentos do fonograma. Transcrevo abaixo duas variações desses breques, que têm como característica em comum a ocorrência de hemíolas – no caso, agrupamentos ternários de notas em uma métrica de subdivisão binária. O primeiro exemplo tem as hemíolas ocorrendo em grupos de três semicolcheias, cujo início é marcado alternadamente pelo grave e pelo tapa. No segundo exemplo, as hemíolas ocorrem em grupos de seis semicolcheias. Os agrupamentos estão indicados em colchetes.

Partitura 15: [Dois breques do pandeiro em *Novela*](#)

♩ = c. 118

The musical notation for Partitura 15 consists of two staves, labeled 1 and 2, in 2/4 time. Both staves start with a quarter note followed by two eighth notes. Staff 1 has a circled 'x' over the second eighth note in the first measure and a circled 'x' over the second eighth note in the third measure. Staff 2 has a circled 'x' over the second eighth note in the first measure and a circled 'x' over the second eighth note in the third measure. Brackets under the notes indicate hemíolas: three eighth notes in the first measure of each staff and six eighth notes in the second measure of each staff. The piece ends with a double bar line.

Fonte: Transcrição do autor

Miguel Miranda chamou a atenção para outro aspecto relevante do pandeiro nessa gravação: o fato de as semicolcheias soarem uniformes *demais*, tanto em termos de intensidade quanto de intervalo temporal entre elas. Ou seja, o padrão rítmico não apresentaria as características do sotaque do caracaxá.

Miguel considera ser mais complexo tocar um padrão assim, totalmente isócrono. Segundo ele, a inexistência de um ponto específico de injeção de força dentro do padrão rítmico (que traduz um padrão de movimento das mãos do pandeirista) implicaria em um desgaste muito maior ao executante:

Não tem tanta diferença de uma semicolcheia pra outra. [...] A divisão das semicolcheias é realmente uma coisa muito próxima da matemática exata, e não tem muita diferença de volume de uma pra outra. Se eu, por exemplo, for tentar reproduzir o que o cara está fazendo nessa gravação, vou sofrer muito, vou ter que fazer muita força pra tocar. É um negócio impressionante. Realmente, por mais que pareça uma coisa super normal, eu achei essa gravação muito estranha nesse sentido. Quem é esse pandeirista que está tocando desse jeito?

Quanto à pergunta de Miguel, subscrevo as palavras de Roberta Valente: “Eu não sei, eu achei muito diferente essa gravação. Eu tenho a impressão que não é nenhum dos pandeiristas que a gente ouviu até agora”.

Essa sonoridade forte de pandeiro está presente também nos fonogramas *Oui oui* e *Machuca bem* (ambos Columbia 8.309-B), que trazem o mesmo padrão rítmico e têm andamento bastante próximo ao de *Novela*. Tudo indica que foram gravados pelo mesmo pandeirista: as três gravações são do Conjunto Regional Columbia, feitas no mesmo ano de 1937, acompanhando a mesma cantora. Em *Machuca bem*, destaca-se um trecho de quatro compassos de breque de pandeiro, em que parece haver outro instrumento de percussão.

De quem seria esse som de pandeiro, que parece não ter paralelos na fonografia do período? Roberta Valente apontou para a possibilidade de que pudesse ser alguém atuante no rádio em São Paulo. Ela desconfiou que o violão daquela gravação, pelo estilo, fosse tocado pelo famoso multi-instrumentista Garoto, o que me levou a pesquisar a trajetória do músico. O palpite de Roberta se confirmou: em 1937, ano dessas gravações, Garoto fez parte do *casting* da Rádio Cruzeiro do Sul de São Paulo, integrando alguns conjuntos (Orquestra, Jazz, Regional) com o nome Columbia, todos ligados àquela emissora. Portanto, o Regional Columbia era um grupo atuante em São Paulo.⁴²⁷

⁴²⁷ De acordo com Jorge Mello (2012), o percussionista da Orquestra Columbia chamava-se Vicente Gentil e tocava pandeiro, entre outros instrumentos. Não encontrei informações confirmando se este músico integrava também o Regional Columbia.

A hipótese de que o pandeirista dessas gravações fosse alguém atuante em São Paulo é relevante, pois aponta a possibilidade de atribuição geográfica a outros sotaques do instrumento presentes na fonografia da época em exame. Quanto à ausência do sotaque do caracaxá no exemplo acima, Roberta, que é paulistana, afirma que, quando começou a tocar nas rodas de choro em São Paulo (no início da década de 1990), “[...] ninguém tocava à *la caracaxá*”. Ela mesma declara não tocar dessa maneira, e aponta dois pandeiristas antigos e importantes dos regionais da cidade, Gentil do Pandeiro (Gentil Bononi) e Zequinha do Pandeiro (José Reli),⁴²⁸ como exemplos de instrumentistas que tocavam as semicolcheias do padrão rítmico de modo mais uniforme, tal qual percebemos em *Novela*.

Ainda de acordo com Roberta, esse “sotaque paulistano” do pandeiro – que, de acordo com nossa hipótese, está retratado naqueles registros do Regional Columbia – tem desaparecido nos últimos anos. Ela considera que o caracaxá vem se estabelecendo como sotaque hegemônico do pandeiro do regional de choro na capital paulista. Roberta credita isso a alguns fatores: ao crescimento, nos últimos anos, da dimensão simbólica de Jorginho do Pandeiro, um dos mais influentes disseminadores desse sotaque (ela observa: “Quando eu comecei a tocar, o Jorginho era um ídolo – sempre foi –, mas ele ainda não era ‘o Jorginho, a referência maior do pandeiro no mundo’. Pelo menos aqui [em São Paulo]”); à crescente influência de Rafael Toledo,⁴²⁹ pandeirista atuante em São Paulo e que, por sua vez, é muito influenciado pela maneira de tocar de Jorginho do Pandeiro; à consolidação do trabalho da Escola Portátil de Música, voltado à educação musical por meio do choro.

A Escola Portátil, em atividade no Rio de Janeiro desde 2000, reúne em seu corpo docente nomes importantes e reconhecidos do meio do choro e que, dotados de grande capital simbólico, acabam por legitimar determinadas visões estilísticas sobre o gênero (ALVES, 2009). Jorginho do Pandeiro foi professor nessa escola até 2015; o importante pandeirista Celsinho Silva, seu filho, também é professor da Portátil. Alguns de meus interlocutores têm ligação com essa escola: Oscar Bolão (como professor), Marcus Thadeu (inicialmente como aluno e, desde 2008, como professor) e Miguel Miranda (foi aluno regular de Jorginho do Pandeiro).

Considero que, tão relevante quanto a disseminação do sotaque do caracaxá (embora, como já ressalvei, na Portátil não o nomeiam dessa forma), a atuação didática e a prática desses instrumentistas também se reflete na maior aceitação do estilo batucado do pandeiro dentro de

⁴²⁸ A respeito de ambos os pandeiristas, cf. *Brasil toca choro* (2019, p. 156; 163).

⁴²⁹ Rafael Toledo é o pandeirista gravado e analisado na mencionada tese de Enrique Menezes (2016), na qual o autor demonstra a “irregularidade estrutural” inerente ao caracaxá.

uma roda de choro. A julgar pelos apontamentos de alguns de meus interlocutores, o choro permanece um ambiente ainda refratário a esse tipo de comportamento do pandeiro, mas a tendência parece caminhar para um equilíbrio entre as formas batucada e discreta. Pandeiristas mais conscientes de ambas as vertentes são capazes de adaptar suas formas de tocar de acordo com o contexto, como deixaram claro Celsinho Silva e Jorginho do Pandeiro, em depoimento a mim concedido para um estudo anterior (cf. VIDILI, 2017a, p. 132-138).

4.5.3.2 Gravações do grupo Gente Boa: um sotaque pernambucano do pandeiro?

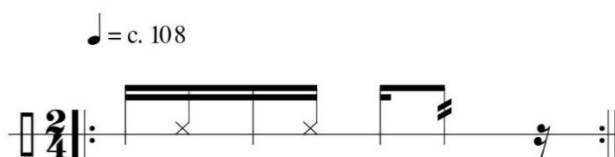
Já comentei que, embora a história do choro se confunda com a história dos conjuntos regionais, a atuação desses conjuntos, nos anos 1930, se expandia para outros âmbitos sonoros. É importante apontar que, por outro lado, os regionais, formados (paradoxalmente) por músicos atuantes em ambientes urbanos, realizavam uma padronização estilística, uma estilização, de vários dos gêneros que executavam, especialmente quando estes não eram familiares aos instrumentistas do conjunto. A estilização, muitas vezes, significa uma atenuação de certas características sonoras de determinado gênero musical, aproximando-o de outros gêneros mais conhecidos e tornando-o mais palatável ao público consumidor. Exemplo disso são as já citadas emboladas [Cuidado com o coco](#) (Odeon 11.279) e [Segura o gato](#) (Odeon 11.474), que, gravadas pelo Regional de Benedito Lacerda, com Russo ao pandeiro, trazem o mesmo tipo de acompanhamento rítmico dos sambas gravados pelo conjunto naquele período.

Isso nos conduz aos últimos fonogramas da análise apresentada, justamente por funcionarem como raros contraexemplos dessa observação. Eles integram um conjunto de gravações feitas pelo grupo Gente Boa no final de 1930 (alguns dos fonogramas foram lançados no ano seguinte). Não consegui maiores informações sobre o grupo. É notável que esses fonogramas tenham sido produzidos naquele ano que marca as primeiras gravações contendo pandeiro localizadas pela pesquisa. O pandeiro chama a atenção por trazer características incomuns na fonografia do período examinado, e que podem significar um sotaque com outra atribuição geográfica.

Uma dessas características é a utilização de rulos. Os rulos, como já foi mencionado, são realizados pela fricção de um dos dedos do instrumentista contra a pele do pandeiro, fazendo as platinelas soarem de modo contínuo. A canção que mais chama a atenção neste sentido é a embolada [Mulata boa](#) (Odeon 10.749), cujo padrão usa rulos do início ao fim da música. Esta condição é absolutamente excepcional, com pouquíssimos paralelos na fonografia do período examinado. Esse mesmo padrão é tocado no samba [Bota o talher na mesa](#), lado B daquele disco.

A condição de áudio das duas gravações não é boa; não se percebem graves e só se distinguem sons de platinelas e tapas. Uma tentativa de transcrição aproximada do padrão resultou na seguinte escrita:

Partitura 16: [Padrão do pandeiro em *Mulata boa* e *Bota o talher na mesa*](#)



Fonte: Transcrição do autor

Marcus Thadeu notou a semelhança deste padrão com o de um pandeiro típico de uma manifestação popular nordestina: “Aquele padrão de acompanhamento, com aquele rulo, remete um pouco até àquela coisa do pandeiro do cavalo-marinho, né?” O cavalo-marinho é uma espécie de teatro popular realizado em áreas rurais da Zona da Mata de Pernambuco e Paraíba durante o ciclo natalino, envolvendo performances dramáticas, musicais e coreográficas. O pandeiro é um dos instrumentos principais da manifestação, e sua técnica é bastante peculiar. No aspecto ergonômico, chama a atenção por ser “[...] seguro pela mão esquerda do tocador com o plano da pele na posição vertical, e não horizontal, como acontece no choro e no samba” (INVENTÁRIO, 2014, p. 104). No plano sonoro, chama a atenção o uso ininterrupto de rulos, que preenchem o padrão rítmico.

Complementarmente, Miguel Miranda observou:

[...] o pandeiro está fazendo algo ali [em *Mulata boa*] completamente diferente, uma levada que usa os rulos, e eu tenho dúvida se ele [o pandeirista] fazia aquela levada com o pandeiro na horizontal. Não necessariamente, é uma coisa que eu acho que ele conseguiria fazer com o pandeiro tocando de outra maneira.

A partir de sua observação, Marcus Thadeu levantou a possibilidade de que o pandeirista tocando nessas gravações fosse algum migrante vindo de Pernambuco para o Rio de Janeiro. A historiografia do choro carioca registra um afluxo de músicos importantes provenientes daquele estado a partir dos anos 1920, como Augusto Calheiros, Jararaca, Ratinho, Meira, Romualdo Miranda e Luperce Miranda, vários deles ligados aos regionais Turunas Pernambucanos e Turunas da Mauriceia (BITTAR, 2011, p. 19-28). Nem todos eles eram naturais de Pernambuco, mas todos eram nordestinos e estavam estabelecidos no meio musical daquele estado antes de migrar ao Rio. O bandolinista Luperce Miranda, aliás, é coautor de *Mulata boa*.

Thadeu observou que o pandeirista Alfredo Alcântara era um desses pernambucanos que se estabeleceram no Rio. Alcântara, o “pandeirista infernal”, foi assunto do capítulo anterior, no qual foi apontado que ele, provavelmente, foi o primeiro pandeirista a atrair maior atenção da imprensa. Há várias referências de que, a partir dos anos 1930, desenvolveu sua carreira musical no exterior. Não há registros de que tenha atuado nas rádios do Rio, e não tenho conhecimento de qualquer gravação feita no Brasil de que tenha participado.

De qualquer forma, é notável que o toque de pandeiro dessas gravações praticamente não tenha paralelos na fonografia do período. Seria um “sotaque pernambucano” de pandeiro que sucumbiu à padronização de alguns gêneros musicais operada pelos conjuntos regionais da fonografia e rádio na capital federal? Por que essa forma de tocar não foi localizada em outros fonogramas daquela época?

No restante desta seção, examinaremos mais três fonogramas gravados pelo Gente Boa em 1930, que nos permitem observar aspectos importantes e complementares do pandeiro nas performances do grupo: *Tem jacaré*, *O pandeiro* e *Foi azá*. As três composições são de Ezequiel da Costa Rodrigues.

Neste ponto, farei um adendo importante, acrescentando informação que foi localizada durante a fase de preparação da versão final deste texto, depois que a tese já havia sido defendida e aprovada pela banca. Este adendo não modifica as análises dos fonogramas do Gente Boa que já haviam sido realizadas, mas nos traz uma pista relevante sobre a possível identidade do pandeirista. A informação abaixo, localizada de forma fortuita, revela que Marcus Thadeu teve intuição bastante fina, quando sugeriu que o pandeirista daquele grupo seria um pernambucano e, possivelmente, Alfredo Alcântara. No começo de 1930, *O Jornal* publica a seguinte nota:

Fez anos, ontem, o festejado pandeirista Ezequiel da Costa Rodrigues, que os críticos apelidaram, mui acertadamente, de “Pandeirista endiabrado”, em concorrência ao seu irmão Alfredo de Alcântara, o “Pandeiro infernal”, do qual o aniversariante de ontem é uma cópia fidedigna.⁴³⁰

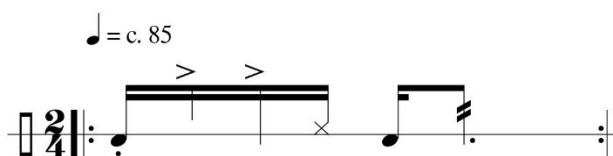
Além de compositor, Ezequiel da Costa Rodrigues era pandeirista! Com esta informação, podemos supor que, muito provavelmente, foi ele quem gravou os fonogramas do Gente Boa aqui analisados, sendo que alguns deles são de composições suas. Sendo irmão de Alfredo Alcântara, provavelmente também ele era pernambucano, o que reforça a hipótese de que a forma de tocar naquelas gravações, absolutamente incomum na fonografia examinada, se trataria de um sotaque pernambucano do pandeiro. O fato de Ezequiel ser chamado de

⁴³⁰ No limiar da folia. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1930, p. 11.

“Pandeirista endiabrado” não chama, particularmente, a atenção – no capítulo anterior, vimos que esse tipo de alcunha era relativamente comum na época, e que somente Alfredo Alcântara parece tê-la sustentado durante a carreira. Mas, ao afirmar que Ezequiel é “cópia fidedigna” do irmão, o texto jornalístico nos permite a dúvida: essa cópia seria em termos de fisionomia ou em termos estilísticos, ou seja, haveria uma “concorrência” entre os irmãos, o “endiabrado” e o “infernado”, sobre qual seria o mais habilidoso ao pandeiro?

Passemos às análises dos três fonogramas restantes. A toada [Tem jacaré](#) (Odeon 10.753), além de composta por Ezequiel Rodrigues, é também cantada por ele. De andamento mais lento, sua condição de áudio é superior à dos fonogramas do Gente Boa já comentados. Assim como aquelas gravações, *Tem jacaré* também utiliza rulos, mas somente no padrão rítmico de sua introdução. Os sons graves são bem audíveis, e percebe-se uma diferenciação entre eles: o grave do primeiro tempo soa abafado (representado, na partitura, com sinal de *staccato* sob a nota); o do segundo tempo soa solto.

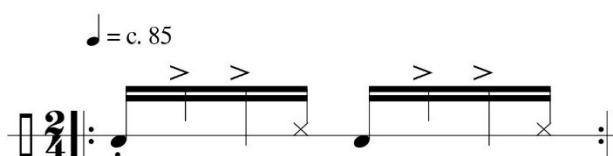
Partitura 17: [Padrão do pandeiro em Tem jacaré \(introdução\)](#)



Fonte: Transcrição do autor

O padrão utilizado ao longo da canção tem a segunda e terceira semicolcheias acentuadas nas platinelas, à maneira do caracaxá. A distinção entre graves abafados e soltos permanece.

Partitura 18: [Padrão do pandeiro em Tem jacaré](#)



Fonte: Transcrição do autor

Como afirmado anteriormente, a diferenciação entre graves abafados e soltos (a que propus chamar de “função surdo”) há muito é bem estabelecida no léxico do pandeiro, tendo se

tornado paradigmática de gêneros como o samba e o choro. Porém, não se sabe ao certo quando se começou a fazê-la. Tudo indica que os “artistas do pandeiro” de maior relevo daquela época, João da Bahiana e Russo do Pandeiro, não tocavam dessa forma.

Aparentemente, em *Tem jacaré* o pandeiro executa a função surdo – esta é minha impressão. Porém, quando discuti o fonograma com meus colaboradores, alguns levantaram a possibilidade de que, naquela gravação, a função tenha sido realizada por outro instrumento.

Já comentei que esse tipo de dúvida permeia a escuta da fonografia do período. É muito difícil determinar quantos, e quais, instrumentos tocam em algumas gravações. Porém, ainda que nesse fonograma o material sonoro deixe dúvidas se a função surdo foi executada pelo pandeiro ou por outro instrumento, ele aponta que a concepção dessa função começava a transparecer na fonografia da música brasileira já em 1930. Isso é relevante, uma vez que a própria introdução do instrumento surdo no samba era bastante recente: o percussionista Bide, um dos fundadores da escola de samba pioneira Deixa Falar (depois nomeada Estácio de Sá), declarou ter confeccionado os primeiros surdos para os desfiles em fins dos anos 1920 (GALANTE, 2015, p. 33-34).

Chegamos à gravação que mais gerou debates com os entrevistados: o samba [O pandeiro](#) (Odeon 10.689), cuja letra foi comentada em outros pontos desta tese. Certamente, é o fonograma escutado durante a pesquisa que mais evidencia as incertezas geradas como “efeito colateral” da esquizofonia (SCHAFER, 2001) entre gravação e reprodução sonora.

Vários aspectos desta gravação chamam a atenção, a começar pelo som forte do pandeiro. É plausível que o destaque dado ao instrumento tenha relação com o fato de ser ele o personagem da canção. Logo no começo do fonograma, antes do início do padrão rítmico, há uma “chamada” de pandeiro, utilizando um rulo:

Partitura 19: [“Chamada” do pandeiro em O pandeiro](#)



Fonte: Transcrição do autor

O padrão rítmico principal da música soa idêntico ao de *Tem jacaré*, transcrito acima, com acentuação bem evidente nas platinelas da segunda e terceira semicolcheias. Roberta

Valente observou: “Eu achei [o caracaxá] bem forte aí nessa música, me chamou bastante a atenção”. O pandeiro também transmite a sensação de “puxar para trás” o andamento da canção.

Os graves em *O pandeiro* são bem pronunciados, diferenciando o primeiro do segundo tempos. Assim como no fonograma discutido anteriormente, nos debates com meus colaboradores não se chegou à conclusão se esses graves foram tocados pelo pandeirista ou por um percussionista adicional. Essa dúvida, em grande parte, foi ocasionada pela textura rítmica da parte C da música, da qual falaremos adiante, para a qual foi sugerida a hipótese de haver dois instrumentos de percussão envolvidos.

Oscar Bolão enfatiza que, ainda que não se consiga determinar qual instrumento está tocando os graves, o que deve ser valorizado nesses fonogramas do Gente Boa é a percepção de

[...] um conceito que é importante nesse momento, em 1930, dessa distinção de tempos. [...] 1930 é muito perto da virada, de quando entra a percussão [do estilo de samba] do Estácio, aquela coisa toda. Então, isso não invalida, mesmo que o pandeirista estivesse fazendo igual ao Russo [do Pandeiro], sem distinguir tempo, mas já tinha essa concepção, neste momento, 1930, isso é que é importante a gente saber: já tinha essa ideia de distinguir os tempos, o 1 do 2, ou seja, a marcação do surdo [...].

O trecho da música que mais gerou controvérsias foi aquele que chamo de parte C (em que a letra diz: “O pandeiro bom / vem do Maranhão”). A partir da segunda ocorrência deste trecho, a configuração rítmica da percussão tem uma mudança de textura que “salta aos ouvidos”, na qual a percussão parece assumir duas camadas distintas e complementares. Uma delas é de sons graves de pele, predominantemente contramétricos, e a outra de sons agudos, metálicos, tocada com rulos curtos nos contratempos. Dispostas linearmente, as camadas podem ser representadas da seguinte maneira:

Partitura 20: [Camadas rítmicas complementares da parte C em *O pandeiro*, dispostas linearmente](#)



Fonte: Transcrição do autor

Escutei a gravação partindo do pressuposto de que essa textura fosse realizada apenas por um percussionista, ao pandeiro. A partir disso, esta questão me fez refletir bastante: como um pandeirista conseguiria articular as duas camadas rítmicas simultaneamente? Este seria um


problema técnico para o qual testei algumas possibilidades de realização no instrumento, mas nenhuma me satisfaz.

Levei essa questão a meus interlocutores. A resposta não foi unânime, mas quase todos ponderaram que o mais provável é que houvesse dois percussionistas tocando naqueles trechos. A partir desta presunção, foram sugeridas duas hipóteses por meus entrevistados: a) os agudos são tocados nas platinelas do pandeiro, e os graves, em outro tambor (por exemplo, adufe ou atabaque); b) os agudos são tocados em outro instrumento (por exemplo, afuchê), e os graves, na pele do pandeiro.


Partitura 21: [Duas hipóteses para instrumentação de percussão na parte C em *O pandeiro*](#)

♩ = c. 86

Agudos



Graves



Hipótese A: Agudos - platinelas do pandeiro;
Graves - adufe ou atabaque

Hipótese B: Agudos - afuchê;
Graves - pele do pandeiro

Fonte: Transcrição do autor

A possibilidade de haver dois percussionistas tocando naqueles trechos, que não tinha me ocorrido antes das conversas com os colaboradores, passou a me parecer mais razoável a cada nova audição do fonograma. Caso a performance em estúdio tenha se dado dessa forma, isso é interessante, pois mostra uma concepção de performance de pandeiro em que ele atua em complementaridade com outro instrumento de percussão. De acordo com a primeira hipótese, o pandeiro funcionaria como idiofone; de acordo com a segunda, como membranofone. Em ambas, sua atuação seria complementada por outro instrumento, que faz uma função diferente, e os dois constroem em conjunto uma textura rítmica.

Dentre as duas hipóteses, a que me parece mais plausível é a segunda: o pandeiro assume a “função tambor”, fazendo os sons graves na pele, enquanto um afuchê, instrumento adicional que se junta ao arranjo naquele momento, toca nos contratempos em forma de rulos

e complementa a textura rítmica. Seguindo esta hipótese, que é um exercício de imaginação, pode-se pensar que, naquele momento do arranjo, o pandeiro passasse a ser tocado em posição vertical, à semelhança dos pandeirões (grandes *frame drums* sem platinelas) do bumba-meu-boi do Maranhão: seria uma “piscadela” dos músicos, uma piada interna, uma vez que a letra da canção afirma que “o pandeiro bom vem do Maranhão”?

Na última repetição daquele mesmo trecho, ao final da gravação, esse tambor – que assumo como sendo o pandeiro – realiza variações em que, além dos sons graves, são incluídos tapas. Um esquema da divisão das vozes da percussão, seguindo esta hipótese, pode ser transcrito conforme a partitura abaixo:

Partitura 22: [Hipótese para instrumentação de percussão na parte C em *O pandeiro* \(variações na última repetição\)](#)

♩ = c. 86

Afuchê

Pandeiro

Fonte: Transcrição do autor

Ao se assumir que os sons de tambor na parte C de *O pandeiro* são tocados no instrumento de mesmo nome, parece decorrência lógica assumir que os graves no restante da música também são feitos no pandeiro, e não em algum tambor adicional (hipótese que foi levantada nas conversas com alguns dos colaboradores). Por que é importante chamar a atenção para isso? Porque isso significa considerar que a função surdo foi articulada no pandeiro, ou

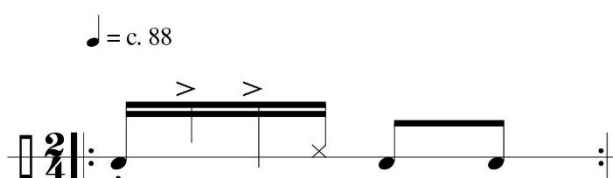
seja, o pandeirista imitou um surdo por meio do instrumento, abafando a pele enquanto tocava o som grave do primeiro tempo e soltando-a ao tocar o grave do segundo tempo, enquanto tocava também as platinelas.

Essa assunção ganha bastante força ao examinarmos o lado B daquele mesmo disco (Odeon 10.689): o samba de rua *Foi azá*, que, a se julgar pela semelhança de sonoridade, foi gravada pelos mesmos instrumentistas de *O pandeiro*. *Foi azá* não estava no repertório que submeti a meus colaboradores para nossa escuta coletiva (embora eu já conhecesse o fonograma). Após realizar todas as entrevistas, percebendo que as discussões sobre as gravações do grupo Gente Boa tinham gerado as controvérsias comentadas acima, “resgatei” o fonograma, e me pareceu não haver dúvida de que nele o pandeiro fazia a função surdo. Submeti a gravação aos colaboradores, que foram praticamente unânimes em afirmar que o pandeiro é o único instrumento de percussão no fonograma, e em confirmar que ele executa a referida função.

Apesar de um de meus interlocutores ter permanecido em dúvida, a articulação alternada de graves abafados e soltos me parece bem evidente – sobretudo, nos compassos de introdução da canção. Assim, sustento minha impressão de que o pandeiro realiza a função surdo naquela gravação e, provavelmente, nas outras gravações do grupo já comentadas.

O padrão rítmico de pandeiro de *Foi azá* tem o segundo tempo dividido em duas colcheias, em forma de graves “abertos”, seguidos por um grave fechado no tempo forte subsequente (articulando, portanto, a função surdo). Um tapa marca a quarta semicolcheia do primeiro tempo. Esses quatro pontos mais acentuados da articulação rítmica (primeira e quarta semicolcheias do primeiro tempo; duas colcheias do segundo tempo) soam como uma adaptação do padrão do “ritmo de habanera” ao pandeiro.

Partitura 23: [Padrão do pandeiro em Foi azá](#)



Fonte: Transcrição do autor

Assumindo-se que nesse conjunto de fonogramas comentados, gravados em 1930 pelo grupo Gente Boa, o pandeiro realiza a função surdo, seu caráter de excepcionalidade é ainda mais realçado. Pois, naquele que era o primeiro ano em que se gravava comercialmente o

pandeiro, ele foi tocado de uma maneira que, a julgar por outros fonogramas da época, ainda não parece bem estabelecida no “léxico” do instrumento; maneira que, ao longo dos anos, se disseminaria, viraria tendência e, finalmente, viraria um paradigma, vigente até os dias de hoje, da execução do pandeiro em alguns importantes gêneros musicais.

À luz da informação localizada no “apagar das luzes” da escrita desta tese, podemos presumir que o pandeirista dessas gravações tenha sido Ezequiel da Costa Rodrigues. Seria ele, assim como tinha sido seu irmão Alfredo Alcântara, morador do bairro do Estácio? A pergunta é pertinente, pois, uma vez que a historiografia consagra aquela localidade como responsável pelo então novo estilo do samba, marcado, dentre outros aspectos, pela introdução do surdo no gênero, parece plausível pensarmos que os pandeiristas do Estácio possam ter sido os primeiros a conceber a articulação da função surdo no pandeiro.

Ainda supondo que tenha sido Ezequiel da Costa Rodrigues o pandeirista nesses fonogramas do Gente Boa, que representam um conjunto de gravações de pandeiro tão excepcional da fonografia dos anos 1930, cabe outra pergunta: por que não há informações sobre continuidade de sua carreira musical?

Neste percurso pelos primeiros anos da fonografia do pandeiro, procurei compartilhar com o leitor as dúvidas e dilemas experimentados por mim e meus colaboradores ao escutá-la. Os fonogramas do grupo Gente Boa são os que mais evidenciam essas incertezas que, espero, não sejam motivo de frustração para quem estiver à procura de respostas definitivas; o mistério é parte inerente à escuta desses fonogramas, que trazem elementos da história da construção estilística do pandeiro – uma história que ainda está por ser mais bem desvelada e compreendida.

Durante minha conversa com Miguel Miranda, comentei ter a sensação de que, quanto mais atenta e detalhada é a escuta daqueles fonogramas antigos, mais dúvidas surgem. Ele concordou: “Ah é, mas essas gravações são assim mesmo. Mas aí é que é a graça delas um pouco, também. Não pra quem precisa apresentar um trabalho acadêmico com alguma cara de terminado, mas pra quem só escuta se divertindo, quanto mais dúvida você tem, mais divertido fica”.

4.6 CONSIDERAÇÕES

Por meio da escuta e análise de fonogramas selecionados, procurei construir um panorama da prática do pandeiro nos estúdios de gravação do Rio de Janeiro durante os anos 1930. As discussões com os *experts* colaboradores permitiram identificar alguns estilos de tocar

o instrumento naquela fonografia, tanto por parte de músicos conhecidos, quanto de instrumentistas anônimos.

Identificamos um sotaque do pandeiro bastante presente nessa fonografia, para o qual adotamos a denominação de caracaxá. Trata-se de uma oscilação microrrítmica, sistemática e estrutural, das semicolcheias tocadas nas platinelas do instrumento, em que a segunda e terceira semicolcheias de cada tempo soam mais fortes que as demais. O caracaxá é uma maneira de nomear uma forma de execução da “função chocalho” do pandeiro, e se consolidou como o sotaque predominante no gênero do choro.

Vimos que os modos de comportamento do pandeiro nas gravações (que independem da presença do sotaque do caracaxá) oscilam, *grosso modo*, entre vertentes chamadas por colaboradores como pandeiro contido, ou discreto, e pandeiro batucado. No pandeiro batucado, a “função tambor” do instrumento é bem mais enfatizada, expressa por sons graves, às vezes bastante fortes, e por tapas. No pandeiro contido, a “função chocalho” predomina, e muitas vezes os graves são praticamente inaudíveis, confundindo-se com os graves dos violões.

Propus interpretar a alternância entre esses modelos de execução do pandeiro naqueles fonogramas como uma negociação constante da linha de cor sonora, operada por meio do instrumento: o pandeiro foi um mediador dessa questão na fonografia do período. Esse tipo de negociação permanece vigente no tempo presente em que escrevo, ao menos em certos contextos musicais.

Há observações importantes a fazer sobre as discussões da fonografia do pandeiro aqui realizadas. A primeira delas é a reiteração de algo que já foi afirmado no início da presente tese: são muitos os tipos, formas, contextos de uso do pandeiro brasileiro. O instrumento é plural, existem “pandeiros brasileiros”. Presume-se que a fonografia examinada contemple apenas uma parcela dos estilos de tocar pandeiro existentes naquela época. Grande parcela das gravações realizadas com o instrumento, examinadas neste trabalho, foi feita pelos conjuntos regionais. Eles eram versáteis quanto aos gêneros musicais que tocavam; porém, formatados a partir dos ouvidos urbanos da então capital federal, o Rio de Janeiro (ainda que contando com músicos provenientes de outras localidades), acabavam por operar uma estilização das maneiras de tocar esses gêneros, em que nuances e sotaques provavelmente se perdiam ou eram suavizados.

Se a primeira observação aponta para limites da fonografia examinada, a segunda aponta para a configuração do grupo de escuta reunido para as análises propostas. Somos todos músicos nascidos e formados na região Sudeste do Brasil (e aqui me incluo, na condição de quem nasceu e aprendeu música na cidade de São Paulo). Por mais que, na época presente, a maior facilidade de acesso a gravações de música seja um fato incontestável, e que, como

pesquisadores e aficionados, procuremos sempre ampliar nossos universos de escuta, é evidente que fatores geográficos influem na história de escuta de cada um nós. Outro fator importante, já ressaltado, é que o tipo de pandeiro predominante nas práticas de todos nós é o pandeiro de couro, cujo referencial estético é bastante condicionado historicamente por seu desenvolvimento no gênero do choro, ainda que o uso do instrumento se expanda para muitos outros âmbitos.

Isso é para considerar que a análise proposta no presente trabalho, pretendendo-se polifônica, tem suas vozes presumivelmente condicionadas pelas procedências geográficas e estilísticas, por assim dizer, dos membros do grupo de escuta: nosso “lugar de fala” é bastante tributário de nosso “lugar de escuta”. Admitindo essa possibilidade, considero fundamental que a fonografia do pandeiro brasileiro seja objeto de outros projetos de escuta e análise, para que esse entendimento polifônico seja ampliado, contemplando vozes provenientes de outras regiões e trajetórias musicais, além de analisar outros conjuntos de fonogramas. Mais uma vez: o pandeiro brasileiro é plural. Considere-se, por exemplo, que há uma crescente quantidade de pandeiristas tocando pandeiros de pele de nylon (FERREIRA, 2020), e o uso desses instrumentos leva a outras práticas, contextos musicais e, certamente, a outras qualidades de escuta do instrumento.

Feitas essas considerações, quero encerrar agradecendo imensamente, a cada um de meus interlocutores, sua disponibilidade em cooperar com o presente estudo. Procurei escutar suas vozes e articulá-las em um debate sobre significados do pandeiro, expressos na fonografia do passado, conectados com aspectos que reverberam no tempo presente. É importante termos em conta que suas vozes falam, também, *por meio* do pandeiro – instrumento de expressão, de trabalho, de afirmação de identidade. Nós os escutamos como *experts*, e o momento é de recordar que são aficionados: têm afeição, têm afeto pelo pandeiro. E, se eles mostram desconforto por considerar que o instrumento nem sempre é devidamente valorizado, demonstram orgulho em assumir e expressar suas vozes por meio do pandeiro e, por meio dele, desafiar preconceitos persistentes. Fiquemos com a fala de Barão do Pandeiro:

Tem uma coisa que me diziam muito de uma maneira pejorativa, sem saber que, pra mim, está longe disso. Diziam que meu pandeiro era pra acompanhar ponto de macumba. E talvez um dos maiores elogios que eu recebi na minha vida... tinha um sobrinho-neto do Pixinguinha, eu acho, que faleceu há pouco tempo: o Cacau, que era ali de Olaria [...]. Eu convivi muito pouco com o Cacau, mas tenho um carinho muito grande e tal. E ele era do santo [da macumba]. E acho que numa das primeiras vezes, logo que a gente se conheceu, [...] eu estava acompanhando, cantando uns negócios no boteco e ele parado, olhando, aí ele abriu um sorriso pra mim e falou um negócio que eu nunca vou esquecer: “Barão, tem uns três terreiros de macumba aí dentro desse pandeiro, né?” [Barão do Pandeiro dá uma gargalhada].

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo aqui apresentado tomou, como ponto de partida, a problematização da ideia, bastante estabelecida no senso comum brasileiro, de que o pandeiro é um instrumento-símbolo do país. A partir da percepção de elementos paradoxais na construção deste estatuto, buscou-se colocar em relevo essas contradições, que acabaram por se revelar um “pano de fundo” constante ao longo da época investigada, o período entre 1900 e 1939 na cidade do Rio de Janeiro. Este trabalho pode ser entendido como o desvelamento de tensões em redor do pandeiro e pandeiristas naquele local e período, repletas de nuances e movimentos de vaivém.

Colocou-se, como questão inicial, a indagação sobre quais foram os significados atribuídos ao instrumento, e a quem o tocava, naquela época e local, levando-se em consideração que a imagem do instrumento que ali se constituía reverberava para além da então capital federal do país. A estratégia metodológica adotada foi assumir o pandeiro como ator social e, a partir disso, seguir seus rastros, sobretudo por meio de dois tipos de produtos culturais da época, os periódicos e os fonogramas.

Assumir o pandeiro como ator social significou colocar em relevo sua capacidade de agência. Redes de sociabilidade se constituíram a seu redor; o instrumento induziu, possibilitou aos seres humanos realizarem coisas. O estudo adotou um exercício de perspectiva, procurando olhar para o contexto sociocultural a partir daquele instrumento musical. Por meio de aportes teóricos da sociologia da música e da organologia (esta, entendida a partir de uma abordagem etnomusicológica), buscou-se investigar a vida social do pandeiro, objeto central desta tese. Procurou-se a compreensão dos aspectos concretos e simbólicos que circundavam o instrumento e as pessoas que o tocavam, no período e local examinados.

A perspectiva adotada nos permitiu perceber as diversas práticas sociais e musicais em que o pandeiro se inseria. Identificamos os valores atribuídos ao instrumento e a seus tocadores, e como esses valores se modificaram ao longo do tempo. O pandeiro foi objeto de discursos bastante contrastantes, englobando preconceitos de toda sorte, mas também valores positivos. O instrumento se inseriu de forma importante no carnaval popular, que passou por transformações no período, e em ambientes de “distinção” associados às elites. Integrou-se às instâncias incipientes da música popular de mercado, o rádio e a fonografia, conformando as identidades artísticas dos instrumentistas.

Uma das etapas iniciais – e bastante importante – da pesquisa foi motivada pelo conhecimento da existência de relatos orais de músicos do início do século XX, que mencionavam a repressão à prática de tocar pandeiro. Foi realizada uma ampla busca em

periódicos da época para verificar a plausibilidade desse tipo de situação. Os resultados confirmaram a ocorrência de coibição policial ao uso do instrumento em variados âmbitos, como a música tocada nas ruas, em festas populares e em cultos religiosos de matriz africana. Essa repressão incluía prisões, apreensões de instrumentos e agressões físicas por parte da polícia. Por outro lado, não havia legislação específica contra essas práticas, nem tampouco os agentes da lei agiam de forma homogênea em relação a essas questões.

Vários dos registros mostram que, além da violência física, quem tocava pandeiro naqueles contextos estava sujeito também à violência simbólica. Muitas vezes, isso era evidenciado pelo próprio campo semântico utilizado pelo periódico para se referir àquelas pessoas ou ambientes: termos como “desocupados”, “desordeiros”, “indivíduos da pior espécie”, “bando” e “antro” demonstram claramente que a associação entre pandeiro e violência ou vadiagem era naturalizada.

Alguns episódios deixam patente a dimensão racializada dessa repressão, sobretudo aqueles referentes aos cultos de religiões de matriz africana e à Festa da Penha, festival religioso de enorme dimensão popular naquele período. Nesta última, percebe-se que a coibição visava não especificamente ao instrumento, mas à sua capacidade de agenciar as corporalidades negras, consideradas despudoradas e, portanto, incompatíveis com os valores de progresso e civilidade almejados pelo projeto hegemônico para a nação.

Por outro lado, ficou claro que o pandeiro não era exatamente “proibido”. Além de se verificar uma relevante quantidade de anúncios publicitários da venda do instrumento, mostrando que ele era componente, por exemplo, da economia do carnaval, havia diversas situações em que o instrumento era bem aceito. Tudo indica que a repressão, quando ocorria, não era dirigida ao instrumento em si, mas a determinadas pessoas que o tocavam, e a determinados contextos em que era tocado: os alvos da repressão eram as expressões de formas de vida de populações negras e pobres.

Um contraponto relevante a esse tipo de depreciação do instrumento eram os diversos discursos de valorização do pandeiro, e das pessoas que o tocavam, feitos pela imprensa que cobria o carnaval popular do Rio de Janeiro. Vários desses textos se referiam a visitas de grupos infantis às redações dos jornais. Nesses casos, o campo semântico contrasta dramaticamente com as correlações estabelecidas entre pandeiro e violência mencionadas acima: fala-se em “formosura”, “mimo”, “graça” e “fino gosto” das crianças que cantavam e bailavam acompanhando-se ao pandeiro.

Ainda por parte dos cronistas carnavalescos, grande parcela de seus discursos enaltecia os atributos estéticos do pandeiro, além de vincular o instrumento às tradições brasileiras. Essa

disposição se inseria em um esforço da imprensa de legitimar algumas das formas de festejo do carnaval popular, supostamente alinhadas aos ideais civilizatórios que se buscava para a festa. Elogiava-se a habilidade dos pandeiristas dos grupos que visitavam as redações dos jornais e valorizava-se positivamente a “alegria ruidosa” do instrumento, compreendido como elemento característico da paisagem sonora do carnaval das ruas.

No contexto da criação das escolas de samba e, sobretudo, da institucionalização de seus desfiles e concursos, ocorrida a partir de 1932, percebe-se o valor atribuído à organização dos naipes de percussão daquelas escolas. Ali, o pandeiro era percebido, ao lado de instrumentos como tamborim e cuíca, como a “sinfonia do batuque”: uma orquestra ordenada, coreografada e em movimento.

Porém, naquela década ainda reverberava a estigmatização do pandeiro verificada desde o início do século. Alguns discursos revelam violência simbólica contra o instrumento e pessoas que o tocavam, operados por amálgamas de preconceitos estéticos, sociais e raciais.

Ainda nos anos 1930, matérias jornalísticas são permeadas por discursos que associam, por meio do campo semântico ali delineado, o pandeiro às tradições brasileiras: neles, o instrumento é “típico”, “autêntico”, “genuíno”, “nosso”. Propus interpretar esses discursos como a vocalização, e parte crucial, do processo de invenção de uma tradição, uma vez que o pandeiro não é instrumento autóctone (foi introduzido no país), e existe em diversos outros países onde também assume formas “nacionais”. A transformação do pandeiro em instrumento nacional brasileiro ocorreu ao longo de séculos de contato de diferentes grupos sociais com o instrumento, e parece se cristalizar naquele período. O pandeiro passou a ser entendido como tradição brasileira e, a partir desta condição, aliada à sua positivação intensiva, observada também naquela década, como instrumento-símbolo da nação.

Um aspecto bastante importante para essa positivação do pandeiro foi sua progressiva inserção em ambientes vinculados às classes mais abastadas. Ainda que haja episódios emblemáticos (e pontuais) dessa condição ao longo de todo o período estudado, percebe-se que ela recrudescer de maneira sensível nos anos 1930, quando o instrumento circulava por diversos espaços simbolicamente relacionados à alta sociedade: festas beneficentes, noites artísticas, bailados. A partir daí, não se nota tensão em torno da presença do pandeiro ou pandeiristas nesses âmbitos, ao contrário do que se observou nas décadas anteriores, sobretudo quando se tratava de representar a nação brasileira aos olhos e ouvidos estrangeiros.

Também na década de 1930, há fartos registros da presença do pandeiro no carnaval dos grandes clubes e sociedades carnavalescas – tanto concretamente quanto em forma de alegorias do instrumento. Em diversos bailes ocorria distribuição do instrumento aos participantes, ou

premiação de blocos que apresentassem a maior quantidade de pandeiros. O instrumento também se tornou tema de decoração dos bailes e, por vezes, era associado ao Rei Momo, símbolo máximo da folia. Assim, ao mesmo tempo em que o pandeiro era assumido como símbolo da cultura brasileira, passava também a funcionar em associação com outros símbolos desta cultura, como é o caso do carnaval.

A maior parte dos âmbitos musicais e sociais atravessados pelo pandeiro, mencionados até o momento neste retrospecto, se referem ao uso coletivo e anônimo do instrumento – ou, em alguns casos, ao uso por pandeiristas cujos nomes foram registrados, mas de quem não se percebeu a construção de trajetórias artísticas. Grande parte da presente tese foi dedicada ao exame da utilização do instrumento nas instâncias mercantilizadas da música popular urbana, como o teatro de revistas e, principalmente, o rádio e a fonografia – ambos em estágio incipiente na época. A partir de seu uso nesses âmbitos, a história do pandeiro passa também a ser construída pelas trajetórias dos músicos que começavam a viver profissionalmente do instrumento e a ser compreendidos como artistas do pandeiro.

A presença do pandeiro no teatro de revista foi abordada brevemente neste estudo. Dela se destacam as peças que tinham, em seus títulos ou nos nomes de quadros que a compunham, referências ao instrumento (sugerindo que ele tinha algum papel de destaque na revista), e a atuação de pandeiristas que, conhecidos por atuar no rádio, eram anunciados nas chamadas publicitárias para atrair público.

A atuação dos pandeiristas em rádios do Rio de Janeiro na década de 1930 foi assunto de um capítulo inteiro desta tese, que abordou suas trajetórias e as formas como os periódicos contribuíram para a construção de suas imagens artísticas. A pesquisa feita em periódicos da época foi também uma tentativa de superar um desafio historiográfico, que se evidencia pelas poucas informações disponíveis existentes a respeito da maior parte desses músicos. Ainda que permaneçam lacunas grandes, o levantamento revelou aspectos das trajetórias de músicos pouco (ou nunca) mencionados na história da música popular brasileira, como Joca, Darcy de Oliveira, Alfredo Alcântara e Didi, além dos mais conhecidos João da Bahiana e Russo do Pandeiro, sobre os quais os periódicos também contribuem com informações relevantes.

Para melhor compreensão dessas trajetórias no âmbito radiofônico, que naquela década se constituiu na instância central de produção da música popular urbana e de consagração de artistas, investigou-se as razões da importância adquirida pelo pandeiro naquele meio. Seu uso estava vinculado aos conjuntos regionais, em cuja formação era imprescindível a presença do instrumento, muitas vezes como a única percussão do conjunto. Todas as emissoras dispunham de um conjunto do tipo, que tocava em programas feitos ao vivo, constituintes de parte

substancial da grade de programação. Por conta disso, presume-se que o pandeiro tenha sido o instrumento de percussão de maior presença no rádio brasileiro na década de 1930.

A boa aceitação do instrumento naquele meio deve-se a características de sua *affordance*, bastante adequada às necessidades musicais e ao estágio de desenvolvimento técnico da radiofonia de então. Dentre essas características, destaca-se sua portabilidade, decorrente de seus pequenos peso e dimensões; dessas dimensões reduzidas, resulta um volume moderado e, sobretudo, ajustável ao volume geral do conjunto, que constava, na maior parte, de instrumentos de cordas tocados sem amplificação; das partes sonoras componentes do instrumento, a membrana e as platinelas, decorre a possibilidade de articulação de sínteses de funções normalmente realizadas por diferentes instrumentos de percussão.

Para além de buscar informações objetivas sobre as trajetórias dos pandeiristas atuantes no rádio, uma preocupação central daquele capítulo foi identificar as maneiras como os periódicos da época contribuíram para a construção de suas imagens como “artistas do pandeiro”. Jornais e revistas circulavam por todo o território nacional, muitas vezes em locais ainda não alcançados pelas transmissões, e eram bastante responsáveis pela promoção do *star system* brasileiro que se constituía em torno do rádio. Verificou-se que, a partir de 1935, houve um aumento significativo de matérias jornalísticas referindo esses pandeiristas, que foram analisadas em seu conteúdo textual e iconográfico.

No plano textual, as menções normalmente eram entusiásticas, tratando aqueles pandeiristas como celebridades e enfatizando suas habilidades com o instrumento. A capacidade de fazer malabarismos, comum a quase todos eles, era destacada – embora, paradoxalmente, não produzisse efeito sonoro. Associados a essa capacidade, tropos como “mágico” e “infernado” eram usados com frequência pelos periódicos para enaltecer os pandeiristas. Visualmente, esses instrumentistas se representavam com vestimentas urbanas de homens “distintos”. Em alguns casos, incorporavam adereços que contribuíam para a representação do *glamour* esperado das estrelas do entretenimento.

O pandeiro estava presente em grande parte das representações visuais dos pandeiristas; mais do que mero adereço, o instrumento era elemento ativo na constituição de suas *personas* artísticas. Ao mesmo tempo em que o pandeiro foi decisivo para a construção daqueles artistas, eles foram responsáveis pela inserção do instrumento nos ambientes musicais que começavam a se profissionalizar. A projeção que obtiveram, fruto de seu trabalho com o instrumento, foi também decisiva para a positivação da imagem do pandeiro verificada naquela década.

Por fim, examinamos a inserção do pandeiro na fonografia comercial brasileira. Para isso, buscou-se a compreensão de um quadro abrangente da inserção dos instrumentos de

percussão nessa fonografia, especialmente aqueles associados a manifestações afro-brasileiras. Foi problematizado o silenciamento dessa percussão durante a fase mecânica e início da fase elétrica das gravações no Brasil. As discussões foram articuladas a partir do conceito de “linha de cor sonora” (STOEVEER, 2016), e demonstraram que a inclusão de sons percussivos reputados como “negros” foi sujeita a tensões, tendo sido necessário perpassar camadas de mediações tecnológicas, estéticas, simbólicas e mercadológicas para que ocorresse.

Foi constituído um “grupo de escuta”, para o qual convidei seis músicos *experts* no pandeiro, com quem discuti essas questões e, mais especificamente, diversos fonogramas em que o instrumento está presente. A constituição desse grupo teve como principal intuito fomentar um processo coletivo de reflexão sobre os anos iniciais de fonografia do pandeiro (período que, segundo o que foi apurado, se inicia somente em 1930), que jamais foram objeto de um estudo minucioso.

Essas discussões foram convertidas em uma escrita polifônica, na qual emergem significados do pandeiro na fonografia da época, estabelecidos a partir de nossos ouvidos “do século XXI”. Foram apontadas algumas concepções estilísticas do pandeiro presentes naquelas gravações, as quais foram relacionadas com tendências e paradigmas da execução do instrumento que transcendem o recorte cronológico examinado.

O conceito da linha de cor sonora foi novamente colocado em ação para ressaltar uma valência importante do pandeiro na fonografia da época: o instrumento se constituiu em um mediador entre sonoridades que tinham maior ou menor aceitação nas gravações, dentro dos padrões estéticos vigentes. Essas sonoridades eram articuladas no próprio instrumento, por meio das maneiras como ele era tocado nos estúdios de gravação. As discussões com os colaboradores apontaram que ainda nos dias atuais, em certos contextos musicais, essas linhas divisórias permanecem sendo negociadas nas performances do instrumento, embora a tendência pareça ser de atenuação dessas tensões.

* * *

Vimos que um instrumento musical pode ser entendido como um arquivo constituído de camadas semânticas que se acumulam (RANCIER, 2014). Algumas camadas de significação do pandeiro se sedimentaram ao longo do tempo e passaram a ser naturalizadas pelo senso comum: a invenção de sua tradição como instrumento brasileiro seria decorrência desse processo.

Mas, o pandeiro vai para além de mero “instrumento tradicional” do Brasil: ele é adotado como símbolo da cultura musical brasileira. Compreendo o presente estudo como o exame da vida social do instrumento durante uma época de investimento intensivo, em que se atribuiu a ele, e se consolidou, essa nova camada semântica: o pandeiro passou a ser elemento constituidor da identidade brasileira, instrumento-símbolo do Brasil.

Sobre este aspecto, para encerrar, retomarei uma das questões que funcionaram como ponto de partida para o presente estudo, e buscarei sintetizar conclusões a seu respeito: uma vez confirmada a existência de repressão ao uso de pandeiros no início do século XX, quais foram as condições que fizeram com que o instrumento, em poucos anos, passasse a ser entendido de maneira radicalmente oposta, como símbolo da cultura musical brasileira?

Podemos pensar que o estatuto de instrumento simbólico, essa nova camada semântica do pandeiro, também foi construído por camadas – algumas sincrônicas, algumas diacrônicas. Acompanhando as significações atribuídas ao pandeiro desde o início do século, pode-se considerar que as duas primeiras décadas foram ambíguas, por assim dizer, entre valorações negativas e positivas do instrumento. Aos poucos, começa a se delinear a tendência de prevalectimento da maior aceitação do instrumento, inicialmente evidenciada pela aprovação entusiástica da imprensa carnavalesca à presença do pandeiro e pandeiristas no carnaval popular – embora, ressalte-se mais uma vez, o processo tenha sido permeado de contradições e matizes.

Uma mirada mais panorâmica dos aspectos levantados e discutidos neste estudo sugere que, ao longo dos anos 1930, ocorreu a confluência de eventos decisivos para a consolidação da ideia do pandeiro como instrumento-símbolo do Brasil. A maior parte deles tem relação com as novas configurações e tecnologias da música de mercado e suas instâncias de produção e disseminação. Vejamos:

O pandeiro se insere na fonografia comercial somente a partir de 1930 (segundo o que consegui apurar), sendo utilizado intensamente desde então nos estúdios de gravação – o que significa que seu som passou a permear boa parte da música brasileira urbana produzida para fins comerciais. No início daquela mesma década, o instrumento intensifica e consolida sua circulação por diversos espaços simbolicamente relacionados à alta sociedade. Em 1932, com o decreto de Getúlio Vargas regulamentando a exploração de publicidade radiofônica, o rádio começa a se tornar um meio midiático relevante. Constatamos a importância do pandeiro como instrumento de percussão obrigatório dos conjuntos regionais que tocavam nas emissoras – portanto, seu som permeou também aquela música disseminada massivamente, transmitida ao vivo. Ainda em 1932, têm início os concursos de escolas de samba, o que significa a grande publicização, e posterior oficialização, dessa nova forma do carnaval popular, na qual o

pandeiro era valorizado como componente da “sinfonia do batuque”. Ao longo daquela década, verifica-se a grande presença do pandeiro nos bailes de carnaval e a operação do instrumento como um dos símbolos da folia. A partir de 1935, a imprensa passa a dedicar maior atenção aos pandeiristas atuantes no meio radiofônico, que começam a se converter em “artistas do pandeiro” – passo que considero um ponto de inflexão para o *status* do instrumento e instrumentistas.

O ápice desse acúmulo de eventos, responsáveis pela constituição da nova camada semântica do pandeiro que se mantém estável até os dias atuais, se faz visível também por meio da música de mercado: a produção de canções em que o ufanismo vigente é projetado no instrumento. Compostas na virada dos anos 1930 para os 1940, elas estavam bastante de acordo com o espírito de época do Estado Novo, quando se intensificou o investimento em elementos culturais identitários da nação. O país buscava uma autoimagem otimista, e o pandeiro se incorporou a esse orgulho nacional. Essas canções, ao mesmo tempo em que espelharam, ajudaram a consolidar a imagem do “Brasil pandeiro” cuja construção, repleta de nuances, idas e vindas, contradições, o exame da vida social do instrumento nos ajudou a desvelar.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017. Edição do Kindle.
- ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da história. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 7-25, maio 2016.
- ALBIN, Ricardo Cravo (Org.). *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ALMEIDA, André Luiz Monteiro de; SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. Analisando pontos cantados da umbanda – hibridações e representações sociais. *In: Congresso Internacional de História da UFG*, 3., 2012, Jataí. *Anais...* Jataí: UFG, p. 1-11, 2012.
- ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Sonora, 2013. Edição do Kindle.
- ALVES, Carolina Gonçalves. *O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ANDERSON, Robert; SHARROCK, Wesley. Can organizations afford knowledge? *Computer Supported Cooperative Work*, n. 1, p. 143-161, 1993.
- ANUÁRIO Estatístico do Brasil – v. 1 – 1908-1912. Rio de Janeiro: Typographia da Estatística, 1916. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1908_1912_v1.pdf
- ANUÁRIO Estatístico do Brasil – Ano V – 1939/1940. Rio de Janeiro: IBGE, s.d. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1939_1940.pdf
- AQUINO, Thiago Ferreira de. A rítmica do samba para bateria e a expansão dos conceitos de cometricidade e contrametricidade. *In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, 6., 2013, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: UFPB, p. 504-512, 2013.
- ARANZADI, Isabela de. A Drum's Trans-Atlantic Journey from Africa to the Americas and Back after the end of Slavery: Annobonese and Fernandino musical cultures. *African Sociological Review / Revue Africaine de Sociologie*, v. 14, n. 1, p. 20-47, 2010.
- 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, Rio de Janeiro.

ARAÚJO, Anderson Leon Almeida de. “*Sou da macumba e no feitiço não tenho rival*”: a música negra de J. B. de Carvalho e do Conjunto Tupy (1931-1941). 2015. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

ASSAF, Alice Gonzaga. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

AZEVEDO, Lia Calabre. A era do rádio: memória e história. *In: Simpósio Nacional de História, 22.*, 2003, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: Associação Nacional de História, 2003.

AZEVEDO, Lia Calabre. *No tempo do rádio: Radiodifusão e Cotidiano no Brasil. 1923-1960*. 2002. Tese (Doutorado em História). Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

BAÍA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 2011. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisiva e os primórdios da TV no Brasil. *In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; Roxo, Marcos (Orgs.). História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 15-35.

BARROS, Vinícius de Camargo. *O uso do tamborim por Mestre Marçal: legado e estudo interpretativo*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BARSALINI, Leandro. Sobre baterias e tamborins: as *jazz bands* e a batucada de samba. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 70, p. 59-77, ago. 2018.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, p. 177-196, 2005.

BATES, Eliot. The social life of musical instruments. *Ethnomusicology*, v. 56, p. 363-395, 2012.

BATES, Eliot. Actor-Network Theory and Organology. *Journal of the American Musical Instrument Society*, v. XLIV, p. 41-51, 2018.

BELCHIOR, Pedro. “Cuícas e pandeiros para Stokowski ouvir!”: o disco *native brazilian music* e a política da boa vizinhança (1940-1942). *Revista de História*, São Paulo, n. 179, p. 1-29, 2020.

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, São Paulo.

BETANCUR GARCÍA, Marta Cecilia. Persona y máscara. *Práxis filosófica*, Cali, n. 30, p. 127-143, jan.-jun. 2010.

BEZERRILL, Simone da Silva. Imprensa e política: jornais como fontes e objetos de pesquisa para estudos sobre abolição da escravidão. *In: Simpósio de História do Maranhão Oitocentista*, 2., 2011, São Luís. *Anais...* São Luís: UEMA, 2011.

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, Rio de Janeiro.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

BORGES, Renato Pereira Torres. *Repertório musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música no Brasil*. 2019. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BORN, Georgina; BARRY, Andrew. Music, Mediation Theories and Actor-Network Theory. *Contemporary Music Review*, n. 37, v. 5-6, p. 443-487, 2018.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

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, Rio de Janeiro.

BRASIL TOCA CHORO / Fundação Padre Anchieta. NEGRO, Mauricio (coordenação editorial); FINZETTO, Yves; MENDONÇA, Marquinho; VALENTE, Roberta (Orgs.). São Paulo: Cultura, 2019.

BURKE, Peter. *Popular culture in early modern Europe*. New York: Harper, 1978.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

BUYS, Sandor. Darcy de Oliveira: compositor e pandeirista. 27 nov. 2013. *In: Revista Música Brasileira online*.

Disponível em: <http://www.revistamusicabrasileira.com.br/homenagens/darcy-de-oliveira-compositor-e-pandeirista>. Acesso em: 28 out. 2019.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ary Barroso*. São Paulo: Lazuli, 2016. Edição do Kindle.

CAIRES, Daniel Rincon. Oscar Guanabarro: de moderno a “passadista”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 1, jan./jun. 2017.

Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/drc_og.htm. Acesso em: 16 abr. 2020.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

CAMBRIA, Vincenzo. *Music and Violence in Rio de Janeiro: A Participatory Study in Urban Ethnomusicology*. PhD Dissertation in Ethnomusicology. Middletown: Wesleyan University, 2012.

CAMPOS, Fernando Braga. *A região grave do espectro sonoro: aspectos teóricos e práticos na produção musical*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. 2006. Tese (Doutorado em Ethnomusicologia). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

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.

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, Campinas.

CASTRO, Rafael Y. *O ritmo como fenômeno multidimensional nas baterias de escola de samba e no candomblé: pontos de convergência a partir da diáspora africana*. 2021. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHALHOUB, Sidney. Medo branco de almas negras: escravos, libertos e republicanos na cidade do Rio. *Revista Brasileira de História*, v. 8, n. 16, p. 83-105, mar./ago. 1988.

COELHO, Luis Fernando Hering. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas*. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Edição completa em fac-símile: setembro de 1954 – setembro de 1956. Rio de Janeiro: Funarte; Bem-te-vi, 2006.

COTRELL, Stephen. Ethnomusicology and the music industries: an overview. *Ethnomusicology Forum*, v. 19, n. 1, p. 3-25, 2010.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CROOK, Larry. *Focus: music of northeast Brazil*. New York: Routledge, 2009.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *"Não tá sopa": sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. Edição do Kindle.

DÂNGELO, Newton. Intelectuais, revistas radiofônicas e música popular no Brasil: o rádio por escrito – 1924-1954. In: Simpósio Nacional de História, 27., 2013, Natal. *Anais... Natal: Associação Nacional de História*, 2013.

D'ANUNCIACÃO, 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, M., HERBERT, T., MIDDLETON, R. (Orgs.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2003. p. 274-283.

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DIAS, Lúcia C. M.; ADAMI, Antonio; SANDE, Manuel. As revistas de rádio brasileiras pioneiras e a espetacularização. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 40., 2017, Curitiba. *Anais... Curitiba: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, 2017.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DÖRING, Katharina. O samba da Bahia: tradição pouco conhecida. *Ictus*, v. 05, p. 69-92, dez. 2004.

DOSSIÊ INRC do Caboclinho. [S.l.: s.n.], [2012]. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_INRC_caboclinho.pdf. Acesso em: 11 jan. 2022.

EFEGÊ, Jota (João Ferreira Gomes). *Maxixe – a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

EFEGÊ, Jota (João Ferreira Gomes). *Figuras e coisas da música popular brasileira – volume I*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007a.

EFEGÊ, Jota (João Ferreira Gomes). *Figuras e coisas da música popular brasileira – volume II*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007b.

ESTEVES, Eulícia. *Acordes e acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora Multiletra, 1996.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural - 1920-1945*. 2002. Tese (Doutorado em História Econômica). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FERNANDES, Antônio Barroso (Org.). *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.

FERREIRA, Gustavo Surian. *Pandeiro de náilon: os estilos interpretativos de Bira Presidente e Carlos Café*. 2020. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

FERREIRA, Maria Cláudia Cardoso. “Pelo interesse dos Homens Pretos, Noticioso, Literário e de Combate”. O jornal *O Clarim d’ Alvorada* no pós-abolição (1924-1932). In: Simpósio Nacional de História, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Associação Nacional de História, 2011.

FERREIRA, Marieta de Moraes. A Noite. In: ABREU, Alzira Alves de et al. (Coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

FERREIRA, Marieta de Moraes; MONTALVÃO, Sérgio. Jornal do Brasil. In: ABREU, Alzira Alves de et al. (Coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

FONSECA, Letícia Pedruce. *A construção visual do Jornal do Brasil na primeira metade do século XX*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes e Design). Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

FRUGIUELE, Mario Santin. *Bumbos em batuques: estudo do vocabulário do samba de bumbo*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. *Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.

GAMA, Elizabeth Castelano. *Lugares de memórias do povo-de-santo: patrimônio cultural entre museus e terreiros*. 2018. Tese (Doutorado em História). Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

GAUTHREAU II, Guy Gregoire. *Orchestral snare drum performance: an historical study*. 1989. Monograph (Doctor of Musical Arts). Graduate Faculty, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Baton Rouge.

GERISCHER, Christiane. O suingue baiano: rhythmic feeling and microrhythmic phenomena in Brazilian percussion. *Ethnomusicology*, v. 50, n. 1, p. 99-119, inverno 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, São Paulo.

GIESTA, Gabriel Valladares. Os primeiros passos do samba com a indústria fonográfica: da Casa Edison à diversificação das gravadoras. *Revista História e Cultura*, Franca, v.2, n.2, p.35-54, 2013.

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, Florianópolis.

GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: "Discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30*. 2006. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Fuentes visuales para el estudio de la música popular del siglo XX en Chile. In: BLANCO, Pablo Sotuyo (Org.). *Iconografía musical na América Latina: discursos e narrativas entre olhares e escutas*. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 73-93.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. *Música e Cultura*, v. 9, 2014.

GRILLO, Angela Teodoro. *Processo de criação do estudo Preto, um inédito de Mário de Andrade*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GUERRA, Paula; SARROUY, Alix Didier; BRANDÃO, Marcílio Dantas. Antoine Hennion: música, mediação e amadores. *Estudos de Sociologia*, v. 2, n. 25, p. 29-49, 2019.

HABBESTAD, Bjørnar. No flute is an island, entire of itself. Transgressing performers, instruments and instrumentality in contemporary music. In: BOVERMANN, Till et al. (Eds.). *Musical instruments in the 21st century: identities, configurations, practices*. Singapura: Springer Nature, 2017.

HALL, John Richard. *Development of the Percussion Ensemble Through the Contributions of the Latin American Composers Amadeo Roldán, José Ardévol, Carlos Chávez, and Alberto Ginastera*. 2008. Doctor of Musical Arts Document. Ohio State University, Columbus.

HENNION, Antoine. De una sociología de la mediación a una pragmática de las vinculaciones. Retrospectiva de un recorrido sociológico dentro del CSI. *Cuestiones de Sociología*, n. 16, 2017.

HENNION, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002.

HENNION, Antoine. Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. In: CLAYTON, M., HERBERT, T., MIDDLETON, R. (Orgs.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2003. p. 80-91.

HENNION, Antoine. Pragmática do gosto. *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 253-277, jan./jul. 2011.

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

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.

HOLLER, Marcos. *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, Campinas.

IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 21-36, outubro/novembro/dezembro 2016.

INVENTÁRIO Nacional de Referências Culturais do Cavalo-Marinho. [S.l.: s.n.], [2014]. 6v. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DOSSIE_CVMARINHO.pdf. Acesso em: 14 set. 2021.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

KARASCH, Mary C. *Slave life in Rio de Janeiro 1808-1850*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

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.

KRAMER, Micaela. Ambivalence, paradox and the poison-remedy of Brazilian improvisation: a conversation with José Miguel Wisnik. *Critical Studies in Improvisation*, v. 7, n. 1, p. 1-10, 2011.

LACERDA, Vina. *Pandeirada Brasileira*. Curitiba: Edição do Autor, 2007.

LAPUENTE, Rafael Saraiva. A imprensa como fonte: apontamentos teórico-metodológicos iniciais acerca da utilização do periódico impresso na pesquisa histórica. *Bilros*, Fortaleza, v. 4, n. 6, p. 11-29, jan.-jun. 2016.

LATOURETTE, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria Ator-Rede*. Salvador: Edufba; Bauru: Edusc, 2012.

LAUS, Egeu. A capa de disco no Brasil: os primeiros anos. *Arcos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. único, p. 102-126, 1998.

LEAL, Carlos Eduardo. Correio da Manhã. In: ABREU, Alzira Alves de et al. (Coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010a.

LEAL, Carlos Eduardo. Gazeta de Notícias. In: ABREU, Alzira Alves de et al. (Coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010b.

LEAL, Carlos Eduardo. O País. In: ABREU, Alzira Alves de et al. (Coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010c.

LEAL, Carlos Eduardo; SANDRONI, Cícero. Jornal do Comércio. In: ABREU, Alzira Alves de et al. (Coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

LEU, Lorraine. Deviant geographies: black spaces of cultural expression in early 20th century Rio de Janeiro. *Journal of Latin American and Caribbean Ethnicities*, v. 9, n. 2, p. 177-194, 2014.

LEU, Lorraine. *Defiant geographies: race and urban space in 1920s Rio de Janeiro*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2020.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. O mistério d'O *mistério do samba*: o paradigma da mediação e a produção racializada de silêncios na memória hegemônica da “Música Popular Brasileira” (1960-2017). *Opus*, v. 27, n. 3, p. 1-40, set/dez. 2021.

LINO, Sonia Cristina. Projetando um Brasil Moderno. Cultura e cinema na década de 1930. *Locus: revista de história, Juiz de Fora*, v. 13, n. 2, p. 161-178, 2007.

LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. *ArtCultura*, UFU, Uberlândia, v. 6, n. 9, p. 46-55, jul.- dez. 2004.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LOPES, Nei. Prefácio. In: SOARES, Fernanda Epaminondas. “*Fui o criador de macumbas em discos*”: protagonismo negro e a trajetória de Getúlio Marinho da Silva no pós-abolição carioca (1895-1964). Curitiba: CRV, 2021, p. 25-26.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *As fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008a. p. 111-154.

LUCA, Tania Regina de. A grande imprensa no Brasil na primeira metade do século XX. In: Congresso Internacional da Brazilian Studies Association, 9., 2008, New Orleans. *Anais...* New Orleans: Tulane University, 2008b.

LYRA, Eduardo Fonseca de Brito. *Batuque, batucada e macumba: africanias nos primeiros registros fonográficos do Brasil*. 2021. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MACEDO, Frederico Alberto Barbosa. O processo de produção musical na indústria fonográfica: questões técnicas e musicais envolvidas no processo de produção musical em estúdio. *Revista eletrônica de musicologia*, Curitiba, v. XI, setembro 2007.

MAGALHÃES, Clarice. *Técnica e levadas para pandeiro brasileiro*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2019.

MALCOMSON, Hettie. Aficionados, academics, and danzón expertise: exploring hierarchies in popular music knowledge production. *Ethnomusicology*, v. 58, n. 2, p. 222-253, 2014.

MARCONDES, Marco Antônio. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3. ed. São Paulo: Art editora: Publifolha, 2003, 1ª reimpressão.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Linha Gráfica Editora, 1990.

MCCANN, Bryan. *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.

MELLO, Jorge. *Gente humilde: vida e música de Garoto*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2012.

MENEZES, Enrique Valarelli. *Mário de Andrade e a síncopa do Brasil*. 2016. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. *Batucada: experiência em movimento*. 2018. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

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

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, Rio de Janeiro.

MOLINA, Mauricio. *Frame drums in the medieval Iberian Peninsula*. 2006. Dissertation (Doctor of Philosophy). The City University of New York, New York.

MOORE, Robin D. *Nationalizing blackness: afrocubanismo and artistic revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Rádio e música popular nos anos 30. *Revista de História*, São Paulo, n. 140, p. 75-93, 1999.

- MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- NAVEDA, Luiz. *Gesture in Samba: a cross-modal analysis of dance and music from the Afro-Brazilian culture*. 2011. Thesis (Doctor in Art Sciences). Faculty of Arts and Philosophy, Ghent University, Ghent.
- NEPOMUCENO, Eric Brasil. *Carnavais atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição*. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920). 2016. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- NEPOMUCENO, Eric Brasil. *Carnavais da abolição: diabos e cucumbis no Rio de Janeiro (1879-1888)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- OKAMOTO, Monica Setuyo. O Brasil “civilizado” e o Japão “bizarro” na revista *Kosmos*: imagens contrastantes. *Patrimônio e memória*, v. 6, n. 1, p. 146-161, jun. 2010.
- O RIO DO SAMBA: resistência e reinvenção. Exposição. Curadoria de Nei Lopes, Evandro Salles, Clarissa Diniz e Marcelo Campos. Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, 2018.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. Cultura urbana no Rio de Janeiro. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 139-149.
- 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, n. 22-23, p. 87-109, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/afrika/article/view/74580>. Acesso em: 19 jan. 2022.
- 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, Rio de Janeiro.
- PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003.

- PEÇANHA, João Carlos de Souza. *A trindade da música popular (afro)brasileira: João da Baiana, Donga e Pixinguinha*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília.
- PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. Livraria Pioneira Editora; Editora da Universidade de São Paulo, 1967.
- POTTS, Brian J. *Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: Techniques for Nontraditional Performance*. 2012. Essay (Doctor of Musical Arts). University of Miami, Miami.
- QURESHI, Regula Burckhart. The Indian Sarangi: Sound of Affect, Site of Contest. *Yearbook for Traditional Music*, v. 29, p. 1-38, 1997.
- RANCIER, Megan. The Musical Instrument as National Archive: A Case Study of the Kazakh Qyl-qobyz. *Ethnomusicology*, v. 58, n. 3, p. 379-404, outono 2014.
- REZENDE, André Novaes de. *No caminho das pedras brancas: Alex Steinweiss e o processo de fundamentação de um paradigma para o projeto de capas de discos*. 2012. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- RIBEIRO, Jamerson Farias. *O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldirio Frederico Tramontano (Canhoto): a construção estilística de um “cavaco-centro” no choro*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- ROBINSON, N. Scott. *Frame drums and tambourines*. 2003. Disponível em: <http://www.nscottrobinson.com/framedrums.php>. Acesso em: 20 abr. 2020.
- 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.
- SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce; BUB, Victor Camargo. *Pandeiro Brasileiro: Volume 1*. Florianópolis: Bernúncia, 2004.
- SANDRONI, Carlos. Dois sambas de 1930 e a constituição do gênero: *Na Pavuna e Vou te abandonar*. *Cadernos do Colóquio*, n. 7, p. 8-21. Rio de Janeiro: PPGM-UNIRIO, 2001.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.
- SANDRONI, Carlos; SANT’ANNA, Marcia (Orgs.) *Samba de roda do Recôncavo baiano*. Brasília: Iphan, 2006.
- SANTOS, Arildo Colares dos. *Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo*. 2018. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SAUNIER, Karine Aguiar de Sousa; MONTEIRO, Waldo Mafra Carneiro; MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro. Gambá Elétrico: revitalização e reinvenção de uma tradição na cidade de Maués/AM. In: Congresso da Anppom, 29., 2019, Pelotas. *Anais...* Pelotas: UFPEL, 2019.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, “Salloma” Salomão Jovino da. *Memórias sonoras da noite: musicalidades africanas no Brasil oitocentista*. 2005. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

STASI, Carlos. *O instrumento do “Diabo”*: música, imaginação e marginalidade. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SÉRIES estatísticas retrospectivas – v. 1. Rio de Janeiro: IBGE, 1986. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv17983_v1.pdf

SEXO, RAÇA E ESTADO CIVIL, nacionalidade, filiação, culto e analfabetismo da população recenseada em 31 de dezembro de 1890. Rio de Janeiro: Oficina da estatística, 1898. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv25487.pdf>

SIEKE, Ben. A brief social history of the pandeiro. *Percussive Notes*, v. 48, n. 4, p. 12-13, jul. 2010.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Festa e violência: os capoeiras e as festas populares na Corte do Rio de Janeiro (1809-1890). In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Editora da Unicamp; CECULT, 2002. p. 281-310.

SOARES, Fernanda Epaminondas. “Fui o criador de macumbas em discos”: protagonismo negro e a trajetória de Getúlio Marinho da Silva no pós-abolição carioca (1895-1964). Curitiba: CRV, 2021.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOIHET, Rachel. *A Subversão pelo Riso: Estudos sobre o Carnaval Carioca da Belle Époque ao Tempo de Vargas*. 2. ed. Uberlândia: Edufu, 2008.

STOEVEER, Jennifer Lynn. *The sonic color line: race and the cultural politics of listening*. New York: New York University Press, 2016.

TABORDA, Márcia Ermelindo. As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950). *Historia Actual Online*, n. 23, p. 137-146, outono 2010.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. “Noite serena”: estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 7-33, jul.-dez. 2013.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; COSTA-LIMA NETO, Luiz. Jornais como fonte no estudo da música de entretenimento no século XIX. In: Congresso da Anppom, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Unesp, 2014.

VALENÇA, Suetônio Soares. *Tra-la-lá: vida e obra de Lamartine Babo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.

VARGAS, João H. Costa. Black disidentification: The 2013 protests, rolezinhos, and racial antagonism in post-Lula Brazil. *Critical Sociology*, v. 42 (4-5), p. 551-65, 2016.

VASCONCELLOS, Evandro Gianasi. Berlim na batucada (1944): proposições sobre o filme-revista no Brasil. *Revista Novos Olhares*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 97-108, 2014.

VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIDILI, Eduardo Marcel. *Pandeiro brasileiro: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano*. 2017a. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

VIDILI, Eduardo Marcel. Perspectivas de abordagem da história oral para os estudos de música popular: Jorginho do Pandeiro e os pandeiristas dos regionais de choro. *Opus*, v. 24, n. 1, p. 127-152, jan./abr. 2018.

VIDILI, Eduardo Marcel. Russo e o pandeiro: trajetórias entre marginalidade e glamour. In: Congresso Brasileiro de Percussão, 1., 2017, Campinas. *Anais...* Campinas: Unicamp, p. 371-381, 2017b.

VIEIRA, Antonio Tostes Baêta. Memórias, histórias e narrativas sobre os cassinos cariocas: um estudo metodológico. *Revista Memória*, Tubarão, v. 1, n. 2, p. 27-48, jan./abr. 2014.

VIVACQUA, Renato. Entrevista com Russo do Pandeiro. In: *História da MPB*. Disponível em: <http://www.renatovivacqua.com/entrevista-com-russo-do-pandeiro/>. Acesso em: 16 mar. 2020.

WASSERMAN, Maria Clara. “Abre a cortina do passado”: A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956). 2002. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Bases de dados

DISCOGRAFIA BRASILEIRA.

Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

Periódicos digitalizados consultados na Hemeroteca Digital Brasileira

A Batalha. Rio de Janeiro.

A Manhã. Rio de Janeiro.

A Nação. Rio de Janeiro.

A Noite. Rio de Janeiro.

A Scena Muda / A Cena Muda. Rio de Janeiro.

Beira-mar. Rio de Janeiro.

Carioca. Rio de Janeiro.

Cinearte. Rio de Janeiro.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro.

Correio Paulistano. São Paulo.

Diário Carioca. Rio de Janeiro.

Diário da Noite. Rio de Janeiro.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro.

Diário Nacional. São Paulo.

Eu sei tudo. Rio de Janeiro.

Fon Fon. Rio de Janeiro.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro.

Jornal de Theatro & Sport. Rio de Janeiro.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro.

Jornal dos Sports. Rio de Janeiro.

Kosmos. Rio de Janeiro.

O Clarim d'Alvorada. São Paulo.

O Cruzeiro. Rio de Janeiro.

O Imparcial. Rio de Janeiro.

O Jornal. Rio de Janeiro.

O Malho. Rio de Janeiro.

O Paiz. Rio de Janeiro.

O Radical. Rio de Janeiro.

Pranóve. Rio de Janeiro.

Revista da Música Popular. Rio de Janeiro.

Revista da Semana. Rio de Janeiro.

Revista do Rádio. Rio de Janeiro.

Última Hora. Rio de Janeiro.

Outros periódicos consultados

Folha de São Paulo. São Paulo.

Última hora. Rio de Janeiro.

Veja. São Paulo.

Filmes mencionados contendo participações de pandeiristas

Alô! Alô! Carnaval! Direção de Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro: Cinédia, 1936.

Aves sem ninho. Direção de Raul Roulien. Rio de Janeiro: Distribuidora de Filmes Brasileiros, 1939.

Berlim na batucada. Direção de Luiz de Barros. Rio de Janeiro: Cinédia, 1944.

Céu Azul. Direção de Ruy Costa. Rio de Janeiro: Sonofilms, 1940.

Favela de meus amores. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Brasil Vox Filme, 1935.

On an island with you. Direção de Richard Thorpe. MGM, 1948.

24 horas de sonho. Direção de Chianca de Garcia. Rio de Janeiro: Cinédia, 1941.

Depoimentos

Barão do Pandeiro (Ricardo Barbosa Martins). Entrevista concedida ao autor por videoconferência em 10 maio 2021. Registro de áudio em suporte digital.

Marcus Thadeu (Marcus Thadeu da Conceição dos Santos). Entrevista concedida ao autor por videoconferência em 27 abr. 2021. Registro de áudio em suporte digital.

Miguel Miranda (Miguel Rebello Miranda). Entrevista concedida ao autor por videoconferência em 08 maio 2021. Registro de áudio em suporte digital.

Oscar Bolão (Oscar Luiz Werneck Pellon). Entrevista concedida ao autor por videoconferência em 14 e 15 mar. 2021. Registro de áudio em suporte digital.

Roberta Valente (Roberta Cunha Valente). Entrevista concedida ao autor por videoconferência em 03 set. 2021. Registro de áudio em suporte digital.

Túlio Araújo (Marco Tulio Costa de Araujo). Entrevista concedida ao autor por videoconferência em 22 maio 2021. Registro de áudio em suporte digital.

ANEXO A - LISTA DE FONOGRAMAS DISCUTIDOS COM OS COLABORADORES

| Título | Intérprete | Acompanhamento | Autoria | Gênero | Gravação | Lançamento | Gravadora/Selo |
|-------------------------------|---|--|--|--------------------------|----------|------------|----------------|
| Fandanguaçu | Banda da Casa Edison | | Salvador Fábregas | Maxixe | 1903 | 1903 | Zon-o-phone |
| Eugênia | Banda Carioca | | | Polca | 1910 | 1910 | Brazil |
| Não achei o nome | Banda do Malaquias | | Artur Ayrão | Polca Tango | 1911 | 1913 | Odeon |
| Samba dos avacalhados | Grupo do Pacheco | Piano, Coro e Batuque | Joaquim Pacheco | Samba Paródia | 1914 | 1914 | Phoenix |
| Zé Pereira | Banda Odeon | | L. C. Desornes, Corrêa Vasques (Arranjo) | Dobrado Carnavalesco | 1917 | 1917 | Odeon |
| No Rancho | Grupo do Moringa | Violão, Cavaquinho, Trombone, Clarinete e Pandeiro | Eduardo Souto | Cateretê Paulista | 1922 | 1922 | Odeon |
| Babaó miloqué | Josué de Barros | Orquestra Victor Brasileira | Josué de Barros | Batuque Africano | 1929 | 1930 | Victor |
| Na Pavuna | Almirante | Bando de Tangará | Homero Domelas/Almirante | Choro de Rua no Carnaval | 1929 | 1930 | Parlophon |
| Mulata boa | Francisco Sena | Gente Boa | Luperce Miranda/Francisco Sena | Embolada | 1930 | 1931 | Odeon |
| O pandeiro | Celeste Leal Borges | Gente Boa | Ezequiel da Costa Rodrigues | Samba de rua | 1930 | 1930 | Odeon |
| Tem jacaré | Ezequiel da Costa Rodrigues | Gente Boa | Ezequiel da Costa Rodrigues | Toada | 1930 | 1931 | Odeon |
| Macumba - Canto de Exu | Elói Antero Dias "Mano Elói"/Getúlio Marinho "Amor" | Conjunto Africano | | Macumba | 1930 | 1930 | Odeon |

| Título | Intérprete | Acompanhamento | Autoria | Gênero | Gravação | Lançamento | Gravadora/Selo |
|--------------------------------|--------------------------------------|--|---|--------------------------|----------|------------|----------------|
| Não vai no candomblé | Conjunto Africano | | Elói Antero Dias "Mano Elói" | Samba | 1930 | 1930 | Odeon |
| Samba de fato | Patrício Teixeira/Trio T.B.T. | Choro Victor | Pixinguinha/Cícero de Almeida | Samba do Partido Alto | 1932 | 1932 | Victor |
| Empurra | Moreira da Silva | Grupo Gente do Morro | Benedito Lacerda | Samba | 1932 | 1933 | Victor |
| Seja breve | João Petra de Barros/Luiz Barbosa | Luiz Barbosa (chapéu de palha) e Custódio Mesquita (piano) | Noel Rosa | Samba | 1933 | 1933 | Victor |
| E o samba continua | Almirante | Diabos do Céu | Ary Barroso/ Lamartine Babo | Samba | 1934 | 1934 | Victor |
| Quanto eu sinto | Silvio Caldas | Benedito Lacerda e Seu Conjunto Regional | Bide/Marçal | Samba | 1935 | 1935 | Odeon |
| Fala meu pandeiro | Carmen Miranda | Grupo Odeon | Assis Valente | Samba | 1935 | 1936 | Odeon |
| Cuíca pandeiro tamborim | Carmen Miranda | Custódio Mesquita (Piano) e Seu Ritmo | Custódio Mesquita | Samba | 1936 | 1936 | Odeon |
| Até ela | Carlos Galhardo | Diabos do Céu | Ataulfo Alves/Wilson Falção | Marcha | 1937 | 1938 | Victor |
| Estou triste com você | Trio de Ouro | Conj. Regional RCA Victor | Herivelto Martins/Darcy de Oliveira | Samba | 1937 | 1938 | Victor |
| Novela | Sônia Carvalho | Conjunto Regional Columbia | Leandro Medeiros/Assis Valente | Samba | 1937 | 1937 | Columbia |
| Você foi embora | Edmundo Silva/Ciro Monteiro | Coro Victor, Escola de Samba | Bide/Marçal | Samba | 1939 | 1940 | Victor |

| Título | Intérprete | Acompanhamento | Autoria | Gênero | Gravação | Lançamento | Gravadora/Sclo |
|-------------------------------|--------------------|--|---------------------------------------|---------------|-----------------|-------------------|-----------------------|
| Juju e balangandãs | Mário Reis/Mariah | Kolman e a Orquestra do Cassino da Urca | Lamartine Babo | Marcha | 1939 | 1939 | Columbia |
| Linguagem popular | Almirante | Dante Santoro e Seu Conjunto Regional | Almirante/Oscar Lavado | Batucada | 1939 | 1939 | Odeon |
| Teu feitiço | Dante Santoro | | Dante Santoro | Choro | 1940 | 1940 | Victor |
| Tocando pra você | Luiz Americano | Conjunto | Luiz Americano | Choro | 1940 | 1942 (EUA) | Columbia |
| Caboclo do mato | João da Bahiana | | Getúlio Marinho "Amor" | Corima | 1940 | 1942 (EUA) | Columbia |
| Macumba de Oxóssi | Grupo do Pai Alufá | | José Espinguela | Macumba | 1940 | 1940 | Columbia |
| Mesma história | Dalva de Oliveira | Benedito Lacerda e Seu Conjunto Regional | Benedito Lacerda/Hervelto Martins | Marcha | 1940 | 1940 | Columbia |
| Ano em segredo | Erasmio Silva | Carlos Machado e Sua Orquestra do Casino da Urca | Russo do Pandeiro/Hialno Villardo | Samba | 1940 | 1940 | Odeon |
| Quarta feira dezessete | Linda Batista | Luiz Americano e Seu Conjunto Regional | Russo do Pandeiro/Aty Kerner da Silva | Samba | 1941 | 1942 | Victor |
| Eu fui à Europa | Linda Batista | Diabos do Céu | Chiquinho Sales | Samba choro | 1941 | 1941 | Victor |
| Amanhã eu volto | Vassourinha | Benedito Lacerda e Seu Conjunto Regional | Antônio Almeida/Roberto Martins | Samba | 1941 | 1941 | Columbia |
| Largo da Lapa | Carlos Galhardo | Diabos do Céu | Marino Pinto/Wilson Batista | Samba | 1942 | 1942 | Victor |