DOI 10.20504/opus2025.31.52

CC BY

Um pandeiro melódico: a influência do imaginário jazzístico na prática do pandeiro brasileiro

Ricardo Augusto de Lima **Brandão**
https://orcid.org/0000-0001-5805-2071
(Universidade Estadual de Campinas, Unicamp/ Instituto de Artes/ Departamento de Música, Campinas-SP, Brasil)

Leandro **Barsalini**
https://orcid.org/0000-0001-8484-4814
(Universidade Estadual de Campinas, Unicamp/ Instituto de Artes/ Departamento de Música, Campinas-SP, Brasil)

Resumo: O presente artigo busca investigar as influências da linguagem jazzística no pandeiro brasileiro, em especial no fazer musical de pandeiristas pertencentes a uma geração de percussionistas descrita aqui por Pandeiro Grave. Nesse sentido, o imaginário do *jazz* aparece na prática destes instrumentistas tanto em suas dimensões musicais, rítmicas, harmônicas e melódicas, quanto em suas dimensões simbólicas. Esta pesquisa foca o trabalho de quatro pandeiristas: Scott Feiner, Gustavo Bali, Tulio Araujo e Sérgio Krakowski, buscando, por meio da análise de transcrições musicais e de discursos e falas coletadas em entrevistas públicas, e observada a bibliografia especializada sobre *jazz*, buscando entender o modo particular como esses músicos se apropriam desse imaginário jazzístico. O que se pretende argumentar é que a abertura do pandeiro brasileiro a essa linguagem é uma matriz importante para uma mudança de perspectiva em relação a esse instrumento, propondo uma abordagem mais melódica da improvisação do pandeiro e de um maior diálogo musical com o restante do conjunto instrumental.

Palavras-chave: pandeiro brasileiro. música popular. jazz. percussão. música brasileira.

A Melodic *Pandeiro*: The Influence of Jazz Language on the Brazilian *Pandeiro*

Abstract: This article aims to investigate the influence of jazz language on the Brazilian *pandeiro*, particularly in the musical practice of a generation of percussionists referred to here as *Pandeiro Grave*. In this context, the jazz imaginary appears in the work of these musicians not only in musical, rhythmic, harmonic, and melodic dimensions, but also in symbolic terms. The study focuses on the work of four *pandeiristas*—Scott Feiner, Gustavo Bali, Tulio Araujo, and Sérgio Krakowski—seeking to understand, through the analysis of musical transcriptions, public interviews, and specialized jazz literature, how these artists uniquely appropriate the jazz imaginary. The article argues that the Brazilian *pandeiro*'s openness to this language represents a key matrix for a shift in perspective on the instrument, proposing a more melodic approach to *pandeiro* improvisation and a deeper musical dialogue with the rest of the instrumental ensemble.

Keywords: Brazilian *pandeiro*. popular music. jazz. percussion. Brazilian music.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima; BARSALINI, Leandro. Um pandeiro melódico: a influência do imaginário jazzístico na prática do pandeiro brasileiro. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253152, p. 1-30, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.52
Recebido em 26/3/2024, aprovado em 3/9/2025, publicado em 28/12/2025

A linguagem do pandeiro brasileiro passou por diversas transformações nas últimas décadas. Uma das mais notáveis talvez seja a abordagem proposta pelo percussionista Marcos Suzano, que, a partir da década de 1990, ampliou as possibilidades técnicas, estéticas e mesmo tecnológicas da prática do pandeiro ao incorporar elementos musicais exóticos à tradição desse instrumento. Influenciado por bateristas de rock e reggae, e também pela percussão afro-brasileira, Suzano desenvolveu uma sonoridade mais grave no instrumento, alcançada pelo uso de peles animais de maior espessura e pela afinação mais baixa. Outra inovação trazida por ele foi o uso de um microfone acoplado ao pandeiro, em vez de um microfone estático em um pedestal, o que, além de permitir uma maior mobilidade do instrumentista, auxilia na captação e definição das frequências graves do instrumento. Ao explorar adaptações do pandeiro a novos ritmos e contextos musicais, Suzano realocou o instrumento, ocupando espaços tradicionalmente destinados à bateria (Brandão, 2023).

Essa abordagem, por assim dizer, "modernizadora" e mais "universal", uma vez que o pandeiro não está mais preso aos seus repertórios tidos como originais, influenciou toda uma geração de jovens instrumentistas, em especial um coletivo de pandeiristas que compõem a aqui denominada escola do Pandeiro Grave.

Esse não é exatamente um termo simples de circunscrever, representando simultaneamente uma sonoridade, uma forma de tocar o pandeiro e uma geração de instrumentistas, não totalmente delimitada, cujos participantes têm características bastante heterogêneas entre si, mas que, no entanto, formam uma espécie de "escola" de pandeiro com características particulares. Um dos traços identitários do Pandeiro Grave se faz por meio da aproximação do pandeiro à linguagem baterística, resultado de uma nova perspectiva encampada por Suzano, compreendendo o pandeiro como uma soma de diferentes timbres (grave, médio e agudo), que podem ser produzidos pelo instrumento dependendo da forma como é percutido. Tal perspectiva de decomposição timbrística visa explorar linhas autônomas, capazes de exercer diferentes funções e que podem ser coordenadas de forma semelhante à bateria. A linguagem proposta por Suzano e pelo Pandeiro Grave se constitui a partir de certas matrizes musicais, gêneros musicais que são apropriados e incorporados de forma bastante particular, inclusive crítica em alguns casos, sem a intenção de se manter fiel às tradições. O choro, por exemplo, traz, entre outras coisas, a base para o desenvolvimento da técnica utilizada por esses pandeiristas. A matriz da música pop americana e do *groove* pode ser entendida como a mais influente para as transformações pandeirísticas trazidas por Suzano, que foi fundamental para a abertura do pandeiro para novos estilos e repertórios, e para uma concepção mais baterística de tocar o pandeiro. Outra matriz fundamental para o desenvolvimento do Pandeiro Grave, embora às vezes menos explícita, é uma matriz jazzística aplicada ao pandeiro.

Vale destacar que jazz, nesse contexto, não diz respeito, necessariamente, ao fraseado e aos padrões rítmicos utilizados nessa música. Precisa ser entendido em sentido muito mais amplo do que uma mera imitação ou transposição do modo de tocar o jazz na bateria para o pandeiro. Tem a ver com questões de improvisação, de expressão individual, de exploração das possibilidades dos instrumentos, da possibilidade de diálogo do pandeirista com o restante do conjunto, entre outras questões. Para demonstrar como essa influência jazzística se manifesta no pandeiro, em específico no Pandeiro Grave, convém estabelecer um recorte, focando o trabalho de pandeiristas como: Scott Feiner, Sergio Krakowski, Gustavo Bali e Tulio Araujo. Esse recorte não significa dizer que apenas esses pandeiristas sejam influenciados pelo jazz, pois vale lembrar que o próprio disco *Sambatown* (1996), de Suzano, traz vários elementos jazzísticos; também não significa que os pandeiristas escolhidos não tenham influência de outras

matrizes como o *groove*, o choro ou a canção. Mas é possível entender que esses quatro pandeiristas são os que mais explicitamente incorporam, cada um a seu modo, os paradigmas jazzísticos e expressam isso em suas falas e em suas formas de tocar.

1. A construção de um imaginário jazzístico

Talvez seja perigoso e mesmo frustrante para alguns leitores a utilização do termo jazz sem maiores explicações, como um termo já dado, ou, para usar uma expressão em inglês que parece propícia neste caso: *taken for granted* [dada como certa]. De fato, esse termo tem, por um lado, um caráter muito específico, como um estilo musical representativo da cultura estadunidense, com características melódicas, harmônicas e rítmicas bem definidas, vide os métodos de bateria que tratam do tema. Por outro lado, é possível entender o jazz como algo muito mais vago e difícil de definir, uma espécie de campo complexo e contraditório atravessado por disputas (Brandão, 2019). Ou talvez um território cujas fronteiras devem ser patrulhadas (Ake, 2002), ostracizando – ou ao menos tentando – certos músicos ou subgêneros (vale lembrar do crítico musical que descreveu a performance dos saxofonistas John Coltrane e Eric Dolphy como "antijazz" (McClure, 2006, p. 54) e, ao mesmo tempo, trazendo para dentro aqueles que tentam fugir. Parece ser o caso de músicos como o baterista Max Roach, que é por muitos considerado um dos fundadores do jazz moderno (*be-bop*), mas que chegou a afirmar que jazz significava para ele uma opressão como homem e músico (Roach, 1972, p. 4).

Nesse sentido, parece contraproducente buscar neste momento uma definição do que é o jazz, do que não é e de quem pode falar pelo jazz. Uma maneira então de prosseguir é buscar o que jazz significa para os pandeiristas analisados, como esse termo impacta em suas práticas musicais e como o entendimento dessa música dialoga, ou não, com a literatura específica sobre o tema.

Um primeiro aspecto que é recorrente na fala da maior parte desses músicos é uma espécie de desconforto, estranhamento, ou mesmo conflito com certas tradições musicais e pandeirísticas. Eles relatam suas experiências com os gêneros mais tradicionais como o choro, samba ou forró (muitas vezes ainda num momento de formação desses instrumentistas) como uma experiência de desconfiança e pouco amparo por parte dos músicos mais velhos. Esses percussionistas, então, parecem ocupar um papel de *outsiders* dentro desses contextos musicais por conta de seu modo de tocar e de suas referências musicais.

Gustavo Bali, por exemplo, comenta que sua inserção nas rodas de choro em Curitiba não foi um processo fácil. Ele já tinha Marcos Suzano e Sergio Krakowski, que na época integrava o grupo Tira Poeira e que propunha um choro modernizado, como referências pandeirísticas, além de se inspirar em músicos como Raphael Rabello, que, apesar de um violonista da escola do choro, propunha uma linguagem diferente da praticada nas rodas mais tradicionais.

Essas referências, segundo ele, se chocavam com a sonoridade e a postura esperada de um pandeirista numa roda de choro: "Sempre foi assim: 'ah, eu gosto do Tira Poeira'. Aí você ia tocar [nas rodas de choro] com esse som na cabeça. 'Ah, você tá errado!'; aí você gosta do Suzano: 'Ah tá errado!', então sempre existiu uma dificuldade em ser acolhido" (Gustavo…, 2020b). Em outra fala, comenta:

> Só que, quando eu fui tocar na roda de choro, os caras olharam feio, "o que você quer aqui?", "esse pandeiro aí, que que é isso? isso não é choro, tá fora"… e aí foi um conflito. Mas foi um conflito importante, porque todo conflito é importante para que haja um encaixe, e teve esse encaixe em algum momento. Porque aí eu comecei a entender que tinha a linguagem do Jorginho [do Pandeiro], que tinha uma função, que tinha um porquê de tocar daquela maneira, para que acontecesse aquele suingue, para que a roda girasse, e foi muito importante. Mas foi importante também não me desconectar daquele primeiro momento, sabe. Então eu acho que o *link* foi aí (Workshop…, 2018).

Como se pode observar pela segunda fala de Bali, o processo de assimilação e incorporação da linguagem do choro, ainda que tenso, foi importante para sua formação de instrumentista. Mesmo assim, aponta uma não completa aceitação dessa normatização, preservando o "primeiro momento" de estranheza, ou seja, essa sonoridade que se desloca da tradição.

Krakowski relata uma experiência a princípio menos tensa com sua formação no contexto do choro, demonstrando um maior acolhimento. Ainda assim, ele menciona uma espécie de estranhamento e desconforto por conta do seu jeito de tocar: "Eu morria de medo de tocar assim. E eu tocava já de um jeito meio diferente, meio esquisito, então era pior ainda" (Meu…, 2013). Ele comenta que sua forma de tocar o choro não soava tradicional e que muito disso tinha relação com o fato de usar uma afinação mais grave:

> Foi uma coisa que sempre me colocou num lugar meio esquisito, porque acabava nunca soando tradicional, só pelo som, sem falar das frases, mas só pelo som já não soa muito choro. Mas por outro lado soava bem, porque acho que o choro tem espaço pro surdo e pro grave (Sérgio…, 2020).

Tulio Araujo também expressa dilemas semelhantes aos de Bali e Krakowski com relação aos ambientes musicais mais tradicionais. No seu caso, além do choro, ele atuava em conjuntos de forró, gênero que tem sua linguagem própria e tradição pandeirística.

> Hoje em dia ninguém se incomoda comigo, mas no começo tinha muita gente que falava… Mas eu acho isso normal quando algo novo aparece, eu nunca quis desrespeitar ninguém, a ideia é que eu não me senti confortável, toda vez que alguém fala "isso tem que ser assim", aí arruma um pouco de problema comigo (Tulio…, 2020).

Em outra ocasião comenta:

> Quando eu "saí" do forró, eu saí porque, como todo o universo mais purista e tradicionalista, quando você quer mexer um pouco e brincar, as pessoas começam a falar "isso não é forró", "isso não é forró pé de serra", e eles tão certos, realmente, isso não é forró pé de serra. Se eu começar a brincar no choro, isso não é choro, mas eu sempre achei que essas coisas poderiam ser pontos de partida para eu achar essa musicalidade dentro de mim. Então eu comecei a ir no jazz (Tulio…, 2019).

Nesse sentido, como se observa na fala de Tulio Araujo, o jazz aparece para esses músicos como uma espécie de **espaço** de aceitação e acolhimento. Mais do que um espaço real, no contato com outros músicos e fazendo música na prática, o jazz aparece em um primeiro momento como um espaço idealizado a partir dos discos e das referências canônicas desse estilo, ainda assim um espaço de descoberta, de autoafirmação e que permitia vislumbrar novas formas de fazer música, explorando tensões, conflitos e estranhezas.

De fato, pelo menos em certos contextos jazzísticos, questões como as levantadas por esses pandeiristas, como: uma espécie de estranheza, deslocamento e a quebra com padrões de tradição, são

temas comuns e têm seu espaço de relevância. O baterista de jazz Elvin Jones, figura emblemática sobretudo por seu trabalho com o saxofonista John Coltrane, ao dar uma entrevista para um documentário sobre si, com o nome sugestivo de *Different Drummer*, diz o seguinte: "Eu nunca consegui me adaptar às formas 'standards', então eu era um tipo de rebelde […] na época eu recebia muitas críticas por tocar desse jeito, diziam que ninguém conseguia tocar comigo, não conseguiam entender, ou algo assim" (Different…, 2021). Esse depoimento, que, em certa medida, lembra as falas de Krakowski, revela duas coisas paradoxais: a primeira é que o desconforto sentido pelos pandeiristas em relação ao choro ou ao forró, também era sentido por Jones no contexto do jazz. Por outro lado, o fato de Jones ter alcançado um lugar de destaque e se tornado parte do cânone no jazz revela que esse estranhamento não só encontra espaço neste estilo, como se torna, em certa medida, um emblema, uma característica positiva e valorizada. Não à toa outra característica que os pandeiristas do Pandeiro Grave atribuem ao jazz é que ele abre espaço para a expressão individual e para as concepções musicais internas do instrumentista. Para Tulio Araujo:

> O que me agradou demais no jazz foi quando eu ouvi um disco do Art Blakey, e eu adorava, porque, enquanto ele improvisa, ele murmura. O murmúrio me interessava mais que a tocada dele, porque eu queria saber o que que tá acontecendo na cabeça daquele cara (Tulio…, 2019).

Bali comenta que sua mudança de Curitiba para São Paulo se relaciona com a busca por esse espaço de expressão:

> Aí eu faço uma transição para São Paulo, porque eu já queria fazer uma mistura com uma visão mais jazzística, porque era a minha inquietação, eu precisava fazer isso, então eu não conseguia tocar o tradicional porque eu precisava resolver essa inquietação estética interna (Uma verdadeira…, 2020).

E Krakowski, ainda que não mencione o jazz propriamente, deixa clara a importância da busca por expressão, algo que, segundo ele, pode encontrar tocando no grupo Tira Poeira.

> Não sei bem de onde vem a linguagem que eu busco, mas a livre expressão no instrumento é o mais importante que eu busco, e o Tira Poeira foi o primeiro lugar que eu pude fazer isso (Sérgio…, 2020).

Um terceiro aspecto ligado ao jazz que aparece na fala desses pandeiristas é a questão do diálogo musical, ou seja, a interação entre os músicos, de forma semelhante a uma conversa. Nesse sentido, a expressão individual passa a ter um caráter coletivo, de resposta e interação com a subjetividade do outro musicista em tempo real. Para o pandeirista estadunidense Scott Feiner, isso vai para além de um ritmo ou estilo específico: "Não importa, pode ser que eu esteja tocando um maracatu, baião, um *backbeat*[1], um 6/8, um 12/8, um sete, não importa, a *vibe* é jazz, a conversa entre os músicos, o tipo de tema, a harmonia" (Pandeiro…, 2020).

Essa relação entre diálogo musical e uma concepção jazzística transparece também na fala de Gustavo Bali ao discutir a importância do grupo Tira Poeira e de Sérgio Krakowski:

[1] Padrão muito comum no rock e no pop estadunidense, em que a caixa da bateria acentua o segundo e o quarto tempos do compasso em 4/4.

> Você já não vê o pandeiro ali apenas cumprindo o protocolo, você vê ele aí dialogando permanentemente com a melodia, com a base. Então é uma visão até mais jazzística. Porque, no jazz, a cozinha tá conversando muito com a melodia, diferente da roda de choro, em que a cozinha tá conversando entre ela, o pandeiro conversa mais com o cavaquinho, com o sete cordas, ele conversa mais com o contraponto e faz alguma acentuações da melodia que deixam a música mais viva, então eu lembro que eu comecei a querer tocar choro também buscando essa modernidade (Uma verdadeira…, 2020).

O próprio Krakowski comenta também a importância que o diálogo musical tinha para o Tira Poeira e a possibilidade de o pandeiro ter uma postura de maior expressividade e interação com os outros músicos dentro deste grupo:

> Eu não consigo racionalmente entender muito bem o que eu tô fazendo em termos de linguagem, o que eu consigo entender é a necessidade de dialogar. Acho que isso é para mim, que era inclusive central no Tira Poeira, sempre foi uma questão para mim. Eu acredito nessa interação musical como sendo um diálogo e, nesse sentido, eu acho que o pandeiro, em algumas situações, foi relegado a uma situação… quer dizer, eu acho que tem gente que não vê tão ativamente esse diálogo, pode até acontecer o diálogo, mas vê as funções musicais sendo separadas por instrumentos, e acho que esse negócio foi uma coisa que o Tira Poeira meio que bagunçou como tentativa de inovação: tentar bagunçar, dentro do choro, esse limite do que seria "esperado" de determinados instrumentos como função musical (Bali; Krakowski, 2020a).

Nesse sentido, a ideia de diálogo musical diz respeito à possibilidade de os instrumentistas poderem interagir musicalmente, ou seja, reagir aos estímulos sonoros produzidos pelos outros músicos. Assim, os instrumentistas se preocupam em criar gestos musicais que façam sentido com o que o outro músico está fazendo, às vezes imitando e repetindo os motivos e frases do outro, às vezes criando texturas contrastantes, respondendo aos gestos musicais do outro instrumentista. Monson (1996) comenta que é muito comum os músicos se referirem a essa interação musical em tempo real, ou seja, improvisada, utilizando a metáfora da conversa e do diálogo. Isso significa que, para que haja essa conversa, é preciso que o músico desenvolva a capacidade de ouvir o outro, mas também de ter vocabulário, ou seja, "ter algo a dizer". Esse conhecimento do vocabulário musical, e de seu uso em cada contexto, permite ao instrumentista muitas vezes antecipar as ideias dos outros músicos.

> Monson (1996, p. 49) aponta que parte do treinamento dos músicos, especificamente de *jazz*, consiste em antecipar combinações de sons antes mesmo que aconteçam, e que o reconhecimento de padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e gestuais familiares é a base do processo, musical e social, que possibilita o desenvolvimento de ideias musicais coletivamente e em tempo real (Brandão; Paiva, 2019, p. 137).

Em sua fala, Krakowski faz também referência a esse fenômeno: "Você acaba desenvolvendo essa capacidade de ouvir o que a pessoa vai fazer antes de ela fazer, e eu acho que isso acontecia muito com o Tira Poeira, e aconteceu muito com todos os grupos que eu fiz parte" (Bali; Krakowski, 2020a).

2. A abordagem *melódica* dos instrumentos rítmicos

A ideia de diálogo musical pressupõe um grau de liberdade e autonomia dos instrumentistas, não "presos" estritamente aos padrões (melódicos, harmônicos e rítmicos) predeterminados, mas com margem para criar variações e interagir com os outros elementos da música. No caso dos instrumentos rítmicos, como a bateria e a percussão, essa postura de maior interação enfraquece a visão desses instrumentos como tendo função somente de manutenção do tempo, questionando também o papel de instrumentos acompanhadores, relegados a um segundo plano e subordinado à melodia ou ao instrumento solista.

Em grande medida, esse espaço para o diálogo musical é uma característica jazzística e das músicas influenciadas pelo jazz. Pois, embora se possa questionar se há ou não esse espaço de diálogo em gêneros como choro, samba ou forró, e mesmo apontar certos limites das possibilidades desse diálogo em alguns contextos jazzísticos, esse tensionamento na busca por emancipação e interação por parte dos instrumentos da seção rítmica, em especial a bateria, tem um papel fundamental no desenvolvimento do jazz e pode ser entendido como uma de suas características mais notáveis.

> À medida que o jazz se desenvolvia como estilo, a bateria como instrumento e a imaginação dos próprios bateristas também evoluíam. Ao longo da história do jazz, os papéis e possibilidades da bateria como instrumento musical se desenvolveram a ponto de que ela não podia mais ser entendida como apenas um instrumento que mantém o ritmo. Ao contrário, a bateria no jazz progrediu a ponto de poder contribuir musicalmente para o grupo, no mesmo nível de sofisticação e interação que qualquer outro instrumento[2] (McCaslin, 2015, p. 10, tradução nossa).

Esse processo de liberação da bateria de certas funções, como a manutenção do tempo, abre espaço para o que muitas vezes é chamado de uma abordagem "melódica" da bateria (Andrade, 2018). Esse caminho entre uma bateria com funções mais "rítmicas" em direção a uma bateria "melódica" é relacionado com a própria função que a música tem em cada contexto. No caso do jazz, a função dançante e de entretenimento que é característica no estilo *swing* dos anos 1920 e 1930 demandava uma função mais rítmica da bateria, ao passo que, com o estilo *be-bop*, que se fortalece a partir do fim da segunda guerra, o jazz passa a ter um caráter mais contemplativo e sem o aspecto dançante, o que estimulou um caráter mais melódico da bateria. Segundo Berliner (1994, n.p., tradução nossa),

> A prática performática dos *trap set's* [precursor da bateria] permaneceu parte integrante da evolução estilística do jazz, à medida que a música se afastou dos bailes dançantes para as casas noturnas e salas de concerto, onde a audição seria a principal atração para a audiência, e a função de dança deixava de ser restrição imposta à performance[3] (Berliner, 1994, n.p., tradução nossa).

As mudanças de paradigma trazidas com o surgimento e a consolidação da linguagem do *be-bop* são um marco importante, tanto na história do jazz quanto para a música popular de maneira geral, e

[2] Original: "However, as jazz music developed, the drum set as an instrument, and the creativity and imagination of drummers themselves, evolved as well. Over the course of jazz history the role and possibilities of the drum set as a musical instrument developed significantly to the point where the drum set could no longer be considered an instrument that exclusively "keeps a beat." Rather, jazz drumming has developed to a point where the drums can contribute musically to an ensemble at the same level of sophistication and interaction as any other musician or instrument" (McCaslin, 2015, p. 10).

[3] Original: "The trap set's performance practices have remained integral to the stylistic evolution of jazz as the music moved from dance halls to nightclubs and concert halls where serious listening was the main attraction for audiences, and danceability no longer imposed its constraints upon performance" (Berliner, 1994, n.p.).

foram levadas a cabo por músicos incontornáveis como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk e Bud Powell. No caso da bateria, Max Roach e Kenny Clarke são os principais responsáveis por estabelecer a linguagem *be-bop* no instrumento. Clarke comenta que o estabelecimento dessa linguagem na bateria está ligado à adaptação de padrões melódicos, especialmente o tipo de linguagem melódica típica dos instrumentos de sopro, como forma de fazer a bateria um instrumento mais "musical" e com mais possibilidades de diálogo com os outros instrumentos:

> Eu estava tentando fazer a bateria mais musical em vez de ser apenas uma cadência morta… Por volta dessa época, comecei a tocar coisas com a banda, usando a bateria como instrumento participante, com a sua própria voz… Joe Garland, que tocava sax tenor, baixo e barítono… costumava escrever coisas para mim. Ele escrevia uma partitura normal de trompete para que eu lesse… Ele deixava ao meu critério que música tocar, de acordo com o que me parecesse mais eficaz. O que quero dizer é que eu tocava os padrões rítmicos, e eles eram sobrepostos à cadência regular (Hobsbawm, 2008, p. 173).

A partir da pesquisa de Guilherme Marques Dias (2013) sobre o baterista e percussionista Airto Moreira, é possível observar como a música brasileira foi influenciada e absorveu esse modo melódico de pensar a bateria gestado pelo *be-bop*. Dias (2013, p. 49) comenta que, nos anos 1960, no contexto do samba-jazz, era comum a gíria "tocar nas quebradas" para designar os bateristas que tocavam de forma mais melódica e com mais espaço para a improvisação em oposição à linguagem da bossa nova, em que a bateria cumpria uma função de marcação rítmica e subordinada ao canto. Dias aponta também que **tocar nas quebradas** era, para além de um aspecto estético e sonoro, uma postura do instrumentista em relação ao grupo, assumindo uma função mais participativa e, ao mesmo tempo, uma postura profissional que se opunha à ideia de hierarquia que subordina a sessão rítmica aos solistas ou aos cantores.

As entrevistas coletadas por Dias com importantes bateristas da música brasileira que atuaram musicalmente nos anos 1960 e 1970, como Nenê Batera, Tutty Moreno e o próprio Airto Moreira, deixam clara a importância da abordagem melódica, bem como das questões sociais atreladas a ela, no desenvolvimento da bateria na música brasileira, em especial na música instrumental. Nesse sentido, o autor traz a fala desses instrumentistas na busca dos elementos objetivos que constituem a linguagem melódica da bateria. Para isso, ele compara essas falas, mais ou menos informais, com os conceitos trabalhados pela musicóloga estadunidense Ingrid Monson, que explora o "diálogo" musical entre instrumentistas no contexto do jazz.

Monson comenta que a bateria é um instrumento muitas vezes menosprezado e excluído das discussões e análises sobre interação e diálogo musical, pelo público, por alguns músicos e pela literatura especializada. Ela argumenta, porém, que, "do ponto de vista da interação, no entanto, a bateria representa um microcosmo de todos os processos de interação […], incluindo a sensibilidade melódica e harmônica"[4] (Monson, 1996, p. 51, tradução nossa).

A ideia da bateria como um "microcosmo" está relacionada ao fato de a bateria ser, na prática, um agrupamento de instrumentos com timbres diferentes, tocados pelos quatro membros, relativamente independentes, de uma única pessoa. Nesse sentido, a coordenação entre esses quatro membros possibilita uma interação polifônica dentro do mesmo instrumento. Monson utiliza os apontamentos do seu informante e professor de bateria, Michael Carvin, para argumentar que, no contexto do jazz, é comum que o(a)

[4] Original: "From an interactive perspective, however, the drum set represents a microcosm of all the interactive processes we have discussed, including harmonic and melodic sensitivity" (Monson, 1996, p. 51).

baterista mantenha um ou mais membros "tocando o tempo" [*playing time*] enquanto os outros estão livres para frasear, criando um acompanhamento "melódico" e dialogando com o grupo. Carvin utiliza duas metáforas para descrever esse processo. A primeira é dizer que os membros que "tocam o tempo" são membros que ele "disponibiliza" para a banda: "Pode ser qualquer um que ele escolha. Se voltarmos para os anos 1920, com Sid Catlett e Baby Dodds […], o membro que eles disponibilizavam era o bumbo"[5] (Carvin *apud* Monson, 1996, p. 55, tradução nossa). A segunda metáfora é relacionar a manutenção do tempo [*time-keeping*] com um caráter "sólido", enquanto o fraseado tem um aspecto "líquido". A função da bateria nesse contexto seria integrar esses dois estados, assim: "Nós podemos ter algo flutuando e algo sólido em vez de ter tudo sólido… ou tudo líquido"[6] (Carvin *apud* Monson, 1996, p. 55, tradução nossa).

Vale mencionar que a ideia de "tocar o tempo", nesse contexto, parece ir além da mera manutenção de uma pulsação constante visando manter o andamento ou guiar ritmicamente o grupo. "Tocar o tempo" também se relaciona com a indicação do estilo, do tipo de fraseado e de estética que deve ser adotado pelo grupo, ou seja, o tipo de condução proposto pela bateria deve ser esteticamente adequado ao que está sendo tocado e servirá como uma moldura, estabelecendo os limites da improvisação dos músicos (Monson, 1996, p. 52).

Tais apontamentos são muito valiosos para entender objetivamente no que consiste a abordagem melódica da bateria e como ela se dá na prática da música jazzística e nos estilos influenciados por ela, como o samba-jazz. É necessário, porém, apontar alguns limites, tanto das descrições trazidas por Monson quanto da aplicação dessas descrições no contexto específico desta pesquisa que é, afinal de contas, o pandeiro brasileiro.

Primeiramente, é preciso entender que o contexto descrito por Monson é específico e bastante restrito, embora de fato pareça aplicável para o contexto do samba-jazz pesquisado por Marques Dias. Trata-se de uma linguagem jazzística centrada nos paradigmas do *be-bop* e que pressupõe uma liberdade rítmica do baterista que não é aplicável, pelo menos não dessa forma, a outros estilos de jazz anteriores aos anos 1940. Da mesma forma, a ideia de manutenção de um pulso regular, da necessidade de manter uma coesão estilística limitando o material utilizado na improvisação e de o baterista ter que "dar" um dos membros para a banda para manter uma estrutura sólida, não fazem parte da linguagem de outras formas jazzísticas tidas como mais "contemporâneas", como o *jazz avant-garde,* o *new-thing*, ou o *free-jazz*. Nesse sentido, é preciso ter em mente que os estudos de Monson falam de um **lugar** restrito e filiado à concepção **neoclássica** de jazz (Brandão, 2019, p. 183), e, nesse caso, trazer Carvin como único baterista informante parece uma escolha problemática.

Para pensar uma possível abordagem **melódica** do pandeiro brasileiro, é preciso levar em conta que, ao contrário da bateria, o pandeiro não é exatamente um agrupamento de instrumentos distintos, e, embora o Pandeiro Grave parta da ideia de verticalização do instrumento e da divisão do pandeiro em frequências graves, médias e agudas (que permitem a aproximação dos dois instrumentos), a questão é que o pandeiro é um instrumento único e fechado, não permitindo o mesmo nível de autonomia entre os timbres e de coordenação entre eles.

[5] Original: "It can be anyone that he chooses to. If we go back to 1920 with Sid Catlett and Baby Dodds . . . the limb that they gave was the bass drum" (Carvin *apud* Monson, 1996, p. 55).

[6] Original: "we can have something floating and something solid-instead of having all solid ... or all liquid" (Carvin *apud* Monson, 1996, p. 55).

Embora seja possível manter uma condução contínua nas platinelas e marcar ou frasear com os toques graves, toques abafados e com os tapas (algo comum no samba e no choro, por exemplo) – o que permitiria entender as platinelas como um elemento sólido, e o fraseado dos tapas como um elemento líquido –, não se pode perder de vista que qualquer toque na pele, seja um tapa ou um toque grave, acionará as platinelas, e que em raras situações será possível tocar notas graves e médias simultaneamente (algo comum no bumbo e na caixa da bateria).

Talvez os limites de pensar o pandeiro como uma soma de timbres num instrumento só, ou como uma **bateria de bolso** (Potts, 2012, p. 57), fiquem expostos justamente nesse contexto jazzístico, em que se busca uma maior liberdade de fraseado e se tenta escapar da função de manutenção da pulsação e da subdivisão. Nesse sentido, para pensar um pandeiro melódico, é preciso pensar como um único instrumento, no qual o fraseado deve ter uma única direcionalidade, ainda que em alguns momentos possa soar de forma polifônica ou mesmo polirrítmica. A ideia de o pandeirista **disponibilizar** um dos membros para o grupo não parece viável fora da condução constante em colcheias ou semicolcheias; qualquer variação da condução, ou a necessidade de tocar certos timbres simultaneamente, impede essa fragmentação do instrumento. Sendo assim, pensar e analisar as dimensões sólidas e líquidas do modo de tocar de cada pandeirista não pode estar restrito a um "membro" (ou, no caso, um timbre) ser sólido e os outros líquidos. Talvez o pandeiro se adéque melhor a um modo de pensar mais próximo ao adotado por bateristas como Elvin Jones, que, ao mesmo tempo que tinha um pé na linguagem do *be-bop*, também estava ligado ao que se tornaria a linguagem do jazz *avant-garde*. Para ele, a bateria é pensada como um instrumento só:

> [A bateria] é um instrumento só, e eu me apresso em dizer que considero isso como a base de toda a minha abordagem da bateria. É um instrumento único com diversos componentes. Naturalmente, você tem os tons espalhados ao redor, a caixa na sua frente, o bumbo aqui embaixo, e você tem os pratos em altura diferentes. Mas, no final das contas, assim como o piano é um instrumento, a bateria também é um instrumento[7] (Mattingly, 1982, p. 11, tradução nossa).

Traçadas algumas das características, por assim dizer, ideológicas dessa música que pode ser entendida como jazzística ou jazzificada e que aparecem de forma comum nas falas dos pandeiristas selecionados e de outros músicos e acadêmicos que abordam essa música, é preciso observar as particularidades na prática de cada um desses instrumentistas nesse contexto, a fim de mostrar como esses elementos podem soar similares ou diferentes na prática musical de cada um.

[7] Original: "It is one instrument, and I would hasten to say that I take that as the basis for my whole approach to the drums. It is a single musical instrument of several components. Naturally, you've got tom-toms scattered around, and the snare drum is in front of you, and the bass drum is down there, and you have cymbals at different levels. But all in all, just as a piano is one instrument, a drumset is one instrument" (Mattingly, 1982, p. 11).

3. Scott Feiner

A relação do pandeirista estadunidense Scott Feiner (1968-2023) com o jazz é a mais evidente entre os pandeiristas do Pandeiro Grave. Seu primeiro disco gravado é intitulado *Pandeiro Jazz* (2004), termo que foi adotado por ele para nomear seu grupo e que parece ter se tornado uma espécie de marca registrada para descrever sua música. Segundo a biografia que constava em seu *site*[8], o disco *Pandeiro Jazz* é a primeira gravação de jazz feita com o pandeiro como único instrumento de percussão assumindo o lugar da bateria.

Essa é uma alegação interessante, uma vez que pressupõe que há outras gravações de "jazz" com pandeiro, embora não deixe explícito que outras gravações são essas nem quais os elementos que determinam o que é uma gravação de "jazz" e o que não é. Pensando na trajetória de Suzano, é possível argumentar que algumas de suas gravações, ainda nos anos 1990, trazem elementos jazzísticos, como a improvisação e a música predominantemente instrumental.

É o caso do disco *Paulo Moura e Ocidadicê interpretam Dorival Caymmi* (1991), mas Suzano não utiliza o pandeiro em todas as faixas, e em algumas delas toca com outros dois percussionistas (Carlos Negreiros e Jovi Joviniano); também do disco *Aquarela Carioca* (1991), que tem uma sonoridade próxima ao *fusion*[9], trazendo elementos do rock, por exemplo, e em que Suzano também não toca exclusivamente o pandeiro em todas as faixas; e mesmo o disco *Sambatown*, que, embora tenha sido gravado por Suzano apenas com o pandeiro e traga elementos de improvisação, foi gravado em *overdub,* ou seja, cada músico gravando suas partes separadamente, o que reduz o grau de interação e diálogo.

Como dito anteriormente, essa definição do que é ou não é jazz está para além de critérios fixos e estanques. Nesse sentido, o fato de Feiner ser estadunidense, ter uma trajetória nesse estilo, ter gravado o disco com outros músicos também estadunidenses e também jazzistas dá uma maior consistência para a alegação de ser o primeiro álbum de jazz no pandeiro[10].

Feiner começou sua vida musical tocando guitarra inspirado primeiramente pelo rock. Mais tarde, aproximou-se da linguagem do jazz e fez Graduação em Guitarra e Estudos de Jazz [*jazz studies*] na Hartt School of Music, em Connecticut. Em suas entrevistas, essa aproximação com o jazz aparece como um processo de certa forma "natural"; não se nota, como nas falas de Bali, Araujo e Krakowski, resultado de um estranhamento com a tradição ou a busca por uma nova linguagem de maior liberdade, por exemplo. Talvez por ser natural dos Estados Unidos e, por isso, ter no jazz um certo elemento de tradição, essa aproximação tenha um caráter muito diferente do que para os outros pandeiristas tratados aqui. Mesmo assim, é interessante pensar que houve uma migração do seu interesse do rock para o jazz, mas, nas entrevistas analisadas, não ficam claros os motivos desse processo nem se ele representou um conflito para o músico.

A ideia do *Pandeiro Jazz* surgiu em uma visita a Nova York em 2014, enquanto Scott estava morando no Brasil. Ele foi convidado por um amigo para se apresentar em um bar, e, para isso, ele formou um trio com um guitarrista e um saxofonista e propôs um repertório de jazz e música brasileira. Ele conta

[8] O *site* https://www.scottfeiner.com/about infelizmente não está mais disponível, provavelmente em função do falecimento do artista, ocorrido em 2023.

[9] Subgênero que surge nos anos 1970 da fusão do jazz com outros estilos como o rock e o pop.

[10] Levando em conta também o fato de Suzano ter uma ligação maior com a linguagem do *groove*, e não tanto com a linguagem jazzística, apesar dos exemplos citados. Esse, inclusive, é o principal motivo pelo qual se optou por não abordar, de forma direta, a obra de Suzano neste artigo.

que fez um registro informal dessa apresentação e, na volta para o Brasil, mostrou para vários músicos, entre eles o próprio Suzano, para saber se esse tipo de sonoridade tinha validade e se seria bem recebida:

> Eu mostrei pro Suzano, e outros amigos e perguntei: "O que você acha disso? Será que o pandeiro poderia segurar uns caras do jazz improvisando dez, quinze minutos sem ficar chatinho?". Todo mundo falou "Acho que você achou uma coisa sua" (Scott…, 2020).

Em 2006 ele gravou o disco *Pandeiro Jazz* nos Estados Unidos, com o guitarrista Freddie Bryant e o saxofonista Joel Frahm, com a participação do baixista Joe Martin e do percussionista Beto Cazes. Em sua maior parte, o repertório consiste em *standards* de jazz e de música norte-americana, além de duas composições do próprio Scott. Ele gravou ainda outros quatro discos mantendo uma linguagem semelhante, dentro da proposta de uma estética jazzística com o pandeiro substituindo a bateria. São eles: *Dois Mundos* (2008), gravado em quinteto (pandeiro, piano, baixo, trompete e saxofone); *Accents* (2010), com o mesmo quarteto que gravou o *Pandeiro Jazz*; *A View from Below* (2013), gravado em trio (pandeiro, guitarra e piano); e o disco *Six Feet Apart* (2022), em duo com o pianista Alex Taub.

Um primeiro elemento interessante que se pode observar a partir dessas gravações é o fato de Feiner não utilizar em nenhum momento o padrão de condução do *swing*, levada tradicional associada ao jazz (Fig. 1). Esse é um padrão rítmico bastante popular utilizado pelos bateristas do *be-bop* em grande parte das gravações jazzísticas dos anos 1940, 50 e 60 e consta em grande parte dos métodos de bateria como a levada padrão para o gênero.

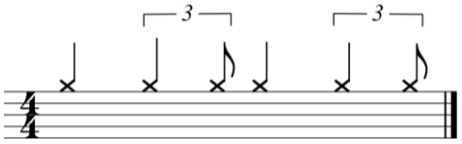

Fig. 1: Padrão de condução de *swing* na bateria. Fonte: Elaborado pelos autores.

Feiner comenta que essa escolha se deve, em parte, a uma sensação de que o pandeiro não consegue adaptar essa levada, mas ao mesmo tempo parece uma resistência em colocar esse padrão tão estudado, e tão carregado de significados para ele, em um outro contexto.

> As pessoas perguntavam "Ah, você faz *Ti Digdin Digdin* [levada de *swing*] no pandeiro?". Porque é muito engraçado que eu passei anos pegando aquele suingue do *Straight Ahead* de *jazz*, que virou uma coisa super pessoal, que era uma parte do meu som que tava firme, e as pessoas curtiam tocar junto por causa do suingue. E eu escolhi um instrumento, ou o instrumento me escolheu, que é o pandeiro, que não dava para colocar aquele suingue que eu tinha estudado tanto. E é engraçado que eu e o Bernardo Aguiar, a gente conversava sobre isso, porque ele gosta de fazer uma coisa meio *swing jazz*, e eu de jeito nenhum eu faria, eu falei "tá legal!", mas eu não faria, porque para mim aquela levada não rola. Pode ser algo interessante, mas, como é uma coisa sagrada pra mim, eu não faria. Então eu falava para as pessoas: "eu não faço nada que pareça *American jazz feel*", […] A vibe é jazz, a conversa entre os músicos, o tipo de tema, a harmonia (Pandeiro…, 2020).

De fato, embora o padrão de *swing* ainda seja um emblema da música jazzística, e parte importante desta linguagem, não é incomum notar, nas gravações mais recentes, mesmo no caso de jazzistas importantes e reconhecidos, uma certa parcimônia no uso da sonoridade *swing*. Eles optam por

levadas *funkeadas*, *backbeat*[11], levadas inspiradas na música afro-latina, ritmos em fórmulas de compasso como 6/8, 7/4, 5/8 etc., e mesmo levadas inspiradas na música brasileira, como forma de fugir de uma sonoridade tradicional[12]. No caso de Feiner, é possível notar que ele utilizava levadas de samba, de maracatu, ritmos em 6/8, em compassos ímpares, além da linguagem do *backbeat* em suas gravações. Nesse sentido, como ele mesmo coloca na citação acima, a caracterização do *jazz* não se dá pelos padrões rítmicos tocados, mas pelo tipo de sonoridade dos temas (melodias), dos acompanhamentos harmônicos, pelo tipo de diálogo musical entre os instrumentistas e pela linguagem da improvisação dos solistas, algo que se nota nas gravações de Scott.

Outra coisa interessante ao se observar as gravações é a diferença na sonoridade do pandeiro do primeiro disco (*Pandeiro Jazz*) para o segundo (*Dois Mundos*). No primeiro disco, as levadas de pandeiro parecem ter menos variação, menos diálogo entre os músicos e menos nuances na condução. Isso ocorre provavelmente pela evolução do próprio pandeirista ao se acostumar com essa nova sonoridade de inserir o pandeiro para a música jazzística. Ao mesmo tempo, também parece ter a ver com o instrumento que Feiner tinha à disposição e com a forma que o disco foi gravado.

A sonoridade do pandeiro gravado no primeiro disco parece ainda próximo ao pandeiro de choro, com as platinelas mais agudas e abertas, que fazem com que elas ressoem mais e por um pouco mais de tempo, ao contrário da sonoridade alcançada nos discos seguintes, em que as platinelas têm um som mais controlado, o que ajuda a criar nuances diferentes na condução, permitindo uma maior dinâmica entre cada nota. É provável que Feiner tenha trocado as platinelas entre um disco e outro, ou mesmo mudado de pandeiro, mas pode ser que isso tenha sido apenas uma mudança na captação, algo que não pode ser confirmado. No caso do segundo disco, o pandeiro tem um som mais presente na gravação, realçando os graves e permitindo ouvir com mais clareza as articulações de Feiner. O próprio músico comenta que a sonoridade dos discos gravados nos Estados Unidos não lhe agrada tanto quanto os gravados no Brasil. Segundo ele, o técnico de som brasileiro já conhecia o instrumento, enquanto nos EUA Feiner não conseguiu explicar a sonoridade que procurava (Scott…, 2020)[13].

Além de todos esses aspectos, a partir do disco *Dois Mundos*, Feiner parece ter encontrado formas de gerar contraste nas músicas com momentos de silêncio – como no caso da música *Conde*, em que, durante a primeira metade do solo do piano, ele simplesmente para de tocar ou então busca levadas com poucos elementos. Ele comenta que criar esses momentos de silêncio foi algo que ele foi descobrindo aos poucos e que servia bem para gerar contraste, chamar a atenção do público, deixar menos cansativo para os ouvintes e, ao mesmo tempo, ter um tempo para ele mesmo descansar os braços durante a música:

[11] O padrão de *swing* tem como característica a sonoridade tercinada, chamada muitas vezes de *swing feel*. No caso desses outros padrões citados, é comum uma sensação binária em vez do suingue ternário. Isso é descrito pelos norte-americanos muitas vezes com *even eight,* ou seja, colcheias isocrônicas e binárias, em vez de tercinadas.

[12] Apenas como forma de comparação, vale mencionar alguns discos de jazz dos anos 2000 que utilizam pouco, ou mesmo não utilizam essa sonoridade do *swing*, por exemplo: *Gratitude*, de 2001, do saxofonista Chris Potter; *Pathway*, do octeto do contrabaixista Dave Holland (2010); *Esperanza*, da contrabaixista e cantora Esperanza Spalding (2008); e *Beyond the sound barrier*, do saxofonista Wayne Shorter (2005).

[13] Feiner está se referindo aos discos *Pandeiro Jazz* e *Accents*, que foram gravados no EUA. O disco *Six Feet Apart*, que também foi gravado lá, ainda não havia sido gravado ao tempo desta entrevista.

> O pandeiro sendo um instrumento seco, que falta *sustain,* é um desafio. É aquela coisa, você para de tocar, não tem som. É engraçado, demorou alguns anos do projeto [*Pandeiro Jazz*] para relaxar mais e saber que eu podia parar de tocar no meio de uma música, como o Tony Williams fazia muito com o Miles Davis, e deixar os caras tocarem. Que para o pandeirista a melhor parte disso é descansar o braço [risos], e também descansar o ouvido do ouvinte, porque o pandeiro às vezes cansa [o som], e sair fora, quando volta aquela porrada do grave amplificado, tem um impacto, mas, se você não para de tocar nunca, pode realmente encher o saco (Pandeiro…, 2020).

Como dito, Feiner muitas vezes utilizava levadas *funkeadas* ou *backbeat* em suas músicas. Vale, então, mencionar como sua abordagem jazzística dessas levadas se diferem das abordagens mais *groovadas* de Suzano, por exemplo. No caso de Suzano, as levadas são mais determinadas, sem muitas variações, apenas eventualmente o pandeiro cria uma espécie de virada em certos momentos da forma; já no caso de Feiner, é possível observar que a levada varia mais, a partir da interação com o solista. Um exemplo interessante é o acompanhamento que Feiner faz nos últimos oito compassos do solo de piano da música *Dois Mundos*[14] [min 4:57-5:16] (Fig. 2), em que se nota essa levada *funkeada*, mas aberta para a possibilidades de fraseado. Vale observar nesta gravação como ele conduz o *funk* de forma *swingada*, mais tercinada, ao que se pode definir como *shuffle*. Nos últimos dois tempos da transcrição, ele muda a condução para uma colcheia mais estrita, por assim dizer, como forma de transitar para a levada de maracatu que entra em seguida.

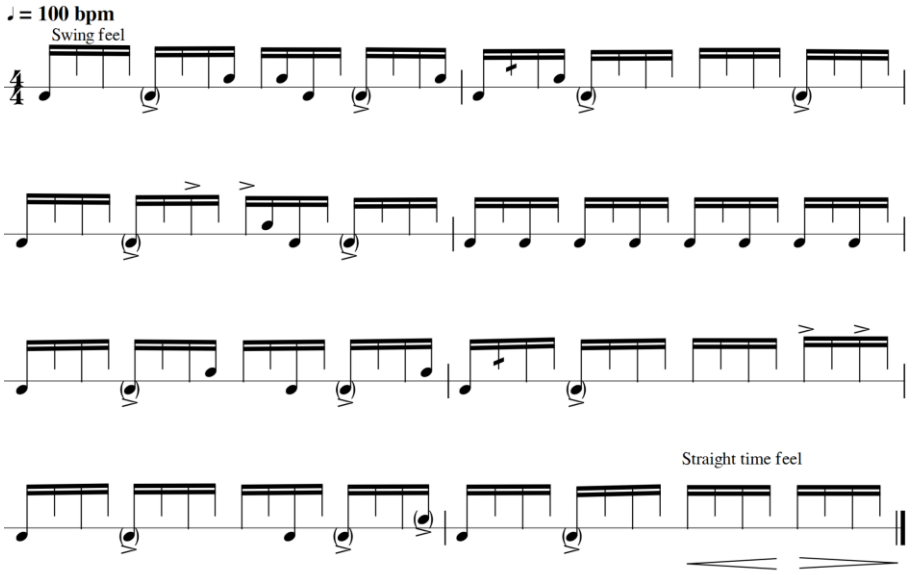

Fig. 2: Acompanhamento *funkeado* de Scott Feiner no solo de piano na música *Dois Mundos*
Fonte: Transcrição dos autores[15].

Outro exemplo interessante de observar é a levada de Feiner na introdução do tema *Conde*[16] [min 0:00-0:15], em que o saxofone sola, acompanhado apenas pelo pandeiro (Fig. 3). Nesse exemplo é

[14] *Dois Mundos* na versão de Scott Feiner disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dpQ8MDcEbAs. Acesso em: 10 mar. 2025.

[15] A grafia para o pandeiro adotada neste artigo pode ser vista em Brandão e Barsalini (2022a).

[16] *Conde* na versão de Scott Feiner disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SVITlNyWAKA. Acesso em: 15 mar. 2024.

possível notar como Feiner não fica preso a uma levada única, utilizando recursos como o glissando, o rulo e trinados[17] para criar diferentes sonoridades para a levada.

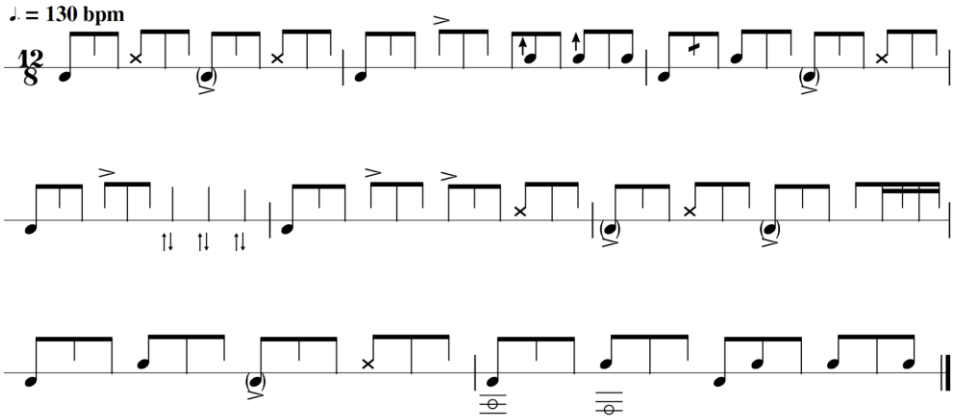

Fig. 3: Levada de Scott Feiner na introdução da música *Conde*. Fonte: Transcrição dos autores.[18]

Ele comenta em uma conversa com Tulio Araujo (Pandeiro…, 2020) que no começo, o uso da técnica do trinado (que fica explícita no compasso quatro da transcrição) foi na verdade uma forma de ajustar o pandeiro, que em razão do suor ficava escorregando da mão. Com o tempo ele incorporou esta técnica por conta de sua sonoridade, que ele diz lembrar a sonoridade de bateristas de jazz, como Art Blakey e Elvin Jones, como uma espécie de *fill*, ou melhor, um preenchimento da levada.

4. Gustavo Bali

A relação do pandeirista Gustavo Bali (1986-) com a linguagem e a estética jazzística, em certa medida, não aparece de forma tão explícita em suas gravações se comparado a Feiner, ou mesmo com os outros pandeiristas tratados aqui. Seu principal trabalho, o grupo Código Ternário, com o qual gravou dois discos – *Intensidade* (2015) e *Código Ternário* (2017) –, tem uma estética que não se aproxima tanto da linguagem norte-americana e busca uma sonoridade mais próxima da música instrumental brasileira e do próprio choro, ou do que pode ser chamado de "neochoro" (Zagury, 2005). Bali aponta que, dentro do próprio grupo, essa definição e delimitação de estilo é um pouco turva: "O Carrapicho [Rangel] não entende o grupo como choro, eu acho que é meio choro, e o César [Roversi] não tem bem certeza" (Workshop…, 2018).

Nesse caso, é perceptível a diferença estilística desse projeto em relação ao trabalho de Feiner, por exemplo, que trazia a sonoridade jazzística nas harmonias e no tipo de linguagem utilizada pelos instrumentos solistas no momento da improvisação. A própria instrumentação utilizada pelo grupo – bandolim de dez cordas (Carrapicho Rangel), saxofone tenor e soprano (César Roversi) e pandeiro – remete à sonoridade

[17] O trinado é um efeito muito utilizado para criar texturas mais cheias e com *sustain*. Nesse caso, o pandeiro para de rotacionar e é movimentado verticalmente, como se o pandeirista jogasse o pandeiro para cima depois de percuti-lo com a mão. O resultado são três notas: a primeira mais acentuada, executada pela mão; a segunda resulta do som da platinela subindo, e a terceira, da platinela descendo.

[18] Para mais esclarecimentos a respeito das notações relativas aos recursos técnicos citados, cf. Brandão (2023, p. 25-36).

ligada ao choro. Para além disso, o repertório se baseia quase que exclusivamente em ritmos brasileiros, principalmente o samba, apesar de muitas das composições serem em compassos ímpares, trazendo um elemento de contraste com a tradição, mas ainda assim remetendo à linguagem rítmica nacional.

Um elemento fundamental do grupo é o diálogo entre os instrumentos, que fogem da ideia de divisão entre solistas e acompanhadores. Como diz Bali, "Os três [instrumentos] funcionam como três solistas dialogando" (Código…, 2017). É neste sentido, do diálogo e de estar aberto para o que o outro músico está propondo, que esse grupo, e Bali em específico, traz os elementos identificados como jazzísticos mencionados anteriormente. Vale destacar que muito dessa abertura para o diálogo musical é influenciada pela, assim chamada, "música universal", muito ligada à linguagem do músico Hermeto Pascoal, e que é uma espécie de pedra angular do modo como a música é vista e ensinada no Conservatório de Tatuí[19], em que tanto Carrapicho quanto César foram alunos[20] (Código…, 2017). Nesse sentido, o trabalho com o Código Ternário é, para Bali, um espaço de expressão, de exploração do instrumento, de diálogo e de uma abordagem melódica do pandeiro, por isso, parece válido apontar a influência da matriz jazzística em sua produção com esse grupo.

A importância de pensar o pandeiro de forma melódica fica explícita em algumas falas de Bali, tanto buscando ressaltar a melodia da canção, quanto criando contrapontos em relação a ela, ou interagindo com o solista no momento do improviso.

> Eu tenho pensado muito, pro meu trabalho solo, e eu não consigo pensar o pandeiro de uma forma que não seja melódica. Eu inclusive penso mais melodicamente que um *groove* constituído… eu preciso cantar a ideia, então, o pandeiro eu interpreto ele de forma melódica, eu penso ele contrapontisticamente em relação a uma melodia principal […]. Acho um caminho interessante para um instrumento que é tão polifônico (Gustavo…, 2020a).

É interessante como ele menciona o fato de o pandeiro ser, para ele, um instrumento "polifônico", pensando que o pandeiro pode ser dividido em frequências graves, médias e agudas, cada uma com suas funções e particularidades. Mesmo assim, ele nota na mesma entrevista que "o pandeiro é um instrumento de escolhas" (Gustavo…, 2020b), ou seja, que o pandeiro permite um único caminho "melódico", uma vez que não é possível articular duas ideias totalmente independentes, como já mencionado. Por isso, o pandeirista precisa fazer escolhas sobre que tipo de abordagem melódica deve fazer. Tal abordagem é muito semelhante à de Elvin Jones ao encarar a bateria como "um instrumento só".

Algo que chama a atenção nas gravações com o Código Ternário é que grande parte das músicas tem andamentos bastante rápidos, o que, em grande medida, deixa menos margem para variações, improvisações e interações com os outros músicos do que músicas em andamentos mais lentos. Tanto porque os andamentos rápidos dificultam a articulação de frases, e porque há menos tempo de reação por parte do músico para responder aos estímulos dos outros, quanto pela tendência do fraseado de os músicos se "chocarem", resultando em uma sonoridade "embolada" ou cacofônica. Um dos elementos que parece permitir uma certa liberdade por parte de Bali nas músicas de andamento rápido é o fato de o bandolim e o saxofone (especialmente o soprano) ocuparem uma faixa de frequência aguda, deixando as frequências graves "livres"

[19] Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, que fica na cidade de Tatuí, interior de São Paulo.

[20] A discussão sobre **música universal**, suas aproximações e distanciamentos com a música jazzística norte-americana demanda um desvio extenso e que pouco traria para a discussão desenvolvida aqui. No caso da trajetória de Bali, esta influência da **música universal** aparece como uma outra face do que aqui está sendo descrito como música jazzificada, e não como uma resistência a ela, como ocorre em outros contextos.

para o pandeiro ocupá-las. Isso permite que Bali possa explorar os toques graves (toques soltos) e médios graves (toques abafados e dos tapas de dedos) sem "embolar" com os outros instrumentos.

Outro elemento importante que permite a articulação do fraseado em andamentos rápidos, mas que também é fundamental no modo como Bali dá um caráter expressivo ao fraseado nas músicas de andamento médio e lento, é o modo como ele conduz nas platinelas. Ele utiliza o movimento da mão que segura o pandeiro para fazer as platinelas vibrarem, fazendo-as soar quase sem a participação da mão que percute, apenas encostando o aro do pandeiro levemente em partes onde a mão é mais mole. Isso para que os toques acentuados no aro, tocados com as partes mais duras da mão e com mais força, se destaquem das notas não acentuadas, permitindo que esses acentos soem como um novo timbre a ser explorado.

A opção por tocar com a condução das platinelas o mais leve possível possibilita uma economia de energia e um relaxamento que ajudam em andamentos rápidos. Ao mesmo tempo, as notas acentuadas criam um fraseado mais sutil com menos tendência a "embolar" com os outros instrumentos. No caso das músicas de andamento mais lento, essa técnica permite uma sonoridade mais expressiva, pois cria mais níveis de dinâmica, possibilitando uma condução menos marcada e com uma maior flutuação. Aliado a isso, Bali também utiliza a inclinação do pandeiro para modificar a sonoridade das platinelas. Quanto mais horizontal o pandeiro fica (a pele virada para cima), mais fechadas soam as platinelas; à medida que o pandeiro é inclinado para baixo, ficando numa posição mais vertical (com a pele para o lado), as platinelas vibram com mais facilidade, soando mais abertas.

Do ponto de vista tecnológico, essa concepção técnica tem muito a ver com a possibilidade do uso da microfonação, que permite que essas variedades de dinâmicas sejam audíveis. É possível apontar também que as platinelas utilizadas por Bali têm uma sonoridade brilhante, controlada, que não ressoa tanto, ao mesmo tempo bastante sensível para que seja possível obter som mesmo com movimentos sutis.

Outro recurso utilizado por Bali é o uso do trinado para criar contraste na condução. Diferentemente de Feiner, que usava o trinado como um elemento de variação, Bali o utiliza para a condução, como uma forma de gerar contraste de uma seção para outra, por exemplo, de forma semelhante ao baterista, que conduz no chimbal na parte **A** de um tema e depois passa a conduzir no prato na parte **B**. O trinado passa a ser uma camada sobre a qual Bali pode explorar toques graves, tapas e glissandos.

Em um *workshop* que está registrado no *YouTube* (Workshop…, 2018), Bali apresenta uma levada de bossa nova em que, em vez de tocar alternando os polos da mão, toca apenas com o polo inferior da mão, conduzindo com a parte mais macia e acentuando com a parte mais rígida, de certa forma simulando o som do chimbal e aro da caixa de bateria, e marcando com o grave de polegar a primeira e a quarta semicolcheias de cada tempo, trazendo a sonoridade do bumbo. Em seguida, ele mostra a mesma levada utilizando o trinado em todas as notas, criando uma nova camada rítmica e gerando uma outra condução. Na Fig. 4, está transcrita a levada com a condução utilizando o trinado. Vale notar os momentos em que as notas graves coincidem com os acentos de aro. A princípio, executar essas duas notas simultaneamente é um desafio, e é possível notar na gravação[21] que em muitos momentos ele não toca o grave com o polegar, dando preferência para o fraseado da acentuação. Sendo assim, é possível entender que há uma busca por uma certa autonomia entre essas camadas da marcação e do fraseado, por isso se optou por transcrever a levada dessa forma.

[21] Levada de bossa-nova de Gustavo Bali disponível em Workshop… (2018, 49:13-49:40).

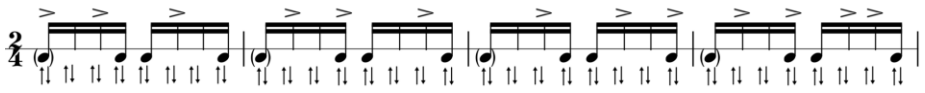

Fig. 4: Levada de Gustavo Bali para bossa nova utilizando o trinado na condução. Fonte: Transcrição dos autores.

Um outro exemplo bastante interessante de como Bali explora diferentes formas de conduzir no pandeiro, criando nuances e contrastes entre as várias seções da música, é o tema *Intensidade* de Carrapicho Rangel, que dá nome ao primeiro disco do Código Ternário. No *YouTube* há um registro em vídeo dessa composição[22], que facilita observar as diferentes técnicas utilizadas por Bali para dar expressividade a esse tema em andamento lento (Fig. 5).

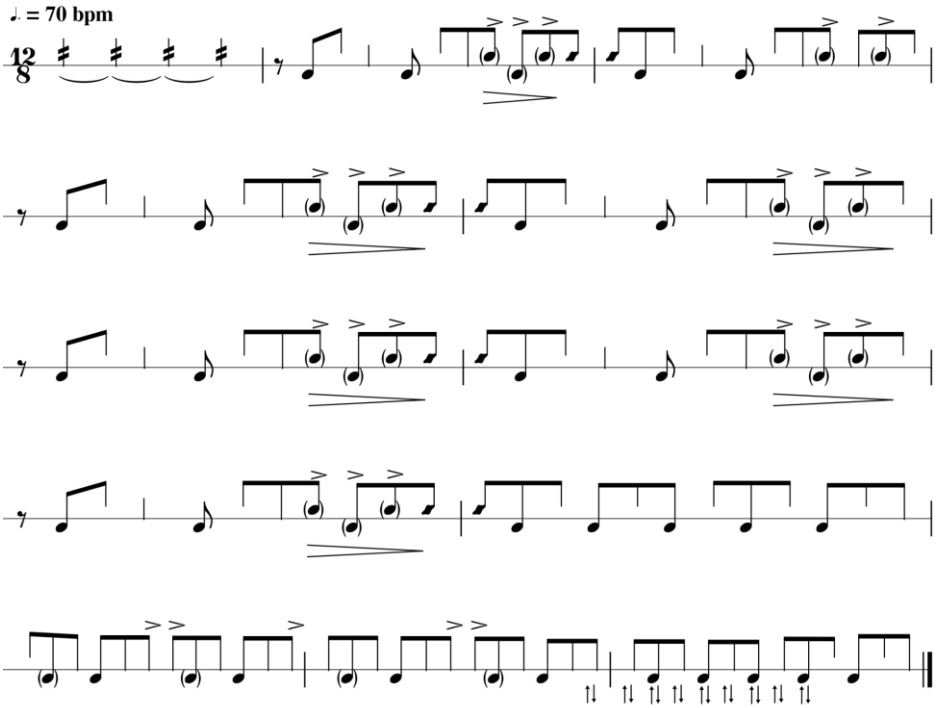

Fig. 5: Acompanhamento de Gustavo Bali nos doze primeiros compassos da música *Intensidade*.
Fonte: Transcrição dos autores[23].

Na transcrição acima, observam-se os 12 primeiros compassos da música. Ela inicia com uma espécie de rulo produzido pela rotação da mão que segura o instrumento. Em seguida, Bali toca uma levada que se repete por alguns compassos, em que a condução não é totalmente preenchida, ou seja, não toca todas as colcheias, deixando espaços de respiração na levada, acompanhando o padrão tocado pelo bandolim. Esse padrão é fortemente contramétrico, enfatizando a segunda tercina do tempo, e serve de contraponto à melodia principal executada pelo saxofone que explicita a cabeça dos tempos. Nos compassos 10 e 11, ele toca uma levada utilizando apenas o polo inferior da mão, e no compasso doze, ele faz uso do trinado como uma espécie de virada. As notas grafadas com um triângulo como cabeça de notas são percutidas pelo dedo diretamente na platinela.

[22] *Intensidade* na versão do grupo Código Ternário disponível em Código… (2021, 29:02-33:20).

[23] Agradeço as valiosas contribuições feitas pelo professor Eduardo Vidili para esta transcrição.

5. Tulio Araujo

O contato de Tulio Araujo (1978-) com a música jazzística se deu tardiamente. Segundo ele: "O jazz chegou para mim depois dos meus trinta anos de idade, então eu saí baixando tudo, eu saí ouvindo tudo, eu saí lendo tudo, eu saí estudando muito sobre jazz" (Tulio…, 2012). Em suas falas é possível perceber que sua relação com o jazz está muito ligada à ideia de autoexpressão, e de criação de um espaço em que o pandeiro, como um instrumento rítmico, não tem apenas a função de acompanhador, mas em pé de igualdade aos outros instrumentos.

Nessa busca por se aproximar da linguagem jazzística, Araujo foi fortemente influenciado por Scott Feiner, que conheceu primeiramente por meio dos discos. Tulio comenta que, embora tenha sido muito influenciado por Suzano, sua maior influência vinda do Pandeiro Grave foi mesmo Feiner, e suas experimentações aproximando o pandeiro e o jazz. Em uma conversa entre os dois pandeiristas, Araujo comenta:

> Em 2008, o meu primo, advogado, me deu o seu disco *Dois Mundos*, e realmente foi um marco para mim, porque eu queria fazer alguma coisa já com o pandeiro. Eu já vinha de uma série de mudanças na minha vida, relacionadas ao pandeiro, para algum lugar, mas eu não sabia para onde, e, quando eu ouvi você, eu pensei "esse cara foi muito inteligente, porque ele pegou a escola dele, que era o jazz, e botou no pandeiro". Aí eu comecei a buscar qual era a minha escola, e, enquanto eu buscava isso, eu fiquei tocando suas músicas (Pandeiro…, 2020).

Outra experiência que estreitou seus laços com essa música foi ter morado por um ano e meio nos Estados Unidos. Nesse período entrou em contato com o jazz feito por músicos vindos de países do Oriente Médio e do Leste Europeu, como o baixista israelense Avishai Cohen e o pianista armênio Tigran Hamasyan, respectivamente. Esses músicos misturam elementos particulares da música de suas regiões com a linguagem jazzística, dando uma ênfase especial nas questões rítmicas, como compassos ímpares e rítmica aditiva, elementos bastante presentes na música folclórica desses locais.

> E o jazz, quando eu morei lá fora, eu comecei a pirar muito no jazz do leste europeu e países da região do Oriente Médio, como Israel e Armênia. Mas principalmente o jazz de Israel. É um jazz extremamente contemporâneo, e os caras de Israel, principalmente, têm um jeito de lidar com ritmos irregulares, com compassos irregulares como 5, 7, 13, de uma maneira muito fluida (Tulio…, 2019).

A influência desse tipo particular de jazz é bastante perceptível em alguns trabalhos de Araujo, especialmente no disco *East* (2014), cujo nome do álbum e das músicas remetem ao Oriente Médio. Além disso, o modo que Araujo faz uso da rítmica aditiva[24] deixa explícita sua inspiração em trabalhos como os de Cohen e Hamasyan.

Um bom exemplo disso é a música *Desert Run*[25], composta por Felipe Vilas Boas, em que a parte **A** do tema pode ser descrita como em compasso de 9/8, porém, agrupado de forma aditiva: na primeira metade da melodia (antecedente), as semicolcheias são agrupadas em 5+5+5+3; na segunda metade (consequente), são agrupadas 5+5+4+4. Esse procedimento aditivo da parte **A** (0:26-0:35) contrasta com a parte **D** (1:13-1:33), também em 9/8, mas cuja métrica tem características divisivas.

[24] Sobre rítmica aditiva e sua oposição à rítmica divisiva, cf. Brandão (2021, p. 21-27).

[25] *Desert Run* na versão de Tulio Araujo, do álbum *East*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kA-wEuxU1LM. Acesso em: 12 mar. 2024.

Outro exemplo interessante de uso da rítmica aditiva é a música *Quantum*[26], composição que dá nome ao disco de 2019 em parceria com o pianista Daniel Grajew e com a participação da cantora Dani Gurgel. Esse tema é composto em cima de um ciclo rítmico de 13/8, agrupado 5+4+4.

Tulio também gravou alguns *standards* jazzísticos, como: *Equinox*, de John Coltrane; *Little Sunflower*, de Freddie Hubbard; *In a Sentimental Mood*, de Duke Ellington; *Milestones*, de Miles Davis; além da música *Óleo branco*, gravada no disco *Quantum*, que faz uma brincadeira de sobreposição do tema jazzístico *Oleo*, de Sonny Rollins, com músicas do cancioneiro brasileiro. No caso de *Milestones* e *Óleo branco*, ele utiliza padrões que remetem aos padrões de *swing* da bateria do jazz, e, em *In a Sentimental Mood*, ele utiliza um pandeiro com as platinelas aparentemente mutadas, apenas raspando a mão sobre a pele, gerando um som muito semelhante à caixa da bateria tocada com vassourinhas.

Do ponto de vista da sonoridade do pandeiro utilizado por Tulio Araujo, é possível notar uma predileção por platinelas mais controladas e menos sensíveis, mais opacas e com pouca sustentação do som, semelhante à sonoridade utilizada por Feiner na maioria de seus discos. É interessante notar que, em muitos aspectos, há uma convergência entre técnicas utilizadas por Araujo e Bali, por exemplo, mas a diferença de sonoridade das platinelas que cada um utiliza faz com que o resultado sonoro seja muito diferente.

Araujo, por exemplo, também utiliza a ideia de manter o movimento constante da mão de segurar o pandeiro, sem a necessidade da interferência da outra mão, de forma semelhante à técnica utilizada por Bali. Porém, por suas platinelas terem menor sensibilidade que as utilizadas por Bali, esse movimento não gera um som constante que sirva de condução. Na verdade, o resultado sonoro desse movimento parece mais comparável com as *ghost notes* utilizadas na caixa de bateria, que preenche a levada. Ao mesmo tempo, ele comenta que essa é uma forma que ele encontrou de tocar levadas em andamentos lentos, em que o movimento da mão que segura é "dobrado", ou seja, em fusas, mas, ao acentuar apenas as notas com o polo inferior da mão, ele mantém a sonoridade de semicolcheia, porém deixando em aberto a possibilidade de utilizar notas mais subdivididas durante um solo, por exemplo.

> Isso eu acho legal pra caramba, é trabalhar o conceito todo dobrado, tudo dobrado é um negócio que eu fiz pra poder tocar do meu jeito, que me agradasse e ainda agradasse os velhos do choro. Porque, se eu tô tocando choro devagar, o que eles querem ouvir é a primeira e a quarta (semicolcheias) de grave, a segunda e terceira de agudo; se eu dobrasse isso, eles não iam gostar, mas eu gosto de trabalhar aqui porque tem mais ambiente pra improvisar. E aí, se você omitir a nota de cima, você consegue dar só o que eles querem, mas eu tô pensando aqui, ó [em fusa], eu não encosto aqui [na frente]. Aí, na hora que eu quiser improvisar, aí eles não percebem, e aí é legal que fica tudo no dedão (Tulio…, 2019).

Em grande medida, essa forma de conduzir se assemelha às levadas de Bali para bossa nova, em que ele também utiliza apenas o polo inferior da mão que percute, mas, no caso de Araujo, mantendo o movimento constante da mão que segura o pandeiro. Esse procedimento é utilizado por ele também em casos em que a condução não toca todas as subdivisões, como no caso do frevo, por exemplo, em que se omite a segunda semicolcheia. Nesse caso, ele mantém o movimento da mão constante, mas acentua apenas as outras notas.

Essa forma de conduzir em andamentos lentos pode ser vista na música *Lambada de Serpente*, composta por Djavan, na versão apresentada por Tulio Araujo no Instrumental Sesc Brasil, que consta no

[26] *Quantum* na versão de Tulio Araujo e Daniel Grajew disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yt8EBUdhnl0. Acesso em: 15 mar. 2024.

YouTube[27]. É possível notar que a levada principal é toda executada pelo polo inferior da mão e que o polo superior é utilizado para criar fraseados e texturas diferentes. Nessa transcrição [3:09-3:48] (Fig. 6), optou-se por grafar essas notas quase mudas, em que há o movimento da mão que segura o instrumento, mas sem o contato da outra mão, com um ponto (*staccato*) sobre elas.

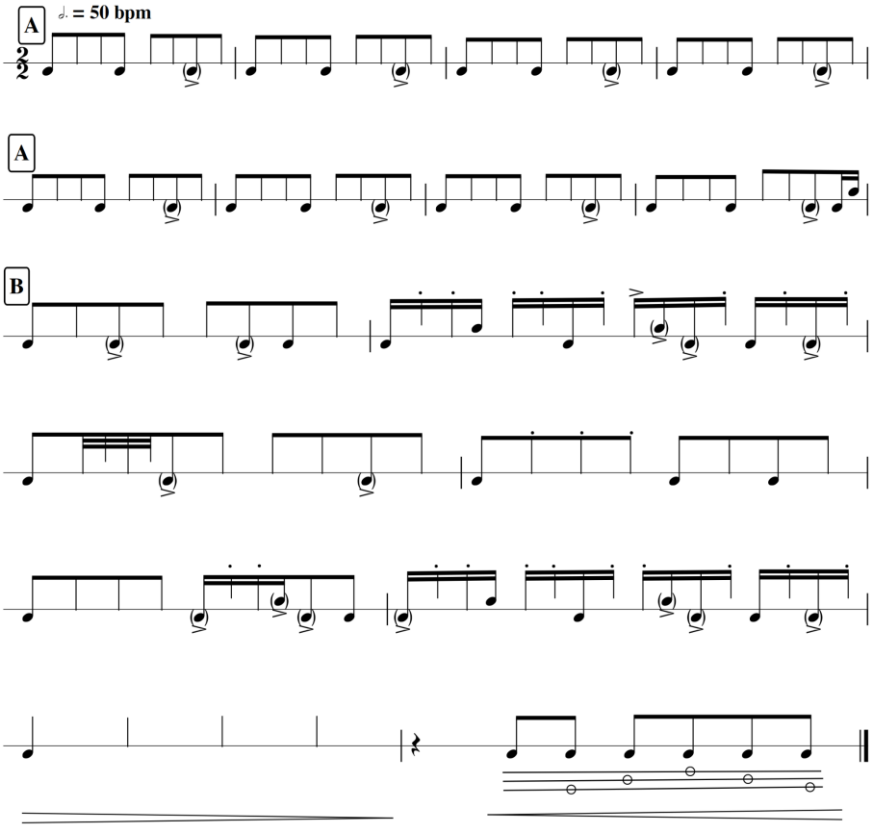

Fig. 6: Levada de Tulio Araujo na música *Lambada de Serpente*. Fonte: Transcrição dos autores.

Em muitos sentidos, é possível reparar que Araujo utiliza muito do vocabulário *groovado*, com ritmos *funkeados* e *backbeat*, o que de alguma forma mostra uma ligação com os elementos da música pop trazidos por Suzano para o pandeiro, porém de forma mais semelhante ao modo como Feiner aborda esses elementos, abrindo um maior espaço para variações, improvisações e diálogos com o restante do grupo. Na música *Na Contramão* [1:50-2:20] (Fig. 7), também gravada no Instrumental Sesc Brasil[28], é possível notar que o tema tem duas seções contrastantes: a seção **A** em 7/8, com uma sonoridade que remete ao *groove* e ao pop americano, mas utilizando variações nas acentuações, uso das sextinas e fusas, e das *ghost notes*. No **B**, a métrica muda para 4/4, e a levada se torna um samba que remete ao partido-alto, embora bastante diferente das levadas usuais de pandeiro neste estilo.

[27] *Lambada de Serpente* na versão de Tulio Araujo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKeMGU5vsp8. Acesso em: 15 mar. 2024.

[28] *Na Contramão* na versão de Tulio Araujo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZKKeyBcfElw. Acesso em: 15 mar. 2024.

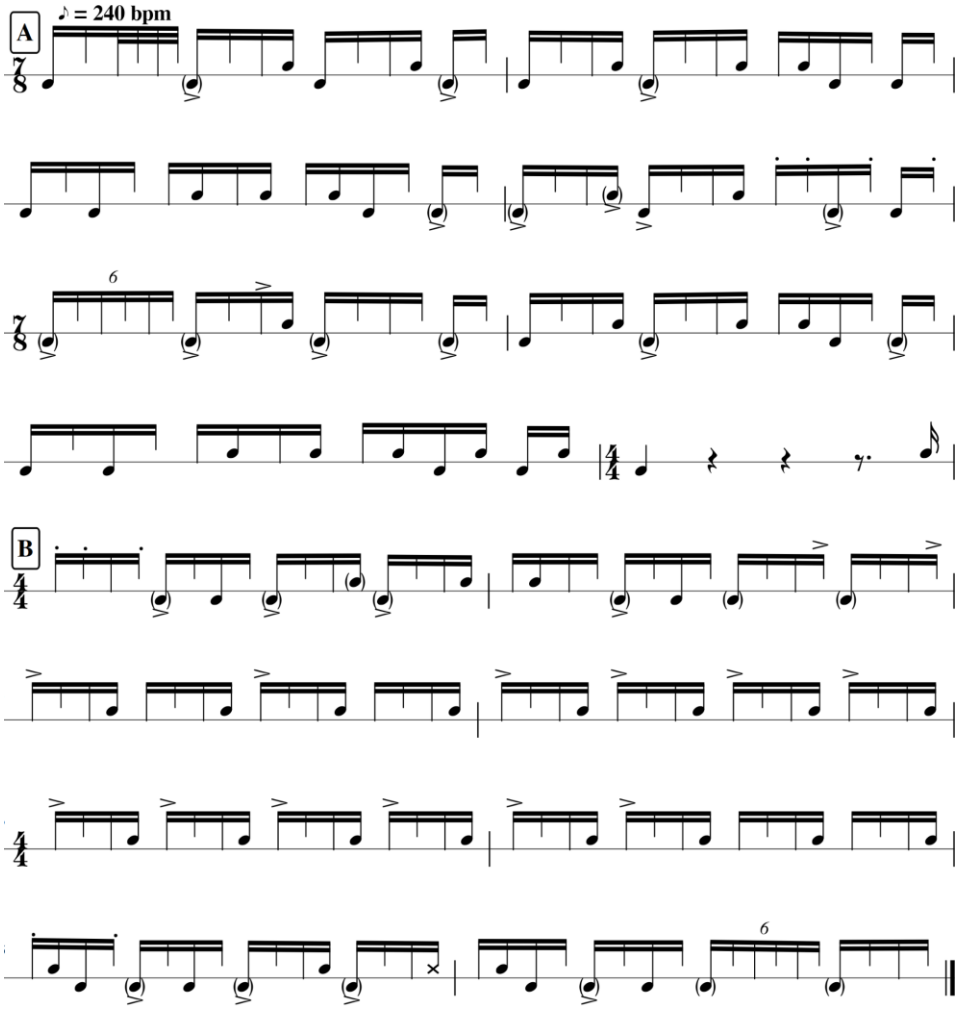

Fig. 7: Levada de Tulio Araujo na música *Na Contramão*. Fonte: Transcrição dos autores.

6. Sergio Krakowski

Diferente dos outros pandeiristas tratados neste artigo, Krakowski (1979-) não menciona, nas entrevistas analisadas, o jazz como elemento que fez parte de sua formação (nem mesmo tardia). Se, para Feiner, o jazz era uma espécie de língua nativa, para Tulio, era um espaço de expressão individual e de autonomia, e para Bali era uma forma de buscar um acolhimento e aceitação que não pode encontrar no choro, por exemplo, Krakowski apenas cita o jazz como um estilo musical que ele vem tocando, muito em função do período em que morou nos Estados Unidos, e o convívio com músicos que vêm desta escola. Nesse caso, não há como afirmar qual o peso da música jazzística em sua formação, e nem quando e como ele entrou em contato com esse tipo de música. O que é interessante pontuar é justamente a ausência de menções ao jazz, especialmente pelo fato de Krakowski ter atuado com músicos influentes e reconhecidos como expoentes dessa linguagem, a exemplo de Nelson Veras, Kevin Hays, David Binney e Anat Cohen.

Como mencionado anteriormente, Krakowski fala sobre uma "estranheza" e sobre "ser diferente" como características do seu modo de tocar o pandeiro ainda no período de sua formação. Também faz menção à vontade de se expressar livremente e de trazer os elementos melódicos e harmônicos

para o pandeiro. Nesse sentido, embora se tenha associado esses elementos trazidos por Krakowski à linguagem entendida aqui como jazzística, parece que ele conseguiu gerir essas questões ainda dentro do repertório do choro e do samba, ainda que um choro mais modernizado, como no caso do Tira Poeira. Talvez isso explique o fato de ele não se referir ao jazz da mesma forma que Bali, Araujo, e mesmo Feiner. De toda forma, o repertório desenvolvido por Krakowski, em especial em seus trabalhos mais recentes, pode ser facilmente identificado como jazzístico, pelo menos em um sentido amplo do termo.

Uma outra característica importante no modo como Krakowski aborda a música é o uso de uma grande variação de dinâmica, o que por si só já é algo que foge da "natureza" do pandeiro, que, sem a amplificação, não apresenta uma amplitude muito grande de dinâmica. No caso de Krakowski, ele parte de sons muito sutis de platinela, quase ruídos, até frases, por assim dizer, explosivas, que, além da dinâmica intensa, em geral são virtuosísticas, rápidas e densas na quantidade de notas. As passagens muitas vezes abruptas entre momentos de silêncio e explosão são utilizadas como elementos de expressividade em determinados momentos de sua performance.

Ele chega a mencionar em entrevistas a importância de pensar o silêncio como um recurso a ser explorado, como forma de gerar uma certa dramaticidade e aumentar o grau de intensidade da música. Ele associa essa variação de dinâmica e desse jogo com o silêncio como uma influência da música erudita, que, segundo ele, era presente em sua casa durante sua infância. Por meio desse jogo de dinâmicas, ele busca trazer para sua música a intensidade e a expressividade que nota na música de concerto, como forma de atrair o ouvinte para dentro da música:

> Pra mim, o elemento mais importante que eu posso gerar é o silêncio, e a sensação que me dá é que eu só toco pra poder gerar o silêncio, porque no silêncio é que tá o lance, que o ouvinte entra no som. Quanto mais barulho você fizer, menos o ouvinte precisa sair de si e entrar no seu som […] então, quando eu falo de silêncio, eu falo de todo o silêncio entre o silêncio absoluto até o esporro máximo, eu vejo os níveis de dinâmica como níveis de silêncio (Sérgio…, 2020).

Esse "jogo com o silêncio" pode ser notado em vários níveis, como em momentos em que Krakowski fica longos momentos sem tocar, de forma semelhante a Scott Feiner, dando espaço para os outros instrumentos criarem texturas rítmicas diferentes. Também em pequenas pausas que entrecortam a levada, gerando uma sonoridade mais solística e quebrando a função do pandeiro como acompanhador, assim explicitando seu diálogo com o resto do conjunto. E ainda no modo como Krakowski cria as levadas, e na condução da subdivisão, pois, em muitos casos, ele evita tocar todas as semicolcheias, explorando conduções mais melódicas e com mais variações.

Em grande medida, Krakowski parece ser, entre os pandeiristas do Pandeiro Grave, o que mais rompe com a ideia de condução contínua nas platinelas, herdada da tradição do pandeiro no choro. Nesse sentido, em alguns repertórios mais jazzísticos, o próprio movimento da mão que segura o pandeiro não é tão prevalente como no caso de outros pandeiristas, muitas vezes parando o movimento e deixando para a mão que percute o pandeiro o trabalho de gerar o som. Nesses casos, é possível observar semelhanças tanto com a sonoridade da condução de Gustavo Bali quanto de Tulio Araujo, uma espécie de junção das duas sonoridades, pois, por um lado, utiliza a platinela mais sensível, que, ao ser movida pela mão que segura, sem a interferência da outra, gera um som mais sutil e contínuo, semelhante à sonoridade utilizada por Bali. E, por outro, nos momentos em que a mão que segura cessa o movimento, gera uma sonoridade que se assemelha à de Araujo e suas *ghost notes*. Esses elementos são mais ou

menos observáveis de acordo com o repertório, podendo ser menos evidentes em algumas gravações. Ainda assim, parece seguro elencá-los como característicos no modo de Krakowski tocar o pandeiro.

Um exemplo interessante é a gravação da música *And I Love Her*, de Lennon e McCartney, tocada no Instrumental Sesc Brasil em duo com o pianista estadunidense Kevin Hays. Considerando que a performance de Krakowski nesse tema é bastante "solta", ou seja, com poucos momentos em que uma levada se mantém constante, não parece efetivo recorrer à notação em partitura como forma de descrevê-la. Por isso, talvez faça mais sentido descrever em palavras alguns dos elementos dessa gravação, que pode ser vista em vídeo[29].

A música inicia com uma introdução apenas com o piano [0:01-0:40], em que Kevin Hays utiliza o *riff* original da música dos Beatles como motivo para improvisar. Na entrada do primeiro **A**, o pandeiro entra sem estabelecer uma levada, apenas criando pequenas frases e deixando espaços de silêncio. No segundo **A**, é possível notar uma levada mais estruturada que remete à sonoridade que pode ser descrita de forma bastante genérica como *latin*[30], embora bastante "livre", não exatamente como um *groove*, mas de forma melódica. É possível notar que o padrão rítmico que Krakowski utiliza como base omite a segunda semicolcheia, emulando um padrão comum na música afro-cubana, muitas vezes descrita como *bell pattern,* como se nota no minuto 0:56. Logo em seguida, na transição para o **B** [1:04-1:15], utiliza uma levada que remete aos padrões de rumba (Fig. 8). Nesse caso, é possível ver como sua levada não mantém a lógica do movimento constante do pandeiro, repetindo, em alguns momentos, toques no mesmo polo da mão. No último **A** [1:16-1:29], da exposição do tema, é possível notar um maior uso do movimento da mão que segura o instrumento, agora com mais continuidade, mas sem acentuar todas a semicolcheias, muito parecido com o modo que Bali conduz suas levadas.

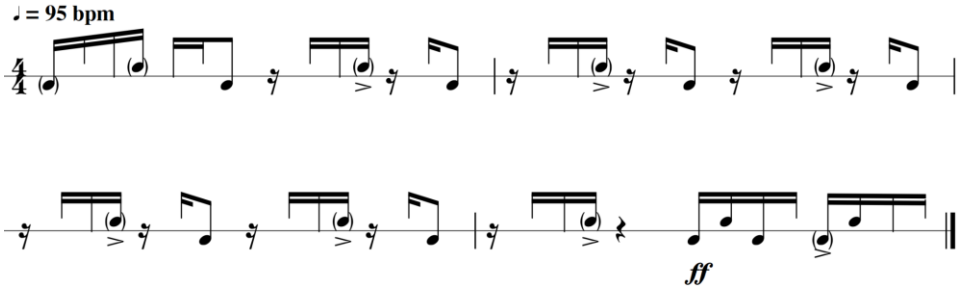

Fig. 8: Trecho do acompanhamento de Sergio Krakowski na música *And I Love Her*. Fonte: Transcrição dos autores.

Durante a improvisação, nota-se um diálogo com o piano, em que o pandeiro mantém a pulsação, às vezes de forma mais preenchida e outras vezes remetendo à sonoridade *latin*, mas reagindo às ideias vindas de Hays, com uma grande variação na dinâmica. No minuto 3:22, o pandeiro para, abrindo espaço para uma improvisação mais "livre" do pianista, sendo difícil definir se essa pausa foi uma decisão previamente combinada ou algo decidido em tempo real. O pandeiro faz algumas intervenções com frases curtas, densas e explosivas que rompem com o silêncio, com uma função mais de criar textura do que indicar uma pulsação, embora a

[29] *And I Love Her* na versão de Sérgio Krakowski e Kevin Hays disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=susoCpAR6KI. Acesso em: 15 mar. 2024.

[30] Este termo é sem dúvida questionável e problemático, mas ainda assim tem uma tradição que não pode ser ignorada. É comum ver o uso do termo *latin* ou *latin jazz* em textos e partituras para se referir a ritmos e levadas que se inspiram na música latina e caribenha, mas sem se ater às suas particularidades e aos seus elementos constitutivos.

pulsação se mantenha e seja audível na linha do piano [3:22-4:01]. Hays faz menção ao **B**, e as frases pontuais de Krakowski passam a deixar mais explícita uma subdivisão em sextinas que ele passa a manter de forma constante por toda a primeira exposição da melodia do **A** [3:57-4:21].

No segundo **A** e no **B**, a levada do pandeiro volta a uma sonoridade mais esparsa, com momentos de silêncio entre as frases, porém em pulso ternário, e não binário, como no começo da música. Na entrada do último **A**, há um momento de clímax em que o pandeiro faz uma levada ternária, preenchendo todas as subdivisões, e com uma dinâmica intensa, que logo se desmancha [5:10-5:24]. A música termina numa ***coda*** em que o pandeiro apenas mantém a pulsação, ainda assim de forma muito expressiva.

Essa gravação em vídeo permite reparar alguns elementos que não são audíveis, como a expressão corporal, o modo como Krakowski move o corpo todo ao tocar o pandeiro e momentos em que ele parece cantar mesmo sem estar percutindo o instrumento [3:37].

Esses recursos, ao trabalhar com o silêncio, como diz Krakowski, são uma ferramenta para ampliar o vocabulário e as possibilidades expressivas desse instrumento que tem pouca variação timbrística. Em uma conversa, Bali pergunta a Krakowski como ele lida com essas limitações timbrísticas do pandeiro, ao que ele responde:

> Porque aí fica assim: é só estrutura, entendeu, não tem mais nada. Tu não tem para onde correr, você tem que dar um jeito de fazer as coisas acontecerem através da estrutura musical, através das possibilidades mínimas de som, que são o ***Ti*** (som agudo), que não tem nem ***Tisss*** (não tem *sustain*), pronto acabou, o ***Tum*** e o ***Pa***, só isso. Então é uma bizarrice, um negócio totalmente impróprio para criar uma textura, e, portanto, é o lugar perfeito para você justamente se aprofundar e encontrar coisas incômodas e tudo aquilo que a gente estava falando, buscar as coisas que estão ali nas entrelinhas sonoras. Então, essa questão de usar o pandeiro para isso tem exatamente a ver com essa limitação que você falou. Nada para mim é tão fascinante quanto essa limitação (Bali; Krakowski, 2020b).

Essa fala levanta algumas coisas interessantes. A primeira é o modo como ele encara a música como um ato de explorar – por um lado, os sons, as possibilidades e os limites do instrumento –, ao mesmo tempo, os elementos que constituem a música, a estrutura a que ele se refere. Outro ponto, relacionado ao primeiro, é o fato de ele entender o pandeiro não apenas como um instrumento rítmico, que lida com questões como tempo, métrica e forma, mas também um instrumento que cria texturas, ou seja, produz sons que não estão presos a uma lógica temporal cronológica ou metronômica. De forma mais clara, na mesma conversa com Bali, ele comenta sobre o trabalho que vem desenvolvendo com o seu trio nos Estados Unidos, que, segundo ele, pode ser genericamente enquadrado no estilo *free jazz*. Uma das características dessa música, ainda segundo ele, é a possibilidade de criar momentos em que o tempo cronológico perde suas funções, em que não há uma pulsação, apenas textura, assim podendo alternar entre sessões com pulso e métrica e outra sem.

> É que aqui a gente começou a lidar um pouco mais com a linguagem do *free*, que o pessoal aí geralmente chama de *free jazz*, mas na verdade é música livre, sei lá. Que é a ideia de não necessariamente ter pulso, de começar a lidar com uma linguagem musical em que o pulso não tome tanto espaço. É uma sensação quase que de ouvir a música com menos necessidade de se tocar um *groove*, ou de voltar a ressincronizar num determinado pulso, e a possibilidade de, por exemplo, ter situações que são realmente sem nenhum pulso, e ter situações em que tem vários pulsos, quer dizer, que tem uma pessoa num pulso e outra em outro pulso mesmo, que não é nem é múltiplo, que não tem nenhum denominador comum. Paralelo mesmo… E às vezes entrar e sair dessas opções, quer dizer, ter um pulso comum, e aí uma pessoa sai, ou uma pessoa começa a criar texturas, não faz nem mais tempo, e uma pessoa entra em outro tempo, e isso é exatamente o que a gente começou a desenvolver com o meu trio aqui [EUA], até porque o Todd vem dessa música improvisada sem necessariamente ter tempo (Bali; Krakowski, 2020b).

A sonoridade resultante dessa forma de lidar com o tempo parece ter relação com algo que Krakowski menciona ainda na sua juventude: a estranheza. Em grande medida, a exploração que ele propõe nesse repertório é uma busca por elementos que lidem com o estranho, com o incerto e o desconfortável. Ele segue comentando:

> Com relação a isso que você falou, de passar certeza… tem duas coisas que vieram na minha cabeça: uma é que, na hora do fazer musical e há incerteza, não necessariamente isso é tão ruim, eu acho que faz parte, principalmente se você está realmente explorando coisas que você não conhece, você se colocar em situações de incerteza mesmo assim, e acho que vale a pena até experimentar isso assim, como que a gente cria incertezas? "Vou tentar criar incertezas, vou tentar criar coisas que eu não entendo, o que pode acontecer?" […] Tem umas paradas que acontecem quando você está realmente procurando coisas estranhas, entendeu, e coisas que não são confortáveis, nem pra você nem pro público. Agora eu não tenho nem um prazer extremo em ficar nesse desconforto, eu adoro fazer um negócio confortável para todo mundo, e fazer um negócio simples e com *groove*, eu gosto dos dois, porque eu acho também que se pode entrar numa coisa muito cerebral e uma forçação, isso aí não. Qualquer coisa que me desconecte da sensação boa de estar tocando, eu desconfio bastante (Bali; Krakowski, 2020a).

O trabalho desse trio mencionado por Krakowski, com o pianista Vitor Gonçalves e o guitarrista Todd Neufeld, está registrado em seu segundo disco: *Pássaro: The Foundation of the Island*[31], lançado em 2016. O disco contém seis faixas, porém o interessante é que aparentemente não há transição entre as músicas, funcionando como uma obra contínua. Por isso, para passar de um tema a outro, que em todos os casos estão em fórmulas de compasso diferentes umas das outras, essa mudança de compasso ocorre ainda na música anterior. Essas transformações do tempo, ou, de forma mais técnica, essas modulações métricas, parecem ocorrer por dois caminhos que se completam: o primeiro, a já mencionada dissolução da pulsação em texturas, da qual emerge um novo tempo.

Exemplos disso são as músicas que abrem e fecham o disco: respectivamente, *Founding Chart* e *Unveiling Chart*, que não têm uma forma explícita, e nem parece possível inferir uma pulsação ou uma métrica. Mais do que isso, a pulsação não tem função organizadora do tempo. As duas músicas têm em comum um trinado do piano que serve de motivo que as une, e ambas têm uma sonoridade e textura estáticas, em que os instrumentistas exploram as figuras harmônicas, melódicas e rítmicas com pouco movimento e sons espaçados. No final de *Founding Chart* [2:45], Krakowski começa a propor uma pulsação, ainda de forma pouco explícita, em 5/8, que é a métrica da música seguinte.

Na música *Path of Rose*, é possível notar quatro seções diferentes: a primeira [0:00-1:11] é a exposição de um tema em 11/8, em que o pandeiro e o piano deixam bastante clara essa métrica estruturada de forma aditiva 4+3+4, enquanto a guitarra toca a melodia. Com o fim do tema, o piano para de tocar o ostinato que vinha fazendo, deixando espaço para um diálogo entre a guitarra e o pandeiro sem uma pulsação explícita, em que os dois parecem reagir às ideias um do outro, propondo gestos não contínuos [1:11-3:17]. Depois, o piano volta e o pandeiro sai, e acontece a reexposição do tema, porém sem uma pulsação firme, de forma lenta e *ad libitum* [3:17-5:12]. Por fim, o pandeiro volta tocando a levada em 11/8 do começo, e é seguido pelo piano, que volta com o ostinato original. Aos poucos, esse ostinato em onze vai se transformando, por meio de variações rítmicas, para estabelecer o tempo de 2/4, que é a métrica da música seguinte.

[31] O disco *Pássaros: The Foundation of the Island*, de Sérgio Krakowski, está disponível no *YouTube* em: https://www.youtube.com/watch?v=jHZgLjyLUp4&list=OLAK5uy_kUcBa67wtMsqzJtV1tNQgIYCXS7eUlupQ. Acesso em: 15 mar. 2024.

Essa modulação de 11/8 para 2/4 é um caso interessante, e é um exemplo do segundo caminho utilizado por Krakowski e seu trio para estabelecer tempos diferentes dentro desse disco, que, como dito, funciona como uma unidade, sem cortes e segmentações. É possível entender essa mudança do compasso de 11/8 para 2/4 como uma modulação métrica, pois há mudança de andamento entre essas duas métricas, ou seja, a subdivisão do primeiro (colcheia) não é equivalente à do segundo, há uma mudança de pulsação. Entretanto, a modulação utilizada por Krakowski não se encaixa nos modelos que geralmente descrevem o que é uma modulação métrica.

É possível descrever o mecanismo da modulação métrica da seguinte forma:

> Grosso modo, pode-se entender a modulação métrica, conceito cunhado pelo compositor Elliott Carter em meados do século XX, como uma mudança de andamento (na velocidade da música), no qual os dois andamentos (o anterior e o posterior à modulação) mantêm entre si alguma proporção matemática. Isso implica dizer que há uma subdivisão comum, ainda que implícita, entre o velho e o novo andamento, e que é conservada durante a modulação, servido de pivot entre eles (Mullins, 1995, p. 59), de forma muito semelhante ao que ocorre na modulação harmônica, quando um mesmo acorde pivô "sustenta diversos tipos de nexos harmônicos funcionais entre tonalidades" (Freitas, 2010, p. 68). O que muda então é o agrupamento dessas subdivisões, gerando assim uma mudança no referencial métrico (Brandão; Barsalini, 2022b, p. 2).

Esse é um procedimento relativamente comum, encontrado tanto na música de concerto quanto na música popular, especialmente nos estilos ligados à linguagem jazzística. O caso particular de modulação métrica que se observa em *Path of Rose* ocorre de outra forma, não a partir da identificação de um múltiplo comum entre as métricas de dois e onze, mas a partir da segmentação do compasso em grupos desiguais, ou seja, entendendo o ritmo de forma aditiva e modulando cada grupo de forma assimétrica. Melhor dizendo:

> A particularidade da modulação assimétrica está então no fato de esta modulação ocorrer em um determinado padrão rítmico que contém segmentos desiguais: notas longas (L) e notas curtas (C). Estes segmentos então são modulados, ou subdivididos, não de forma isocrônica (regular ou homogênea), mas sim de forma irregular, e aproximada, a partir de quiálteras de diferentes proporções que se assemelham e se confundem sonoramente, dando a falsa impressão de homogeneidade e, ao mesmo tempo, conservando as características desiguais do padrão anterior (Brandão; Barsalini, 2022b, p. 3).

De forma mais direta, vale observar o caso concreto de *Path of Rose*. Como dito, a fórmula de compasso desse tema é em 11/8, e é possível notar, pela levada do pandeiro, mas, principalmente, do ostinato do piano, que é estruturado de forma aditiva 4+3+4. Esses diferentes segmentos são modulados em proporções desiguais, mas mantêm um padrão entre eles, sempre subtraindo uma subdivisão. Ou seja, os segmentos longos, que equivalem a quatro subdivisões, passam a valer por três (tercina), enquanto o segmento curto passa de três subdivisões para duas (duina), gerando um novo padrão rítmico 3+2+3, ou seja, dois tempos subdivididos em semicolcheia.

Matematicamente, fica claro que há uma desproporção nessa modulação, uma vez que quatro dividido por três não é proporcional a três dividido por dois. Por isso, tal procedimento não pode ser apenas técnico, mas precisa contar com a interpretação orgânica dos músicos, buscando uma homogeneidade no ritmo. Essa modulação, que pode ser chamada de assimétrica, ou "modulação métrica isomórfica", embora possa parecer apenas um jogo de números confusos e desproporcionais, apresenta algumas características interessantes e bastante funcionais, primeiro por facilitar modulações não usuais,

pois a modulação entre 11 e 2 tende a ser menos confortável e menos "natural" para a maioria dos músicos do que a modulação de quatro para três e de três para dois e, nesse sentido, tende a deixar modulações complexas mais orgânicas.

Outra característica importante dessa modulação é o fato de preservar o desenho rítmico, ou seja, a estrutura aditiva Longo + Curto + Longo (4+3+4 ou 3+2+3). A manutenção dessa figuração rítmica é importante, pois, muitas vezes, preserva as características rítmicas de um estilo musical, apenas transmutando e ressignificando esse padrão rítmico por meio da mudança de subdivisão. Tal modulação carece de uma maior sistematização do ponto de vista teórico, esforço que foi proposto em outro trabalho (Brandão; Barsalini, 2022b), mas já é um procedimento comum em certos estilos mais modernos de jazz, como na obra de músicos como Tigran Hamasyan, Miguel Zenon e Alex Buck, para citar alguns.

Esses são apenas alguns exemplos de como Krakowski aborda a questão rítmica e, para além dela, da própria organização do tempo musical. É possível notar que essa ampliação do vocabulário pandeirístico que Krakowski propõe está fortemente ligada à mudança de função do percussionista anteriormente mencionada, não assumindo uma posição de acompanhador, mas na linha de frente, interagindo com os músicos e com a composição. No seu caso, para além do caminho melódico da percussão, como visto em outros casos, Krakowski utiliza o pandeiro como uma espécie de gerador de ruídos, ou de texturas.

Notas finais

O que se pretendeu demonstrar até aqui é como uma filiação dos pandeiristas citados a certos elementos tidos como herdados da linguagem do jazz – reais ou imaginários, tanto práticos quanto ideológicos – influenciou na ampliação do vocabulário pandeirístico.

É possível notar que esse processo de apropriação do vocabulário jazzístico pelo pandeiro brasileiro não ocorre de forma única nem por uma única razão. Para Gustavo Bali e Tulio Araujo, parece ter sido uma forma de lidar com um desconforto e uma falta de acolhimento dos pandeiristas nos ambientes "tradicionais" em que o pandeiro se insere, como a roda de choro ou o forró, por exemplo. Ao mesmo tempo, é uma forma de apelo à expressão individual e ao diálogo musical, uma forma de liberar o pandeirista da função de manutenção do tempo e permitir uma postura mais ativa dentro do conjunto. Para Sergio Krakowski, aparece como um espaço de experimentação que permite lidar com elementos a princípio estranhos, desconfortáveis e inseguros, como ruídos, texturas e elementos rítmicos não usuais. E, para Scott Feiner, foi uma forma de trazer as suas raízes da música estadunidense para dentro do universo do pandeiro e da música brasileira para criar um caminho artístico próprio.

Essas aproximações entre o jazz e o pandeiro, que não se restringem aos pandeiristas citados neste artigo, configuram uma das matrizes fundamentais para o desenvolvimento da linguagem do Pandeiro Grave, ao abrirem caminhos para uma abordagem mais melódica do instrumento, impactando assim em seu desenvolvimento técnico e estético e moldando uma nova percepção de que tipo de sonoridades o pandeiro pode adotar e, também, do lugar ocupado pelo pandeiro dentro dos grupos musicais.

Referências

AKE, David. *Jazz Cultures*. Los Angeles: University of California Press, 2002.

ANDRADE, Dhieego Cardoso. *Forças D'Alma*: um estudo sobre a "abordagem melodicamente orientada" de Tutty Moreno. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

BALI, Gustavo; KRAKOWSKI, Sérgio. Bate-papo com Sérgio Krakowski - Parte I. 1 live (59 min). [*S. l.*], 29 maio 2020a. Instagram: @gustavobali. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CAyvQ02HWQk/. Acesso em: 15 mar. 2024.

BALI, Gustavo; KRAKOWSKI, Sérgio. Bate-papo com Sérgio Krakowski - Parte II. 1 live (59 min). [*S. l.*], 29 maio 2020b. Instagram: @gustavobali. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CAy2T4qno40. Acesso em: 15 mar. 2024.

BRANDÃO, Ricardo Augusto. Jazz em cisma: a disputa pela memória e música de Thelonious Monk. *Revista da Tulha*, v. 5, n. 1, p. 174-194, 2019.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima. O que as mãos não ousam tocar: revisão crítica das "premissas musicais" do livro Feitiço Decente de Carlos Sandroni. *Revista da Tulha*, v. 7, n. 1, p. 9-32, 2021.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima. *O Pandeiro Grave*: aspectos de uma transformação na linguagem do pandeiro brasileiro. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

BRANDÃO, Ricardo; BARSALINI, Leandro. Notas sobre o pandeiro brasileiro, suas notas e suas escritas. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 32., 2022, Escola de Música da UFRN, Natal. *Anais* […]. Natal: ANPPOM, 2022a. p. 1-11.

BRANDÃO, Ricardo; BARSALINI, Leandro. Modulação métrica isomórfica: formas assimétricas e irregulares de modular o tempo. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 32., 2022, Escola de Música da UFRN, Natal. *Anais* […]. Natal: ANPPOM, 2022b. p. 1-15.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima; PAIVA, Rodrigo Gudin. Toicinho Batera: notas e reflexões sobre a trajetória do baterista Lourival Galliani. *Opus*, v. 25, p. 122-143, maio/ago. 2019.

CÓDIGO Ternário: Programa Passagem de Som. [*S. l.*: *s. n.*], 2017. 1 vídeo (25 min). Publicado pelo canal Instrumental SESC Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C-ArXdLMsT4. Acesso em: 16 mar. 2024.

CÓDIGO Ternário com o show Quarteto Ternário. [*S. l.*: *s. n.*], 2021. 1 vídeo (55 min). Publicado pelo canal Carrapicho Rangel. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4ei57wEYf84. Acesso em: 14 mar. 2024.

DICA de Pandeiro do Krakowski #2 - Frevo em 11! (em português). [*S. l.*: *s. n.*], 2019. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Sergio Krakowski. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iD5bncnfLPQ. Acesso em: 16 mar. 2024.

DIFFERENT Drummer/Elvin Jones (complete) 1979. [*S. l.*: *s. n.*], 2021. 1 vídeo (28 min). Publicado pelo canal SZYMBL. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=igdN9kFCM-s. Acesso em: 16 mar. 2024.

GUSTAVO Bali: 1ª parte - Bate-papo de Pandeiro etc. [*S. l.*: *s. n.*], 2020a. 1 vídeo (59 min). Publicado pelo canal Pandeiro etc. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vbuUdYjlLF8. Acesso em: 16 mar. 2024.

GUSTAVO Bali: 2ª parte - Bate-papo de Pandeiro etc. [*S. l.*: *s. n.*], 2020b. 1 vídeo (48 min). Publicado pelo canal Pandeiro etc. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TNvL_lZM-pg. Acesso em: 16 mar. 2024.

HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

MATTINGLY, Rick. Elvin. *Modern Drummer*, Clifton, v. 6, n. 9, p. 8-13, dec. 1982.

MCCASLIN, Jonathan David. *Melodic Jazz Drumming*. Tese (Doutorado em Artes Musicais). Faculdade de Música, Universidade de Toronto, Toronto, 2015

MCCLURE, Daniel Robert. *"New Black Music" or Anti-Jazz"*: Free Jazz and the America's Cultural De-Colonization in the 1960's. Dissertação (Mestrado em Artes na História). California State University, Fullerton, 2006.

MEU Coração é um Pandeiro (trailer/demo). [*S. l.*: *s. n.*], 2013. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Pandeiro.com. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1QhbZoUsYuk&list=PL8D528A4A77C920A2. Acesso em: 16 mar. 2024.

MONSON, Ingrid, *Say Something*: Jazz Improvisation and Interaction. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

PANDEIRO Talk com Tulio Araujo: Scott Feiner (USA). [*S. l.*: *s. n.*], 2020. 1 vídeo (113 min). Publicado pelo canal Tulio Araujo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_cGMfFpoqt4. Acesso em: 16 mar. 2024.

POTTS, Brian. *Marco Suzano and the Amplified Pandeiro*: Techniques for Non Traditional Performance. Tese (Doutorado em Artes Musicais). University of Miami, Florida, 2012.

ROACH, Max. What 'Jazz' Means to Me. *The Black Scholar*, v. 3, n. 10, p. 2-6, 1972.

SCOTT Feiner: 1ª Parte - Bate-papo de Pandeiro etc. [*S. l.*: *s. n.*], 2020. 1 vídeo (59 min). Publicado pelo canal Pandeiro Etc. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=15BarcUCX78. Acesso em: 16 mar. 2024.

SÉRGIO Krakowski: Bate-papo de Pandeiro etc. [*S. l.*: *s. n.*], 2020. 1 vídeo (59 min). Publicado pelo canal Pandeiro Etc. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ECyy5Z9oW0w. Acesso em: 15 mar. 2024.

TULIO Araujo: Manguêra.doc. [*S. l.*: *s. n.*], 2012. 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal Tulio Araujo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jZxZVFAHR0E. Acesso em: 16 mar. 2024.

TULIO Araujo: Entrevista Completa. [*S. l.*: *s. n.*], 2019. 1 vídeo (105 min). Publicado pelo canal Aprendendo Percussão. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h2wMoauxAQM. Acesso em: 16 mar. 2024.

TULIO Araujo: Bate-papo de Pandeiro etc. [*S. l.*: *s. n.*], 2020. 1 vídeo (59 min). Publicado pelo canal Pandeiro Etc. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SXhDvzw9L9c. Acesso em: 16 mar. 2024.

UMA VERDADEIRA Masterclass sobre Pandeiro: com Gustavo Bali. [*S. l.*: *s. n.*], 2020. 1 vídeo (201 min). Publicado pelo canal Bora Pandeirá. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=85IRUQvJA4. Acesso em 16 mar. 2024.

WORKSHOP sobre pandeiro com Gustavo Bali. [*S. l.*: *s. n.*], 2018. 1 vídeo (76 min). Publicado pelo canal Atelier da La Musique Ensino de Música. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9W_WRbopZ8A. Acesso em: 15 mar. 2024.

ZAGURY, Sheila. O "neo-choro": os novos grupos de choro e suas releituras dos grandes clássicos do estilo. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 15., Rio de Janeiro. *Anais* […]. Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. p. 1433-1439.

Ricardo Augusto de Lima Brandão é Mestre em música pela UNICAMP e Bacharel em música (bateria e percussão) pela Universidade do Vale do Itajaí (2017). Tem experiência em artes com ênfase em música. Atuou como instrumentista em diversos trabalhos, principalmente ligados à música instrumental. Entre elas o Grupo de Percussão de Itajaí, e com o grupo circulou o espetáculo Ritmos do Mundo por algumas cidades de Santa Catarina pelo prêmio Elisabete Anderle, e no Rio de Janeiro no festival Floripa Tap nas Olimpíadas. É cofundador do Orfeu trio, grupo de música instrumental com quem lançou o disco Orfeu!, que concorreu ao prêmio de Melhor disco Instrumental no Prêmio da Música Catarinense de 2017. Participou ainda da gravação do disco Ainda há tempo do pianista Giovanni Sagaz. Fez parte do Ateliê contemporâneo da Escola Municipal de Música em São Paulo. ricardobaterabr@gmail.com

Leandro Barsalini é Docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, responsável pelas disciplinas Percussão Popular (bateria) e Rítmica. Doutor em MÚSICA (2014) pela mesma instituição. Mestre em MÚSICA (2009), graduado em MÚSICA (Música Popular e Erudita-Percussão - 2005 e 2006, respectivamente) e em FILOSOFIA (1999) também pela UNICAMP. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Práticas Interpretativas. lebar@unicamp.br

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.