DOI 10.20504/opus2018a2406

Perspectivas de abordagem da história oral para os estudos de música popular: Jorginho do Pandeiro e os pandeiristas dos regionais de choro

Eduardo Marcel Vidili
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ)

Resumo: Este artigo apresenta resultados parciais obtidos em minha pesquisa de mestrado (VIDILI, 2017). Com o intuito de investigar traços estilísticos de pandeiristas atuantes nas primeiras décadas de funcionamento comercial do rádio no Brasil, contornei o problema representado pela audição de fonogramas da época, de qualidade insatisfatória para os fins deste estudo, por meio da coleta do depoimento do músico Jorginho do Pandeiro, contemporâneo destes pandeiristas. Jorginho forneceu, por meio de narrativas e performances musicais, informações a respeito das características estilísticas de seus pares. Estas performances foram transcritas com utilização do sistema notacional desenvolvido por Carlos Stasi e analisadas sob o viés do conceito do *spatio-motor thinking* (BAILY, 1985). O artigo inclui uma discussão sobre relações entre história oral e memória com base em Halbwachs (1990), Portelli (1997a, 1997b) e Alberti (2008).

Palavras-chave: Jorginho do Pandeiro. Pandeiro brasileiro. Historiografia da música popular brasileira. História oral. Spatio-motor thinking.

Perspectives on the Approach of oral History for Popular Music Studies: Jorginho do Pandeiro and Pandeiro Players of *Choro* Ensembles

Abstract: This paper presents the partial results of my master's research project (VIDILI, 2017). With the objective to investigate the stylistic features of pandeiro players during the years following the advent of commercial radio in Brazil, I bypassed the challenges in listening to phonograms of the time, --whose quality was unsatisfactory for the purpose of this research—by collecting the oral testimony of Jorginho do Pandeiro, a contemporary of the aforementioned *pandeiro* players. Through his narratives and music performances, Jorginho provided information on the stylistic characteristics of his peers. Using the notational system developed by Carlos Stasi, his performances were transcribed and analyzed from a perspective of spatio-motor thinking (BAILY, 1985). The article includes a discussion on the relationship between oral history and memory based on Halbwachs (1990), Portelli (1997a, 1997b) and Alberti (2008).

Keywords: Jorginho do Pandeiro; Brazilian pandeiro; Historiography of Brazilian popular music; oral history; spatio-motor thinking.

VIDILI, Eduardo Marcel. Perspectivas de abordagem da história oral para os estudos de música popular: Jorginho do Pandeiro e os pandeiristas dos regionais de choro. *Opus*, v. 24, n. 1, p. 127-152, jan./abr. 2018. http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a2406

Submetido em 01/12/2017, aprovado em 15/01/2018.

Nas últimas décadas, especialmente a partir dos anos 2000, observa-se o incremento da produção acadêmica de estudos sobre choro e samba. Este aumento reflete o próprio desenvolvimento do campo dos estudos de música popular no país, distribuído institucionalmente em áreas diversas como musicologia, etnomusicologia, antropologia, sociologia, comunicação, história e estudos literários[1].

Embora se verifique, em anos recentes, um tímido surgimento de estudos abordando especificamente algum dos instrumentos de percussão ou percussionistas ligados a estes gêneros musicais, predominantemente do samba[2], de maneira geral, boa parte da produção historiográfica sobre a música popular brasileira silencia quando o assunto são os percussionistas que fizeram parte de sua construção. Em relação ao meu objeto particular de pesquisa, o pandeiro e os pandeiristas, esta condição evidencia uma contradição: se o senso comum do brasileiro admite afirmações a respeito do pandeiro, tais como "logotipo da música popular brasileira" (LACERDA, 2007: 14) e "símbolo do instrumento de percussão típico brasileiro" (GIANESELLA, 2012: 191), estas não são endossadas pela produção de conhecimento a respeito do assunto, em fase ainda bastante incipiente no país[3].

Parte de minha pesquisa de mestrado (VIDILI, 2017) consistiu em buscar compreender as características estilísticas do músico Jorginho do Pandeiro (nome artístico de Jorge José da Silva), por meio da contextualização de sua atuação nos âmbitos da fonografia e radiofonia, da transcrição e análise de suas performances fonográficas, bem como das exegeses do músico a respeito destas. Julguei importante, também, levar em conta o "estado da arte" nos primeiros anos de sua carreira: de que maneira os pandeiristas profissionais antecessores e contemporâneos a Jorginho, na chamada era do rádio, tocavam? Vale mencionar desde já que Jorginho, profissional precoce, iniciou suas atividades neste meio em 1944 e, por ocasião de seu depoimento, concedido em 2016, era um dos últimos músicos atuantes no rádio nesta época ainda vivo.

A metodologia de escuta, transcrição e análise de fonogramas, funcional para o caso de gravações historicamente mais recentes, revelou-se ineficaz para responder a esta questão específica. Isto porque, nas condições antigas de gravação, havia no estúdio apenas um microfone para captação geral de todos os instrumentos. Os músicos de um conjunto regional se colocavam à sua volta de maneira tal a privilegiar a captação do instrumento solista e das cordas; o pandeirista posicionava-se invariavelmente mais longe do microfone, com evidente prejuízo à captação de detalhes da sua execução. Celsinho Silva, pandeirista consultado durante a pesquisa[4], resumiu a situação do ouvinte dos registros feitos nestas condições: "Pode ver as gravações antigas, normalmente você escuta as platinelas, você não escuta o couro, que ele não tinha um [microfone] individual para o pandeiro. Pandeiro que seja de couro, como a gente toca, ele não serve pra longe do microfone, só serve pra perto" (JORGINHO DO PANDEIRO; CELSINHO SILVA, 2016).

[1] Para um panorama do estágio atual da produção acadêmica brasileira dos estudos sobre música popular, cf. Ulhôa, Azevedo e Trotta (2015), em especial o capítulo introdutório, um balanço sobre esta produção assinado por Martha Ulhôa.

[2] Dentre estes estudos, cf., por exemplo, Barsalini (2014); Aquino (2014); Barros (2015); Castro (2016); Damasceno (2016).

[3] Podem-se destacar, dentre estes estudos, Moehn (2009); Potts (2012), ambos desenvolvidos em instituições estrangeiras; Gianesella (2012); Rodrigues (2014); Barbosa (2015); Vidili (2017).

[4] Filho de Jorginho do Pandeiro e também pandeirista atuante nos meios do choro e do samba, concedeu depoimento juntamente com o pai, fornecendo exegeses valiosas para a pesquisa.

Buscando contornar este problema, recorri a uma abordagem que de certa forma significou uma ampliação do alcance de uma das metodologias utilizadas durante a pesquisa, a história oral. Durante a coleta do depoimento de Jorginho para a investigação, pedi para o músico reconstituir os padrões de toques de pandeiro por ele observados nas mãos de alguns de seus pares nas rádios. Os pandeiristas abordados em sua narrativa foram João da Baiana (João Machado Guedes), Russo do Pandeiro (Antônio Cardoso Martins), Risadinha (Moacyr Machado Gomes) e Gilberto D'Ávila, músicos que não somente influenciaram a conformação estilística de Jorginho, como também são protagonistas da história das transformações estilísticas do pandeiro brasileiro, tal qual elas ocorreram a partir da era do rádio.

Os toques destes pandeiristas, reconstituídos por Jorginho, foram gravados, transcritos e analisados, numa espécie de tentativa de arqueologia destas transformações, realizada a partir de uma fonte oral – e corporal: eles se apresentaram como uma forma de "memória incorporada" de Jorginho do Pandeiro.

O trabalho analítico destes toques foi complementado pelo levantamento de dados a respeito destes pandeiristas. Isto me conduziu a outro problema: se eles, por um lado, são citados com maior ou menor ênfase nas antologias sobre o choro, por outro lado há pouca literatura específica produzida sobre estes pandeiristas. A disponibilidade de informações, sistematizadas ou não, a respeito de cada um deles é desigual; este ponto será comentado, caso a caso, posteriormente neste texto.

Jorginho do Pandeiro: dados biográficos

Jorge José da Silva, o Jorginho do Pandeiro (Rio de Janeiro, 1930 – 2017), foi um músico de carreira notavelmente longeva. Membro de uma família bastante ligada ao choro, profissionalizou-se muito jovem: aos 14 anos, em 1944, estreou na Rádio Tamoio, acompanhando o violonista Ademar Nunes. Em 1948, passou a integrar o conjunto regional do flautista Dante Santoro, na Rádio Nacional, emissora da qual foi funcionário até 1977. Em 1956, ingressou no Regional do Canhoto, na Rádio Mayrink Veiga, que era então o conjunto de maior proeminência entre os que atuavam nas rádios brasileiras. Na década seguinte, Jacob do Bandolim convidou-o a integrar o conjunto Época de Ouro, com o qual Jorginho manteve-se ativo até o ano de seu falecimento. O músico tocou também, em gravações e apresentações, com uma longa lista de artistas que inclui Cartola, Elizeth Cardoso, Paulinho da Viola, Luiz Gonzaga, Clara Nunes, Beth Carvalho, Gonzaguinha, Chico Buarque, Altamiro Carrilho, Clementina de Jesus, Jair Rodrigues, Ney Matogrosso, Arthur Moreira Lima, Raphael Rabello, João Bosco, Moreira da Silva e Paulo Moura[5].

Jorginho faleceu no Rio de Janeiro, em julho de 2017, completando mais de 72 anos de vida profissional ligada ao pandeiro. Sua trajetória, prolífica e longeva, o coloca na condição de um dos principais "transmissores", para as gerações recentes, das maneiras de tocar o pandeiro no choro (e, em menor medida, no samba). Diferentemente de seus colegas atuantes nos conjuntos regionais do rádio brasileiro, em sua maioria falecidos entre as décadas de 1970 e 90, Jorginho viveu e manteve-se ativo o bastante para adentrar as eras do *videotape*, das gravações digitais e da internet. Além disso, desenvolveu atividade didática como professor na Escola Portátil de Música,

[5] Os dados biográficos de Jorginho, aqui apresentados de maneira bastante resumida, foram compilados a partir de minha dissertação de mestrado (VIDILI, 2017).

no Rio de Janeiro[6], que o colocou em contato *vis-à-vis* com estudantes e interessados no pandeiro de choro.

Reforçando a ideia de considerar Jorginho um elo entre diferentes gerações de pandeiristas, é interessante apontar sua proximidade com os músicos constantes em seu relato. Jorginho e João da Baiana tiveram contato frequente na época em que ambos trabalhavam na Rádio Nacional – Jorginho, como membro do Regional de Dante Santoro; João, como integrante da orquestra da rádio, dirigida por Radamés Gnatalli. Então já veterano, João da Baiana tinha bastante ascendência sobre os percussionistas mais jovens. Em seu depoimento para minha pesquisa, Jorginho relatou, orgulhoso, um elogio que recebeu de João em uma ocasião em que este assistiu a uma atuação do regional durante a programação da rádio (cf. VIDILI, 2017: 139). Quanto a Russo do Pandeiro, Jorginho mencionou ser possível que este, na condição de membro do Regional de Benedito Lacerda, tenha participado dos bailes organizados pelo pai de Jorginho na casa da família, nos sábados à noite, ocasiões em que o irmão Dino 7 Cordas, também membro do regional, levava os parceiros para a festa, para alegria do ainda menino Jorginho: "o conjunto sentava para tocar, eu sentava do lado do pandeirista. Ficava ali, olhando a mão dele. [...] Eu acho que o Russo chegou a ir lá em casa. [...] Minha aula era aquela" (JORGINHO DO PANDEIRO; CELSINHO SILVA, 2016)[7]. Risadinha, de acordo com relatos de Jorginho, também integrou o Regional de Benedito Lacerda e, por morar muito longe da rádio, muitas vezes Dino o convidava a dormir na casa onde a família morava (JORGINHO DO PANDEIRO E O PANDEIRO NO BRASIL)[8]. Quanto a Gilberto D'Ávila, ele e Jorginho atuaram juntos em gravações (das quais as mais famosas são o disco *Vibrações*, do conjunto Época de Ouro, de 1967, e o disco de estreia de Cartola, homônimo, de 1974); Gilberto, além disso, "de tanto frequentar a minha casa acabou casando com a minha prima Arlete", segundo Jorginho mencionou em outro depoimento (ESTILO, TRADIÇÃO E ALEGRIA DE JORGINHO DO PANDEIRO), em um exemplo das imbricações dos ambientes familiar e profissional, comuns no meio do choro[9].

História oral e memória

Metodologia de pesquisa e de constituição de fontes da história contemporânea, a história oral surgiu em meados do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, a partir da invenção do gravador com fita. Ela se baseia na realização de entrevistas, registradas por meio de gravação, com indivíduos que participaram de acontecimentos ou conjunturas do passado e do presente; estas entrevistas – guiadas por questões de pesquisa previamente inventariadas – são posteriormente transcritas e analisadas, interpretadas. Além de ser uma metodologia interdisciplinar, incorporando aportes teóricos de áreas como a antropologia, sociologia e literatura, a história oral igualmente encontra aplicação em pesquisas relativas a diversas áreas do

[6] Com uma proposta de promoção da educação musical por meio do choro, a Escola Portátil de Música está em atividade na cidade do Rio de Janeiro desde 2000, contando atualmente com 35 professores e cerca de 1.100 alunos, promovendo oficinas também em outras localidades (ESCOLA PORTÁTIL). De acordo com Celsinho Silva, Jorginho atuou nesta escola até o final de 2015.

[7] Todas as falas de Jorginho do Pandeiro citadas se referem a este depoimento, exceto quando indicado.

[8] Entrevista disponibilizada em formato de áudio. Nela, Jorginho desenvolve um relato das particularidades estilísticas dos colegas bastante semelhante ao que é apresentado neste artigo.

[9] O caso de Jorginho ilustra bem este tipo de conexões familiares e musicais: ele tocou, em regionais diversos, com dois de seus irmãos mais velhos, o cavaquinista Lino e o violonista Dino, e com um primo, o cavaquinista Tico-Tico; seus dois filhos, o pandeirista Celsinho e o cavaquinista Jorge Filho, também atuaram profissionalmente com o pai e com o tio, Dino 7 Cordas.

conhecimento (ALBERTI, 2008: 155-6). Diferentemente da pesquisa documental "convencional", feita a partir de fontes preexistentes consultadas pelo pesquisador, na história oral a fonte é propriamente construída por ele (cf. BESSA et al., 2010: 38). A história oral recobre uma quantidade de relatos a respeito de fatos não registrados por outro tipo de documentação, ou cuja documentação se quer completar. Alessandro Portelli a considera como "ciência e arte do indivíduo", que visa aprofundar padrões culturais e processos históricos "por meio de conversas com pessoas sobre a experiência e a memória individuais e ainda por meio do impacto que estas tiveram na vida de cada uma" (1997b: 15).

Um dos pioneiros no estudo da memória como instrumento das ciências sociais, Maurice Halbwachs (1990) adverte ser inevitável a interferência do presente na reconstrução que uma pessoa faz de seu próprio passado: uma pessoa, à medida que cresce e se torna adulta, participa de maneira mais reflexiva de grupos sociais dos quais fazia parte, anteriormente, sem se dar conta. As informações novas que ela adquire reagem sobre suas próprias lembranças, modificando-as. Portanto, a lembrança "é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada" (1990: 71). Portelli reforça este entendimento: para ele, a memória não consiste apenas em "um depositário passivo de fatos, mas também um processo ativo de criação de significações"; as mudanças forjadas pela memória "revelam o esforço dos narradores em buscar sentido no passado e dar forma às suas vidas" (1997a: 33). Logo, um objeto documentado mediante a técnica da história oral deve ser compreendido não como o passado tal qual ocorreu, mas como uma versão do passado, produzida pelo entrevistado no momento do depoimento.

Tendo isto em consideração, houve cuidado no sentido de não reificar a memória de Jorginho do Pandeiro. Seu relato oral/musical não foi tomado como a única versão possível de uma história, nem como a descrição de uma "linha evolutiva" necessariamente diacrônica e teleológica das maneiras como se tocava e como se passou a tocar o pandeiro no choro. O interesse maior foi verificar de que forma o músico percebeu, nas performances de seus pares, a ocorrência (e possível introdução) de elementos estilísticos, os quais chamaram sua atenção e que ele pode ou não ter incorporado na sua forma pessoal de tocar. Alguns destes elementos estilísticos, conforme será argumentado, encontram-se largamente disseminados, constituindo prática comum da maioria dos pandeiristas de choro nos dias de hoje.

O rádio e os conjuntos regionais

As transmissões radiofônicas no Brasil tiveram início em 1922, e, a partir do ano seguinte, foram fundadas as primeiras emissoras no Rio de Janeiro. Nestes anos iniciais, os aparelhos de rádio tinham custo alto e ofereciam qualidade de recepção ruim, mas, ao final da década, já se encontravam modernizados, com preços acessíveis a boa parcela da população urbana brasileira (PAES, 2012: 13).

Nos anos 1930, o rádio já se consolidava nacionalmente como o grande veículo de comunicação de massas. Fator fundamental para isto foi a regulamentação, por meio de decretos publicados pelo governo Vargas em 1932, da exploração da publicidade, permitindo às rádios, que até então funcionavam como sociedades sem fins lucrativos, passarem a dispor de receitas financeiras mais sólidas. O período entre esta década e os anos 1950 é referenciado como a "era

de ouro" do rádio, "momento no qual um vasto campo de trabalho se abriu, mobilizando toda a cadeia produtiva da indústria fonográfica em torno da música popular" (PAES, 2012: 15).

O rádio possibilitou que muitos músicos tivessem vinculação empregatícia com as emissoras. Estas se tornaram os principais locais de concentração do músico popular profissional, em um momento em que a profissão "passou a ser financeiramente valorizada e socialmente reconhecida" (BESSA, 2005: 201). Tal vida profissional se expandia para outros âmbitos de atuação, como os estúdios de gravação, o cinema sonoro e os cassinos[10].

Cada emissora de rádio normalmente possuía um grupo instrumental, designado pelo termo "regional", especializado em música popular brasileira. Os conjuntos regionais iriam constituir a base de acompanhamento, no rádio, de toda a música popular brasileira, das décadas de 1930 até 1960 (BECKER, 1996: 48-49). Sua formação instrumental era aquela que viria a tornar-se paradigmática dos grupos de choro: um instrumento solista, violões, cavaquinho e pandeiro. Versáteis, tocavam choro, samba e outros gêneros (tanto "urbanos" quanto "regionais"), apresentando vantagens operacionais: não necessitavam de arranjos escritos e tinham grande capacidade de improvisação, acompanhando cantores e funcionando como "tapa-buraco" na programação das emissoras (CAZES, 1998: 83).

Os regionais recebiam o nome de seu líder (músico que, via de regra, desempenhava o papel de solista). Alguns destes grupos se destacaram pela longevidade e relevância: o do flautista Benedito Lacerda, ligado à Rádio Tupi; seu desdobramento, o conjunto do cavaquinista Canhoto, vinculado à Rádio Mayrink Veiga; o regional de Dante Santoro (flautista), ligado à Rádio Nacional; o de Rogério Guimarães (violonista), na Rádio Tupi; o de Claudionor Cruz (cavaquinista e violonista tenor), nas rádios Tupi e Nacional.

Havia certa rotatividade dos pandeiristas pertencentes a estes conjuntos: Popeye (Rubens Alves) foi membro dos grupos de Benedito Lacerda e Claudionor Cruz; Gilson de Freitas integrou os regionais de Benedito Lacerda, Canhoto e Rogério Guimarães; Risadinha (Moacyr Gomes) foi membro dos conjuntos de Dilermando Reis, Benedito Lacerda e Waldir Azevedo; Gilberto D'Ávila foi integrante do regional de Rogério Guimarães e do Época de Ouro, grupo liderado por Jacob do Bandolim; Luna (Roberto Bastos Pinheiro) foi membro dos conjuntos de César Faria e Dante Santoro; Pernambuco do Pandeiro (Inácio Pinheiro Sobrinho) integrou o regional de Claudionor Cruz e, posteriormente, formou seu próprio grupo; Jorginho do Pandeiro integrou os conjuntos de Rogério Guimarães, César Moreno, Dante Santoro e Canhoto.

A popularidade dos conjuntos regionais sofreu declínio na década de 1960, associado a fatores como a ascensão da televisão como meio de comunicação massivo (a qual passou a fazer uso de gravações em substituição à música tocada ao vivo) e pelo ciclo de transformações aceleradas que a música popular brasileira então vivia, marcado pela emergência da bossa nova, do rock e pela era dos festivais, acarretando na percepção do choro como gênero "envelhecido" (PIRES FERREIRA, 2009: 38). O conjunto que obteve mais projeção nesta década foi o Época de Ouro, liderado por Jacob do Bandolim. Jorginho do Pandeiro, que participava deste grupo como ritmista colaborador, somente na década de 1970, após a morte de Jacob, foi efetivado como pandeirista.

[10] Os cassinos funcionaram, no Brasil, de 1934 até 1946, quando foram fechados por determinação do presidente Eurico Gaspar Dutra. Neste período, os três maiores cassinos da cidade do Rio de Janeiro eram o do Hotel Copacabana Palace, o Cassino Atlântico e o Cassino da Urca, que chegaram a constituir orquestras para atender à demanda de shows musicais (cf. VIEIRA, 2014).

Pandeiro: instrumento de síntese de funções rítmicas

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

Marcação é a batida fundamental e regular, que assume o aspecto de referencial de tempo dentro de um conjunto (OLIVEIRA PINTO, 2004: 93-94). Relaciona-se mais à afirmação das pulsações do que às suas subdivisões. Em um conjunto percussivo, a marcação normalmente fica a cargo de um membranofone de característica grave, como é o caso do surdo no samba: o tambor privilegia a "afirmação" dos tempos 1 e 2 do compasso binário (característica predominantemente cométrica), podendo, no entanto, eventualmente enfatizar os pontos contramétricos destes tempos[11]. Quando há apenas um surdo em um conjunto de samba, o toque correspondente à primeira pulsação do compasso é feito ao mesmo tempo em que a outra mão do executante abafa a pele; o toque correspondente à segunda pulsação é feito ao mesmo tempo em que a outra mão solta a pele, deixando-a vibrar. A Fig. 1 mostra dois exemplos de padrões de marcação de surdo, ambos de característica predominantemente cométrica.

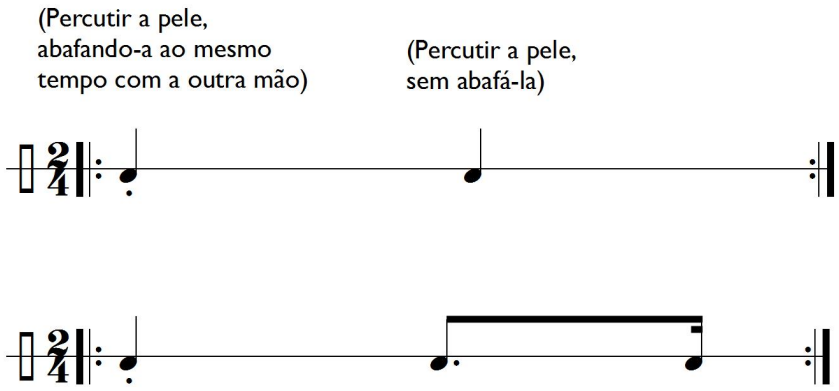

Fig. 1: Dois padrões básicos de surdo de marcação no samba[12].

A condução, tratada aqui como categoria nativa, compartilhada por bateristas e percussionistas, relacionada à repetição constante das subdivisões das pulsações (AQUINO, 2013: 506), é efetuada, normalmente, por um idiofone de característica aguda, como o ganzá (tipo de chocalho) no samba. Ambos os tempos do compasso são subdivididos em semicolcheias, como mostra a Fig. 2, podendo receber acentuações em pontos variados:

[11] Neste texto, foram adotados os termos cunhados por Kolinski: cométricas, para referência às articulações rítmicas quando ocorrem na primeira e terceira semicolcheias que dividem uma semínima; contramétricas, para referência às articulações rítmicas quando ocorrem na segunda e quarta semicolcheias que dividem uma semínima – posições que a teoria musical ocidental chama de síncopes (cf. SANDRONI, 2012: 21-30).
[12] Todas as partituras do presente artigo são de produção do autor.



Fig. 2: Padrão básico, sem acentuações, de condução no samba.

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

Para compreender a forma como o pandeirista realiza esta síntese, é fundamental examinar concepções mentais que norteiam a organização de padrões rítmicos, os quais são associados a padrões de movimentos corporais.

Som e movimento no pandeiro: *spatio-motor thinking*

Em minhas investigações acerca dos padrões rítmicos realizados no pandeiro, constituiu importante aporte teórico o conceito de John Baily (1985) a respeito da interação entre corporalidade do instrumentista e morfologia do instrumento: *spatio-motor thinking*, ou pensamento acústico-mocional[13]. Segundo Baily, "o movimento humano é o processo pelo qual padrões musicais são produzidos. Música é o produto sônico da ação" (BAILY, 1985: 237, tradução nossa)[14]. Para o autor, em alguns casos pode-se afirmar que as próprias características físicas de um instrumento moldaram determinados aspectos de sua execução. Baily considera que a questão central neste tipo de abordagem diz respeito à interação entre três fatores: a morfologia do instrumento, os padrões de movimento utilizados para tocá-lo e as características estruturais da música resultante.

Para Tiago de Oliveira Pinto, os movimentos realizados pelo instrumentista para gerar sons no instrumento refletem determinadas concepções mentais. O instrumento musical "impõe certas maneiras de se executar movimentos" (2001: 235). A interação entre o corpo humano e a morfologia do instrumento exerce grande influência sobre a estrutura musical resultante. "Detalhada por uma análise interna, a técnica de execução de um instrumento vai levar às regras específicas dos padrões de movimento que, por sua vez, constituem uma importante base do fazer musical" (2001: 235). Esta análise interna, que pode "partir de sequências de movimento inerentes à técnica de execução de um instrumento, levando assim a uma percepção mais apurada e objetiva do acontecimento sonoro" (2001: 258), em sua opinião, é um ponto importante a ser considerado ao se transcrever um evento musical.

[13] Na tradução de Oliveira Pinto (2001: 246).

[14] "Human movement is the process through which music patterns are produced. Music is the sonic product of action" (BAILY, 1985: 237). Evidentemente, Baily trata da música tocada por instrumentos "reais"; a música feita por meios eletrônicos ou virtuais não se enquadra no escopo de seu aporte teórico.

Nas exegeses dos praticantes do pandeiro brasileiro frequentemente transparece uma forma de ordenação de padrões sonoros a partir dos padrões de movimentos da mão, caracterizando um *spatio-motor thinking* particular para este instrumento. A mão que o percute é conceitualmente dividida em duas metades, nomeadas pelos executantes como parte de baixo e parte de cima da mão. Os padrões rítmicos no pandeiro brasileiro são largamente organizados mediante a articulação de movimentos entre estas duas partes da mão; ambas são capazes de extrair timbres bastante semelhantes do instrumento. Às duas partes da mão correspondem, também, duas regiões do pandeiro que são por elas percutidas. Estas, analogamente, também são chamadas de parte de baixo e parte de cima do pandeiro. Considero que esta divisão conceitual, da mão e do pandeiro, demonstrada na Fig. 3, configura o que se pode chamar categorias nativas do pensamento do praticante do pandeiro brasileiro.

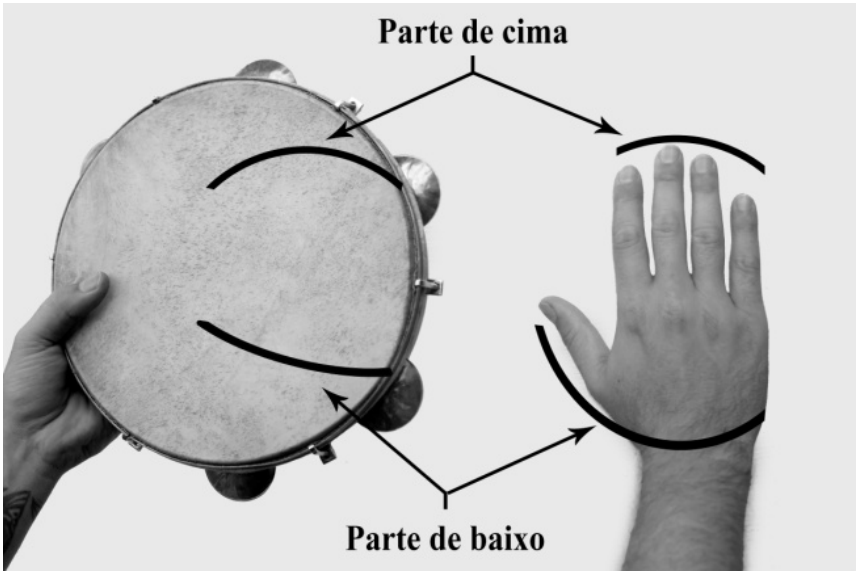

Fig. 3: Partes de cima e de baixo, da mão e do pandeiro[15].

A parte de baixo da mão é constituída pelo polegar e base da mão, junto ao punho. De acordo com o som desejado, pode-se utilizar um ou outro destes "componentes". Para obter o som grave, percute-se a membrana com o polegar; para extrair o som de platinelas, percute-se a borda do instrumento com o punho. Ambos os casos configuram a utilização da parte de baixo da mão.

A parte de cima é constituída pelos demais dedos da mão. Eles podem ser utilizados em bloco: os quatro ao mesmo tempo, ou apenas três destes dedos, ou apenas dois deles. Qualquer uma destas combinações será conceituada como utilização da parte de cima da mão.

Adaptação das funções rítmicas do choro no pandeiro

Examinaremos de que maneira a articulação destas categorias, parte de baixo e de cima, da mão e do pandeiro, permitem ao pandeirista acomodar as funções rítmicas mencionadas

[15] Todas as fotos contidas neste artigo são do acervo do autor e foram realizadas por Nira Pomar.

anteriormente, marcação e condução, na adaptação contemporânea para a execução do padrão rítmico do choro no pandeiro.

A marcação é realizada por meio de toques graves, tanto na parte de baixo quanto na de cima do instrumento (efetuados, respectivamente, pelo polegar e pelas pontas dos dedos do executante). Eles são obtidos percutindo regiões da pele próximas à borda, conforme mostra a Fig. 4:



Fig. 4: Obtenção do som grave do pandeiro pelas partes de baixo e de cima da mão.

O som grave pode ser modificado por um dos dedos da mão de sustentação do instrumento: abafando a pele, este dedo faz com que o som resultante seja amortecido; soltando-a, faz com que ela vibre livremente. A articulação entre estes procedimentos (obtenção do som grave pela mão que percute; modulação deste som por um dedo da mão que sustenta, abafando e soltando a pele) permite ao pandeiro realizar a função da marcação, de maneira análoga ao surdo no samba, como ilustra a Fig. 5:

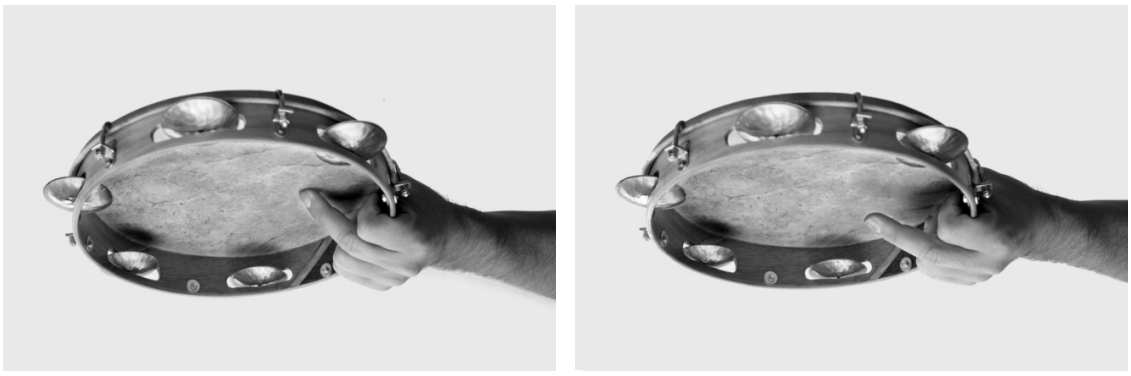

Fig. 5: Dedo médio da mão que sustenta o pandeiro abafando e soltando a pele.

A função da condução é realizada, no pandeiro, por toques nas bordas do instrumento, tanto na parte de baixo quanto na de cima deste, de maneira a fazer com que apenas as platinelas vibrem. O toque na parte de baixo é feito pelo punho do instrumentista; na de cima, pelos dedos indicador, médio e anelar, em bloco, como mostra a Fig. 6:



Fig. 6: Toques feitos na borda do pandeiro para obter som de platinelas.

Padrão rítmico do pandeiro no choro e sistema notacional adotado

Para realizar as transcrições de pandeiro neste trabalho, foi adotado o sistema notacional de Carlos Stasi. Sintético, ele utiliza apenas uma linha. Abaixo dela, por meio de símbolos, representam-se os sons obtidos pela parte de baixo da mão que percute o instrumento; acima dela, representam-se os sons obtidos com a parte de cima desta mão. Deste modo, esta notação oferece correspondência gráfica à concepção mental de divisão do pandeiro (e da mão que o percute) em partes inferior e superior: ao *spatio-motor thinking* do pandeirista, portanto. Os sons utilizados nas transcrições, com as respectivas partes da mão que os obtêm, foram representados como mostra a Fig. 7 [16]:

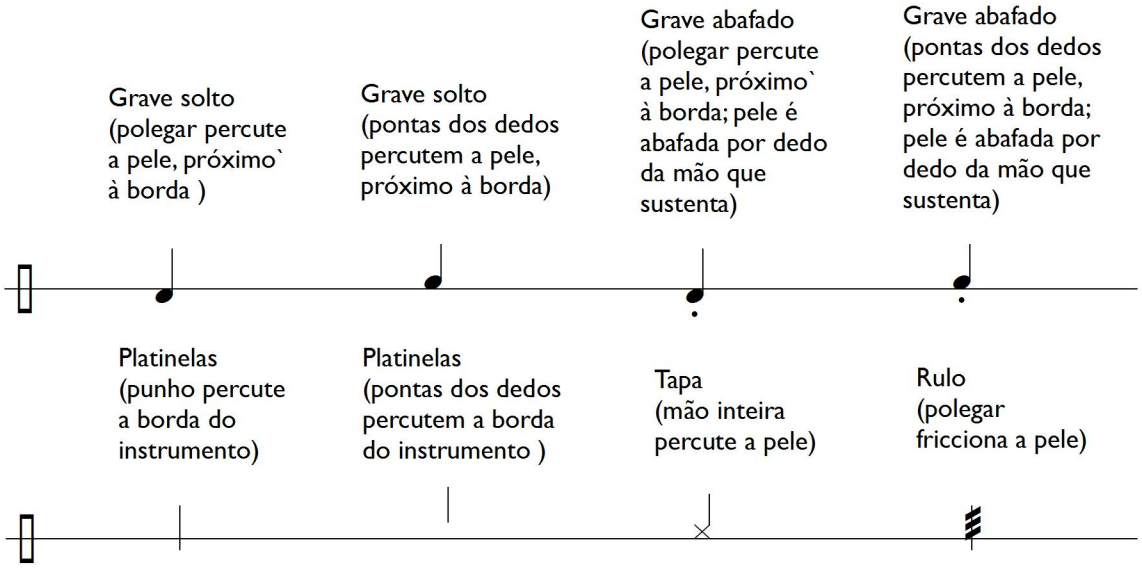

Fig. 7: Sons do pandeiro presentes nas transcrições, com partes da mão correspondentes.

[16] Carlos Stasi, professor do curso de percussão na Unesp, não possui publicações normatizando seu sistema de escrita para o pandeiro brasileiro, que é adotado em importantes métodos para o estudo do instrumento - Sampaio e Bub (2004), Lacerda (2007) e Sampaio (2013) - e analisado no artigo de Gianesella (2012). Os métodos mencionados apresentam pequenas diferenças no emprego da notação de Stasi. Realizei algumas escolhas, dentre as opções que se apresentaram, sempre visando à economia e à clareza dos sinais gráficos.

A partitura abaixo representa um padrão básico de choro no pandeiro, da maneira como é executado comumente hoje em dia[17]. Ele é efetuado mediante a combinação dos sons de graves abafados, graves soltos e platinelas. A segunda semicolcheia de cada tempo é caracteristicamente acentuada. O resultado é uma síntese das funções discutidas acima: a marcação, mediante a articulação de graves soltos e abafados; a condução, mediante a sucessão constante dos sons de platinelas (Fig. 8) [18].



Fig. 8: Um padrão rítmico básico de choro no pandeiro. Extraído do livro *Pandeiro Brasileiro* (SAMPAIO; BUB, 2004: 60).

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

Outra característica que não era comum nas execuções de então era a utilização do bloco formado pelas pontas dos dedos indicador, médio e anelar (correspondentes à parte de cima da mão) para obter o som grave – obtido, então, exclusivamente pelo polegar (parte de baixo). Ainda hoje se observa, em alguns pandeiristas, este tipo de execução, na qual se usa exclusivamente o polegar para obter sons graves, conforme representado na Fig. 9. Para Jorginho, este procedimento, por exigir a execução, em sequência, de três toques feitos com a parte de baixo da mão que percute o instrumento (a terceira e quarta semicolcheias do segundo tempo, seguidas da primeira semicolcheia do primeiro tempo), constitui desvantagem, no que se refere à motricidade, para tocar andamentos rápidos; neste sentido, o padrão rítmico exposto anteriormente, construído em sua totalidade por alternâncias entre as partes de baixo e de cima da mão, propicia melhor condição.



Fig. 9: Padrão rítmico básico de choro no pandeiro, com graves obtidos exclusivamente pelo polegar.

[17] A partir deste padrão básico, diversas variações possíveis se verificam nas execuções dos pandeiristas.

[18] Nos pandeiros (com a exceção de alguns instrumentos "preparados") não há produção de som de membrana sem som de platinelas correspondente: mesmo que a intenção do executante seja somente a produção do som da pele do instrumento (e o instrumentista conceitue o som obtido assim como "som da pele"), o som das platinelas ocorre, devido à vibração do instrumento, como "subproduto" desta. Em decorrência, as platinelas soam continuadamente em todas as semicolcheias do padrão abaixo transcrito.

O desenvolvimento da forma alternativa de obter o som grave do instrumento, com a utilização do bloco de dedos da parte de cima da mão, não somente representou vantagem, do ponto de vista da motricidade, para realizar o "padrão básico" do choro em andamentos rápidos, como também significou a abertura de possibilidades expressivas para o instrumento, muitas delas desenvolvidas, posteriormente, por Jorginho do Pandeiro.

Transformações estilísticas do pandeiro no choro: a narrativa de Jorginho do Pandeiro

Em seus últimos anos de atuação com o conjunto Época de Ouro, durante algumas apresentações Jorginho protagonizava um relato narrativo-musical, no qual ilustrava transformações nas formas de execução do pandeiro por ele observadas em alguns pandeiristas bastante atuantes entre as décadas de 1930 e 1960, com os quais teve contato direto – seus pares, portanto, os quais exerceram influência em seu processo de consolidação estilística. Assisti a um registro videográfico deste relato, publicado on-line (A EVOLUÇÃO DO PANDEIRO! JORGINHO DO PANDEIRO) e, durante a condução de seu depoimento para minha pesquisa, estimulei-o a reconstituir esta narrativa, interpondo perguntas que me ocorreram quando previamente analisei seu conteúdo.

Este relato foi registrado audiovisualmente e seu conteúdo será comentado abaixo, com os toques de pandeiro transcritos e analisados. As citações, na voz de Jorginho, dizem respeito a este depoimento. Ele utilizou os termos "levada" e "batida" para se referir aos padrões rítmicos característicos do estilo de cada pandeirista mencionado; estes termos serão adotados, com este sentido, nas análises que se seguem[19]. O relato aborda os músicos João da Baiana, Russo do Pandeiro, Risadinha e Gilberto D'Ávila. "Cada um tinha sua batida", comentou Jorginho.

Antes de apresentar as transcrições e análises das batidas destes pandeiristas, sumarizarei dados biográficos de cada um deles, precedidos de comentários sobre a constituição das fontes de informação. Estes comentários evidenciarão a disparidade de condições de obtenção de informações a respeito destes pandeiristas, apontada no início do presente texto.

João da Baiana

Dentre os quatro músicos abordados por Jorginho em seu relato, João da Baiana é o que tem mais literatura disponível a seu respeito. Seu depoimento, em 1966, ao Museu da Imagem e do Som, inaugurou o ciclo de depoimentos para a posteridade coletados pelo museu e foi publicado, juntamente com os de Donga e Pixinguinha, em *As vozes desassombradas do museu* (FERNANDES, 1970). Estes três músicos são o tema da dissertação de mestrado de Peçanha (2013). Devido à inserção de João no ambiente urbano no qual o samba carioca conheceu seu desenvolvimento inicial, no início do século XX, seu nome é comumente citado em obras com esta temática (cf. MOURA, 1995. SANDRONI, 2012. VIANNA, 2012). João da Baiana, ou João da Bahiana (outra maneira pela qual seu nome é grafado) é verbete da *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica* (MARCONDES, 2003) e do *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira* (ALBIN, 2006), a partir dos quais foram compiladas as informações apresentadas abaixo.

[19] Trato aqui estes termos como categorias nativas de músicos ligados aos âmbitos do choro e do samba, mas seu uso é muito mais amplo, não se restringindo a estes gêneros musicais nem aos instrumentos de percussão.

Quanto a fontes primárias, é possível encontrar boa quantidade de informações a respeito de João em periódicos, particularmente das décadas de 1940 e 50, além do referido depoimento ao MIS.

João Machado Guedes, o João da Baiana, nasceu no Rio de Janeiro em 1887, filho de migrantes baianos e neto de escravos. Além do pandeiro, tocava também o prato-e-faca, era cantor e compositor. Participou das festas nas casas das tias baianas, como Ciata e Perciliana (sua mãe), no centro do Rio de Janeiro, referenciadas, na historiografia do samba carioca, como os locais onde o gênero teria se desenvolvido a partir de sua matriz baiana, o samba de roda do Recôncavo. Manteve carreira artística paralela a seu emprego no porto do Rio de Janeiro: em 1923, começou a trabalhar no nascente rádio brasileiro, inicialmente como compositor e cantor, e, a partir de 1928, como ritmista nas rádios Cajuti, Transmissora, Educadora e Philips. Integrou grupos profissionais de samba organizados por Pixinguinha para a gravadora Victor no final da década de 1920 e início da década de 1930. Em 1940, participou das gravações conduzidas a bordo do navio Uruguai pelo maestro Leopold Stokowski, parte das quais foi lançada pela gravadora norte-americana Columbia sob o título *Native Brazilian Music*. Foi ritmista da orquestra da Rádio Nacional, dirigida por Radamés Gnatalli, nos anos 1940. Na década seguinte, integrou, na rádio Tupi, o Grupo da Velha Guarda ao lado de Pixinguinha e Donga. Também nos anos 1950 gravou discos da série *João da Baiana no seu terreiro*, na qual interpretava os chamados pontos de macumba de sua autoria (o músico era ligado ao candomblé). Em 1968, em parceria com Pixinguinha e Clementina de Jesus, protagonizou o disco *Gente da Antiga*. Faleceu em 1974, no Rio de Janeiro.

Para Jorginho do Pandeiro, João da Baiana representava uma época na qual "o samba era mais maxixe do que samba". O músico era ligado à primeira geração de sambistas do Rio de Janeiro, cujo estilo de compor e tocar o samba, hoje entendido como samba amaxixado, ou mesmo maxixe, contrasta com o estilo "novo", de caráter mais acentuadamente contramétrico, desenvolvido a partir da década de 1920 pelos sambistas do bairro do Estácio (cf. SANDRONI, 2012: 133-144). A levada característica de João, de acordo com Jorginho, era conforme representado na Fig. 10:

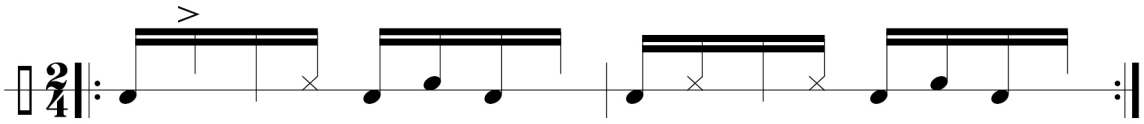

Fig. 10: Levada de João da Baiana, segundo Jorginho do Pandeiro.

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

Outro elemento constituinte da batida de João são os tapas, realizados sempre em posições contramétricas. Eles são obtidos pelo choque da mão espalmada contra a região central

do pandeiro. Embora a mão inteira possa ser utilizada na obtenção deste som, como demonstra a Fig 11, conceitualmente ele é realizado pela parte de cima da mão.



Fig. 11: Tapa executado pela mão inteira.

Devido, em grande parte, ao posicionamento dos tapas dentro do compasso, a levada de João apresenta semelhança estrutural com o padrão do *tresillo* e suas variantes, como o "ritmo de habanera" e a "síncope característica", como mostra a Fig. 12[20]. O *tresillo* é um paradigma rítmico, de proporção 3+3+2, associado ao estilo antigo do samba carioca.

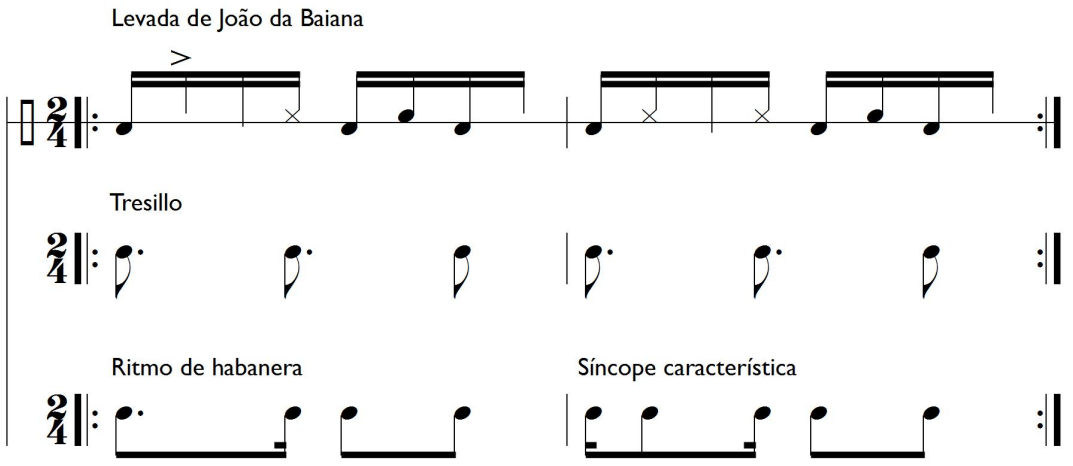

Fig. 12: Levada de João da Baiana comparada com o padrão do *tresillo*, com o ritmo de habanera e com a síncope característica.

[20] Para informações sobre o paradigma rítmico do *tresillo* e de dois outros modelos que podem ser entendidos como suas variantes, o "ritmo de habanera" e a "síncope característica", cf. Sandroni (2012: 30-34). Estes paradigmas, no entendimento do autor, serviriam de arcabouço rítmico ao maxixe e ao samba carioca em sua forma entendida hoje como antiga, além de associados, também, a variadas manifestações musicais presentes em culturas diversas.

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

Ao tocá-la, durante o depoimento concedido, Jorginho em momento algum utilizou abafamento para os sons graves. Indagado se João, de fato, não abafava a pele do pandeiro durante a execução, Jorginho relutou em responder, mas disse que provavelmente não. Celsinho Silva, que participava do depoimento, ponderou: "Pela [característica da] levada, talvez não fosse tão necessário assim". Posteriormente, assistindo a um filme contendo imagens em movimento, sem som, de João da Baiana tocando (CONVERSA DE BOTEQUIM, 1972), constatei que ele, nesta execução, não abafava a pele com nenhum dos dedos da mão que sustenta o instrumento (o ângulo da filmagem era particularmente favorável a esta observação).

Jorginho mencionou, como outra característica típica de João, a utilização de rulos executados pela pressão do polegar, que é friccionado contra a pele do pandeiro, de baixo para cima, fazendo as platinelas soarem de modo ininterrupto, causando a sensação de um contínuo sonoro, conforme demonstrado na Fig. 13:



Fig. 13: Etapas do rulo de polegar obtido por João da Baiana, segundo Jorginho do Pandeiro.

A gravação mais antiga de que tive conhecimento, na qual João da Baiana utiliza este recurso, é a da música *Samba de fato* (Pixinguinha e Cícero de Almeida)[21], interpretada por Patrício Teixeira em registro de 1932 . Transcrevi os compassos finais da execução de João neste fonograma (SAMBA DE FATO, 1932), juntamente com a melodia tocada pela flauta[22]. Neste trecho, representado na Fig. 14, o músico alterna, regularmente, dois compassos do padrão rítmico (cuja transcrição foi feita a partir da exegese de Jorginho do Pandeiro, exposta acima) com dois compassos de rulos[23].

[21] Agradeço a Barão do Pandeiro pela sugestão desta gravação.
[22] A melodia foi transcrita sem preocupação com a oitava "real" em que soa. O intuito é fornecer uma referência para contextualização da atuação do pandeiro.
[23] Embora os rulos aqui transcritos sejam obtidos mediante a fricção do dedo polegar contra a pele do pandeiro, na escrita optei por representar graficamente não a pele, mas as platinelas, que constituem o som resultante destes rulos.

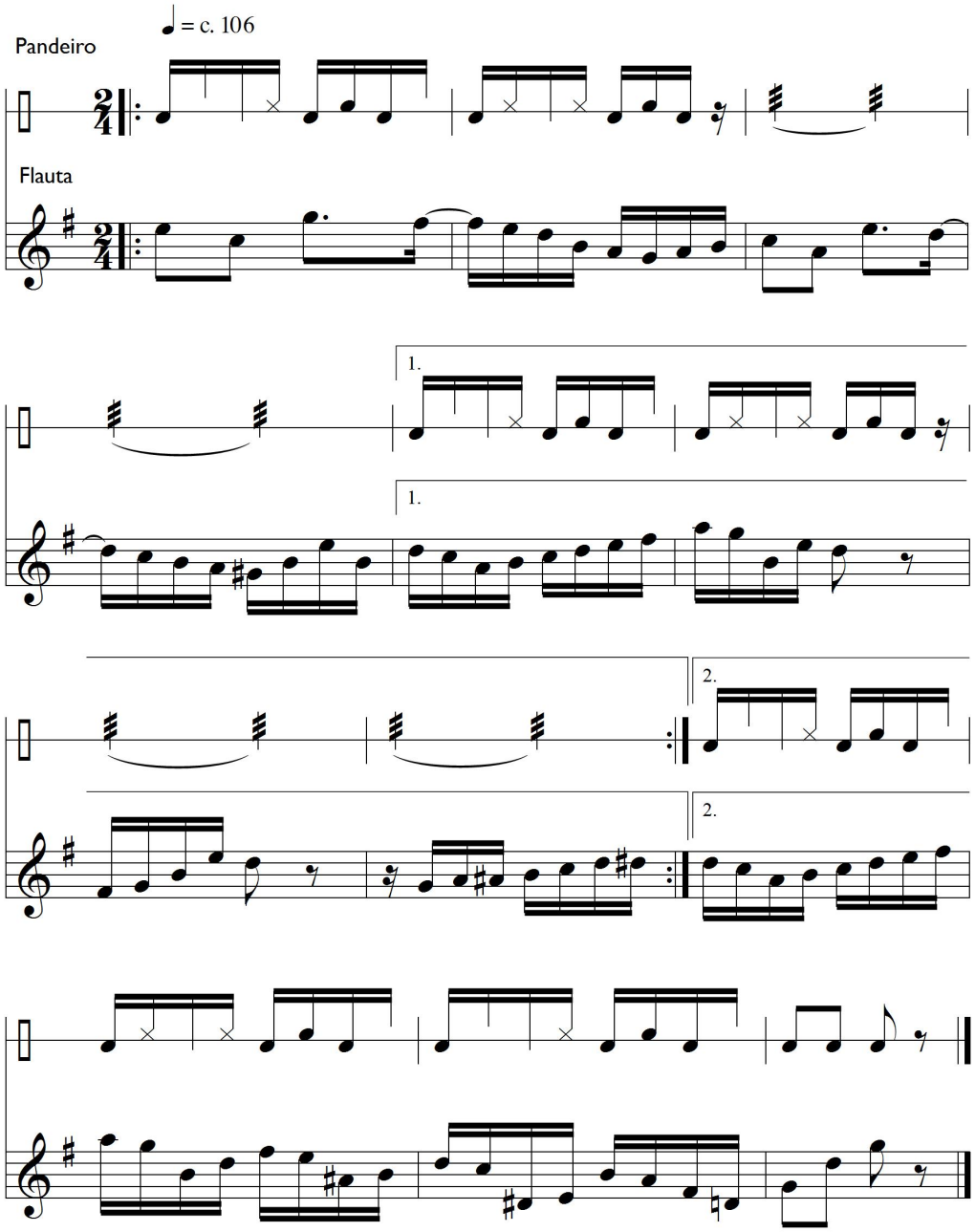

Fig. 14: Pandeiro e melodia da flauta do trecho final de *Samba de fato* (a partir de 2'18").

Russo do Pandeiro

Russo do Pandeiro é verbete nos mencionados *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira* (ALBIN, 2006) e *Enciclopédia da música brasileira* (MARCONDES, 2003). Não encontrei outras fontes literárias que abordem o músico com detalhe. Periódicos, principalmente das décadas de 1940 e 50, constituem boa fonte de informações primárias sobre Russo. O relato biográfico do músico, compilado abaixo, consta em algumas reportagens publicadas (RUSSO DO

PANDEIRO, 1951. CARMEN MIRANDA, 1954. VINHAES, 1976), disponíveis para consulta on-line na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional[24].

Antônio Cardoso Martins, o Russo do Pandeiro, talvez tenha sido o primeiro pandeirista brasileiro a se projetar internacionalmente em uma carreira que pode ser chamada de "solo". Notabilizou-se pelos malabarismos que fazia com o pandeiro. Era também compositor de sambas. Nascido em São Paulo, em 1913, mudou-se durante a infância para o Rio de Janeiro. Morador do bairro do Estácio, foi convidado em 1930 pelo vizinho, o flautista Benedito Lacerda, a integrar o Gente do Morro, depois nomeado Regional de Benedito Lacerda, grupo proeminente no rádio brasileiro naquela década. Ao deixar o conjunto, em 1937, passou a atuar no Cassino do Copacabana Palace, na orquestra de Simon Bountman, e no da Urca, na orquestra de Carlos Machado, onde tocou com Josephine Baker. Acompanhando Francisco Alves, excursionou por Argentina e Uruguai. Em 1944, estabeleceu-se nos Estados Unidos, para onde foi a convite de Carmen Miranda. Liderou uma orquestra, Russo and the Samba Kings, que se apresentou em vários estados norte-americanos. Trabalhou em Hollywood, realizando oito filmes ao lado de astros como Carmen, Groucho Marx, Esther Williams, Bing Crosby e Dorothy Lamour. Retornou em 1951 ao Rio de Janeiro. No ano seguinte, adquiriu a Publisom, estúdio de gravação de jingles publicitários (PINTO, 1952). Em 1954, tornou-se funcionário do Ministério do Trabalho, no qual trabalharia até se aposentar (MORREU RUSSO DO PANDEIRO, 1985); a partir de então, reduziu suas atividades musicais. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1985.

De acordo com Jorginho do Pandeiro, a batida característica de Russo era conforme demonstrado na Fig. 15:

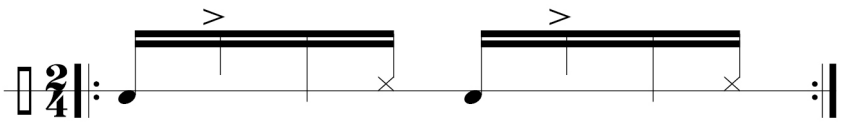

Fig. 15: Levada de Russo do Pandeiro, segundo Jorginho do Pandeiro.

Segundo Jorginho, Russo não realizava o abafamento da pele: ambos os tempos do compasso eram iniciados com um toque grave com a pele solta. Portanto, nesta batida não havia diferenciação entre os tempos 1 e 2 do compasso. A quarta semicolcheia de cada tempo era marcada com um tapa[25].

Risadinha

Não localizei nenhum tipo de fonte literária que aborde Risadinha para além de referências ao seu papel como acompanhante do cavaquinista Waldir Azevedo. O relato apresentado abaixo

[24] Todas as reportagens citadas neste artigo encontram-se neste repositório de periódicos brasileiros digitalizados, disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>.

[25] No depoimento concedido à minha pesquisa, Jorginho comentou que Popeye (Rubens Alves) conservou as características estilísticas de Russo do Pandeiro ao substituí-lo no Regional de Benedito Lacerda. No entanto, no registro anterior desta narrativa, publicado on-line (A EVOLUÇÃO DO PANDEIRO! JORGINHO DO PANDEIRO), Jorginho disse que Popeye tocava de maneira diversa, utilizando o abafamento da pele do pandeiro para diferenciar os dois tempos do compasso. Indagado a respeito, Jorginho sustentou esta versão: Popeye tocava de maneira semelhante a Russo.

foi fornecido para minha pesquisa por seu filho, o baterista Jorge Gomes. Pesquisas posteriores puderam corroborar e completar algumas destas informações, cujas fontes estão assinaladas. Há poucas menções ao músico nos periódicos consultados; parte delas é relativa a composições assinadas pelo músico e gravadas pelo Regional de Waldir Azevedo.

Moacyr Machado Gomes, o Risadinha, nasceu em 1923. Iniciou a carreira no final da década de 1930 trabalhando em regionais de choro, como o de Dilermando Reis e o de Benedito Lacerda (BERNARDO, 2004). Atuou nas rádios Nacional, Clube e Guanabara. Tocou com Ary Barroso, com quem gravou *Na Baixa do Sapateiro*. Membro da formação inicial do Regional de Waldir Azevedo, gravou os grandes clássicos do cavaquinista, como *Delicado* e *Brasileirinho*. Excursionou, com este grupo, por Uruguai e Argentina, em 1952 (MOURÃO DE LIMA, 1952) ; o conjunto atuou no filme *Como yo no hay dos*[26]. Compôs choros, como *Vai por mim*, *Meu sonho*, *Camundongo* e *Hoje, amanhã e depois*, as duas últimas em parceria com Waldir Azevedo. No fim da década de 1960, atuou no regional Turma do Sereno, ao lado de Índio do Cavaquinho, Abel Ferreira e Dino 7 Cordas (REGIONAIS, 1969). Na década de 1970, participou de gravações com Chico Buarque, Edu Lobo e Candeia (DISCOS DO BRASIL) e acompanhou o cantor Silvio Caldas em apresentações (SOUZA, 1975). Tocou, nos últimos anos de carreira, no Regional de Altamiro Carrilho (BERNARDO, 2004). Encerrou a carreira artística em 1995, falecendo em 1997.

Segundo Jorginho do Pandeiro, o estilo de Risadinha tinha duas características que representam alterações em relação aos pandeiristas mencionados anteriormente; ambas se revelariam influentes na configuração da maneira de tocar o padrão rítmico do choro.

A primeira característica: Risadinha emulava a atuação do surdo de marcação, diferenciando o grave do tempo 1 (tocado com o polegar, ao mesmo tempo que o dedo médio da mão que sustentava o instrumento prendia a pele, abafando-a) do grave do tempo 2 (tocado com o polegar, ao mesmo tempo que o dedo médio soltava a pele, deixando-a vibrar). Este procedimento pode ser verificado nos compassos de introdução da primeira gravação de *Brasileirinho.* A segunda característica: na quarta semicolcheia do segundo tempo, Risadinha efetuava um som grave obtido com a parte superior da mão. Este era obtido de forma idiossincrática: apenas com o dedo indicador, como demonstram as Figs. 16 e 17:



Fig. 16: Som grave obtido por Risadinha, segundo Jorginho do Pandeiro.

[26] Argentina, 1952, direção de Kurt Land. A cena está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kjc1tysXTmE>.

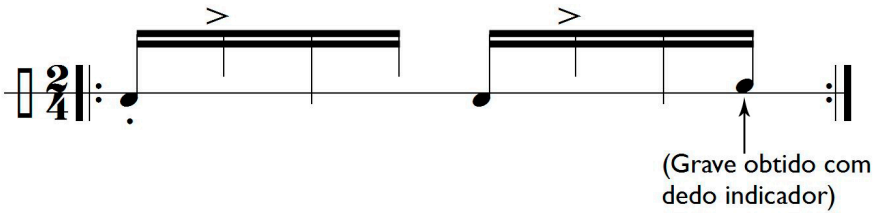

Fig. 17: Levada de Risadinha, segundo Jorginho do Pandeiro.

Gilberto D'Ávila

Localizei poucas informações sobre Gilberto D'Ávila, tanto em literatura quanto em periódicos. O verbete relativo ao músico na *Enciclopédia da Música Brasileira* (MARCONDES, 2003) é telegráfico: "ver Conjunto Época de Ouro". Da mesma forma, quase todas as menções ao músico em periódicos são relacionadas à sua condição de membro deste conjunto, não trazendo maiores informações sobre o músico. Dentre as lacunas, não encontrei referências ao seu ano de falecimento.

Nascido em 1915, Gilberto D'Ávila integrou o Regional de Rogério Guimarães, na Rádio Tupi (SILVA, 2008)[27]. Segundo o verbete *Orquestra Tabajara* do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, Gilberto integrou a Orquestra Tabajara, do maestro Severino Araújo, em 1945 (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN). Foi pandeirista do Conjunto Época de Ouro, formado por Jacob do Bandolim na década de 1960, com o qual gravou o antológico disco *Vibrações* (CAZES, 1998), do qual Jorginho também participou, como ritmista. Na década seguinte, gravou com Cartola, João Bosco, Miúcha, Nelson Gonçalves, Déo Rian, Beth Carvalho e Ivan Lins (DISCOS DO BRASIL). Atuou também como arregimentador de grupos para produções fonográficas.

Jorginho do Pandeiro manifestou especial admiração pela beleza das batidas de Gilberto e ressaltou o forte senso metronômico do músico, que "não corria, nem atrasava", tendo sido excelente tocador de surdo em gravações. Gilberto utilizava uma afinação tendendo ao grave: seu pandeiro "era mais desafinado [sic], mais grave ainda". Na contracapa do mencionado disco *Vibrações*, Jacob do Bandolim comenta, a respeito de Gilberto D'Ávila: "[...] a segurança de suas batidas oferece-nos tranquilidade. Não suporta malabarismos, embora saiba fazê-los. *Toca, só* e bem. Basta-me" (JACOB DO BANDOLIM, 1967, grifo meu).

Gilberto, de acordo com Jorginho, tocava o padrão de choro de forma muito semelhante a Risadinha. Além de igualmente diferenciar o grave do tempo 1 (tocado com a pele abafada) do grave do tempo 2 (tocado com a pele solta), obtinha também um som grave com a parte de cima da mão, na quarta semicolcheia do segundo tempo. No entanto, este grave era executado de forma diferente em relação a Risadinha: com um bloco formado pelos dedos indicador, médio e anelar, conforme representado na Fig. 18. Observando Gilberto tocar, Jorginho assimilou esta técnica de obtenção do grave: "eu aprendi com ele. Via ele tocar e gostei desse som".

[27] Durante o depoimento concedido à minha pesquisa, Celsinho Silva, autor de *Choro 100: pandeiro*, revelou que Jorginho, seu pai, fora sua única fonte informante para a escrita dos dados biográficos sobre os pandeiristas abordados em seu livro, do qual foi retirada esta informação. Esta espécie de tautologia evidencia a dificuldade de constituição de fontes documentais para a presente pesquisa.

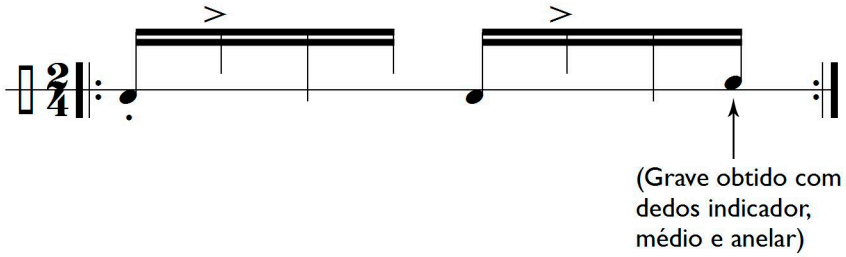

Fig. 18: Levada de Gilberto D'Ávila, segundo Jorginho do Pandeiro.

Síntese dos relatos e verificação da permanência de elementos estilísticos nas performances de Jorginho do Pandeiro

De acordo com o relato de Jorginho, as características comuns às batidas de Risadinha e Gilberto, que as diferenciariam das execuções dos outros pandeiristas de então, eram: a imitação do papel do surdo de marcação, mediante a articulação de sons graves abertos (pele solta) e fechados (pele abafada); a utilização, na última semicolcheia do compasso, do grave obtido com a parte de cima da mão (ao invés de realizá-lo com o polegar, parte de baixo). Embora Gilberto e Risadinha obtivessem este som grave de maneira ligeiramente diferente um do outro, ambas as soluções técnicas representam uma mudança de paradigma de execução do pandeiro brasileiro, que sinaliza, em suma, uma alternativa para a obtenção do som grave, que pode ser efetuado também pela "outra" parte da mão.

Portanto, Risadinha e Gilberto D'Ávila foram os primeiros pandeiristas que, na percepção de Jorginho, realizaram a síntese das funções de marcação e condução no pandeiro de choro, articulando os graves, com sons abafados e soltos, realizados pelas partes de cima e de baixo da mão. Esta batida, conforme mencionado, consolidou-se como "chão comum" para a execução do pandeiro no choro. Jorginho manifestou sua admiração por ambos, assumindo terem sido influentes em sua maneira de tocar o pandeiro.

Jorginho fez ampla utilização deste padrão, verificável em grande parte de suas performances[28]. Para extrair os sons graves do instrumento com a parte superior da mão, ele o fazia da mesma maneira que Gilberto D'Ávila: percutindo a pele, proximamente à borda do instrumento, com o bloco dos dedos indicador, médio e anelar.

Nas execuções de Jorginho nota-se, também, a ampla utilização de rulos longos, à semelhança daqueles realizados por João da Baiana, demonstrados anteriormente. Nos fonogramas analisados em minha pesquisa, o procedimento se verificou comumente de maneira similar: na reexposição de uma das partes da música ou na exposição de uma nova parte[29], Jorginho executava alguns compassos de rulos, de duração equivalente a uma semínima cada, para então retornar à levada estabelecida anteriormente. Jorginho também utilizava a levada amaxixada

[28] Os fonogramas com performances de Jorginho do Pandeiro transcritos e analisados em minha dissertação de mestrado (VIDILI, 2017) pertencem aos discos *Conjunto Época de Ouro interpreta Pixinguinha e Benedito Lacerda* (1977), *Raphael Rabello e Dino 7 Cordas* (1991) e *Receita de samba* (1991), do grupo Nó em Pingo d'Água; estas análises fogem ao escopo deste artigo.

[29] Os choros normalmente são compostos de três partes, cuja esquematização de repetições obedece à forma rondó: AA BB A CC A.

característica de João tanto em choros e sambas tocados com acompanhamento baseado no paradigma do *tresillo* quanto como elemento para compor seus solos de pandeiro.

O toque atribuído a Russo do Pandeiro aparentemente não deixou "traços residuais" na maneira de tocar de Jorginho. Convém destacar, no entanto, que seu contato com Russo foi menor do que com os outros pandeiristas constantes no relato. A vida profissional de Jorginho iniciou-se em 1944, mesmo ano em que Russo se estabeleceu nos Estados Unidos; ao retornar, em 1951, Russo mudou os rumos de sua atuação profissional, dedicando-se a seu estúdio de gravações e a performances musicais esparsas.

Considerações finais

Procurei demonstrar, neste artigo, o potencial de utilização da história oral, abordada com perspectiva ampla a ponto de abarcar também a performance musical, como maneira de contornar um problema que se apresentou durante minha pesquisa: como obter informações a respeito das peculiaridades estilísticas dos pandeiristas atuantes nas primeiras décadas do rádio brasileiro, se a audição de fonogramas da época não é um método eficaz para este caso?

O pandeiro era o instrumento de percussão de presença praticamente obrigatória nos conjuntos regionais que a maioria das emissoras mantinha durante a chamada "era do rádio" brasileira. No entanto, pouco se conhece a respeito das biografias e sonoridades específicas dos pandeiristas pioneiros desta época. Jorginho do Pandeiro, conforme apontado, constitui um elo entre gerações de chorões separadas pelo tempo: metaforicamente, espécie de antepassado, parente mais velho dos pandeiristas ativos hoje. Se "nossos parentes se interpõem entre nós e nossos ascendentes longínquos, se bem que, destes, conhecemos apenas aquilo que aqueles nos confiam" (HALBWACHS, 1990: 74), compreende-se o peso evidente do testemunho de Jorginho, informante privilegiado para a questão colocada.

Embora seja tentador estabelecer, a partir do relato exposto, uma genealogia dos toques de pandeiro no choro, convém adotar um olhar relativizador para os resultados obtidos. Não se trata tanto (e creio não ser possível comprovar factualmente) de atribuir esta ou aquela inovação estilística a este ou àquele pandeirista, senão notar que Jorginho percebeu determinadas características em determinados instrumentistas, apreendeu-as e as ressignificou em seu estilo particular de tocar. E, mais importante, transmitiu estas características estilísticas (dele ou dos outros, como discernir?) a uma comunidade maior de músicos, graças ao peso de sua autoridade no meio chorão e à sua longevidade. Ou seja, contribuiu decisivamente para o estabelecimento de uma memória coletiva sonora entre os praticantes do pandeiro de choro. Esta tarefa de constituição da memória, feita por meio de um trabalho de seleção daquilo que se considera importante para o sentimento de continuidade e coerência de um grupo, é essencial no processo de construção de identidade deste grupo.

Alessandro Portelli afirma que a história oral, exatamente por dizer respeito a pessoas comuns, "não raro considera mais *representativas* aquelas que são extraordinárias ou incomparáveis" (1997b: 17, grifo do autor). Apontando a centralidade ocupada pela narrativa na história oral e na literatura, o autor sustenta que tanto um contador de histórias criativo quanto um brilhante artista da palavra constituem rica fonte de conhecimento. No caso de Jorginho do Pandeiro, *insider* incontestável do mundo do choro, este conhecimento transbordava, incorporado e sonoro, nas narrativas e performances do músico.

Referências

A EVOLUÇÃO DO PANDEIRO! JORGINHO DO PANDEIRO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=esN8uaODYrs>. Acesso em: 05 set. 2016.

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 155-202.

ALBIN, Ricardo Cravo (Org.). *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

AQUINO, Thiago Ferreira de. A rítmica do samba para bateria e a expansão dos conceitos de cometricidade e contrametricidade. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 6., 2013, João Pessoa. *Anais...*. João Pessoa: UFPB, p. 504-512, 2013.

_____. *Luciano Perrone*: batucada, identidade, mediação. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BAILY, John. Music Structure and Human Movement. In: HOWELL, P., et al. (Orgs.). *Musical Structure and Cognition*. London: Academic Press, 1985. p. 237-258.

BARBOSA, Katiusca Lamara dos Santos. *Marcos Suzano:* inovações técnicas, tecnológicas e influências na performance do pandeiro. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Comunicações, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

BARROS, Vinícius de Camargo. O *uso do tamborim por Mestre Marçal*: legado e estudo interpretativo. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2015.

BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2014.

BECKER, José Paulo Thaumaturgo. *O acompanhamento do violão de 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto "Época de Ouro"*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

BERNARDO, Marco Antonio. *Waldir Azevedo*: um cavaquinho na história. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

BESSA, Telma et al. Entrevista com Alessandro Portelli. *Projeto História*: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**.** São Paulo, PUC, v. 41, p. 31-68, dez. 2010.

BESSA, Virgínia de Almeida. *"Um bocadinho de cada coisa"*: trajetória e obra de Pixinguinha. 2005. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARMEN MIRANDA talvez compareça à festa de seu amigo: jubileu artístico de Russo do Pandeiro! *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 1064, 04 dez. 1954, p. 2.

CASTRO, Rafael Y. *Função, importância e linguagem do instrumento repinique e seu executante nas baterias das escolas de samba de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 2016.

CAZES, Henrique. *Choro*: do quintal ao Municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.

CONVERSA DE BOTEQUIM. Direção: Luiz Carlos Lacerda. Brasil, 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AASid27VesA>. Acesso em: 05 set. 2016.

DAMASCENO, Alexandre Augusto Correa Pimentel. *A batucada fantástica de Luciano Perrone:* sua performance musical no contexto dos arranjos de Radamés Gnatalli. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2016.

D'ANUNCIAÇÃO, Luiz Almeida. *A percussão dos ritmos brasileiros* – sua técnica e sua escrita. Caderno 2: pandeiro estilo brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2009.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 03 abr. 2018.

DISCOS DO BRASIL. Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br>. Acesso em: 25 out. 2017.

ESCOLA PORTÁTIL de Música. Disponível em: <http://www.escolaportatil.com.br/>. Acesso em: 27 out. 2017.

ESTILO, TRADIÇÃO E ALEGRIA DE JORGINHO DO PANDEIRO. Disponível em: <http://anovademocracia.com.br/no-41/1563-estilo-tradicao-e-alegria-de-jorginho-do-pandeiro>. Acesso em: 27 out. 2017.

FERNANDES, Antônio Barroso (Org.). *As Vozes Desassombradas do Museu*: Pixinguinha, Donga e João da Baiana — Depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1970.

GIANESELLA, Eduardo Flores. O Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.12, n.2, p. 188-200, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

JACOB DO BANDOLIM (Jacob Pick Bittencourt). Texto no encarte do LP Vibrações. Jacob do Bandolim e seu conjunto Época de Ouro. RCA, 1967.

JORGINHO DO PANDEIRO (Jorge José da Silva); CELSINHO SILVA (Celso José da Silva). Entrevista concedida ao autor. Registro de áudio em suporte digital. Rio de Janeiro, 20 jul. 2016.

JORGINHO DO PANDEIRO E O PANDEIRO NO BRASIL. Entrevista concedida a Cristiano Menezes em 28 jul. 2016. Registro de áudio. Disponível em: <http://radiobatuta.com.br/programa/jorginho-do-pandeiro-e-o-pandeiro-no-brasil/>. Acesso em: 27 out. 2017.

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

MARCONDES, Marco Antônio. *Enciclopédia da música brasileira*: popular, erudita e folclórica. 3. Ed. São Paulo: Art editora: Publifolha, 2003, 1ª reimpressão.

MOEHN, Frederick. A Carioca Blade Runner, or How Percussionist Marcos Suzano Turned the Brazilian Tambourine into a Drum Kit, and Other Matters of (Politically) Correct Music Making. *Ethnomusicology,* Champaign, University of Illinois Press, v. 53, n. 2, p. 277- 307, 2009.

MORREU RUSSO DO PANDEIRO com a queixa do abandono. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, ano LV, n. 17228, 16 maio 1985, p. 7.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro.* 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MOURÃO DE LIMA. Waldyr Azevedo voltou, coberto de glórias. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 138, p. 36-7, 22 abr. 1952.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África:* Revista do Centro de Estudos Africanos, São Paulo, USP, v. 22-23, p. 87-109, 2004.

_____. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. *Revista Antropologia*, São Paulo, USP, v. 44, n.1, p. 221-286, 2001.

PAES, Anna. *Almirante e o Pessoal da Velha Guarda:* memória, história e identidade. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

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

PINTO, R. G. Mello. Rotação 33... *A cena muda*, Rio de Janeiro, n. 14, 03 abr. 1952, p. 7.

PIRES FERREIRA, Júlio Córdoba. *Reflexões sobre o choro enquanto gênero e musicalidade e sua presença em Florianópolis/SC.* Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. *Projeto História*, São Paulo, PUC, v. 14, p. 25-39, 1997a.

_____. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *Projeto História*, São Paulo, PUC, v. 15, p. 13-49, 1997b.

POTTS, Brian J. *Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro:* Techniques for Nontraditional Performance. Ensaio de Doutorado. University of Miami, Miami, 2012.

REGIONAIS: o som mais brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXXIX, n. 124, caderno b, p. 4-5, 30 ago. 1969.

RODRIGUES, Valeria Zeidan. *Pandeiros:* entre a Península Ibérica e o Novo Mundo, a trajetória dos pandeiros ao Brasil. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

RUSSO DO PANDEIRO: artista do Brasil conhecido em todo o mundo! *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 82, 03 abr. 1951, p. 30-44.

SAMBA DE FATO. Música gravada originalmente em 78 rpm (Victor 33585B), 1932. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mpyy7QA2ZmI>. Acesso em: 5 set. 2016.

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

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

SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente:* transformações no samba do Rio de Janeiro 1917-1933. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

SILVA, Celsinho. *Choro 100:* pandeiro. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2008.

SOUZA, Tárik. Música Popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXXXV, n. 33, caderno b, p. 11, 11 maio 1975.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; AZEVEDO, Cláudia; TROTTA, Felipe (Eds.). *Made in Brazil:* studies in popular music. New York: Routledge, 2015.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

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

VINHAES, Carlos. O maior pandeiro do Brasil era branco. *Última Hora,* Rio de Janeiro, p. 5, 24 abr. 1976.

VIEIRA, Antonio Tostes Baêta. Memórias, histórias e narrativas sobre os cassinos cariocas: um estudo metodológico. *Revista Memória*, Tubarão, v. 1, n. 2, p. 27-48, jan./abr. 2014.

Eduardo Marcel Vidili é Bacharel em Música com Habilitação em Percussão pela USP (1996). Mestre em Música pela UDESC (2017), onde defendeu a dissertação *Pandeiro brasileiro: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano*. Atualmente, realiza o Doutorado em Música na UNIRIO, na linha de pesquisa Documentação e História da Música, sendo orientado pelo Prof. Dr. Pedro de Moura Aragão. É bolsista da CAPES e membro do grupo de pesquisa Música Urbana. Atua como professor de percussão, bateria, teoria musical e percepção, e desenvolve trabalhos artísticos como baterista e percussionista. eduardovidili@hotmail.com