



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

(UNIRIO)

Centro de Letras e Artes - CLA

Instituto Villa-Lobos - IVL

Curso de Licenciatura em Música

**PANDEIRO BRASILEIRO MODERNO: POSSIBILIDADES NA EDUCAÇÃO E UM
PROJETO DE MÉTODO DE INICIAÇÃO**

TOMAZ MARTINS DE ANDRADE

RIO DE JANEIRO

2025

Pandeiro Brasileiro Moderno: possibilidades na educação e um projeto de método de iniciação

por

Tomaz Martins de Andrade

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial da obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Professor Dr. José Nunes Fernandes

Rio de Janeiro
2025

Ficha catalográfica

CIP - Catalogação na Publicação

A553p	ANDRADE, TOMAZ MARTINS DE PANDEIRO BRASILEIRO MODERNO: POSSIBILIDADES NA EDUCAÇÃO E UM PROJETO DE MÉTODO DE INICIAÇÃO / TOMAZ MARTINS DE ANDRADE. -- Rio de Janeiro, 2025. 80 f. Orientador: José Nunes Fernandes. Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos, Licenciado em Música, 2025. 1. pandeiro. 2. pandeiro brasileiro. 3. <i>frame drums</i> . 4. Marcos Suzano. 5. método pandeiro. I. Fernandes, José Nunes, orient. II. Título.
-------	---

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a)
autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Instituto Villa-Lobos - IVL

Curso de Licenciatura em Música

**“PANDEIRO BRASILEIRO MODERNO: POSSIBILIDADES NA EDUCAÇÃO E UM
PROJETO DE MÉTODO DE INICIAÇÃO”**

por

Tomaz Martins de Andrade

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente



JOSE NUNES FERNANDES

Data: 12/02/2025 09:50:05-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor Doutor José Nunes Fernandes (orientador)

Documento assinado digitalmente



JOSE WELLINGTON DOS SANTOS

Data: 12/02/2025 11:51:04-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor Doutor José Wellington Santos

Documento assinado digitalmente



SERGIO AZRA BARRENECHEA

Data: 12/02/2025 20:46:36-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor Doutor Sérgio Azra Barrenechea

Nota: 10 (DEZ)

JANEIRO DE 2025

Dedico este trabalho à Scott Feiner (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Minha família, os primeiros e maiores incentivadores de minha educação e trajetória musical.

Katarina Assef, pelo apoio e parceria.

Aos amigos presentes, passados e futuros, pilares de minha formação pessoal.

Ao professor José Nunes, pela orientação, auxílio e paciência.

Aos professores José Wellington e Sérgio Barrenechea, por aceitarem compor a banca examinadora, com atenta leitura e apontamentos indispensáveis.

Aos demais professores da graduação, pelos ensinamentos.

À toda a equipe, funcionários e colegas da UNIRIO.

A todos os professores que tive o privilégio de ter em minha vida.

Aos pandeiristas espalhados pelo mundo, cuja dedicação tanto me inspira e motiva a continuar tocando, pesquisando, estudando e ensinando.

Ao Mestre Macapá e à professora Manoela Marinho, pela guiança em meus primeiros toques no pandeiro brasileiro.

A Marcos Suzano, por inspirar e semear um mundo cada vez mais cheio de pandeiristas.

A Scott Feiner, por mostrar que o pandeiro brasileiro é do mundo e também toca jazz.

À Clarice Magalhães, por crer na Casa do Pandeiro, com coragem e dedicação excelsa.

Aos meus mestres e mestras da música brasileira, que, cada qual com seu tempo e linguagem, moldaram minha busca por identidade no âmbito do ritmo e do som.

Aos que estão presentes neste trabalho, direta ou indiretamente, e aos que não estão.

Aos que acreditam na Arte e na Cultura como ferramentas de evolução mundial.

Muito obrigado!

ANDRADE, Tomaz Martins de. **Pandeiro Brasileiro Moderno: possibilidades na educação e um projeto de método de iniciação**. 2024. 37 fl. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo principal apresentar uma descrição analítica de características observadas em métodos de pandeiro brasileiro já publicados, procurando correlacioná-los com a perspectiva da educação musical. Para atingir os objetivos propostos, foi realizada uma revisão bibliográfica para, primeiro, contextualizar a pessoa que lê quanto aos caminhos percorridos pelo pandeiro até sua chegada ao Brasil, passando por sua intrínseca relação com o choro, o samba e a identificação com a cultura nacional. Depois, investigar como as pesquisas na área tratam o aprendizado de pandeiro, seja por meio de ambiente formal ou informal, procurando estabelecer elementos constitutivos destes métodos e detalhando um panorama de seus princípios, distintas abordagens e resultados pretendidos. Posteriormente, foi fornecido um recorte do que se pretende propor como método autoral para pandeiro brasileiro moderno. Foi possível concluir que os múltiplos estilos e vertentes de ensino do pandeiro detêm de potencialidade ímpar para a prática da musicalização. Por outro lado, também ficou evidenciado que a maioria dos métodos analisados não necessariamente abordam questões de teoria musical ou rítmica, sugerindo um vigente lapso de ligação entre os assuntos.

Palavras-chave: pandeiro; pandeiro brasileiro moderno; *frame drums*; Marcos Suzano; método de pandeiro; educação musical; Casa do Pandeiro; pandeiro moderno.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 - PANDEIROS E SEUS CAMINHOS: UM CONTEXTO HISTÓRICO	13
1.1 Os frame drums na Antiguidade	14
1.2 Península Ibérica, influência árabe e a chegada ao Brasil	18
1.3 Virada ao século XX: conjuntos regionais e a nacionalização do pandeiro	26
1.4 Marcos Suzano e o Pandeiro Moderno Universal	34
CAPÍTULO II - ESCOLAS BRASILEIRAS DE PANDEIRO: ALGUNS MÉTODOS POSSÍVEIS	44
2.1 Notação musical e manulação	45
2.2 Materialidade: o corpo do instrumentista e do instrumento	52
2.3 Intencionalidade dos conteúdos propostos	56
2.4 Ambientes de aprendizagem	62
CAPÍTULO III - UM PROJETO DE MÉTODO DE INICIAÇÃO	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	74

INTRODUÇÃO

O final do século XX pode ser considerado um marco de evoluções exponenciais em nossa civilização, e na música não seria diferente. Um grande salto de conhecimentos adquiridos, especialmente no âmbito tecnológico e do intercâmbio cultural, possibilitou diversas revoluções, do micro ao macro. Aqui, falaremos da revolução de um dos instrumentos mais populares do Brasil: o pandeiro (Barbosa, 2012). Sem nos perdemos de seu passado histórico, suas raízes e legado contínuo, esta pesquisa buscará iniciar o leitor na apreciação deste instrumento milenar, trilhando seus rumos até o marco zero da técnica tida hoje como *moderna*. Esta técnica, inaugurada por Marcos Suzano no final dos anos 80, tem em sua essência a ideia de que o pandeiro é um instrumento *universal*, e, assim como o violão ou o piano, por exemplo, é capaz de reproduzir e sintetizar a mais vasta gama de ideias musicais, não sendo mais exclusivo de determinado gênero musical, como era característico na primeira metade do século supracitado.

Partindo da tradição do pandeiro no samba e no choro, nos quais este instrumento desempenha um papel de síntese rítmica de outros instrumentos percussivos, Suzano incorporou conceitos musicais dos tambores do candomblé e da bateria da música pop/rock para ampliar esta capacidade de síntese e conceber um novo papel para o pandeiro brasileiro, expandindo seu âmbito de aplicações em gêneros musicais (Vidili, 2016, p. 2).

Nos dias de hoje, este pensamento tem alcançado projeções mundiais, e se mostrado como excelente aliado não apenas no ensino do instrumento propriamente dito, mas também na musicalização - fato este que posso relatar com propriedade, diante de minha própria experiência como professor. Nos últimos oito anos, tenho desenvolvido uma vivência, tanto no âmbito pedagógico, com aulas particulares e oficinas, quanto no ambiente artístico, sendo o pandeiro moderno uma das minhas principais manifestações atualmente.

Assim, este projeto pretende relatar parte desta vivência, no intuito de constituir um futuro método de iniciação próprio, utilizando como referência outros modelos de ensino existentes, além de trazer o contexto histórico que contribuiu nos rumos desta revolução pandeirística - algo que, para mim, desperta enorme interesse também pela potencialidade na Educação Musical.

Problema e objetivos

Após alguns anos desenvolvendo meu caminho com o pandeiro moderno nos campos artístico e pedagógico, notei um especial interesse das pessoas no que se refere à utilização do instrumento em múltiplos contextos musicais: a possibilidade de se tocar pandeiro acompanhando a sua música favorita, seja ela qual for, independente de ser um samba ou um rock, por exemplo, sempre se mostrou atrativa aos ouvintes e alunos. Assim, o sentimento de apropriação e pertencimento que a ecleticidade do estudo permite, revela-se extremamente potente na qualidade da musicalização.

Dessa maneira, identificados anteriormente alguns conceitos centrais e tópicos importantes dentro do assunto, esta pesquisa pretenderá responder à seguinte pergunta: **como a difusão do ensino do pandeiro moderno pode contribuir para a musicalização em ambiente formal e informal?**

Tem-se como objetivo, portanto, além de instigar a vontade de estudo no leitor pela aplicação deste e de outros métodos, investigar a capacidade qualitativa do uso do pandeiro moderno na Educação Musical contemporânea.

Objetivo Geral

Investigar a capacidade qualitativa do uso do pandeiro moderno na educação musical contemporânea.

Objetivos específicos

- Situar o leitor na história milenar dos tambores de moldura, ou *frame drums*;
- Explorar bibliografia especializada sobre os caminhos e influências que os pandeiros tiveram em sua chegada ao Brasil pelos colonizadores;

- Problematizar a história usualmente contada sobre as matrizes da formação cultural brasileiras;
- Pesquisar o processo de nacionalização do pandeiro no último século, com a ascensão dos conjuntos regionais e de artistas renomados;
- Demonstrar aspectos conceituais e detalhes técnicos das transformações promovidas por Marcos Suzano na utilização do pandeiro;
- Expor diferentes possibilidades de métodos de pandeiro, elaborando sobre conteúdos específicos relacionados à educação musical;
- Instigar o leitor na busca de diferentes métodos e possibilidades de estudo do pandeiro brasileiro;
- Gerar material acadêmico pertinente para outras pesquisas relacionadas ao pandeiro e à educação musical;
- Propor um projeto de método de iniciação ao pandeiro brasileiro moderno, com noções básicas de notação e exercícios primários.
- Incentivar a pesquisa e a prática do pandeiro em múltiplas áreas de atuação.

Justificativa

Tendo em vista a contínua transformação do pandeiro ao longo dos milênios, com especial destaque para o grande estopim de Marcos Suzano e a técnica moderna, podemos perceber como a mutabilidade de determinada manifestação é influenciada pela capacidade de adaptação pautada nas trocas: se Suzano não tivesse, por exemplo, colocado suas múltiplas influências musicais na sua performance com o pandeiro, como evidencia Katiusca Barbosa, provavelmente não teríamos o mesmo resultado. “Seu gosto por rock e por músicas das diversas culturas do mundo, o impulsionou a realizar experimentações com o pandeiro em gêneros que habitualmente os pandeiristas não exploram.” (Barbosa, 2015, p. 14). Assim, podemos compreender a importância da transculturalidade, da troca e da experimentação na manutenção do presente. Da mesma forma, uma sala de aula, por exemplo, necessita dessas virtudes para a construção de um ambiente frutífero de aprendizagem.

Na busca de ferramentas que tratassem do ensino do pandeiro, raras às vezes encontrei métodos que buscassem uma perspectiva exclusivamente da técnica moderna, ocorrendo com muito mais frequência materiais voltados especificamente aos gêneros populares mais tradicionais, como de samba, choro ou baião. Istoposto, vendo as principais fontes atuais de estudo da técnica moderna constituírem na própria vivência (a já supracitada troca), em concertos, encontros, discografia especializada, aulas e oficinas, percebi certa escassez de materiais disponíveis para a iniciação da técnica moderna que também pudessem fornecer ferramentas para a musicalização, para crianças ou adultos.

A principal fonte disponível para se ter uma ideia sobre a técnica na performance de Marcos Suzano é sua obra *Pandeiro brasileiro*, um DVD que equivale a uma aula particular com Suzano. Nesse DVD, Suzano fala sobre sua abordagem básica ao instrumento; explica e toca múltiplos padrões e ideias de groove; e menciona alguns detalhes sobre a configuração eletrônica dada ao pandeiro. Além de ver Suzano tocar ao vivo ou ter uma lição com ele, esta é a melhor janela disponível da sua forma de pensar e tocar (Potts, 2012, p. 06).

Ainda que com o tempo novas gerações de pandeiristas - sementes alastradas por Suzano em diferentes regiões do Brasil e do mundo - tenham frutificado, desbravado seus próprios caminhos e contribuído enormemente para a difusão da técnica moderna, da mesma forma, observei também que mesmo alguns métodos que continham esta influência primordial, muitas vezes estavam voltados tão somente ao ensino do instrumento - de sua tocabilidade - ausentando-se conceitos básicos da educação musical como, por exemplo, a noção de tempo e contratempo, de entendimento teórico sobre subdivisões, compreensão de fórmulas de compassos, figuras rítmicas, notação musical, entre outros atributos de um processo de musicalização. Assim, este trabalho, além de buscar atrair o leitor para a riquíssima história do pandeiro brasileiro e suas possibilidades de estudo, visa debater o aproveitamento dessas técnicas na iniciação musical.

Academicamente esta pesquisa também poderá servir como subsídio para que o licenciado em música atue nesse tipo de atividade, adquirindo ferramentas e conhecimentos que permitam o desenvolvimento de um trabalho de musicalização com o pandeiro, buscando alternativas aos modelos tradicionais de ensino, tanto para a infância quanto para adultos.

Metodologia

Para realizar esta pesquisa, primeiro desenvolvi uma revisão bibliográfica para entender como os estudos na área tratam sobre o contexto histórico-geográfico do pandeiro no mundo. Foram levantadas outras pesquisas, artigos e teses discorrendo sobre o desenvolvimento específico do pandeiro no Brasil, bem como seus desdobramentos, como a era do rádio e os primeiros gêneros populares nacionais. Posteriormente, foram expostas múltiplas possibilidades de métodos de pandeiro já publicados, correlacionando-os com a perspectiva educacional e buscando confrontar diferentes visões de seus conteúdos, pautadas em tópicos como notação, movimentação, tipos de exercícios, além de mencionar espaços possíveis no Rio de Janeiro para aprofundamento e apreciação do pandeiro. Por fim, selecionei trechos que deverão fazer parte de pesquisa futura para o desenvolvimento de método próprio de pandeiro, compilando noções básicas e exercícios primários que utilizo em minhas aulas, que servirão de base para comparações em intenções educacionais, seja em ambiente formal ou informal.

Organização do estudo

Este trabalho terá a seguinte organização: no capítulo I serão elencados conteúdos que situem o leitor no contexto histórico do instrumento, seu surgimento e caminhos migratórios, segundo pesquisa bibliográfica; no capítulo II, ainda com base na literatura, serão abordados métodos antigos e recentes, discorrendo e investigando sobre o ensino do pandeiro de uma forma geral e algumas possibilidades na educação; no capítulo III, após contextualização e comparativos de métodos exemplificados, será introduzido o projeto de método próprio, com princípios básicos de notação e alguns exercícios primários.

CAPÍTULO I - PANDEIROS E SEUS CAMINHOS: UM CONTEXTO HISTÓRICO

Ao assistirmos hoje, em 2024, alguma pessoa tocando pandeiro, seja qual for o contexto, local ou gênero musical, infrequentemente racionalizamos o tamanho do percurso que este instrumento trilhou - geográfica e historicamente - até atingir o nível de sua popularização e versatilidade atual. Instrumento percussivo milenar, da família dos chamados “tambores de moldura” (ou *frame drums*), o pandeiro carrega em sua bagagem histórica, provavelmente desde o período neolítico (Rodrigues, 2014), o próprio desenvolvimento da humanidade, sendo considerado um dos primeiros instrumentos musicais já inventados e testemunha participativa de grandes processos de dominação humana em nosso mundo.

(...) os pandeiros são, com o decorrer da história, aceitos e adotados nas novas sociedades formadas pelo convívio entre conquistadores e conquistados, ajudando hoje a contar parte da história da formação cultural de alguns povos do chamado Novo Mundo, entre estes, o povo brasileiro (Rodrigues, 2014, p. 13).

Nestes contextos histórico-geográficos, ao designar-se ao instrumento sempre no plural, Valéria Rodrigues (2014) reafirma a multiplicidade de tambores existentes, todos "primos" dos pandeiros brasileiros que conhecemos atualmente. Dessa maneira, acredita-se que, provavelmente pela simplicidade com que eram produzidos - uma pele (membrana geradora de vibração) atrelada à uma moldura de madeira com pouca profundidade (estrutura e caixa de ressonância) - os tambores de moldura tenham evoluído paralelamente em diferentes regiões do mundo, sendo impossível apontar com exatidão um local ou data de nascimento. Assim, mesmo que esteja compreendida uma ideia imagética unificada do que seria o pandeiro, ainda que passível de diversas variações no âmbito material, sonoro ou sociocultural, podemos perceber que, mesmo após milênios de desenvolvimento até a chegada no Brasil, a diversificação se manteve presente. Por este motivo a preferência, em muitas pesquisas sobre o tema, pelo termo no plural: *os* pandeiros. "O pandeiro brasileiro não pode ser reconhecido apenas por um instrumento, mas por vários, diferentes em nomes, formas, tamanhos e maneiras de se tocar. Praticamente um mundo de variedades pandeirísticas habitando todas as regiões deste país" (Rodrigues, 2014, p. 14).

Da mesma maneira converge Vidili (2021), ao reconhecer as múltiplas vertentes, estilos e formatos do que consideramos um pandeiro brasileiro.

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 (Vidili, 2021, p. 43).

Os *frame drums* na Antiguidade

Antes de seguir, faz-se necessária a conceituação do termo *frame drum*, que poderia ser traduzido do inglês para algo como tambor de moldura, tambor enquadrado ou tambor de aro: trata-se de um instrumento percussivo da família dos membranofones, caracterizado pelo fato de possuir o comprimento do corpo, normalmente em madeira, menor do que o comprimento de sua membrana, geralmente de pele animal, ou sintética. "Os *frame drums* são reconhecidos por apresentarem em sua estrutura física uma membrana esticada e presa a um aro, com um corpo ressonador de profundidade menor do que o raio de sua membrana." (Rodrigues, 2014, p. 16).



Fig. 1. Exemplos de representações iconográficas com utilização de *frame drums* (Grécia, Turquia e Egito)

Posteriormente, alguns tipos de pandeiro ganharam as chamadas platinelas, ou soalhas, pequenas peças metálicas que, atreladas ao corpo do instrumento, geram as frequências mais agudas, de timbre estridente. Em termos de classificação formal, ainda que existam divergências, uma vez que não é possível determinar um esquema soberano de classificação instrumental (Rodrigues, 2014, p. 21), considera-se aqui que o pandeiro brasileiro atual, com a presença de platinelas, seja um instrumento de classificação híbrida, integrando a família dos membranofones e idiofones simultaneamente.

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. 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 (Vidili, 2021, p. 45).

Desde o período neolítico, há inúmeros registros da presença destes tambores em diversas manifestações humanas, com marcantes representações iconográficas posteriores, exemplos em civilizações milenares onde hoje situam-se a Grécia, o Egito e mesmo nas Américas, sempre ficando evidentes suas diferenças, seja com relação ao formato, timbre, técnica ou contexto sociocultural. "Pesquisadores acreditam que a representação mais antiga de um *frame drum*, assim como a de qualquer tambor, corresponde a uma pintura rupestre encontrada na Turquia. Fica na cidade de *Çatal Huiuk* e é de 5.800 a.c., ainda no período Neolítico" (Rodrigues, 2014, p. 34). Portanto, acredita-se que, também na antiguidade, os *frame drums* tenham se desenvolvido simultaneamente, em múltiplas regiões de nosso globo, motivo pelo qual existem atualmente tantas variações, instrumentos "primos", pertencentes à uma mesma família, mas que podem divergir enormemente em sua sonoridade e utilização.



Fig. 2. Exemplos de *frame drums* de diferentes grupos étnicos

Adufe, *bodhrán*, *riq*, *bendir*, *daf*, *dayereh*, *kanjira*, *buben*, *mazhar*, entre outros tantos instrumentos pertencentes à esta categoria de tambores milenares, ao longo dos séculos têm mostrado participação ativa no desenvolvimento das culturas locais, como evidencia Rodrigues (2014):

Para mim, cada *frame drum* é representante cultural de um país ou comunidade, carrega uma identidade permeada de histórias particulares e coletivas, um nome próprio em sua língua local, está ativamente presente em funções sociais, festivas ou cerimoniais, experimentando diferentes gêneros musicais. Apresenta peso e altura diferenciados, exigindo uma postura distinta por parte do ser com quem interage, uma profusão de diversidades em meio a uma mesma categoria, praticamente um ser, uma entidade local (Rodrigues, 2014, p. 24).

A autora também frisa a frequente aparição, ainda na antiguidade, de registros com predominância feminina na utilização dos tambores. "Os registros iconográficos de *frame drums* foram muito comuns durante o período greco-romano onde podiam ser vistos em afrescos, vasos, ânforas e outros utensílios, sempre associados a imagens festivas e votivas em que, na maioria

das vezes, eram vistos tocados por mulheres" (Rodrigues, 2014, p. 45). Tal observação vai diretamente de encontro à pesquisa de Eduardo Vidili (2021), onde o autor reforça a alta incidência de registros com mulheres tocando os instrumentos:

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 (Vidili, 2021, p. 47).

Ainda, gira em torno destes instrumentos a possibilidade de um elo direto em atividades agrícolas e outras tarefas cotidianas de subsistência, mais uma prova de que esses tambores criaram uma relação intrínseca com seus povos anfitriões, locais e práticas de sobrevivência. Assim, diferentes contextos possibilitaram o surgimento de inúmeras variações, seja em sua tocabilidade, técnica ou outros atributos.

Dentre as hipóteses encontradas por Rodrigues (2014) sobre o surgimento dos *frame drums* na Antiguidade, está a associação do desenvolvimento do instrumento à utensílios agrícolas. Por exemplo, peneiras para grãos ou bandejas com pele ao fundo teriam a estrutura de forma, corpo e construção bem próximas ao instrumento como conhecemos atualmente, bastando inverter a ferramenta agrícola da posição horizontal para a vertical, para ganhar a função musical. A autora também assinala a importância de lembrar da relação dos *frame drums* com ritos que se associam à festividade com música e dança, em celebração à fertilidade e sucesso da colheita, transformando as ferramentas em instrumentos musicais.

Um outro exemplo marcante de adaptação é o desenvolvimento de peças em formato quadrado: “(...) a iconografia do período medieval na Península Ibérica fornece o principal material de pesquisa sobre os *frame drums*, mostrando dois formatos: redondo e quadrado” (Rodrigues, 2014, p. 32). Também na África, outras pesquisas apontam diferentes possibilidades de identificação de *frame drums*, evidenciando novamente múltiplos formatos e tamanhos. Dessa maneira, as evidências observadas em registros históricos ilustram os *frame*

drums como instrumentos extremamente variados, adaptados aos contextos culturais e suas múltiplas práticas locais, em diversos âmbitos.

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*. (...) esses instrumentos são bastante diferentes da noção de “pandeiro” assumida no presente: 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 (Vidili, 2021, p. 49-50).

Assim, observamos que a multiplicidade e a maneira ímpar com que cada tambor se conecta com a cultura e o povo local, suas manifestações de cunho religioso, festivo, produtivo e artístico, refletem significativamente a grande capacidade de adaptação deste grupo de instrumentos. Este fator se mostrará bastante importante para sua perpetuação e desenvolvimento nos processos de disputas territoriais e colonizações subsequentes, bem como de globalização.

Península Ibérica, influência árabe e a chegada ao Brasil

Atualmente, quando pensamos em raízes da música ou cultura brasileira, geralmente temos em mente três bases centrais: a indígena, a africana e a europeia. Somos ensinados, desde a educação básica, que estes são essencialmente os três pilares que moldaram nossa configuração enquanto povo brasileiro - três raízes do Brasil. Ocorre que, com frequência, negligenciamos a enorme participação da herança árabe no desenvolvimento cultural brasileiro, dado o tamanho da influência desta cultura já nos europeus que aqui aportaram. Esta tentativa de apagamento da herança árabe nasce antes mesmo da chegada dos primeiros portugueses ao Brasil, consequência da disputa e posterior domínio da região Ibérica pelos árabes na Idade Média, como evidencia Dias (2011) em sua tese de doutorado, *O Adufe: Contexto Histórico e Musicológico*:

Quando iniciamos a leitura de uma história da música ocidental em busca das referências à influência oriental na música cristã medieval, encontramos dados que nos elucidam acerca da mudança do centro religioso para terras mais ao norte, exprimindo um claro afastamento das

invasões islâmicas do sul... na interpretação dos autores, Ocidente é solo de domínio cristão, uma vez que a atenção à Península Ibérica é retomada com a exaltação dos instrumentos musicais na obra de Afonso X, já em pleno século XIII (Dias, 2011, p. 5).

Após mais de setecentos anos de ocupação árabe na Península Ibérica, região constituída por Espanha e Portugal, era de se esperar que a forte influência já deixada nos europeus fosse trazida no processo de navegações que culminou na colonização da América. A supracitada adaptabilidade, característica fundamental dos *frame drums* em sua difusão, historicamente também se mostrou como virtude da cultura árabe medieval (Lyons, 2011), tendo o poder de se impregnar de tamanha forma na região, que acabou reverberando em futuras disputas de território, séculos mais tarde. "O gênio dos árabes medievais estava em sua extraordinária receptividade a novas ideias, na capacidade de adotar o que fosse preciso de outras culturas, e de aperfeiçoar essas noções para atender às demandas práticas, intelectuais e religiosas de seu tempo" (Lyons, 2011, p. 183).

Vale ressaltar, entretanto, que diferentes estudos apontam a pré-existência de *frame drums* na região peninsular bem antes da ocupação árabe, de forma que sua utilização primária não foi resultado direto desta invasão. Este fato mais uma vez fortalece a hipótese de que esta família de tambores teve um desenvolvimento paralelo em múltiplas regiões do planeta, não sendo disseminada exclusivamente por um ou mais grupos étnicos específicos. De toda forma, é certo que cada localidade possuía suas particularidades, e que a invasão moura teve contribuições significativas na inserção de tambores mais ligados à cultura árabe em diferentes regiões do mundo.

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) (Vidili, 2021, p. 48).

No contexto de ocupação muçulmana desta região, durante minha pesquisa correlata aos pandeiros, uma referência em particular se mostrou extremamente relevante, por ser uma das poucas em que trata deste período com absoluta profundidade - a dissertação de Valéria Zeidan Rodrigues (2014), denominada *Pandeiros: entre a Península Ibérica e o Novo Mundo, a trajetória dos pandeiros ao Brasil*, que serviu de material central na pesquisa deste capítulo. Rodrigues elucida de maneira ímpar as nuances das conquistas árabes deste período (por volta do ano 711 d.c. até 1492 d.c.), sempre demonstrando a presença dos *frame drums* e a forma como naturalmente se impregnavam nas culturas dominadas. Vidili (2021) converge ao afirmar que “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”. A autora chega a apontar, por exemplo, o período em que determinados tipos de *frame drums* teriam sido introduzidos na Península Ibérica de maneira mais incisiva, ganhando papel essencial inclusive em espaços de educação musical, que se mostrariam como verdadeiras revoluções no âmbito da cultura local posteriormente.

A partir da conquista árabe, um dos principais marcos para a cultura musical na Península Ibérica foi a chegada do músico Ziryab que revolucionou os hábitos e cultura geral da população, além de trabalhar pela área musical. Durante o século IX a corte de Córdoba buscava igualar-se em requinte e elegância à cidade de Bagdá e para isso acolhe as inovadoras ideias de Ziryab criando escolas, supostamente públicas, que revolucionaram os métodos de ensino. Atribui-se a ele a ampliação do repertório musical da época por meio do conhecimento de canções orientais, a introdução de dezenas de novos instrumentos orientais e berberes na prática musical ibérica, além de haver introduzido a quinta corda do Ud ou Alaúde, a corda da alma. Segundo contam, quando Allah criou o homem, também criou o Alaúde com suas quatro cordas simbolizando, cada uma delas, os elementos da natureza: terra, água, fogo e ar. Ziryab teria introduzido a quinta corda na intenção de aproximar o homem da natureza por meio da alma, batizando-a de “a corda da alma”. Dentre os instrumentos introduzidos na Península Ibérica neste período é provável que possamos incluir o *frame drum* árabe nesta lista, o chamado *Duff* (Rodrigues, 2014, p. 37).

Desse modo, fica evidente a enorme participação que a cultura árabe teve na difusão dos pandeiros na Idade Média, uma vez que eram peças importantes e já intrínsecas à cultura árabe da época. Para Valéria Rodrigues, as conquistas árabes disseminaram de forma intensa os *frame*

drums nas culturas e terras colonizadas (Rodrigues, 2014). No entanto, vale lembrar que, em um curto período de tempo, os povos europeus da região ibérica passariam da condição de dominados para dominadores, como reitera Soler (1995): “no espaço de oito séculos, teve tempo suficiente para marcar hábitos, o sangue, o gosto e [...] o inconsciente coletivo dos povos ibéricos. Povos que iriam, na mesma hora em que se descolonizavam dos árabes, colonizar as Américas” (Soler, 1995, p. 35 *apud* Rodrigues, 2014, p. 31). De acordo com Rodrigues (2014), faz-se necessária a compreensão de como eram os povos que aportaram no Brasil nos primeiros séculos de colonização.

A autora também reforça que é preciso ter um olhar atento às questões sociais e culturais da época nas terras ao sul do continente europeu, para que se possa acompanhar a vinda dos pandeiros ao Brasil, trazidos pelos colonizadores. Enfatiza-se aqui a necessidade de se compreender quem eram os portugueses no período, qual cultura vinha sendo desenvolvida em suas terras, para que então possamos entender os conteúdos que migraram para o Brasil e o Novo Mundo (Rodrigues, 2014).

Portanto, ao pensarmos na chegada dos primeiros colonizadores europeus ao Brasil, é imprescindível a conscientização de que estes povos vinham de um passado recente de absoluta miscigenação com a cultura árabe, fruto de séculos de dominação, onde estes povos absorveram atributos em diversos âmbitos culturais como na filosofia, gastronomia, literatura, e, claro, na música. “Os árabes não chegaram presencialmente no Brasil no momento de sua colonização no início do século XV, mas sua herança desembarcou junto aos primeiros colonizadores, marcados pela secular presença árabe em seu território” (Rodrigues, 2014, p. 51). Tal influência se manteria presente nestes povos e seria repassada aos futuros brasileiros ao longo dos séculos, afirmando-se como outra forte raiz da cultura do Brasil, importante tal como as indígenas, africanas e europeias, e comumente não mencionada nos livros de história.

Quando aquela população socialmente móvel, mobilíssima mesmo, voltou à Europa cristã, foi trazendo consigo uma espessa camada de cultura e uma enérgica infusão de sangue mouro e negro que persistiram até hoje no povo português e no seu caráter. Sangue e cultura que viriam ao Brasil; que explicam muito do que no brasileiro não é europeu, nem indígena, nem resultado do contato direto com a África negra através de escravos. Que explicam o muito de mouro que persistiu

na vida íntima do brasileiro através dos tempos coloniais. Que ainda hoje persiste até mesmo no tipo físico (Freyre, 2003, p. 288).

No Brasil, registros históricos apontam que a presença de pandeiros esteve diretamente atrelada logo na chegada dos primeiros colonizadores, sendo uma peça presente desde o início deste processo (Rodrigues, 2014). É possível supor, portanto, que a tripulação que desembarcou com Cabral já tenha trazido consigo estes instrumentos, que seriam testemunhas do processo de colonização em sua integralidade. Vale lembrar ainda que o aportamento de Cristóvão Colombo, líder da frota considerada a primeira europeia a chegar na América, coincide com o mesmo ano de fim do domínio mouro na região ibérica (1492), de forma que há alta probabilidade deste processo de introdução dos pandeiros de origem ibérica no continente ter ocorrido antes mesmo do ano de 1500. Com o crescente domínio português em terras brasileiras, inicia-se novamente outro processo de 'aclimação' destes tambores, em solo diferente, e agora tendo como principais difusoras as manifestações típicas de Portugal recém descolonizada dos árabes.

Convenço-me de que o pandeiro e seus descendentes, mesmo sendo asiático, devem os espanhóis e portugueses aos mouros sua aclimação. O pandeiro redondo ou retangular, adufe, o tamborim que os tupiniquins ouviram soar pelos marinheiros de Pedro Álvares Cabral em maio de 1500 nas praias de Porto Seguro, foram e são instrumentos inseparáveis dos cantos e danças mouras. Não estavam no Brasil do século XV, como estavam os tambores e trombetas. O português trouxera aquela oferta dos mouros, mouriscos, moçárabes, mudejares, bailarinos e cantadores, quando a Espanha era muçulmana e Portugal quase agareno. O adufe, que Maria, irmã de Moisés, com suas companheiras, tocou e cantou, festejando o afogamento egípcio no Mar Vermelho, era percutido na cidade do Salvador no fim do século XVI e sempre por mão feminina, como ainda ocorre em Portugal na marcha das romarias e folgares do arraial (Cascudo, 1984, p. 27-28).

Ao mesmo tempo em que, em linha temporal, se vislumbrava o momento de uma tão falada coligação da história brasileira ao pandeiro, Vidili (2021) destaca a enorme pluralidade com que os pandeiros recém chegados ao Brasil detinham. Este fator, no entendimento de muitos autores, gera a compreensão do motivo pelo qual existam manifestações contemporâneas tão diversas envolvendo o uso dos pandeiros no Brasil. Rodrigues (2014) ainda acrescenta, que de

norte a sul do país, pandeiros podem ser encontrados em manifestações populares diversas, como a Folia de Reis, Congadas, Bumba- meu-boi, Capoeira, Cavalo Marinho.

As origens, formas, feições dos pandeiros ibéricos que chegaram ao Brasil via colonização portuguesa, conforme exposto, também são plurais. Suas culturas de procedência incluem também os variados povos europeus que se desenvolveram durante a longa hegemonia greco-romana e também os povos islâmicos do Norte da África (Vidili, 2021, p. 49).

Ainda que possamos afirmar que a participação africana tenha tido papel fundamental na constituição do que chamamos de pandeiro brasileiro hoje (Vidili, 2021), esta contribuição normalmente não vem atrelada pelo fato dos povos escravizados da África terem inserido determinados tipos de *frame drums*, como frequentemente pode-se pensar, mas sim por sua utilização. Eduardo Vidili (2021) aponta, inclusive, que desconhece a existência de registros que indiquem a origem de qualquer tipo de pandeiro na África Ocidental e Central, de onde foram trazidos indivíduos como escravizados para o Brasil. A pesquisa de Elvis Henrique Firmino Santos, defendida na Universidade Federal de Ouro Preto em 2024, colabora com a temática, corroborando inclusive com outras hipóteses migratórias para determinados tipos de tambores específicos, e apontando diferentes caminhos percorridos, como, por exemplo, o movimento contrário, de retorno ao continente africano, tempos mais tarde.

O que as pesquisas têm indicado é que os instrumentos que poderiam ser considerados similares ao pandeiro contemporâneo, encontrados na África Ocidental e Central durante o período de colonização, como o gumbé e o tamalin, foram criados no próprio continente americano e posteriormente levados para África quando vários escravizados, ao conquistarem a liberdade ou serem deportados, para lá retornaram. Aos poucos, esses instrumentos foram transculturados, assim surgindo novas tradições (Santos, 2024, p. 12).

Dessa forma, compreendemos que os pandeiros que aqui chegaram não necessariamente foram introduzidos por grupos étnicos africanos advindos da diáspora negra, mas que os mesmos tiveram participação marcante em sua difusão e desenvolvimento, alterando inclusive algumas possibilidade práticas no uso destes instrumentos. Além da intensa miscigenação rítmica, fator

que seria extremamente influente na consolidação futura de ritmos afro-brasileiros elementares, os estudos deste período apontam que também houve contribuições efetivas com relação à sua tocabilidade, como declara Santos (2024) em sua pesquisa, intitulada *O pandeiro na história do Brasil República, sob o viés das culturas diaspóricas negra*.

É justamente em relação à performance que se pode reconhecer a grande contribuição da cultura afro em relação à utilização do pandeiro no Brasil: os escravizados africanos que trazidos em diáspora para a América passaram a empregar esse instrumento em posição de toque “horizontal”, de forma bastante singular perante outras culturas. Ao mesmo tempo, os escravizados africanos adotaram o uso de “tapas” na percussão do pandeiro, recorrendo para isso à mão espalmada, movimentada de cima para baixo, ou então mais raramente para frente, atingindo a região central da pele e assim provocando um som “seco” e estala (Santos, 2024, p. 14-15).

Vidili (2021) vai de encontro às informações de Santos (2024), ao também reconhecer a mudança na maneira de tocar. Segundo ele, aparenta ser senso comum entre pandeiristas a suposição de que negros escravizados trazidos para o país tenham papel fundamental na mudança de posição de sustentação do instrumento (de vertical para horizontal), passando aos poucos a tocá-lo de forma semelhante a tambores africanos ou afro-americanos, como o djembê e o atabaque. Esta mudança no tratamento ao modo de segurar o pandeiro, de certo modo, o assimila a um “atabaque portátil”. Essa característica se tornaria, em um futuro distante, outro grande atributo responsável pela popularização do pandeiro brasileiro contemporâneo.

Ponto comum entre alguns pesquisadores observados, Valéria Rodrigues (2014) também reconhece esta como sendo uma mudança significativa relacionada a utilização dos pandeiros pelos povos africanos, e implica sua correlação direta com determinados tipos de golpes no instrumento. À exceção de escravizados islamizados, africanos não costumavam ter intimidade com a sustentação vertical destes instrumentos, passando a segurá-los na posição horizontal. Assim como a sua sustentação, os golpes que passaram a empregar no pandeiro também se assimilam aos golpes utilizados no modo de se tocar um atabaque (Rodrigues, 2014).

Outro ponto comum se refere à escassez de materiais e registros iconográficos de determinados períodos desta ocupação. Pode-se dizer que os três primeiros séculos da colonização portuguesa não apresentam iconografia tão extensa. Ela viria a ser expandida de

maneira progressiva, ao passo em que aumentava o interesse e a mobilidade pelas terras do Brasil (Rodrigues, 2014). Ainda assim, podemos observar, em diversos exemplos destes registros iconográficos do período colonial, que a utilização dos pandeiros já era vasta e representativa enquanto manifestação cultural, como por exemplo na capoeira ou em procissões religiosas, de forma que a participação dos povos escravizados que para cá foram trazidos foi crucial não apenas para a perpetuação destes instrumentos, como também para o desenvolvimento de sua identidade e de particularidades que se definiriam como essenciais no futuro.

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” (Vidili, 2021, p. 54).



Fig. 3. Registro iconográfico de capoeiristas utilizando o pandeiro no Brasil pré-República

Virada ao século XX: conjuntos regionais e a nacionalização do pandeiro

Durante o período colonial e imperial que se seguiu, os pandeiros continuaram entranhando-se pelas novas terras, percurso que ficou marcado por violenta ocupação portuguesa em território brasileiro. Para além das ressignificações pelos povos originários e povos advindos da diáspora africana, com exemplos em expressões culturais como a capoeira, o bumba meu boi e o cavalo marinho, a utilização dos pandeiros (e de outros instrumentos) por parte dos colonizadores também teve função de dominação, uma vez que frequentemente estavam presentes em seu projeto de aculturação através da catequização. Neste projeto, que se justificava como alfabetização, educação e iniciação religiosa aos povos escravizados, as práticas cerimoniais na realidade impunham a cultura, o idioma e a religião lusitanas, e muitas vezes com auxílio da música:

Os jesuítas perceberam que poderiam utilizar a música como eficiente instrumento catequizador e uma de suas primeiras estratégias para isso foi elaborar um repertório de canções sacras com letras em tupi. A catequização por meio da música pareceu um método tão eficaz que contou ainda com um pedido de incremento de instrumentos musicais vindos de Portugal. (...) O propósito educativo e doutrinário com que a música foi tratada pelos jesuítas em suas missões e colégios ajudou a introduzir o pandeiro na sociedade colonial brasileira, tornando-o desde já um instrumento popular, acessível e presente em ritos e festas comunitárias ou de religiosidade popular (Rodrigues, 2014, p. 56-57).

Por outro lado, os pandeiros também se mantiveram úteis como fortes símbolos de luta dos povos dominados, e até hoje são frequentemente associados com o ideal de resistência. Presentes em manifestações múltiplas, são encontrados em todas as regiões brasileiras, em expressões culturais populares como a Folia de Reis, Congadas, Bumba-meu-boi, Cavalo Marinho, Capoeira (Rodrigues, 2014), entre tantas outras, que são constantemente vinculadas ao discurso decolonial, de luta contra os povos dominadores e afirmação da herança negra e indígena.

No entanto, foi somente após a proclamação da República, no final do século XIX, com o surgimento do choro e do samba, que o pandeiro despontou entre os instrumentos de percussão no Brasil. Ainda que este percurso tenha tido seus altos e baixos, o pandeiro acabaria inevitavelmente se tornando objeto tradicional e tendo função imprescindível para os conjuntos regionais, rapidamente ganhando popularidade e se tornando um dos símbolos nacionais. Dessa forma, mesmo que, na época referida, o pandeiro tivesse geralmente somente a função de instrumento acompanhador nas rodas de choro e samba, sem o 'protagonismo sonoro', digamos assim, que atingiu anos mais tarde, era ali que ele começaria a se afirmar como personagem inerente à toda uma formação de identidade da música brasileira.

Antes de continuar, faz-se necessária uma importante ressalva no que se refere ao termo “pandeiro”, que daqui para frente será designado para apontar um instrumento bem mais específico: um *frame drum* redondo com platinelas, geralmente visto sendo utilizado no choro ou no samba, de couro animal (embora, recentemente, diversos luthiers da área estejam desenvolvendo peles sintéticas como substituição ao couro, com um tecido mesclado à uma pele de nylon). Esta delimitação organológica objetiva o princípio de nos atermos ao instrumento que de fato será foco direto deste trabalho posteriormente - o pandeiro brasileiro moderno ou, ainda, o pandeiro grave. Geralmente de 10 polegadas de diâmetro e pesando entre 200 e 500 gramas, seu sistema de afinação possui tarraxas ao longo do corpo de madeira, que, ao serem reguladas por uma chave, esticam ou afrouxam a membrana do pandeiro, possibilitando diferentes alturas de nota fundamental. As platinelas ou soalhas deste tipo de pandeiro são pequenas placas metálicas (alguns modelos utilizam ferro, latão, alumínio ou cobre), normalmente redondas e côncavas, agrupadas pelo corpo em cinco ou seis pares. Comumente, instrumentistas colocam uma terceira peça plana e mais fina, feita de flandres, inserida entre cada par de platinelas côncavas. Mais recentemente, alguns luthiers, além de empregarem a utilização da pele sintética como alternativa ao couro animal, também passaram a utilizar sistemas de afinação internas nestes pandeiros.

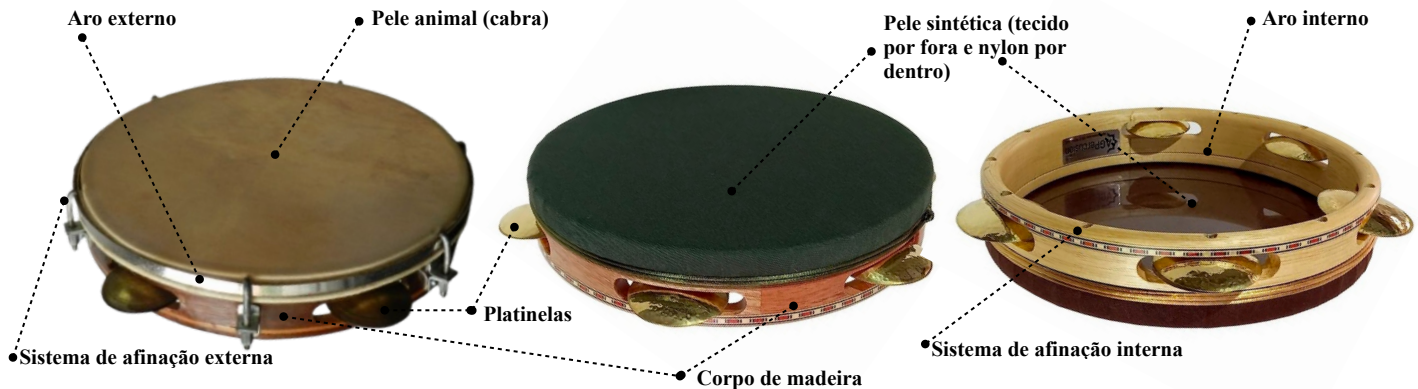


Fig. 4. Pandeiro tradicional de pele animal e afinação externa, produzido na década de 1990 pelo luthier Adalberto (esq.), e pandeiros com membrana sintética e sistema de afinação interna, confeccionados em 2024 pela AG Percusion (luthier Alessandro “Alejo” Gonçalves)

De volta ao assunto, com a República do Brasil instaurada e o início de seu desenvolvimento econômico, mais especificamente no período compreendido entre a segunda e a terceira fase da industrialização brasileira, iniciava-se também um movimento de entretenimento cultural de massas, alavancado por diversos avanços tecnológicos significativos. As popularizações do choro, considerado o primeiro gênero popular urbano genuinamente brasileiro (Magalhães, 2017), e do samba, impulsionadas pelo início das primeiras transmissões radiofônicas, rapidamente levaram o pandeiro para dentro das casas de muitos brasileiros. Todavia, vale lembrar que este também foi um caminho árduo, e nem sempre o pandeiro foi bem aceito na sociedade de uma maneira geral.

Ainda lidando com a recente abolição do sistema escravista e a jovialíssima República proclamada, as marcas do racismo e da discriminação à tudo o que não fosse originário do continente europeu se faziam presentes. Mesmo que fossem discutidas, no meio intelectual e científico da época, teorias e possibilidades para lidar com o fim da escravidão e as futuras tendências de miscigenação no país, o direcionamento das mesmas sempre partia do objetivo eugenista, de embranquecimento gradual da população, que seriam ditas como necessárias para o devido progresso da nação (Vidili, 2021). Assim, diversas medidas de repressão e violência física

e/ou simbólica estiveram presentes nas primeiras décadas do século XX, em especial as que confrontavam práticas afrodiaspóricas, de ritmos como a capoeira, batucada, lundu, maxixe, samba, etc.

Um bom exemplo deste procedimento de coerção foi a criação da antiga Lei Antivadiagem, situada no Código Penal de 1890 (o primeiro da República, vigorando até 1940) e prevista em seu artigo 399, que, mesmo enquadrada como contravenção, sujeitava inclusive detenções de 15 a 30 dias. Ainda que não fizesse menção à nenhuma prática, gênero ou instrumento musical específico, esta lei, que foi bastante controversa e passível de amplas interpretações devido à fragilidade de suas definições (Vidili, 2021), teve como um de seus consequentes alvos, o pandeiro. Há inúmeras evidências, notícias de imprensa, boletins de ocorrência e relatos ligando detenções previstas pela Lei Antivadiagem ao pandeiro, conforme afirma Eduardo Vidili em sua tese de doutorado, ao destacar inclusive que “pessoas que o tocavam na rua estavam sujeitas à prisão, à apreensão ou inutilização do instrumento e a outras formas de violência policial” (Vidili, 2021, p. 60).

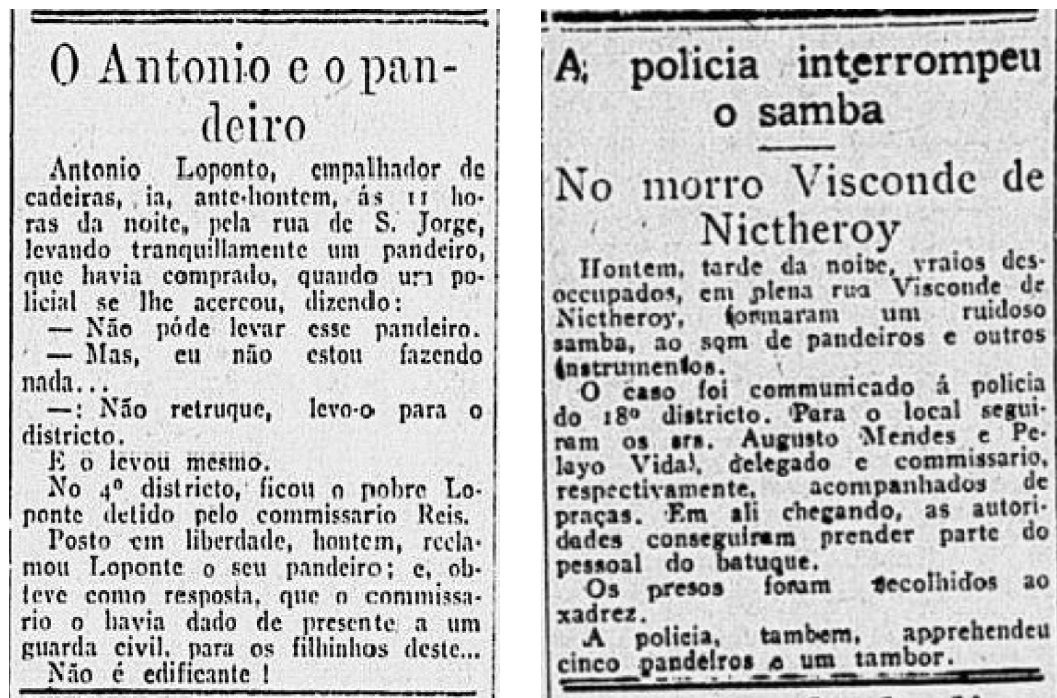


Fig. 5. Notícias de prisões de músicos e apreensões de pandeiros, no início do século XX

Vidili ainda aborda a correlação entre pandeiro e samba neste contexto de repressão:

(...) 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. (Vidili, 2021, p. 63).

Mesmo assim, em pouco tempo, os pandeiros triunfariam e começariam a ganhar um espaço mais respeitado nacionalmente, tanto no ambiente informal quanto formal. O início da chamada Era do Rádio possibilitou a consolidação do choro e do samba como os primeiros gêneros tipicamente nacionais, fazendo com que se popularizassem em meio a sociedade os conjuntos regionais. Era bastante comum que as rádios tivessem, inclusive, seus próprios conjuntos, músicos contratados, sendo geralmente um grupo regional de choro. Nestes grupos, a formação podia variar, mas, costumava conter violões de 7 e 6 cordas, cavaquinho, bandolim, flauta e saxofones, além do pandeiro, que neste contexto exerce a única função percussiva do conjunto. Assim, os pandeiristas destes grupos contratados pelas rádios se tornaram essenciais, ganhando bastante importância no meio, uma vez que eram os responsáveis pelo acompanhamento rítmico.

No contexto da consolidação do rádio e dos conjuntos regionais, o pandeiro ganhou evidência, sendo instrumento obrigatório nestes conjuntos musicais e, muitas vezes, a única percussão presente. A ampla aceitação do pandeiro nestes grupos talvez se explique, em parte, por suas dimensões reduzidas e pelo fato do instrumento ser capaz de sintetizar funções rítmicas atribuídas a instrumentos de percussão de diferentes naturezas, a ponto de alguns autores o considerarem, ao mesmo tempo, membranofone e idiofone (D'ANUNCIAÇÃO, 2009: 13. POTTS, 2012: 58). Grosso modo, as principais funções sintetizadas pelo pandeiro para executar o padrão rítmico do choro são a marcação e a condução. (Vidili, 2021, p. 133).

Como destaca o autor Eduardo Vidili (2021), já neste período eram notáveis algumas virtudes da utilização exclusiva do pandeiro pelos ritmistas, como sua portabilidade e

versatilidade. Outro tópico bastante relevante de se notar é a percepção, já naquela época, da capacidade de síntese do pandeiro, por exercer, simultaneamente, as funções de condução (platinelas) e marcação (médios e graves da membrana). Este conceito, de síntese de ideias, é parte central do que viria a se formar como pensamento base do pandeiro moderno brasileiro.

Com o crescente sucesso dos conjuntos regionais (que geralmente recebiam o nome de seu líder) e da ascensão de nomes como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Benedito Lacerda, Dilermando Reis, Waldir Azevedo, Canhoto, Dino 7 Cordas, entre outros, os pandeiristas também começaram a ganhar notoriedade, já que cada conjunto contava com seu pandeirista titular (ainda que houvesse certa rotatividade entre os músicos).

A partir de meados da década de 1930, o pandeiro continuava fazendo sucesso em discos e no rádio, ao mesmo tempo que a imprensa começou a conferir maior atenção aos pandeiristas aí atuantes, passando a denominá-los “artistas do pandeiro”. Desde então, o pandeiro passou a adquirir status de instrumento e aqueles que o tocavam a serem reconhecidos como instrumentistas (Santos, 2024, p. 30).

Assim, inicia-se a formação de uma grande escola de pandeiro brasileiro, legado da história que uma longa lista de nomes construiu: Gilberto D’Ávila, Popeye (Rubens Alves), Russo do Pandeiro (Antônio Cardoso Martins), Alfredo Alcântara, Risadinha (Moacyr Gomes), Mamão do Pandeiro, Gilson de Freitas, Pernambuco do Pandeiro (Inácio Pinheiro Sobrinho), Joca do Pandeiro, Luna (Roberto Bastos Pinheiro), entre tantos outros. Por mais que a citação de alguns destes nomes seja crucial como objetivo informativo de pesquisa, vale lembrar também que a construção da história de representantes de determinado instrumento é marcada por diversas variáveis, sendo fundamental louvar igualmente todas e todos os pandeiristas anônimos que também influenciaram na escrita da história do pandeiro. Dessa forma, mesmo que alguns instrumentistas tenham sobressaído e feito certo sucesso no meio musical da época, Vidili nos lembra, ainda assim, da escassez de literatura mais aprofundada a respeito destes pandeiristas da era do rádio:

(...) se eles, por um lado, são citados com maior ou menor ênfase nas antologias sobre o choro, por outro lado há pouca literatura específica produzida sobre estes pandeiristas. A disponibilidade de informações,

sistematizadas ou não, a respeito de cada um deles é desigual. (Vidili, 2018, p. 129).

Com a difusão do cinema no Brasil, especialmente entre as décadas de 40 e 50, alguns pandeiristas, como Russo e Risadinha, chegaram até a participar de filmes, incluindo produções estrangeiras. As crescentes criações cinematográficas, que frequentemente faziam alusão ao pandeiro como um símbolo nacionalista, são um bom exemplo de como o instrumento passaria da condição de malquisto para exaltado em meio àquela sociedade brasileira da metade do século XX. Estas produções estendem-se inclusive aos Estúdios Disney, com a criação de personagens animados que utilizavam o pandeiro:

O recurso ao pandeiro como símbolo da musicalidade e da cultura brasileira também ganhou os Estúdios Walt Disney, que em 1942 criou a figura do Zé Carioca, um papagaio que tocava pandeiro. Essa imagem foi replicada em histórias em quadrinhos, como em “O pandeiro mágico”, de 1961 (Santos, 2024, p. 29).



Fig. 6. Zé Carioca, personagem fictício criado pelos estúdios Walt Disney em 1940, como parte da chamada “política da boa vizinhança” estadunidense durante a 2ª Guerra Mundial. É retratado como o típico malandro carioca, na intenção de criação de vínculo com a identidade brasileira

Outro instrumentista que merece destaque é Jorginho do Pandeiro, tido como um pandeirista extremamente original dentro de seu tempo. Irmão de Dino 7 Cordas e membro de uma família bastante ligada ao choro, Jorginho foi integrante do icônico conjunto Época de Ouro, de Jacob do Bandolim, e pandeirista do regional de Canhoto (considerado um dos mais requisitados da época), além de integrante do time de músicos da Rádio Nacional. Jorge José da Silva, o Jorginho, teve trajetória longeva - mais de 70 anos de pandeiro - e carreira bastante prolífica, tendo tocado com nomes como Cartola, Elizeth Cardoso, Paulinho da Viola, Luiz Gonzaga, Clara Nunes, Beth Carvalho, Chico Buarque, Altamiro Carrilho, Clementina de Jesus, entre muitos outros, em gravações e palcos pelo mundo.

Por ser de uma geração posterior à da maioria de seus colegas pandeiristas da era do rádio, Jorginho manteve-se bastante atuante durante a virada do século XX, adentrando o mundo das gravações digitais e da internet. Dessa forma, pode-se dizer que Jorginho foi, além de um dos maiores pandeiristas brasileiros de todos os tempos, uma espécie de elo transmissor sobre a maneira de se tocar pandeiro no choro (e também no samba) entre as gerações antigas e mais recentes (Vidili, 2018). Para muitos, inclusive, foi um dos precursores do pandeiro moderno, citado como influência primordial na maneira de tocar de diversos pandeiristas, incluindo Marcos Suzano. Barão do Pandeiro, cantor, ritmista e um dos maiores pesquisadores sobre pandeiro da atualidade afirma: “Jorginho é o pai do 'moderno pandeiro brasileiro’. Não há quem tenha empunhado um pandeiro nos últimos 50 anos e não tenha sido (em maior ou menor grau) influenciado por ele” (Barão do Pandeiro, 2014). Além disso, por muitos anos manteve atuação no universo educacional, sendo professor de pandeiro na Escola Portátil de Música¹, no Rio de Janeiro, até 2015. No capítulo 2, citaremos brevemente sobre a didática de Jorginho, uma vez que tive o privilégio de ter sido seu aluno durante seu período de EPM.

Citado por Vidili (2018) como testemunha da repressão que também acometeu o pandeiro nas primeiras décadas do século XX (tendo ele próprio seu instrumento já confiscado pela polícia), João da Baiana (João Machado Guedes) foi outro dos grandes representantes do pandeiro brasileiro, tido como o primeiro a utilizá-lo no contexto do samba.

¹A Escola Portátil de Música foi criada em 2000, no Rio de Janeiro, promovendo a educação musical através da linguagem do choro. Conta com cerca de quarenta professores de diversos instrumentos musicais e mais de mil alunos.



Fig. 7. Jorginho do Pandeiro (1930-2017)

Ritmista considerado da 'realeza' do gênero, ao longo da carreira gravou com nomes como Pixinguinha, Clementina de Jesus e Heitor Villa-Lobos. Outro grande destaque que tinha o pandeiro como protagonista em sua expressão artística foi Jackson do Pandeiro, o chamado 'Rei do Ritmo'. Apesar de ter iniciado sua carreira fonográfica consideravelmente tarde, aos trinta e cinco anos, fez enorme sucesso nacional, tendo mais de 30 álbuns gravados em sua discografia. Jackson (José Gomes Filho), natural de Alagoa Grande - Paraíba, é considerado um dos maiores representantes de ritmos populares nordestinos, como o baião, o xaxado e o coco, sendo uma fundamental fonte influenciadora da utilização do pandeiro nestes gêneros tradicionais.

Como vimos, no século XX ocorrem saltos significativos na história do pandeiro no Brasil, que possibilitaram a criação de um profundo vínculo do instrumento com a própria história da nação brasileira e sua cultura. Indo além, não apenas o efeito da nacionalização do tambor e o despontamento de grandes pandeiristas, mas também algumas perspectivas importantes quanto à sua tocabilidade foram debatidas e experimentadas neste período, servindo certamente como uma fortíssima raiz que abriu os futuros caminhos para o pandeiro moderno.

Marcos Suzano e o Pandeiro Moderno Universal

Com a crescente globalização da segunda metade do século XX, a sociedade brasileira experimentou, assim como todo resto do planeta, um transformador processo de trocas interculturais. No que se refere ao pandeiro, esta transformação foi exponencialmente potencializada pela figura de Marcos Suzano. Nascido na década de 1960, no Rio de Janeiro, Suzano é um percussionista e produtor musical consagrado, tendo ampla discografia ao lado de grandes nomes da música nacional e internacional. Autodidata, por mais que os caminhos de Suzano na percussão tenham raízes ligadas à batucada do samba urbano carioca, o músico nunca se restringiu à um ou outro gênero. Pelo contrário, sempre teve, ao longo de sua ativa carreira, ligação e interesse por múltiplos gêneros musicais, ao trabalhar com artistas de variadas vertentes estilísticas (Vidili, 2016). Tendo os caminhos abertos pelos pandeiristas da primeira metade do referido século, Suzano é tido como o grande inaugurador da técnica moderna, por ter promovido inovações técnicas e metodológicas extremamente significativas em sua utilização, que alterariam para sempre as possibilidades do instrumento e a maneira como o mesmo é visto em um panorama mundial.



Fig. 8. Marcos Suzano

Vale ressaltar que, por mais que Suzano seja considerado pela maioria dos pandeiristas atuais como o criador do pandeiro moderno, por volta do final dos anos 1980, o caminho já estava, como vimos no subcapítulo anterior, sendo consideravelmente pavimentado por outros instrumentistas ligados ao choro e ao samba. Assim, algumas das transformações experimentadas e implementadas por Suzano de certa maneira já se manifestavam décadas antes, em aspectos como, por exemplo, a compreensão da capacidade de síntese e de portabilidade do pandeiro, além da conscientização da importância da microfonação. Este último aspecto, crucial para o estopim do pandeiro moderno, é citado na pesquisa de Vidili, onde o autor e o entrevistado Celsinho Silva² discorrem sobre a captação sonora dos pandeiros ainda em meio ao contexto dos regionais de choro:

Os músicos de um conjunto regional se colocavam à sua volta de maneira tal a privilegiar a captação do instrumento solista e das cordas; o pandeirista posicionava-se invariavelmente mais longe do microfone, com evidente prejuízo à captação de detalhes da sua execução. Celsinho Silva, pandeirista consultado durante a pesquisa, resumiu a situação do ouvinte dos registros feitos nestas condições: “Pode ver as gravações antigas, normalmente você escuta as platinelas, você não escuta o couro, que ele não tinha um [microfone] individual para o pandeiro. Pandeiro que seja de couro, como a gente toca, ele não serve pra longe do microfone, só serve pra perto” (Vidili, 2018, p. 128).

O fato é que a ‘panela de pressão’ do pandeiro brasileiro estava no fogo - já há bastante tempo - com múltiplos ingredientes sendo adicionados, mas foi somente com os temperos de Marcos Suzano que se obteve uma nova receita para este típico prato da percussão nacional. Bryan Potts, percussionista e pesquisador americano interessado pelo pandeiro brasileiro, desenvolveu em sua tese de doutorado - *Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: Techniques for Nontraditional Performance* - diversas particularidades da relação que Suzano estabeleceu

² Celsinho Silva é pandeirista, produtor e compositor, filho de Jorginho do Pandeiro e sobrinho de Dino 7 Cordas. Fundador e professor de pandeiro da Escola Portátil de Música. Integrante-fundador do grupo Nó em Pingo D’Água e pandeirista do conjunto de Paulinho da Viola desde a década de 1980. Trabalhou com inúmeros artistas da MPB.

entre sua técnica e a engenharia de áudio, por exemplo, sendo a microfonação um significativo incremento.

Além de desenvolver sua técnica inovadora no pandeiro, Suzano também é há muito tempo um campeão da música eletroacústica. Seu interesse pela área começou quando desenvolveu um método de fixar um microfone na moldura do pandeiro, para amplificar o instrumento. Isto não só reforçou o volume geral do pandeiro, mas também alterou drasticamente as capacidades e funções do instrumento. Ele moldou ainda mais o som resultante através do uso de pré-amplificadores, equalizadores e pedais de efeito. O conhecimento de Suzano sobre reforço sonoro foi parte integrante de seu desenvolvimento, pois seu trabalho com a manipulação eletrônica do som afetou sua visão sobre a técnica e vice-versa (Potts, 2012, p. 11).

Dessa forma, além de ser um exímio percussionista, é importante ressaltar que o interesse na pesquisa e o conhecimento de áudio por Suzano potencializou enormemente o desenvolvimento de seu estilo. Mesmo assim, é na tocabilidade que podemos enxergar a maior transformação realizada por Suzano, com o surgimento de conceitos novos e levadas³ totalmente originais. De início, podemos destacar o fato de Suzano optar por iniciar a maioria das levadas pela parte de cima do pandeiro e da mão, com o chamado bloco de dedos⁴. Isso se constituiu numa inversão de várias levadas, que não eram tocadas comumente, assim como numa ampliação dos acentos pelos graves, como destrincha Vidili (2016):

Uma substancial inovação de Suzano é o desenvolvimento da chamada técnica invertida. Ela é a possibilidade de iniciar um padrão rítmico não necessariamente com a parte inferior da mão, como é feito normalmente em praticamente todas as maneiras tradicionais de tocar o pandeiro, mas também com a parte superior. O intuito é libertar o polegar da incumbência de marcar os tempos fortes, posicionando-o nas posições contramétricas dentro de padrões rítmicos baseados na subdivisão do tempo em quatro semicolcheias. Esta inversão de posicionamento do toque do polegar o possibilita executar figuras rítmicas que se encaixam tanto na lógica do tambor rum do candomblé quanto do bumbo da bateria, universos musicais que representam inspirações conceituais e sonoras para o músico (Vidili, 2016, p. 6).

³ Termo frequentemente utilizado para se referir às fórmulas ou padrões rítmicos que permitem tocar um gênero.

⁴ Termo utilizado pelo percussionista e regente Luiz D'Anunciação em seu método de pandeiro (1993) para designar todos os dedos da mão, exceto o polegar, responsáveis geralmente por tocar no pólo superior do instrumento.

Ao transformar a maneira de tocar com sua técnica invertida, Suzano também observou a capacidade do pandeiro de reproduzir espectros sonoros completos em suas levadas, com a presença de frequências agudas, médias e graves. Junto às novas técnicas de microfonação e outros aparatos eletrônicos, Suzano também realizou dois procedimentos visando valorizar as frequências mais graves do instrumento: primeiro, optou por afrouxar bastante a membrana do pandeiro na afinação, proporcionando uma nota fundamental mais baixa e bastante cheia. Depois, colou fitas isolantes na pele, na região de dentro do pandeiro (onde não é percutido), visando limitar a vibração e a distribuição de frequências agudas, de modo a dar espaço para que as graves sejam mais atizadas. A correlação da distribuição de frequências e o destaque para os graves também é evidenciado por Vidili (2016) em outra de suas pesquisas, intitulada *Pandeiro brasileiro: inovação e metodologia na performance de Marcos Suzano em Olho de Peixe*:

A música do candomblé inspirou Suzano a dividir conceitualmente os sons do pandeiro em graves, médios e agudos, à semelhança dos tambores desta manifestação religiosa afro-brasileira, em cujas cerimônias são executados os tambores rum - grave, rumpi - médio, lé - agudo. O fato de ser o rum o tambor grave solista, que improvisa e conduz a música ritual, levou o músico a experimentar afinações mais baixas para a pele do pandeiro, cuja microfonação passou a levar em conta a preocupação de evidenciar estas frequências graves (Vidili, 2016, p. 2).

Alguns trabalhos realizados no período compreendido entre o final dos anos 1980 e início dos 1990 foram apontados por Suzano como espaços catalisadores, onde sua identidade no pandeiro pôde florescer e atingir outros níveis de visibilidade, tanto nacional quanto internacional. São exemplos trabalhos com o grupo instrumental Aquarela Carioca, Lenine, Zizi Possi, Vitor Ramil, Paulo Moura, Ney Matogrosso, Pife Muderno, entre outros. Um dos álbuns que trouxe maior projeção do trabalho de Suzano com o pandeiro, e objeto de pesquisa de Vidili, o disco *Olho de Peixe* (1993) em parceria com Lenine, é um dos melhores exemplos fonográficos da ressignificação do papel do pandeiro nesta época. Ele teve ainda a colaboração de engenheiros de áudio como Denilson Campos e Jim Ball, participantes influentes do processo de captação e mixagem do álbum. Ainda que existam diversos outros elementos percussivos secundários, a sonoridade do álbum mostra o pandeiro exercendo função central no conjunto rítmico, tal qual

uma bateria. Esta analogia é amplamente utilizada entre pandeiristas da atualidade e estudiosos do assunto, que comparam o pandeiro à uma “bateria de bolso”.

O trabalho da Suzano com o engenheiro Denilson Campos no Olho de Peixe mudou isso. Enquanto o status quo ditava que os produtores deveriam adicionar esparsamente percussão às faixas da seção rítmica existentes, a percussão de Suzano efetivamente suplantou a seção rítmica. O pandeiro e outros instrumentos de percussão serviram de espinha dorsal das músicas, conferindo ao álbum uma sonoridade única que atraiu muitos músicos ao trabalho de Suzano. Depois disso, os músicos reconheceram Suzano como alguém que transformou o pandeiro em bateria (Potts, 2012, p. 21).



Fig. 9. Lenine e Marcos Suzano (esq.), e a capa do álbum Olho de Peixe (1993)

Dessa forma, Marcos Suzano teve imprescindível participação no que se refere à propagação do pandeiro em ambientes musicais múltiplos, expandindo suas capacidades estilísticas e desatrelando-o de gêneros tradicionais como o choro, o samba e o baião. Antes exclusivamente ligado a esses ritmos populares, o estilo baterístico do pandeiro de Suzano passaria a figurar agora entre os mais variados gêneros musicais, como o pop, o rock, o jazz e a música instrumental. Segundo Barbosa (2014), grande parte da popularização contemporânea do pandeiro deve-se à possibilidade de enxergá-lo como uma bateria portátil. Assim, cada peça base

da bateria possui seu toque relativo no pandeiro: o bumbo vira o grave realizado pelo polegar e pela ponta dos dedos, a caixa são os tapas, de tessitura média, e os pratos ficam a cargo das platinelas, que representam com bastante similaridade a sonoridade de um *hi-hat*.

O pioneirismo de Suzano teve consequências exponenciais, que reverberaram em uma grande quantidade de alunos e discípulos desta técnica. Este novo estilo, que mais notoriamente se diferenciava dos anteriores pelo chamativo timbre grave do instrumento, passou a ser conhecido também simplesmente como “pandeiro grave”. Dessa maneira, nas palavras de Bernardo Aguiar, um de seus maiores discípulos: “assim como a bateria nasce no contexto do jazz e se espalha pelo mundo, servindo pra tocar qualquer tipo de música, o pandeiro moderno surge no contexto do samba e choro e segue por esse mesmo caminho” (Aguiar, 2016).

Brandão (2023), em sua pesquisa intitulada *O Pandeiro Grave: Aspectos de uma Transformação na Linguagem do Pandeiro Brasileiro*, corrobora com a ideia de crescente propagação do estilo por novas pessoas, ao dedicar capítulo exclusivo para um recorte específico de pandeiristas da nova geração. A narrativa do autor destaca também o I Encontro Internacional de Pandeiro Grave, que ocorreu em 2019, no Rio de Janeiro. Neste evento, foram convidados para palestrar e tocar, além de Marcos Suzano, cinco pandeiristas com identificação no estilo do pandeiro grave, mas com influências e sonoridades distintas. Foram eles: Bernardo Aguiar, Bryan Potts (EUA), Gustavo Bali, Nacho Delgado (URU) e Tulio Araújo. Fica evidente, dessa forma, que a técnica moderna atingiu altos níveis de disseminação, consequência primordialmente obtida pelas sementes que Suzano plantou ao longo da carreira. Vale ressaltar também que o recorte proposto por Brandão (2023) não traduz a vasta amplitude de pandeiristas identificados com a técnica moderna. Podemos destacar também, por exemplo, nomes como Larissa Umaytá, Sérgio Krakowski, Tamima Brasil, Edu Szajnbrum, Clarice Magalhães, Leo Rodrigues, Lara Klaus, Amoy Ribas, Clarice Cast, Xeina Barros, e muitos mais, cada um com sua identidade e influências manifestadas através deste estilo comum.

Ou seja, o que se propõe, é que o Pandeiro Grave não é apenas uma continuidade da tradição anterior (ou a soma dos conhecimentos e práticas anteriores), mas uma ruptura com o modo como o pandeiro é entendido pela tradição, abrindo caminhos para uma espécie de releitura do instrumento, muito influenciada pela prática de outro instrumento, a bateria (Brandão, 2023, p. 48).



Fig. 10. Registro do I Encontro Internacional de Pandeiro Grave, realizado em 2019 (RJ)

A difusão desta concepção fez o pandeiro novamente atravessar fronteiras, de maneira que também podemos observar atualmente um altíssimo número de pandeiristas de outras nacionalidades - Argentina, Estados Unidos, Itália, Japão, Uruguai, Alemanha, para citar alguns países - manifestando a influência de Suzano e a técnica moderna. Neste sentido, um pandeirista bastante importante de se mencionar é Scott Feiner, à quem, particularmente, atribuo como o grande consolidador do *pandeiro jazz* enquanto gênero musical. Além disso, Scott fundou um dos maiores portais sobre pandeiro na internet, o pandeiro.com, sendo um importante difusor do pandeiro brasileiro no exterior.

Scott Feiner iniciou sua carreira musical como guitarrista, tendo o rock como influência principal (Brandão, 2023). Após se aproximar da linguagem do jazz, com estudos na graduação pela *Hartt School of Music* (Connecticut - EUA), Scott experimentou um renascimento artístico, que transformaria não apenas sua carreira como músico e sua vida, mas toda a história do pandeiro brasileiro. Em uma visita ao Brasil, em 1999, teve o primeiro contato com o instrumento, e se apaixonou. Decidido a trocar a guitarra pelo pandeiro, o instrumentista se

radicou no Rio de Janeiro, cidade onde morou por certos períodos de tempo entre 2001 e 2022. Esta paixão pela música brasileira e pelo instrumento culminaria em cinco álbuns gravados por Scott Feiner, todos tendo o pandeiro como protagonista do conjunto, e sempre tendo como conceito central a sonoridade jazzística e a linguagem de improvisação. O repertório consiste em sua maioria por temas standards de jazz estadunidenses, além de composições autorais do próprio Scott, que colaborou com músicos brasileiros e estrangeiros em múltiplas formações para a criação de sua icônica discografia.



Fig. 11. Scott Feiner (1968-2023)

Desta forma, podemos observar que os princípios da revolução pandeirística inaugurada por Marcos Suzano foram vastamente propagados, não apenas pelo próprio Suzano - que, diga-se de passagem, além de ser ativamente presente em oficinas e atividades didáticas, é extremamente generoso no repasse de informações e ensinamentos - mas também por seus inúmeros discípulos. Ao longo das últimas três décadas, Suzano plantou sementes, pandeiristas que, além de terem o pandeiro moderno como expressão artística de base, viriam inclusive a dedicar parte de suas carreiras no desenvolvimento de métodos de ensino para o instrumento. No meu entendimento particular, isso faz com que a técnica moderna ganhe novas utilidades, não se baseando exclusivamente em aplicações técnicas específicas, de performance, mas também em uma

capacidade de aplicar o uso do pandeiro em diferentes contextos e, indo além, da percepção de que o pandeiro pode ser uma ferramenta extremamente potente no apoio da musicalização e da conscientização rítmica. No próximo capítulo, trataremos sobre alguns aspectos do ensino do pandeiro brasileiro sob o viés de métodos já desenvolvidos.

CAPÍTULO II - ESCOLAS DE PANDEIRO: ALGUNS MÉTODOS POSSÍVEIS

Como vimos, desde o início do século XX, com a consolidação do samba e do choro como gêneros nacionais, o legado dos pandeiristas dos conjuntos regionais e de artistas consagrados, passando pela revolução de Marcos Suzano, o pandeiro grave e suas consequências, muitos foram os caminhos que tornaram este instrumento um forte representante da cultura nacional. De lá para cá, aumentou-se significativamente o interesse - inclusive o internacional - no estudo do instrumento, notado pelas crescentes publicações de pesquisas acadêmicas, dissertações, livros e métodos de pandeiro.

Um dos objetivos deste trabalho é proporcionar ao leitor uma conscientização da grande variedade de métodos brasileiros existentes, instigando em quem lê a vontade de se aprofundar no estudo do instrumento sob a ótica que preferir. Dessa forma, vale ressaltar que o presente capítulo não buscará o reconhecimento de mérito na escolha de um ou outro método citado, mas tem o intuito de demonstrar algumas das diversas possibilidades de métodos criados até o momento, destacando atributos que possam requisitar atenção especial para seu entendimento. Como se sabe, devido à diversidade de influências e intenções, cada um destes métodos pode diferir em determinada particularidade, seja ela no âmbito prático, notacional ou conceitual, por exemplo. Assim, o desejo deste segmento do trabalho é pesquisar como alguns métodos desenvolvidos de pandeiro brasileiro podem vir a contribuir dentro da perspectiva educacional de musicalização.

De início, creio que vale mencionar que adotarei neste momento um tom mais informal, com narrativa em primeira pessoa, a fim de contextualizar que meu primeiro contato com o pandeiro veio ainda na infância, na capoeira. As aulas ocorriam na Catsapá, em Botafogo (RJ) - local que, diga-se de passagem, viria a ser outro espaço em que Marcos Suzano ofereceria aulas e oficinas de pandeiro futuramente. Por ter vivenciado e ter tido alguns de meus primeiros contatos com práticas musicais, instrumentos de percussão e ritmos brasileiros neste contexto, acredito que a capoeira - prática secular com raízes de matriz africana e via de aprendizagem totalmente oral - seja extremamente útil no contexto da educação musical, como tem provado ser ao manter-se resiliente, inclusive como ferramenta de musicalização, até os dias de hoje. Outro fator que certamente possibilitou meu contato inicial e aprendizagem básica do pandeiro foi a oportunidade

de ter estudado em uma escola que oferecia música em sua grade curricular do Ensino Fundamental, sendo o pandeiro um dos instrumentos trabalhados em sala de aula. Ali, tive meus primeiros contatos com uma partitura de pandeiro, material produzido pela professora Manoela Marinho, onde pude aprender as primeiras notações e levadas - como samba, baião e capoeira.

Somente anos mais tarde fui aprofundar meu interesse na música, incluindo a performance influenciada pelo pandeiro jazz, bem como na área da educação, de maneira que, durante este percurso, tive a chance de estar presente em diferentes espaços de estudo do pandeiro, sejam eles em ambiente formal ou informal. À seguir, citarei alguns destes espaços e destacarei também tópicos e atributos centrais presentes em alguns destes métodos, visando ampliar nossa visão geral a partir de certos conteúdos já publicados sobre o assunto no âmbito educacional.

Notação musical e manulação

Em minha pesquisa correlacionada à notação musical e digitação, recorri à alguns trabalhos acadêmicos, incluindo também métodos de diferentes autores, que foram difundidos em maior ou menor grau. Existem noções importantes no que diz respeito à escrita para pandeiro brasileiro, com muitos autores divergindo sobre as possibilidades de grafia. O primeiro aspecto a ser mencionado é a pauta. Atualmente, a escrita mais utilizada parte dos conceitos centrais de Carlos Stasi, professor no curso de percussão da UNESP, que, entretanto, não publicou nenhuma metodologia que normatize seu sistema particular (Vidili, 2018). A notação de Stasi, todavia, foi adotada em importantes métodos publicados, como os de Sampaio (2005), por exemplo, e utiliza em sua pauta apenas uma linha. Esta simplificação contribui para o entendimento de alguns conceitos práticos da movimentação e manulação do pandeiro, uma vez que pressupõe e incorpora a binariedade presente entre posição superior e inferior, que ocorre no movimento base do instrumento. Assim, divide-se o pandeiro e a mão que o percute em duas partes (de cima e de baixo), que se alternam em movimento espelhado, representadas na partitura por notas acima ou abaixo da linha. O encontro dessas partes da mão e do instrumento gera três possibilidades básicas de som, divididas em frequências graves, médias e agudas, e que podem ser obtidas tanto

pela parte superior quanto pela parte inferior da mão/pandeiro. Assim, qualquer que seja a direção do movimento do instrumento, tanto para cima quanto para baixo, podemos optar por um espectro completo das frequências que o pandeiro proporciona. Para representar estas frequências, Stasi utilizou diferentes cabeças de nota (Brandão, 2022). O autor Ricardo Brandão, em seu artigo, intitulado *Notas sobre o pandeiro brasileiro, suas notas e suas escritas*, além de destrinchar a questão relacionada aos pólos das mãos e do instrumento, nos lembra que esta formatação é uma herança estilística do choro e do samba.

Muitos dos toques, rudimentos e técnicas utilizados pelos músicos pertencentes ao pandeiro grave, foram herdados da linguagem pandeirística do choro e do samba. A técnica de pandeiro geralmente adotada por estes estilos parte do princípio que a mão que percute o pandeiro é dividida em duas partes, ou melhor dois *pólos*: inferior, na qual fazem parte o polegar e o punho (ou base da mão), e a superior, que consiste na ponta dos dedos e na palma da mão. Já a mão que segura o pandeiro mantém um movimento constante, rotacionando para “baixo” e para “cima” facilitando os golpes da outra mão. No geral, o que se busca é que ambos os *pólos* da mão tenham a mesma sonoridade, ou seja, que todos os sons obtidos na parte inferior da mão possam ser também obtidos pela parte superior (Brandão, 2022, p. 5).

Mesmo que a base da escrita de Stasi, pautada com apenas uma linha, tenha sido uma das mais utilizadas, uma grande quantidade de educadores que seguiram sua lógica realizou pequenas variações no que se refere à digitação dos ataques, representados pelas diferentes cabeças de nota. À seguir, demonstrarei alguns exemplos de notações neste formato, apontando breves distinções encontradas durante a investigação. Os métodos citados neste formato serão os de Luiz Roberto Sampaio (2005), Clarice Magalhães (2019), Bernardo Aguiar (2020) e Vina Lacerda (2014).

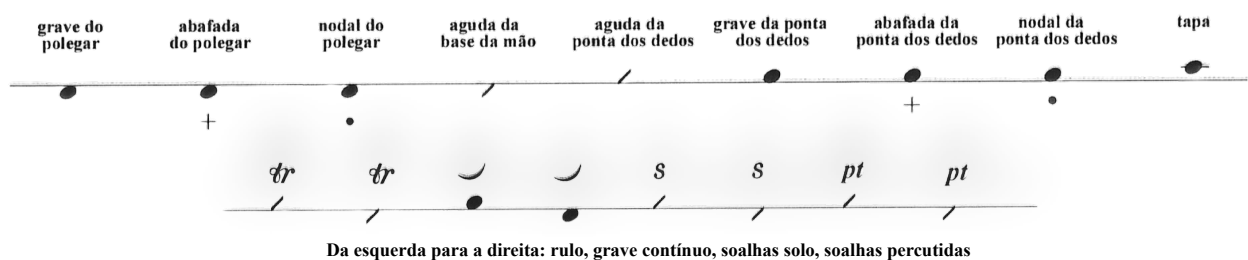


Fig. 12. Notação proposta por Clarice Magalhães (2019)



Fig. 13. Notação proposta por Luiz Roberto Sampaio (2005)

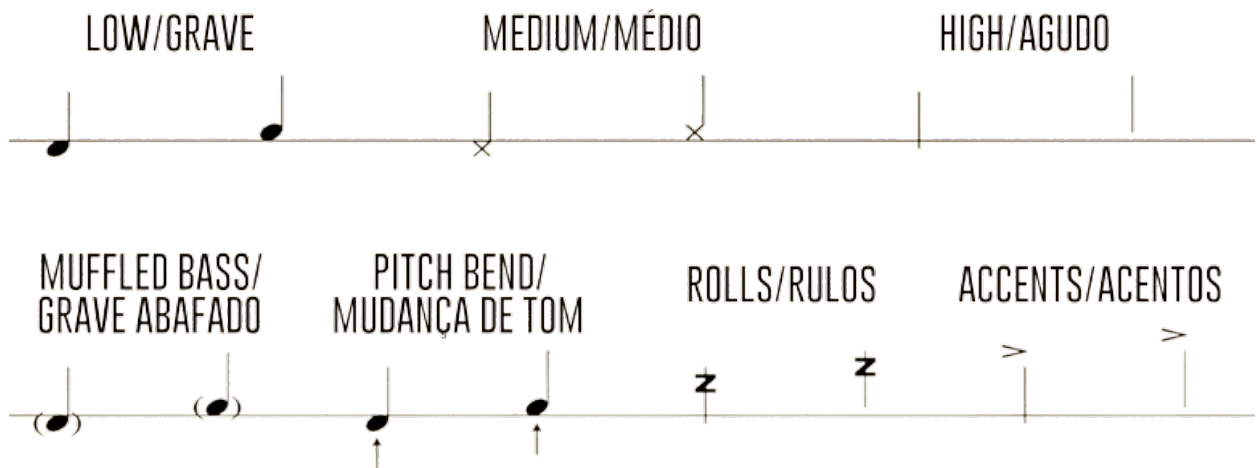


Fig. 14. Notação proposta por Bernardo Aguiar (2020)

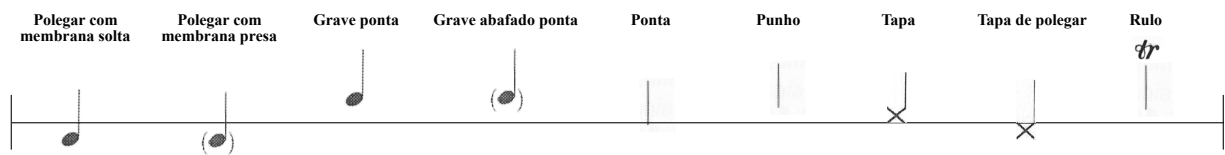


Fig. 15. Notação proposta por Vina Lacerda (2014)

Como podemos observar, apesar de existirem pequenas distinções, a estrutura é a mesma. Vale mencionar brevemente que a imensa maioria dos métodos pesquisados, ao apresentar sua notação, também disponibiliza textos, fotos e/ou vídeos para descrever os sons. Muitos dos que foram criados antes da hegemonização da era digital possuem, inclusive, um CD para que o leitor escute a sonoridade ou pratique tocando por cima do áudio. Quanto aos exemplos, a autora Clarice Magalhães difere dos outros três em relação aos agudos e médios. Sobre o primeiro,

enquanto a maioria dos autores prefere grafar a nota com a haste sem a cabeça, Clarice utiliza na cabeça um pequeno traço na diagonal. Já no caso dos médios, a autora difere os ataques que ocorrem na parte de cima e de baixo: acima da linha, o tapa é representado por uma semínima preenchida com um corte perpendicular, enquanto abaixo a autora utiliza o termo “nodal do polegar”, também conhecido como “tapa com o polegar”.

Bernardo Aguiar, em seu método, adiciona um elemento interessante no que se refere à 'tessitura' do instrumento: o grave com mudança de tom, ou *pitch bend*, na tradução para inglês. Esta técnica consiste em pressionar a parte superior da membrana com o polegar da mão que segura o pandeiro, gerando assim uma variação na nota fundamental, que proporciona novas possibilidades melódicas. Assim, quanto mais pressão na pele, mais aguda a nota gerada (Brandão, 2022). Ainda que já existissem, desde os anos 1990, propostas para grafar este recurso, o grave com mudança de tom pode ser considerado uma técnica relativamente avançada, de forma que sua escrita, de uma maneira geral, ainda é rara de se observar atualmente. Nacho Delgado e Tulio Araújo, outros dois pandeiristas que também são ligados ao universo didático, propõem formas diferenciadas de grafar esta prática:



Fig. 16. Notação de mudança de tom proposta por Aguiar (esq.), Delgado (c.) e Araújo (dir.), que inclui três alturas assinaladas em uma linha complementar

Outra possibilidade de escrita do pandeiro bastante aceita foi concebida por Luiz D’Anunciação (1993) - consagrado percussionista, regente e compositor sergipano, ex-diretor de naipe da Orquestra Sinfônica Brasileira - e situava duas pautas: uma com duas linhas, para a mão que percute, e outra pauta mais abaixo, com uma linha, para a mão que segura o instrumento. A pauta de baixo é classificada em seu livro como “articulação complementar” (Anunciação, 1993),

ficando responsável - quando presente - pelo abafamento da membrana ou, ainda, para definir algum efeito especial de platinelas. Pinduca, como também era conhecido, também publicou métodos para outros instrumentos da percussão brasileira, e sua escrita para pandeiro foi adotada por alguns autores, mas nem sempre atrelada ao contexto exclusivo do pandeiro. Como exemplo, podemos citar o livro *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*, de Oscar Bolão⁵ (2003), grande baterista, professor e pesquisador brasileiro. Vejamos abaixo um exemplo da levada de samba proposta por Bolão no pandeiro, escrita sob a norma de Luiz D’Anunciação, comparando-o visualmente à escrita da mesma levada por Carlos Stasi:



Fig. 17. Levada de samba publicada por Bolão, com notação sistemática de D'Anunciação

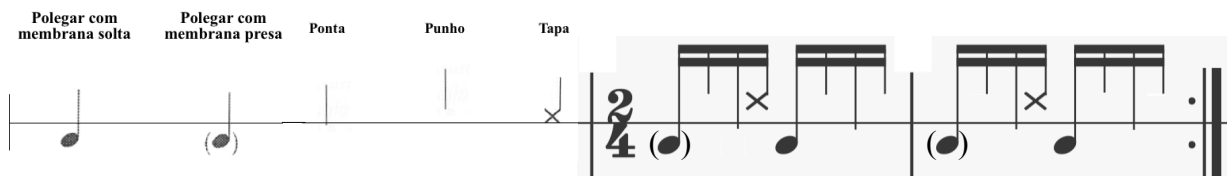


Fig. 18. Mesma levada de samba da figura 17, agora sob a notação de Carlos Stasi

Uma terceira maneira de grafia de pandeiro utiliza letras alfabéticas na distribuição das notas. De início, creio que vale ressaltar que a notação com letras pode ser benéfica para um primeiro contato, em especial com crianças em fase de alfabetização - fator que posso atestar diante do fato desta ter sido a maneira pela qual estreei minha leitura em pandeiro. Parece que a correlação da letra inicial que nomeia o ataque com a parte específica da mão que se deve utilizar

⁵ Oscar Bolão (1954-2022), baterista e percussionista, trabalhou com grandes nomes da MPB. Foi professor da EPM.

agiliza uma primeira assimilação, ainda que esta notação possa carecer de recursos mais específicos. A seguir veremos quatro outros objetos desta investigação que utilizam o sistema alfabético para notação no pandeiro: o já referido material utilizado pela professora Manoela Marinho durante minhas aulas de música no Ensino Fundamental (2002), algumas apostilas desenvolvidas por Marcos Suzano para aplicação em seus cursos e oficinas (2009), o livro publicado por Nando Brasil (2006) e o *e-book* de Larissa Umaytá (2020).

PRINCIPAIS TOQUES

P – (Polegar) Toque feito com o polegar, próximo ao aro. Tocar com o dedo inteiro, desde a base. Buscar um som grave.

D – (Dedos) Toque feito com as pontas dos dedos, em cima do aro. Os dedos devem ficar juntos e a mão em concha. Buscar o som das platinelas.

B – (Base) Toque feito com a base da mão, em cima do aro. A mão deve ficar em concha. Buscar o som das platinelas.

T – (Tapa) Toque feito com a palma da mão no centro. A mão deve ficar espalmada. Buscar um som “seco” como um tapa.

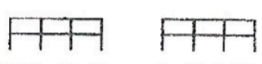
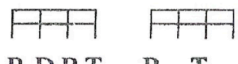
 Samba - P D B D P D B D	 Capoeira P D B T P T
 Funk - P T P P T P	 Baião - P D B T B D P D
 Choro - P D D P P D D P	 Partido - T T P P P T P P Alto

Fig. 19. Notação proposta por Manoela Marinho (2002)

P = punho
G = dedão aberto
~~**G**~~ = dedão abafado
T = tapa , slap
D = ponta dos dedos
GDM = grave com dedo médio
~~**GDM**~~ = grave com dedo médio abafado

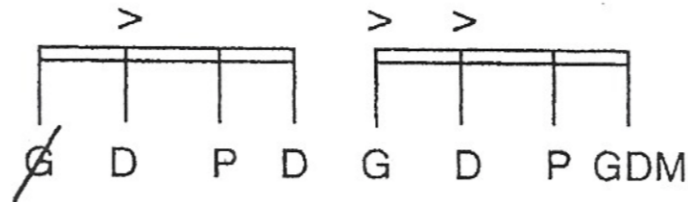


Fig. 20. Notação proposta por Marcos Suzano (2009)

Legenda

O = open tone
 F = finger
 H = heel
 V = slap



Fig. 21. Notação proposta por Nando Brasil (2006)

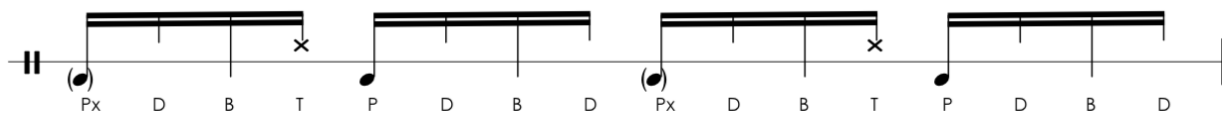


Fig. 22. Notação proposta por Larissa Umaytá (2020)

De maneira geral, a maioria dos materiais brasileiros que grafam levadas de pandeiro com letras do alfabeto utilizam o sistema P (polegar), D (dedos), B (base) e T (tapa) para os toques primários. Ainda assim, podemos observar, como nos exemplos acima mencionados, que existem diversas variações nas escolhas das letras, determinadas mediante a vontade particular de cada autoria. Também se percebe que foram utilizadas diferentes pautas nestes exemplos, com

possibilidades de uma linha, um pentagrama ou até mesmo nenhuma linha, apenas com figuras rítmicas e letras. Por fim, vale também mencionar a possibilidade de um hibridismo nas escolhas de escrita, como ocorre no caso da apostila de Umaytá (2020), que utiliza simultaneamente a base de notação de Carlos Stasi mesclada à ordenação alfabética.

Conforme vimos, por mais que as notações de Stasi e D’Anunciação tenham tido maior recorrência e influenciado a grande maioria dos métodos conhecidos (Brandão, 2022), este segmento da pesquisa comprova a heterogeneidade que ainda permeia a normatização da notação para pandeiro brasileiro, com uma vasta gama de opções disponíveis para os estudiosos, fator que, de certa maneira, pode ser mais um indicativo do elevado grau de versatilidade que o instrumento alcançou. De todo modo, é imprescindível memorarmos de que um sistema de escrita musical, independentemente do instrumento trabalhado, é meramente uma das muitas ferramentas de apoio possíveis no exercício musical, e que pode ser bastante fluida de acordo com as intenções particulares de seu principiante. No caso do pandeiro brasileiro, indo além, pode-se dizer que a não perpetuação de um ou outro sistema de notação hegemônico pode ser um fator que mantém aberto um espaço para elaboração de novas metodologias, sempre guiadas pelas inventivas criações de âmbito performático dos instrumentistas. Assim, como reitera Brandão (2022) em seu artigo, a experimentação e formalização de uma determinada norma de escrita do pandeiro estão diretamente atreladas ao arbítrio de seu inventor, tendo inerente ligação com a linguagem que se pretende praticar.

A princípio, a adoção de uma forma de notação tem muito de arbitrariedade, está ligada ao conforto visual sentido por aquele que escolhe, e muitas vezes tem a ver com sua formação e alfabetização musical. Ainda assim há uma dimensão sonora nesta escolha que não pode ser descartada, pois, em muitos momentos, o modo como um elemento musical é grafado, seu destaque ou sua ausência na notação, revela muito sobre como este elemento é tratado na performance de cada linguagem (Brandão, 2022, p. 5).

Materialidade: o corpo do instrumentista e do instrumento

Outro atributo que se pretendeu identificar nesta seção foi como cada método pesquisado tratava a questão corporal aplicada ao pandeiro. Neste âmbito, buscou-se investigar a maneira

com que os autores referenciados iniciavam o leitor em aspectos tais como alongamento e aquecimento, pegada no instrumento, movimentação das mãos, entre outros conceitos importantes para melhor desenvoltura de sonoridade, resistência, segurança física e percepção rítmica.

Lacerda (2014) e Magalhães (2019) abordam de forma bastante detalhada propriedades corporais prévias ao ato de tocar. São ilustradas e descritas maneiras de aquecer e alongar alguns músculos específicos do corpo, que são constantemente ativados durante a prática. Além disso, assim como a maioria dos métodos que me deparei, ambos fornecem informações minuciosas no que diz respeito à estrutura dos pandeiros - os elementos de seu corpo físico - e maneiras sugeridas de segurá-lo. Estes atributos materiais são bastante importantes de serem levados em consideração ao analisar a relação corpo-movimento no praticante de pandeiro, já que as peças de um pandeiro podem variar enormemente em seu peso, por exemplo, influenciando sua tocabilidade. A partir desta ótica, outro quesito que tem sido muito discutido no meio pandeirístico atual é a microfonação, ainda que este assunto seja escasso nas abordagens de alguns métodos de pandeiro, como sugere Potts (2012):

Embora existam muitos métodos bons de pandeiro, como a Pandeirada Brasileira de Vina Lacerda, e o Pandeiro Brasileiro de Roberto Sampaio, esses estudos tratam de uma mistura de aplicações de técnicas modernas e tradicionais do instrumento. Eles não abordam com profundidade o conceito de amplificação, exceto ao mencionar que é possível amplificar o pandeiro através da fixação de um microfone *clip-on* (Potts, 2012, p. 3).

Em sua pesquisa sobre o pandeiro baterístico, Brandão (2023) chega a analisar mais a fundo algumas buscas e preferências por determinados microfones, além de inventividades relacionadas a sua maneira de sustentação - outro fator comumente debatido e bastante influente no âmbito da corporalidade de quem toca pandeiro.

Assim, salientando a conscientização de que o quesito corporal e seus pormenores são de extrema relevância para a evolução do(a) praticante, é de interesse desta pesquisa perceber como alguns métodos tratam estes assuntos. Um exemplo fundamental trata da rotação da mão que segura o pandeiro - movimento crucial para a implementação de uma boa técnica, que, ao alternar de forma espelhada a mão que toca e a mão que segura, permite ao instrumentista dispor com

mais fluidez de todo o espectro de frequências sonoras possíveis. Segundo Brandão (2022), de uma forma integral, tanto a notação de Carlos Stasi quanto a de Luiz D’Anunciação ausentam mecanismos para entendimento desta rotação manual na leitura de levadas, já que “não há indicações sobre os movimentos da mão que segura o instrumento, como se esta fosse uma questão evidente para o *performer*” (Brandão, 2022, p. 35-36). Assim, por mais que seja parte essencial do toque, a não representação do movimento de rotação da mão em um contexto de escrita musical pode sugerir que ele já está subentendido, sendo inerente ao processo de estudo do pandeiro. Por outro lado, como já mencionado, a maioria dos métodos consultados, ainda que não necessariamente escrevam este movimento exato nas fórmulas rítmicas, dão ao leitor informações gráficas e/ou textuais para melhor absorção do fundamento. Vejamos abaixo dois exemplos:

7) MOVIMENTO DE OSCILAÇÃO COM A MÃO ESQUERDA.

O pandeiro inclui em sua forma de tocar um movimento de oscilação feito com a mão esquerda, com a finalidade de auxiliar nos “toques” da mão direita, POLEGAR/DEDOS e DEDOS/BASE. Essa oscilação obedece a uma organização rítmica e é empregada a critério do executante. Tecnicamente a mão esquerda faz um movimento semelhante ao de torcer de uma maçaneta, possibilitando a borda superior do pandeiro vir de encontro ao toque com DEDOS e, em decorrência da volta à posição inicial, a borda inferior vir de encontro ao toque com a BASE.

Dentro do mesmo princípio técnico de execução, a mão esquerda produz o entrechoque das soalhas (SOALHAS-SOLO) e reforça acentos “ > ” de dinâmica nos toques DEDOS e BASE.

Fig. 23. Luiz D’Anunciação (1993) sobre a movimentação de mãos

	Tempo	Contratempo	Síncopes
sobe frente	↑	↑	↑
sobe trás	↓	↓	↓

Fig. 24. Clarice Magalhães (2019) e a relação entre movimento e tempo-contratempo

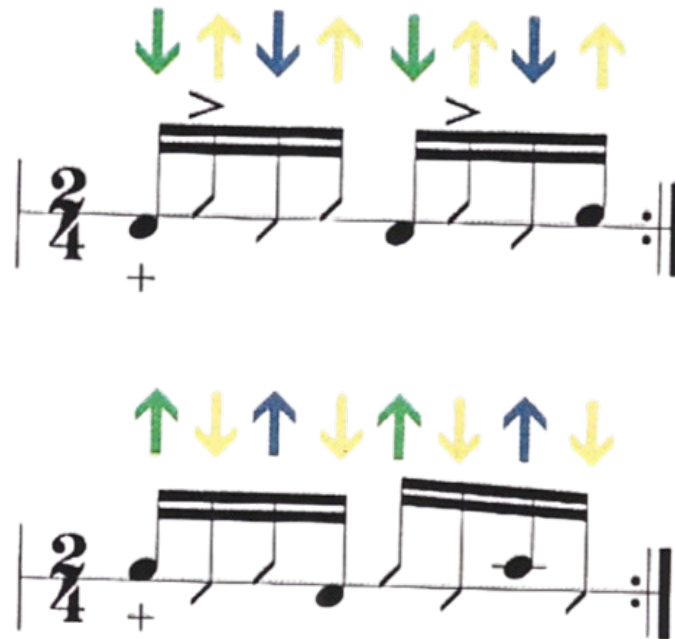


Fig. 25. Clarice Magalhães (2019) e a sinalização de movimentos em dois exemplos de levadas

Importa lembrar também que a demonstração metodológica da movimentação das mãos ao tocar pandeiro não é uma unanimidade, fato observado ao longo da investigação bibliográfica. Tanto nas apostilas para oficinas de Marcos Suzano, materiais de apoio editados ao longo dos anos 2000, como no livro de Nando Brasil (2006), por exemplo, ficaram ausentes considerações específicas desta matéria. Indo além, mesmo nos próprios métodos de Sampaio (2005 e 2007),

obras frequentemente utilizadas como referências para estudo, não houve qualquer menção aos conceitos de movimento de mãos, forma de segurar o instrumento ou corporalidade. Dessa forma, compreende-se que, também neste, que é dos assuntos mais edificantes possíveis para o estudo do pandeiro, perpetuam-se as divergências entre alguns dos materiais disponíveis.

Intencionalidade dos conteúdos propostos

Um terceiro aspecto examinado nos materiais bibliográficos referentes ao ensino do pandeiro diz respeito à intencionalidade dos conteúdos propostos, pensada através da análise de proposições de exercícios e informações teóricas fornecidas. É valioso lembrar que este segmento do trabalho não teve como desejo cravar o exato conceito que os autores pretenderam exercitar com determinado estudo, já que tal ação, caso consumada, não passaria de mera especulação. Ainda assim, não é difícil presumir, mesmo que de forma básica, qual o objetivo central da maioria dos exercícios propostos pelos autores consultados. Ademais, particularmente creio que o objetivo do estudo nem sempre é determinado pelo seu inventor, podendo muitas vezes ser ressignificado mediante o viés que o(a) estudante preferir.

A abordagem concebida neste momento procurou encontrar, ao longo da bibliografia pesquisada, trechos que possam se categorizar em: 1) noções de teoria musical e rítmica, como demonstração de figuras de som e silêncio, subdivisões, fórmulas de compasso, etc; 2) exercícios de técnica, não necessariamente atrelados à contextos musicais específicos, mas que busquem a melhoria de ações mecânicas como rudimentos, coordenação, memória muscular, entre outras virtudes, e 3) exercícios de ritmos populares ou tradicionais, pautados exclusivamente na aprendizagem de levadas particulares.

A primeira categoria é de suma importância para a pesquisa, uma vez que são elo fulcral com a prática da musicalização e educação musical. Não que os outros tópicos sejam pouco contribuintes destas práticas, mas é no baseamento de noções rítmicas que se detém uma relação mais direta com a alfabetização musical, por exemplo. De mais de dez métodos consultados, apenas o de Brasil (2006) aferia sobre a iniciação em figuras rítmicas (continuando ausentes noções de fórmulas de compasso). Por um lado, mesmo que, em um primeiro momento, a não

demonstração de figuras rítmicas possa representar uma parcial vantagem, evitando o acúmulo em excesso de informações e focando apenas na tocabilidade do instrumento, esta compreensão potencializa enormemente qualquer tipo de prática futura. Magalhães (2019) é outra das poucas autoras que faz uso de algumas noções de teoria rítmica para iniciar a pessoa interessada. Como observado na figura X, que também discorre sobre os movimentos de mão, a autora faz uso de textos e imagens para conceituar quem lê sobre pulsação, compreensão de tempo, contratempo e síncope. Todavia, pode-se considerar que este tipo de abordagem é um tanto quanto escassa, ficando muito mais evidentes nos objetivos dos autores pesquisados o preterimento pela tocabilidade.

A segunda categoria observada compete exercícios voltados para a desenvoltura da técnica sem a necessidade de um contexto musical específico, como um gênero musical, por exemplo. Tratam-se de exercícios que visam, através da construção e repetição de levadas não tradicionais, a melhoria de fundamentos básicos da prática do pandeiro, como uma boa condução, acentuação ou combinação de frases. Ainda que não seja uma unanimidade, a maioria das referências consultadas trata, em maior ou menor grau, desta categorização de exercícios. Vejamos abaixo alguns exemplos de exercícios que não necessariamente estão atrelados à algum ritmo específico:



Fig. 26. Exercícios propostos por Sampaio (2005)

Neste exemplo, Luiz Roberto Sampaio propõe que o(a) estudante treine realocações métricas para toques específicos (no caso da figura, os graves de polegar e ponta de dedos), que permitem a expansão na variedade de levadas. Este tipo de abordagem, além de contribuir para incrementação de vocabulário, também ajuda a evitar vícios motores e melhorar a criatividade. O autor Bryan Potts (2012) corrobora com esta máxima, ao analisar os métodos de Sampaio (2005) e Vina Lacerda (2014) sob esta ótica:

Os dois primeiros volumes do Pandeiro Brasileiro de Luiz Roberto Sampaio contêm exercícios destinados a desenvolver uma série de técnicas modernas de performance. Tal como no livro de Lacerda, cada exercício pretende maximizar a capacidade do aluno de conduzir padrões com o polegar ou com as pontas dos dedos. Esses livros ajudam a desenvolver uma técnica fluida e flexível que expande as capacidades do pandeiro e liberta o pandeirista da repetição de padrões, concedendo ao intérprete a capacidade de se envolver no fazer musical criativo e espontânea (Potts, 2012, p. 7).

Utilizando-se de alguns princípios de estudos de bateria para coordenação e técnicas rudimentares, Nacho Delgado e Tulio Araujo, dois pandeiristas bastante ligados à escola do pandeiro moderno, propõem diversos outros tipos de treinos, sem nunca deixar de lado o conceito central do assunto a ser trabalhado.

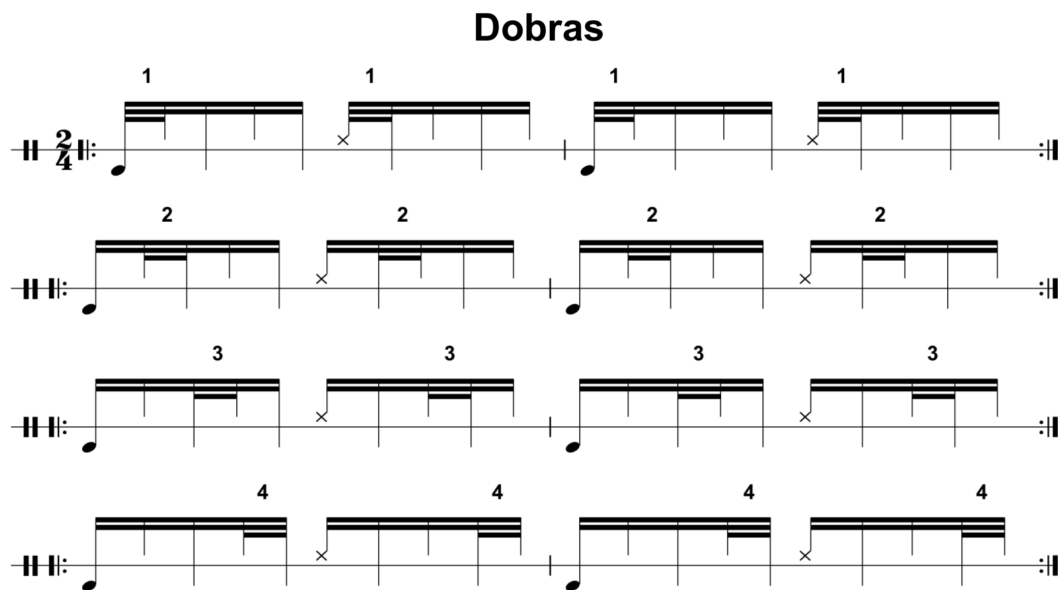


Fig. 27. Exercícios propostos por Delgado (2019)

Exercício de Pausas

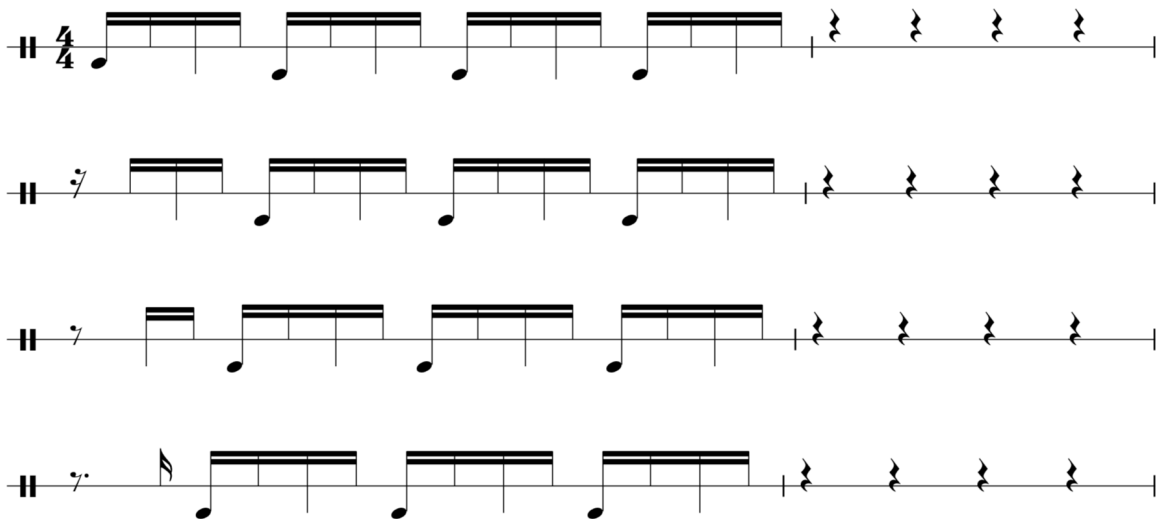


Fig. 28. Exercícios propostos por Araújo (2022)

As imagens acima demonstram mais duas possibilidades de exercícios onde o foco não é exatamente alguma levada específica, mas o desenvolvimento de rudimentos. Enquanto Nacho Delgado trabalha com conceitos de subdivisão e deslocamento, Tulio Araujo aborda exercício no qual explora conceitos de posição e supressão através de figuras de pausas. Ambos os exemplos têm continuidade, sendo trazido somente um retalho para ilustração. Dessa forma, segundo Potts (2012), os livros que fazem uso deste tipo de abordagem, não se atendo somente ao estudo de levadas tradicionais, permitem ao pandeirista maior estímulo para expansão de padrões rítmicos e criação de identidade.

A última categoria analisada é pertinente à presença de levadas para ritmos tradicionais ou populares. Tendo como berço a cultura popular e a oralidade, o pandeiro brasileiro, como já elucidado no capítulo I, se difundiu por todo o território nacional, imerso e influente em incontáveis manifestações culturais. Esses ritmos funcionam como espinha dorsal para toda uma ideia de construção de cultura (mais especificamente, música) nacional, bem como para um largo acervo de ideias musicais.

Neste âmbito, a investigação procurou perceber quais métodos possuíam segmentos estruturais que contivessem exercícios práticos dessas levadas mais tradicionais, de acordo com a

escrita particular de cada autor. Outrossim, pôde também reconhecer quais diferenças existem entre alguns estilos e quais métodos partem essencialmente do quesito tradicional. Para aclarar e exemplificar essas abordagens, vejamos alguns enxertos que mostram como os autores pesquisados propõem alguns ritmos:

The figure displays musical exercises for various Brazilian rhythms, organized into three columns. The first column shows Samba, Baião, and Frevo with their respective tempos and notation. The second column shows rhythmic patterns for Baiãozinho / Congada, Côco, Ciranda, Baião, Maracatu, and Xaxado. The third column shows a Pandeiro exercise with a tempo of 96/116.

Samba (♩ = 100)

1. 2/4

3. 2/4

Baião (♩ = 100)

1. 2/4

3. 2/4

Frevo (♩ = 160)

1. 2/4

3. 2/4

Baiãozinho / Congada

G D P T P D G D

Côco

GDM P D G D P T P GDM G D G D P T P

Ciranda

G D P GDM G D G D GDM P GDM G D

Baião

G D P GDM P D P GDM G D P GDM P GDM G D

Maracatu

GDM P D P D G D P D G D P D G D P

Xaxado

T P D G D P T P T P D G D G D G

Pandeiro (♩ = 96/116)

Mão: Effet, Dedos, Polegar

Base: Membrana

Fig. 29. Exercícios propostos por Lacerda, Suzano e D’Anunciação, respectivamente

Uma percepção nítida é a de que, mesmo nas aplicações de ritmos tradicionais, existem diferenças pontuais, que podem ser justificadas por distinções geográficas, por exemplo, comumente chamadas de “sotaque”. Da mesma maneira que a linguagem se adapta e se modifica ao contexto sócio-cultural, a criação e perpetuação de ritmos populares também sofre este processo, existindo diferenças perceptíveis entre as maneiras de se tocar e grafar estes gêneros.

BUMBA-MEU-BOI, SOTAQUE DA BAIXADA
70bpm

JONGO
65bpm

Caxambu

Candongueiro

MARCOS SUZANO

CONGO

ILÚ

Bembê

Alujá

Fig. 30. Exercícios propostos por Magalhães (sup.), Suzano e Sampaio, respectivamente

Dos métodos observados, não houve nenhum que não se utilizasse, em maior ou menor grau, da proposição de práticas de levadas para ritmos tradicionais. Magalhães (2019), em seu livro *Técnica e Levadas para Pandeiro Brasileiro*, que apresenta um panorama bem completo sobre o ensino do pandeiro, dedica uma porção do método para a apresentação de mais de 150 fórmulas rítmicas, que em sua esmagadora maioria pertencem ao universo brasileiro de gêneros tradicionais.

Dessa forma, seja a partir de estudos direcionados ou da aprendizagem de ritmos populares, a abordagem dos métodos analisados possibilita para o(a) pandeirista uma ampliação significativa de seu vocabulário. Enquanto a tendência geral é de que cada vez mais

desenvolvam-se materiais com propostas para desenvoltura técnica dirigida, a unanimidade observada na bibliografia é pela utilização da base de ritmos brasileiros, tradicionais e profundas fontes de saber musical.

Ambientes de aprendizagem

Para encerrar este capítulo, separei uma fração que pudesse discorrer sobre os espaços coletivos de ensino de pandeiro brasileiro. O recorte das menções para lugares físicos acompanha majoritariamente a perspectiva geográfica do Rio de Janeiro, cidade onde sou residente. Além das já mencionadas aulas no Ensino Fundamental e da capoeira, outro lugar que pude me aproximar do ensino de pandeiro foi a Escola Portátil de Música, citada brevemente na contextualização do primeiro capítulo. Nesta escola, onde as aulas ocorriam dentro do campus da UNIRIO - Centro de Artes e Letras, toda a educação musical, que abrange diferentes níveis, é pautada na linguagem do choro. Sua metodologia é guiada na totalidade pela prática, individual e coletiva, de repertório de choro, escolhido pelos mais de 40 professores da instituição. No âmbito do pandeiro, o ensino ficava a cargo de Jorginho do Pandeiro, Celsinho Silva e Eduardo Silva, três gerações familiares de pandeiristas e educadores.

Do que posso trazer da minha experiência neste ambiente, para além de ressaltar o enorme privilégio de ter tido aulas e conhecido de perto um dos maiores representantes do pandeiro brasileiro, faz-se necessária a menção do aprofundamento no repertório clássico de choro, que constitui uma base importante para o pandeirista. Uma das atividades comuns a todas as turmas de instrumentos consiste no “Bandão”, uma grande roda nos jardins do campus, que coloca à prova os estudos em sala de aula e busca aplicar os conceitos e arranjos em prática de conjunto. Não me recordo de material específico para pandeiro durante minhas aulas com Jorginho, que ocorreram no período entre 2013 e 2015, mas sim das partituras das canções que tocávamos. A didática de Jorginho consistia basicamente em, primeiro, elucidar uma levada base apropriada para o tema, sempre reiterando aspectos de acentuação de melodia ou dinâmica. As anotações de convenções eram feitas na própria partitura da melodia, de forma que a prática estava sempre atrelada à música da vez. Era comum o professor também guiar alunos e alunas

individualmente, dando orientações mais detalhadas sobre aplicação dos sons e da movimentação do pandeiro.

O sucesso da Escola Portátil a fez ampliar sua carga horária com cursos online, o que possibilitou inclusive a expansão de suas fronteiras - desde 2012, a EPM possui uma dissidência na Holanda, em Rotterdam. Para além dos estrangeiros interessados em aprender choro, com frequência músicos imigrantes brasileiros e apreciadores também se organizam e montam seus coletivos (podemos citar de maneira mais enfática ocorrências no Japão, EUA, Austrália e diversos países da Europa), de forma que é bastante comum cidades de fora do Brasil possuírem suas escolas e coletivos de choro. No Brasil, existem outras grandes escolas de choro, como a de São Paulo e a de Brasília, onde integram professores como Rafael Toledo e Jéssica Carvalho, respectivamente. O fato é que o choro segue sendo um gênero altamente tocado no mundo todo, e a expansão de seus estudos tem como consequência o próprio estudo do pandeiro, uma vez que ambos seguem atrelados.

Com relação à espaços mais focados na técnica moderna, cabe dizer que Marcos Suzano também tem ativa carreira didática, tendo oferecido inúmeros cursos e oficinas, em espaços como a Maracatu Brasil e a Catsapá, por exemplo. Parte dos materiais utilizados nestas oficinas foram mencionados como exemplos nas seções anteriores. Das oficinas de Suzano surgiu uma das primeiras orquestras de pandeiro, a Pandemonium, consolidando uma outra abordagem no estudo: os coletivos e orquestras. Este tipo de atividade proporciona, através da elaboração de arranjos coletivos, o desenvolvimento de técnicas para pandeiro, sempre levando em consideração a multiplicidade de níveis e maneiras de tocar encontradas em seus participantes. Com a palavra, Clarice Magalhães, outra das autoras com método mencionado neste trabalho, aluna de Suzano e ex-integrante da Orquestra Pandemonium:

Em 1996 participei de uma oficina de pandeiro com o percussionista Marcos Suzano. Sem saber, havia escolhido um professor que acabara de dar novos paradigmas a um dos instrumentos mais tradicionais da música brasileira. (...) O grupo Pandemonium foi a primeira orquestra de pandeiros de que se tem notícia, composta por alunos de Marcos Suzano ainda na década de 1990. (...) O grupo teve uma vida curta e intensa, participando de diversos shows no Rio de Janeiro e de uma gravação em cd a convite de Suzano. (Magalhães, 2019, p. 2-15)

A participação de Clarice nestas atividades a levaria no futuro a se consolidar também como educadora do pandeiro, e criar sua própria orquestra, chamada Tum Tá Que Tá. Assim, este tipo de prática de conjunto reverberou na criação de diversos outros coletivos com estruturas similares, como por exemplo o Rio Pandeiro, que tem mais de 15 anos de existência, o coletivo SPandeiro (São Paulo), Orquestra Platinelas (São Paulo), Pandeiro Livre (Pará), Orquestra de Pandeiros do Distrito Federal, Rede Alagoana de Pandeiros, Bloco Pandeiro LX (Lisboa), entre diversos outros grupos espalhados pelo Brasil e pelo mundo.

Neste contexto de aprendizado do pandeiro em coletividade, é bastante comum que os espaços para encontro destas práticas ocorram no próprio ambiente da rua. Cidades como o Rio de Janeiro, que detém de uma vida cultural tão rica quanto diversa, fazem da rua um espaço ativo e pulsante, de maneira que é frequente o pandeiro ser encontrado em múltiplas manifestações populares, tais como rodas de côco, forró, samba, entre outras. Habitar e incentivar esses espaços são maneiras de vivenciar o aprendizado do pandeiro, especialmente através da oralidade, que muitas vezes pode se mostrar até mais eficaz para o desenvolvimento da musicalidade do que ambientes mais formais.

Se até aqui falamos dos espaços físicos de ensino, faz-se imprescindível falar também da internet como um ambiente virtual de aprendizagem. Com o advento da globalização, o mundo digital tornou-se um grande aliado da maneira como podemos organizar e difundir nosso estudo, seja na área que for, configurando uma ferramenta extremamente útil. Com relação ao aprendizado de pandeiro, não seria diferente, com o surgimento de inúmeros canais na plataforma YouTube dedicados integralmente ao ensino do instrumento. Podemos destacar exemplos como os canais 'Platinelas', de Leo Rodrigues, 'Pandeiro na Prática', de Danilo Moura, os canais de Larissa Umaytá, Rapha Morret, Junior Viegas, Tulio Araujo, Bernardo Aguiar, entre outros.

Para encerrar esta série de contextualização e indicação de espaços que envolvem o ensino do pandeiro, trago o mais recente local aberto na cidade do Rio de Janeiro, que tem especial atenção voltada para o instrumento. Trata-se da Casa do Pandeiro (@casadopandeiro), situada na Travessa do Ouvidor, centro do Rio. Creio que vale contextualizar um pouco do surgimento deste local: em 2023, surgiu o assunto em um grupo do qual faço parte, com pandeiristas espalhados pelo mundo, sobre a possibilidade de se construir um espaço físico dedicado 100% ao pandeiro. A

ideia era boa, mas as distâncias geográficas entre os interessados de certa forma reduziram as possibilidades e a mobilização, ficando o mote levemente mais debatido entre pessoas do Rio. À frente da TAPA, com meu trabalho paralelo em produção cultural (mais especificamente na área de editais e leis de incentivo), identifiquei uma convocatória que se enquadrava perfeitamente nas condições que o grupo vinha idealizando - uma iniciativa da Prefeitura do Rio através do edital Reviver Cultural, que objetivava a revitalização de imóveis no Centro. De início, parecia que o assunto tinha "morrido na praia", quando em abril de 2024, Clarice Magalhães dá a notícia de que inscrevera uma proposta e o projeto havia sido aprovado.



Fig. 31. Clarice Magalhães e a Casa do Pandeiro (Travessa do Ouvidor, 36, Centro - RJ)

Assim, inaugurada em setembro de 2024, nasce a Casa do Pandeiro, fundada por Clarice Magalhães, como um espaço de educação, memória e apreciação deste instrumento tão conectado à identidade carioca e brasileira. Ainda que bastante recente e em desenvolvimento, o espaço já proporciona uma vasta gama de atividades, como aulas de pandeiro com diversos professores para diferentes estilos, múltiplas oficinas, exposição permanente, shows, biblioteca, lojinha com acessórios e instrumentos de luthiers, exibição de filmes e documentários, rodas de samba, choro e música instrumental, entre outras frentes. Dessa forma, reunindo interessados, estudantes e mestres, a Casa do Pandeiro se propõe a ser um local que fortalecerá a apreciação e prática do instrumento, contribuindo enormemente para a difusão de sua história e possibilitando que cada vez mais pessoas se conectem aos benefícios do pandeiro e sua cultura correlata. Vida longa!

CAPÍTULO III - UM PROJETO DE MÉTODO DE INICIAÇÃO

A finalização deste trabalho propõe que este segmento trate de um projeto de método próprio, com foco na iniciação do pandeiro e na musicalização. Por ter, neste momento, o objetivo precípua de pesquisa acadêmica, não será apresentado um método autoral em sua integralidade, até porque o mesmo ainda encontra-se em processo de desenvolvimento. Assim objetivo é que esta seção possa apresentar seu projeto, discorrendo de maneira bastante breve sobre alguns aspectos que considero relevantes no ensino do instrumento. Para isso, terei como referência minha experiência particular em aulas e oficinas, atividades que mantenho ao longo dos últimos oito anos.

Como vimos nos dois capítulos anteriores, o universo de aprendizagem do pandeiro tem se mostrado extremamente amplo, com uma vastidão de possibilidades de materiais de apoio disponíveis. Em minha concepção, esta amplidão traz apenas benefícios, uma vez que permite que a pessoa interessada escolha o estilo e a didática que desejar. Sendo assim, uma das primeiras coisas que procuro esclarecer em minhas aulas é a noção de que não existe apenas um jeito correto de se estudar, e procuro entender o objetivo particular de cada estudante em sua aprendizagem. De uma maneira geral, após contextualizar brevemente sobre a história do instrumento (com algumas das informações presentes no primeiro capítulo, por exemplo), minha abordagem, antes de demonstrar qualquer tipo de partitura ou levada, parte da absorção da maneira de segurar e movimentar o pandeiro, que, apesar de ter fundamentos que considero adequados para melhor aproveitamento, sempre é particular de acordo com a corporalidade do(a) praticante.

Existe identidade em cada movimento, seja ele o de caminhar, correr, ficar parado ou tocar pandeiro, e é partindo deste entendimento que busco introjetar as noções de empunhadura e movimentação base. Somente após a criação desta memória motora, aprendendo a integrar o instrumento como uma extensão do próprio corpo e realizando o movimento base com fluidez, que considero a pessoa apta para aplicar as noções de manulação em levadas primárias. Um material de apoio que tem se mostrado bastante útil para a conscientização rítmica aliada ao pandeiro é o método d'O Passo, criado em 1996 por Lucas Ciavatta. Vejamos como o autor

esclarece seu “conceito de posição”, que, no meu entendimento, pode contribuir imensamente para o melhor aproveitamento na tocada do pandeiro:

O conceito de posição vê o espaço musical como sendo tridimensional, como tendo um relevo, e se dedica a identificar as características de cada um destes lugares neste relevo. Seguindo o caminho proposto pelos gregos para os conceitos de arsis e tesis, o conceito de posição relaciona espaço musical e movimento corporal e assim revela lugares que estão “no alto” ou “em suspensão” e lugares que estão “embaixo” ou “em repouso”, e que por isso geram movimentos musicais distintos (Ciavatta, 2013).

Meu contato com Lucas Ciavatta e o método d’O Passo ocorreu em 2013, ano em que integrei o Bloco d’O Passo na Rua. De lá para cá, minha perspectiva e utilização da metodologia só fez crescer, tendo participado também de seu curso para formação de professores do método. Para além de ser, por si só, uma ferramenta extremamente rica no trabalho de percepção rítmica, minha experiência particular mostra que é bastante profícua a mescla entre exercícios do método d’O Passo e exercícios para pandeiro. Mesmo ciente de que O Passo já seja uma influência na minha percepção rítmica e didática, coincidência ou não, enxerguei certa relação possível entre as noções de polaridade que Ciavatta (2013) descreve, de estar “no alto” ou “embaixo”, e a maneira como costumamos, por exemplo, manejar o pandeiro em seu movimento base de rotação, bem como a posição das notas do instrumento, divididas em polos superior e inferior. Assim, este intercâmbio constitui outra forma particular possível de abordagem no pandeiro, a partir de métodos já existentes, de forma que considero O Passo como um importante aliado em meu método.

Uma vez compreendida a relação de corporalidade com o instrumento, a pessoa estudante segue para a aprendizagem de levadas, sendo iniciada à notação particular. Contudo, previamente à escrita para o pandeiro, costumo abordar noções de figuras rítmicas, apresentando um breve quadro com seus elementos e relações fracionárias, bem como as noções de unidade e fórmula de compasso. Seguindo o princípio de Brandão (2022), no qual nega a existência de neutralidade para a escolha de uma grafia sonora, procuro privilegiar uma notação que, ao mesmo tempo que seja funcional para outros praticantes, tenha influência de minha própria linguagem e técnicas particulares.

A grafia partirá da base de normatização de Carlos Stasi, com a pauta contendo apenas uma linha. Vale ponderar que as notas abaixo ilustradas abrangem somente parte de um extenso ‘vocabulário’, ficando de fora neste momento alguns tipos de notação para contextos e técnicas mais específicas.

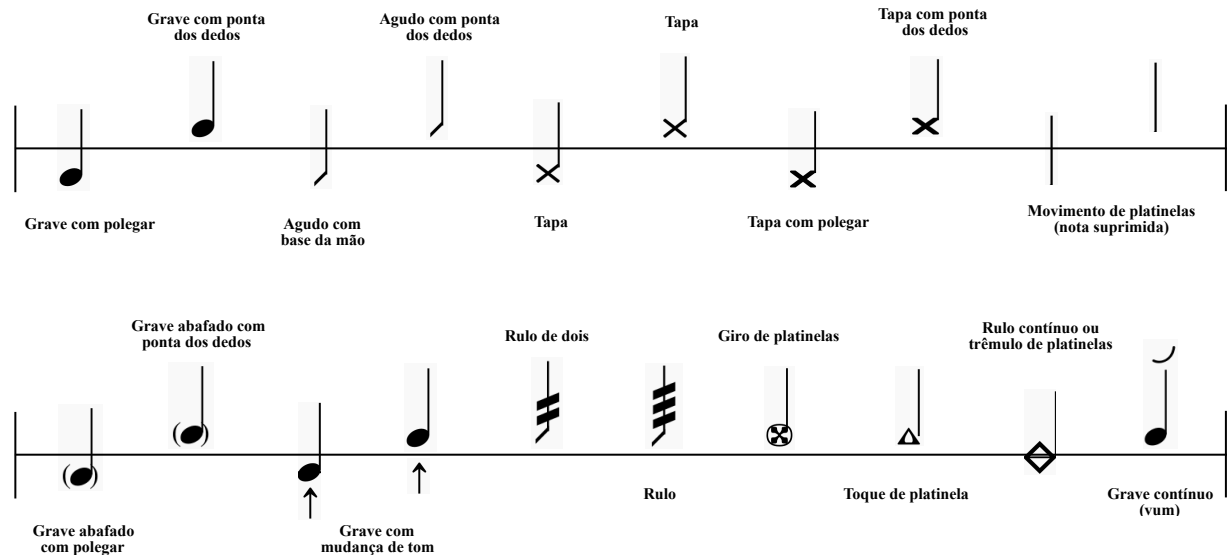


Fig. 32. Notação proposta pelo autor

Como pode-se perceber, muitos dos sinais utilizados para representar as notas acima convergem com outros vistos durante o segundo capítulo desta pesquisa. Todavia, há de se notar eventuais desvios, como o caso da escrita para as notas agudas. Seguindo a norma de Magalhães (2019) e ao contrário da maioria dos autores, que ausentam a cabeça das notas agudas, prefiro atribuir à esta nota uma cabeça com traço diagonal. Seguindo a lógica de que cada cabeça de nota grafada representa um tipo de toque da mão que percute o pandeiro, me parecia contraditório sinalizar o toque agudo omitindo esta cabeça de nota. Para mim, esta representação que ausenta a cabeça da nota é mais associativa à notas agudas sem a mão que percute, geradas apenas com a rotação da mão que segura o pandeiro - também chamadas de notas ‘suprimidas’. Outros exemplos de notações diferenciadas estão presentes em efeitos como toque e giro em platinelas, que é representado por sinal comum ao ataque de pratos para notações de bateria.

Reiterando o que a pesquisa provou a partir de ideias de Anunciação (1993), Sampaio (2005), Potts (2012), Lacerda, (2014), Vidili (2018) e Magalhães (2019), percebemos que ainda não existe um sistema normatizado hegemônico para escrita em pandeiro brasileiro, fator que me proporciona relativa liberdade para, ao mesmo tempo em que me municio de outros materiais já publicados, adaptar e criar uma notação que se enquadre mais confortavelmente à minha linguagem particular. Isso não significa que esta notação apresentada será definitiva, podendo futuros trabalhos apresentarem modificações posteriores pertinentes ao desenvolvimento de novas técnicas, à adaptação de notas já existentes e ao grau de receptividade de terceiros.

Com a notação estabelecida e experimentada, após aplicar exemplos em levadas de nível básico já aprendidas, dá-se início a aplicação de exercícios específicos do método, elucidando intencionalidades como uma subdivisão bem fundamentada, condução criativa, entre outros assuntos. Não convém demonstrar uma grande quantidade de exercícios e fundamentos, de forma que o recorte abaixo apresentado objetiva perpassar atividades primárias bastante comuns e úteis de serem praticadas.

SUBDIVISÃO DE CONDUÇÃO

♩ = 50

The figure displays a musical exercise titled "SUBDIVISÃO DE CONDUÇÃO" (Subdivision of Conduction). It is set in 2/4 time with a tempo of 50 beats per minute (♩ = 50). The exercise is divided into four staves, each representing a different level of subdivision:

- Staff A:** Four measures, each containing a single half note.
- Staff B:** Four measures, each containing a group of three eighth notes.
- Staff C:** Four measures, each containing a group of six sixteenth notes, labeled with the number "6".
- Staff D:** Four measures, each containing a group of twelve thirty-second notes.

All staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Fig. 33. Exercício de subdivisão proposto pelo autor

O trecho acima é um retalho de folha autoral que trata da elaboração de uma condução consistente, versátil e criativa. A ideia aqui é focar na mão que segura o instrumento, realizando subdivisões métricas variadas. Neste momento, não há utilização de acentos ou notas médias e graves. As letras em vermelho indicam que cada exercício consiste em uma linha separada, enquanto letras ligadas são uma indicação para, após a repetição de *ritornelo*, encadear o fluxo para a linha abaixo, até que se feche a ligação. Avancemos um pouco na mesma folha, para compreender como a repetição e combinações dos padrões condutivos podem aguçar a fluência:

The figure displays eight lines of musical notation, each representing a rhythmic exercise. The exercises are labeled with red circled letters: N, O, P, Q, R, S, and T. Each line begins with a treble clef and a double bar line. The notation consists of horizontal lines with vertical strokes indicating rhythmic patterns. Some patterns are marked with a '6' above them, indicating a sixteenth-note subdivision. The exercises are arranged in two groups, with the first group (N-Q) and the second group (R-T) each enclosed in a large bracket on the left. The notation is designed to be read from left to right, with the first group of exercises (N-Q) being repeated and then the second group (R-T) being repeated.

Fig. 34. Exercício de subdivisão proposto pelo autor

Outro trecho recortado à seguir envolve a prática de quiálteras - fundamento bastante utilizado em métodos para bateria. Nele, o intuito, ainda dentro do assunto de subdivisão, é modular quiálteras de diferentes grupos, agora acentuando com notas graves a cabeça de cada tempo. Vale ressaltar que todos os exercícios são pensados para serem realizados começando tanto pela parte de cima quanto pela parte de baixo do pandeiro, evitando a perpetuação de vícios motores.

MODULAÇÃO DE QUIÁLTERAS

♩ = 50



Fig. 35. Exercício de modulação de quiálteras proposto pelo autor

Para fechar este segmento, adiciono que me apetece também encorajar alunos e alunas à ressignificar os exercícios propostos em aula, dando a liberdade para que os transformem ou

criem variações que sejam mais funcionais para determinado objetivo pretendido. Creio que em todo processo educativo existe uma via de troca que pauta o aprendizado, de tal forma que, com este projeto de método, pretendo ensinar tanto quanto aprender, na esperança de seguir contribuindo para a difusão do pandeiro brasileiro moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de conclusão de curso procurou investigar as possibilidades que o ensino de pandeiro brasileiro desencadeia no âmbito da educação musical, ao passo em que também propõe um projeto de método autoral para iniciação do instrumento sob a ótica moderna.

No primeiro capítulo, buscou-se oferecer uma contextualização histórico-geográfica dos instrumentos da família dos tambores de moldura, ou *frame drums*, a qual o pandeiro pertence. Viajando milênios no tempo, através das referências bibliográficas, foi possível traçar parcialmente a história migratória que trouxe o pandeiro até a costa brasileira, bem como os caminhos de adaptação e inovação que ocorreram tendo o Brasil como laboratório primordial.

Em seguida, foi realizada uma análise descritiva de alguns métodos de pandeiro conhecidos, reconhecendo parâmetros como noções de teoria e figuras rítmicas, corpo e movimento, notação musical, além das pressupostas intenções que as seções de exercícios podem conter. Levantou-se, por exemplo, a diferenciação entre métodos que partem de princípios da técnica moderna e os que partem do ensino de levadas tradicionais (mais recorrentes entre os materiais pesquisados), bem como a exemplificação de locais possíveis para estudo e aprendizagem do pandeiro, como a Escola Portátil de Música e a Casa do Pandeiro. Através da pesquisa bibliográfica, além de minha própria vivência como professor, foi conferida uma análise crítica para correlacionar aspectos pertinentes da educação musical com algumas possibilidades de ensino de pandeiro, evidenciando seu benefício mútuo.

O terceiro capítulo tratou de realizar uma breve apresentação de meu projeto de método autoral para pandeiro, focado na inicialização sob a ótica moderna. Além de narrar algumas metodologias utilizadas em minhas aulas e oficinas, demonstrei também um esboço de nova proposta para notação e recortes de certos exercícios práticos que considero importantes.

Sendo assim, esta pesquisa procurou, a partir de detalhamento do referencial bibliográfico, inferir que existe uma grande potencialidade na utilização do pandeiro para a musicalização. Espero que esta possa contribuir para futuras correlações entre educação musical e o ensino deste instrumento milenar, que, incomparavelmente, alia tradição e modernidade.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Bernardo. **Na época que eu era gringo: o som brasileiro do francês Nicolas Krassik**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- AGUIAR, Bernardo. **Pandeiro Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Independente, 2012.
<https://bernardoaguiar.com.br/pb/universal-pandeiro/>. Acesso em 10 de dezembro de 2024.
- ANDRADE, Dhieego Cardoso. **Forças D'Alma: Um estudo sobre a “abordagem melodicamente orientada” de Tutty Moreno**. 221p. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes UNICAMP. Campinas, 2018.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- AMATO, Rita de Cássia Fucci. **Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na educação básica brasileira**. Revista Opus. v. 12, 2006, p.144-166.
- ARAÚJO, Tulio. **Pandeiro Moderno**. São Paulo: Independente, 2018.
- BARÃO DO PANDEIRO. **Revista do Choro**. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em <https://revistadochoro.com/artigos/o-pandeiro-e-os-pandeiristas-do-choro/>. Acesso em 12 de janeiro de 2025.
- BARBOSA, Kátiusca Lamara dos Santos. **Marcos Suzano: inovações técnicas, tecnológicas e influências na performance do pandeiro**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba, 2015.
- BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia: Rito Nagô**. Tradução Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo; Companhia das Letras, 2001.
- BECKER, José Paulo Thaumaturgo. **O acompanhamento do violão de 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto “Época de Ouro”**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- BLADES, James. **Percussion Instruments and their history**. London: Faber and Faber, 1984.
- BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima. **Notas sobre o pandeiro brasileiro, suas notas e suas escritas**. UNICAMP, Campinas, 2022.
- BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima. **O pandeiro grave: aspectos de uma transformação na linguagem do pandeiro brasileiro**. Campinas, UNICAMP, 2023.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima. **Uma bateria de bolso: o groove na perspectiva do Pandeiro Grave**. Capinas, UNICAMP, 2024. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/25295/17561>. Acesso em 13 de dezembro de 2024.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio. A percussão do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003.

CABRAL, Sérgio. **A Música Popular Brasileira na Era do Rádio**. Lazuli; 1ª edição. Rio de Janeiro, 1996.

CARDOSO, Rodolfo. **A percussão de origem negro-africana (reflexões sobre sistemas de notação a partir das perspectivas de Luiz D’Anunciação e de James Koetting)**. Cadernos de Colóquio. Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, PPGM, 2001.

CARVALHO, Gabriel Alves Loureiro de. **Pandeiro Moderno pelas mãos de Bernardo Aguiar**. 47 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em música popular). Universidade Estadual do Paraná. Curitiba, 2020.

CARVALHO, Hermínio Bello de. **Passageiros de Relâmpago**. Organização de Joyce Moreno. Edições Sesc São Paulo, 2023. Disponível em <https://issuu.com/edicoessescsp/docs/passageiro-relampagos-trecho/22>.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Mouros, franceses e judeus: três presenças no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo, Ubu, 2017.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência, Aspectos da Cultura Popular**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A.; 1986.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo: música e educação**. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2009.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo - a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos**. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2003.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo e o conceito de posição: “dura quanto”? ou “onde começa e onde termina”?**. Música na Educação Básica. Brasília, 2013.

D’ANUNCIAÇÃO, Luiz Almeida. **A percussão dos Ritmos Brasileiros, sua técnica e escrita**. Rio de Janeiro: Europa, 1993.

DA MATTA, Roberto. **O que faz o Brasil Brasil?**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

DIAS, Ana Carina Marques. **O adufe: contexto histórico e musicológico**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais e Campo Arqueológico de Mértola, Universidade do Algarve, Algarve, 2011.

DIAS, Guilherme Marques. **Airto Moreira: Do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)**. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas, UNICAMP, 2013.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/>. Acesso em 17 de dezembro de 2024.

ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA. Disponível em: <https://www.casadochoro.com.br/epm-sobre>. Acesso em 15 de dezembro de 2024.

FERREIRA, Mauro. **Scott-Feiner deixa legado como o guitarrista que pôs o pandeiro no mundo do jazz**. O Globo. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2023/03/05/scott-feiner-deixa-legado-como-o-guitarrista-que-pos-o-pandeiro-no-mundo-do-jazz.ghtml>. Acesso em 10 de janeiro de 2025.

FEINER, Scott David. **Pandeiro.com**. Scott Feiner, 2004. Disponível em: <http://www.pandeiro.com/en>. Acesso em 10 de janeiro de 2025.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. São Paulo: Global, 2003.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América-Latina**. Tradução de Sérgio Faraco. São Paulo, L&PM, 2010.

GIANESELLA, E. F. **O Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro**. Revista Música Hodie, 2012.

HIGA, Igor Shinzato. **A escrita para pandeiro na música popular**. 2006. Rio de Janeiro, Trabalho de conclusão de curso, UNIRIO, 2006. Disponível em: <https://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/igorhiga.pdf>.

HOLLER, M. T. **Uma História de Cantares de Sion na Terra dos Brasis: A Música na Atuação dos Jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)**. Tese (doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2006.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.

INSTITUTO D'O PASSO. Disponível em: <https://www.institutodopasso.org/instituto>. Acesso em 13 de dezembro 2024.

KRAKOVSKI, Sergio. **Rhythmically-Controlled Automata Applied to Musical Improvisation**. PhD diss., Instituto nacional de matemática pura e aplicada, Rio de Janeiro, 2009.

KRENAK, Aílton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1ª Ed - São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LACERDA, Vina. **Pandeirada Brasileira**. Curitiba: Edição do Autor, 2007. Acompanha DVD.

LAMATTINA, Thiago Soares. **Pandeiro sinfônico: uma proposta de ampliação de suas técnicas de execução**. São Paulo, USP, Disponível: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13052024-153433/publico/ThiagoSoaresLamattinapdfcorrigidaPPGMUS7219250.pdf>

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LYONS, Jonathan. **A casa da sabedoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MAGALHÃES, Clarice Fernandes. **Técnica e levadas para pandeiro brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Música), PROEMUS, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

MAGALHÃES, Clarice Fernandes. **A vocação pedagógica do pandeiro brasileiro**. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2019.

MENDES, Helvio Monteiro. **A Funcionalidade do Sistema Notacional para Pandeiro de Carlos Stasi**. 29f. Monografia (Bacharelado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.

MENEZES, A. S. **Entre pátrias, pandeiros e bandoneones – O embate entre vozes marginais e disciplinadoras em composições de samba e tango (1917-1945)**. Tese (doutorado em Música). São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2012

MOEHN, Frederick. **A Carioca Blade Runner, or How percussionist Marcos Suzano turned the Brazilian tambourine into a drum kit, and other matters of (politically) correct music**. *Making Ethnomusicology*, 53(2): 276-307, 2009.

MOLINA, Mauricio. **Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula**. Kassel: Reichenberger, 2010.

MORENO, Joyce. **Fotografei você na minha rolleyflex**. Multiletra, Rio de Janeiro, 1997.

MORENO, Joyce. **Aquelas coisas todas: música, encontros, ideias**. Numa editora, Rio de Janeiro, 2020.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**, RJ, Funarte, 1983.

OLIVEIRA, Mateus. O pandeirista e sua múltipla atuação no campo de trabalho musical. **ORFEU**, v.9, n.1, dezembro de 2024, p. 2-26.

PANDEIRO TALK. Tulio Araujo e Marcos Suzano. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AtHJfK-ZC-w>. Acesso em 12 de dezembro de 2024.

PAZ, Ermelinda A. **Pedagogia musical brasileira no Século XX**. Metodologias e Tendências. ed. revista e aumentada. Brasília: Editora MusiMed, 2013.

PEÇANHA, João Carlos de Souza. **A trindade da música popular (afro)brasileira – João da Baiana, Donga e Pixinguinha: redimensionamentos das contribuições das matrizes africanas na formação do choro e do samba**. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

PIEDADE, Acácio Tadeu. **Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz**. Revista Nupeart. v.4, n.4, p. 59-88, 2006.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música: questões de uma antropologia sonora**. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 44, n. 1, p.221-286, 2001.

PINTO, Tiago de Oliveira. **As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira**. Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 22-23: 87-109, 1999/2000/20001.

POTTS, Brian J., **Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: Techniques for Nontraditional Performance**. Open Access Dissertations. Paper 788, 2012.

REGO, Manoela Marinho. **Suingue se aprende? Suingue se ensina? Processos de ensino-aprendizagem do suingue do samba**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RODRIGUES, Valéria Zeidan. **Pandeiros: entre a Península Ibérica e o Novo Mundo, a trajetória dos pandeiros ao Brasil**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2014.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 1 ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SACHS, Curt. **The History of Musical Instruments**. New York: Dover, 2006.

SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1994.

SAMPAIO, Luiz Roberto; BUB, Cristina. **Método Moderno de Pandeiro**. São Paulo: Independente, 2004.

SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce; BUB, Victor Camargo. **Pandeiro Brasileiro**. v. 1. Florianópolis: Bernúncia, 2004.

SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. **Notação e Técnica do Pandeiro Brasileiro**. São Paulo: Independente, 2007.

SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. **Pandeiro Brasileiro**. v. 2. 3. ed. Florianópolis: Bernúncia, 2013.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente - Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. RJ: Zahar, 2001.

SANTOS, Elvis Henrique Firmino. **O pandeiro na história do Brasil República, sob o viés das culturas diaspóricas negras**. 2024. Disponível em: https://monografias.ufop.br/bitstream/35400000/7175/8/MONOGRAFIA_PandeiroHist%c3%b3riaBrasil.pdf.

SIMAS, Luiz Antonio. **Almanaque brasilidades: um inventário do Brasil Popular**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. **Umbandas: uma história do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

SOLER, Luis. **Origens árabes no folclore do sertão brasileiro**. Florianópolis: Editora UFSC, 1995.

STASI, Carlos. **Método para Pandeiro**. São Paulo: Independente, 2007.

SUZANO, Marcos. **Workshop e técnicas modernas de pandeiro**. Rio de Janeiro: Independente, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **A deculturação da música indígena brasileira**. Revista Brasileira de Cultura, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 13, pp. 9-26, jul/set, 1972.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás Deuses Iorubas na África e no Novo Mundo**. 6º ed, Ed. Corrupio. Salvador-BA, 2002.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.

VIDILI, Eduardo Marcel. **Pandeiro brasileiro: inovação e metodologia na performance de Marcos Suzano em Olho de Peixe**. Comunicação apresentada no XXVI Congresso da ANPPOM, Belo Horizonte, 2016.

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

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

VYGOTSKI, Lev. **A formação social da mente**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1984.

WISNIK, José Miguel e SQUEFF, Ênio. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. Editora Brasiliense, 1982.

ZAGURY, Sheila. **O “neo-choro”: os novos grupos de choro e suas releituras dos grandes clássicos do estilo**. in: ANPPOM, XV Congresso. *Anais*. Rio de Janeiro, p. 1433-1439, 2005.