

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

Gustavo Surian Ferreira

PANDEIRO DE NÁILON: os estilos interpretativos de Bira
Presidente e Carlos Café

São Paulo

2020

GUSTAVO SURIAN FERREIRA

**PANDEIRO DE NÁILON: os estilos interpretativos de Bira
Presidente e Carlos Café**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em música, com a área de concentração “Música: processos, práticas e teorizações em diálogos” do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música.

Linha de pesquisa: criação musical: composição e performance.

Orientador Prof. Dr.: Carlos Eduardo Di Stasi

São Paulo

2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

F383p	Ferreira, Gustavo Surian, 1993- Pandeiro de náilon : os estilos interpretativos de Bira Presidente e Carlos Café / Gustavo Surian Ferreira. - São Paulo, 2020. 125 f. : il. color. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Pandeiro. 2. Percussão (Música). 3. Música brasileira. 4. Samba. 5. Etnomusicologia. I. Stasi, Carlos Eduardo Di. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 786.8
-------	---

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

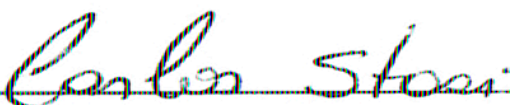
GUSTAVO SURIAN FERREIRA

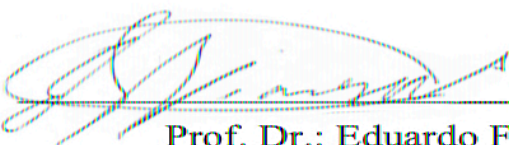
**PANDEIRO DE NÁILON: os estilos interpretativos
Presidente e Carlos Café**

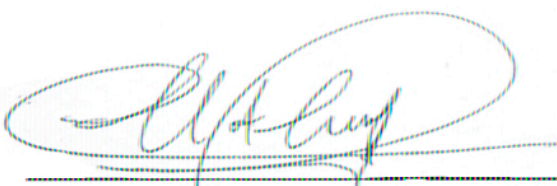
Dissertação apresentada ao
Graduação em música,
concentração “Música: pro
teorizações em diálogos” da
Universidade Estadual Paul
requisito parcial para obte
mestre em Música.

Dissertação aprovada em 28/ 09/ 2020

Banca Examinadora


Prof. Dr.: Carlos Eduardo Di Stasi


Prof. Dr.: Eduardo Flores Ganesella


Prof. Dr. Cláudio Henrique Altieri de Campos

AGRADECIMENTOS

A realização desse trabalho só foi possível, graças as pessoas e instituições que, de alguma forma, estiveram envolvidas nesse processo. Desse modo, quero agradecer, sinceramente: à minha família, em especial ao meu irmão Filipe Surian, que sempre me deu toda força, carinho e auxílio para enfrentar os desafios da pesquisa; ao Prof. Dr. Claudio Henrique Altieri de Campos pela enorme ajuda tanto na formatação do projeto na fase inicial do mestrado, quanto nas etapas finais através de sua participação na composição da banca de qualificação e defesa; ao meu orientador Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi, pela paciência e extrema atenção em todas as etapas da pesquisa; ao Prof Dr. Eduardo Flores Giancesella por gentilmente participar das bancas de qualificação e defesa com apontamentos tão pertinentes e construtivos; aos amigos Vinicius Barros, Alisson Amador, Rafael y Castro, Leandro Lui, Helvio Mendes, Fernando Miranda, Julio Cesar e Ygor Saunier, que gentilmente me auxiliaram nas diversas questões que estão envolvidas num trabalho dessa natureza; ao Carlos Café (Carlos Alberto França Barros), Bira Presidente (Ubirajara Félix do Nascimento), Marcos Esguleba (Marcos Alcides da Silva) e Osvaldinho da Cuíca (Osvaldo Barro) por generosamente terem concedido as entrevistas que foram essenciais para a elaboração desse trabalho; aos funcionários da Unesp por toda seriedade e comprometimento para com os discentes e; aos meus amigos Eduardo Nogueira, Dante de Almeida, Fernando da Mata e à minha amiga Andressa Daniella por terem abrilhantado meu recital de qualificação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de financiamento 001.

Resistir
Que a missão do artista é a emoção
É sofrer em cada coração
Nobre sentimento alheio
Vem de nós
Resistir
As barreiras que se encontrarão
Resistir é uma religião
Luta que emana do povo
Vem de nós
Resista
Se a função do sistema é calar, resista!
Se na febre tua mão quer criar, resista!
Essa causa merece atenção, resista!
Feito um grito de libertação, resista!
Contra o domínio em cruéis invasões
Contra os acordos de más intenções
Contra a semente da dor em nosso chão
Resistir: educar, ensinar, conduzir
É plantar, reformar, dividir
É com amor construir uma nação
(PESSOA, Everson; PESSOA, Vitor)

RESUMO

Nas últimas três décadas o pandeiro passou de um instrumento acompanhador dos estilos tradicionais da música brasileira para um instrumento capaz de sintetizar uma série de ritmos brasileiros e internacionais. O objetivo da presente pesquisa é discutir e compreender algumas das técnicas e idiomatismos presente no modo de se executar o pandeiro de náilon no samba urbano, através do estudo dos estilos interpretativos de Ubirajara Félix do Nascimento (1937), conhecido por Bira Presidente e Carlos Alberto França Barros (1982), o Carlos Café do Pandeiro. O trabalho baseia-se no levantamento documental dos materiais audiovisuais presentes na internet, em livros, nas *performances* fonográficas e entrevistas feitas pelo autor. Para entendermos as técnicas e os estilos dos músicos pesquisados, utilizamos o recurso da transcrição e musical adaptando o sistema notacional de Carlos Stasi para contemplar os timbres idiomáticos do pandeiro de náilon. O presente trabalho foi organizado em três capítulos. O primeiro, além de apresentar uma sucinta contextualização histórica do pandeiro e das peles sintéticas, discute o conceito de “pandeiro brasileiro” em contraposição aos discursos e representações (LEPPERT, 1993) relacionados ao pandeiro de náilon no Brasil, assim como os conceitos de organologia (BATES, 2012), idiomatismo (MIRANDA, 2018; GIANESELLA, 2012) e autoetnografia (SANTOS, 2017; BENETTI 2017), que compõe a fundamentação teórica da pesquisa. O segundo e terceiro capítulos focarão nos músicos Bira Presidente e Carlos Café. Através do estudo biográfico desses músicos, analisamos os processos que desencadearam seus estilos interpretativos, bem como sua relevância para o cenário do samba e da percussão popular brasileira. Dessa forma, dentre as características encontradas em cada um dos músicos pesquisados, podemos destacar as inovações estilísticas propostas pelos dois pandeiristas.

Palavras-chave: Música brasileira. Samba. Percussão popular brasileira. Pandeiro de náilon.

ABSTRACT

On the last three decades the Brazilian tambourine passed through a musical instrument that just accompanied Brazilian traditional styles to an instrument with the capacity of synthesize many Brazilian and international rhythms. This work aims to discuss and understand some of the technics and the language present on the playing of Brazilian synthetic head tambourine through the study of the interpretative style of Ubirajara Félix do Nascimento (1937), known as Bira Presidente and Carlos Alberto França Barros (1982), Carlos Café do Pandeiro. This work is based on the documental research of materials collected on internet, books, records and interviews done by the author. To understand the technics and the style of the musicians we used the notational system created by Carlos Stasi with some adaptations according to the most used sounds of Brazilian synthetic head tambourine. This work is organized in three sections. In the first one, besides the contextual history of tambourine and synthetic head, we discuss the concept of “Brazilian tambourine” in contraposition of the representation and discourses related to Brazilian synthetic head tambourine and present the research theoretical foundation as well. The second and third chapters are concerned to Bira Presidente and Carlos Café interpretative style. Using a biographical study, we intend to comprehend the process that led to the interpretative style studied in this work.

Keywords: Brazilian music. Samba. Brazilian popular percussion. Brazilian synthetic head tambourine.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Alguns dos diferentes tipos de instrumentos da família dos “pandeiros” nomeados da esquerda para a direita – pandeirão do Maranhão, <i>daf</i> , <i>adufe</i> , <i>doyra</i> , <i>bendir</i> , <i>tamburello</i> , <i>riq</i> , <i>pandereta galega</i> , pandeiro de choro (Brasil), <i>kanjira</i>	18
Figura 2 - <i>Weatherking</i> , a primeira pele sintética desenvolvida pela empresa Remo Inc.	23
Figura 3 - Projeto utilizado para patente <i>U.S. Patent #2,934,989</i> das peles <i>Weatherking</i>	24
Figura 4 - Projeto de peles desenvolvido pela empresa Ludwig Drum Company	25
Figura 5 - Pandeiro de malabares de 13 polegadas com pele holográfica.	28
Figura 6 - Pandeiros <i>Black Tin</i> com pele sublimada.	29
Figura 7 - Tipos de peles sintéticas mais usadas no pandeiro.	30
Figura 8 - Pandeirista tocando Côco de Trupé em Alagoas.	32
Figura 9 - Pandeiristas de Maculelê em Santo Antônio na Bahia.	33
Figura 10 - Pianoforte projetado e fabricado por George Henry Blake em 1840	34
Figura 11 - The Winter Room in the Artist's House at Patna, aquarela de Sir Charlis D'Oyly de 1824.	35
Figura 12 - Capa do LP “Beth Carvalho de Pé no Chão”	50
Figura 13 - Capa do LP “Samba é no Fundo de Quintal”.	51
Figura 14 - Bula referente à notação de pandeiro de Carlos Stasi.	54
Figura 15 - Posicionamento do pandeiro de Bira Presidente.	64
Figura 16 - Posicionamento do pandeiro de Bira Presidente.	64
Figura 17 - Pandeiristas que usam o dedo indicador para abafar	87
Figura 18 - <i>Grips</i> de pandeiro.	88
Figura 19 - Quadro de peso dos pandeiros.	89
Figura 20 - Quadro com pandeiros de diversas regiões do mundo	124

LISTA DE PARTITURAS

Partitura 1 - Levada básica do pandeiro na música “Vou Festejar”	57
Partitura 2 - Variação 1 (2min16seg) da música “Vou Festejar”	57
Partitura 3 - Variação 2 (2min23seg) da música “Vou Festejar”	58
Partitura 4 - Variação 3 da música “Vou Festejar”	58
Partitura 5 - Ritmo do segundo pandeiro utilizado durante o refrão da canção	58
Partitura 6 - Ritmo do pandeiro principal utilizado durante o refrão da canção	59
Partitura 7 - Variação 1 do ritmo do pandeiro principal.....	59
Partitura 8 - Variação 2 do ritmo do pandeiro principal.....	60
Partitura 9 - Variação 3 do ritmo do pandeiro principal.....	60
Partitura 10 - Ritmo do pandeiro principal.....	60
Partitura 11 - Compassos iniciais da parte do pandeiro da música “Lucidez”	62
Partitura 12 - Compassos 10, 11 e 12 da música “Lucidez”.....	63
Partitura 13 - Parte 1 do pandeiro da música “Lucidez”	65
Partitura 14 - Parte 2 do pandeiro da música “Lucidez”	65
Partitura 15 - Parte 3 do pandeiro da música “Lucidez”	66
Partitura 16 - Parte 4 do pandeiro da música “Lucidez”	67
Partitura 17 - Parte 4 do pandeiro da música “Lucidez”	67
Partitura 18 - Parte A da Peça.....	72
Partitura 19 - Ponte de transição.....	73
Partitura 20 - Seção B.....	75
Partitura 21 - Coda final	76
Partitura 22 - Padrão rítmico do "teleco-teco".....	77
Partitura 23 - Levadas de tamborim (teleco-teco) e pandeiro (partido alto)	78
Partitura 24 - Levada de partido alto de Carlos Café.	79
Partitura 25 - Levada de partido alto com preenchimento.....	79
Partitura 26 - Padrão do gan no toque Ilú de Iansã.....	80
Partitura 27 - Levada de Carlos Café.....	80
Partitura 28 - Pontos de encontro da padrão do Ilú de Iansã com a levada usada por Carlos Café.....	81
Partitura 29 - Levada de pandeiro de Carlos Café.....	81
Partitura 30 - Padrão do gan no toque de arrebate comparado à levada de Carlos Café.....	82
Partitura 31 - Levada preenchida de pandeiro executada por Carlos Café.....	82

Partitura 32 - Levada de “pandeiro reto” executada por Carlos Café	83
Partitura 33 - Variação de Carlos Café	84
Partitura 34 - Variação de Carlos Café	84
Partitura 35 - Excerto do solo de Carlos Café	85
Partitura 36 - Exemplo de utilização do movimento vertical no solo de Carlos Café.....	90
Partitura 37 - Exemplo de utilização da mão esquerda (rotação)	91
Partitura 38 - Exemplo de utilização da mão esquerda (rotação)	91
Partitura 39 - Rulo de graves	93
Partitura 40 - Exemplo de aplicação rítmica do rulo	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 PROBLEMÁTICAS E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	17
1.1 Pandeiros: definições e uma breve contextualização histórica.....	17
1.2 A história do instrumento no Brasil e sua introdução no samba	19
1.3 As peles sintéticas.....	20
1.3.1 A Origem.....	21
1.3.2 A chegada das peles sintéticas ao pandeiro.....	26
1.3.3 Os tipos de peles de náilon na atualidade.....	29
1.4 O paradigma do “Pandeiro Brasileiro”	31
1.5 Fundamentação teórica	37
1.5.1 Organologia.....	37
1.5.2 Idiomatismo.....	39
1.5.3 Autoetnografia.....	40
2 BIRA PRESIDENTE E O FUNDO DE QUINTAL	42
2.1 A Família Félix do Nascimento.....	42
2.1.1 O Pai Domingos Félix.....	42
2.1.2 A Mãe Conceição	44
2.1.3 A relação da família com o Carnaval.....	45
2.2 O Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos	45
2.2.1 O Surgimento	45
2.2.2 A obtenção da sede oficial	47
2.2.3 O grupo Fundo de Quintal.....	48
2.3 Ubirajara Félix do Nascimento, o Bira Presidente	52
2.3.1 Primeira Fase.....	56

2.3.1.2 “Vou Festejar”	57
2.3.1.3 “Marcando Bobeira”	58
2.3.1.4 “Ô Isaura”	60
2.3.2 Segunda Fase.....	61
3 CARLOS CAFÉ DO PANDEIRO	69
3.1 O início da carreira	69
3.2 Peça Para Dois Pandeiros	71
3.2.1 Primeira Parte.....	72
3.2.2 Ponte de transição	73
3.2.3 Seção B.....	74
3.2.4 Codetta	75
3.3 Na Feirinha da Pavuna e Velho ditado	76
3.3.1 Levadas	77
3.3.2 Variações.....	83
3.4 Solo de pandeiro Improvisado	85
3.4.1 As funções da mão esquerda	86
CONCLUSÃO.....	95
REFERÊNCIAS.....	99
ANEXOS.....	107

INTRODUÇÃO

O interesse em investigar o pandeiro me acompanha desde a infância. Meu avô por parte de pai, Antônio Ferreira, costumava tocar pandeiro nas festas de família junto aos discos de música sertaneja. Seu contato com o instrumento se deu durante a sua juventude de maneira totalmente prática, assistindo e posteriormente acompanhando sanfoneiros nos bailes ocorridos nas roças do interior do estado de São Paulo e do Paraná. É interessante notar que o modo de tocar de Antônio Ferreira é bastante diferente do estilo difundido no samba e no choro. Ele utiliza a ponta dos dedos indicador, médio, anelar e mínimo para obter o som grave da pele, já a ponta do polegar é utilizado para obter o som agudo das platinelas. Quando questionado sobre seu estilo, ele diz que o desenvolveu após sofrer um acidente na linha de produção da empresa *Ford*¹ que deixou sequelas no polegar de sua mão direita. Após o ocorrido, o ato de percutir o polegar na pele da forma como os panderistas de choro fazem ocasionaria grande dor. Do ponto de vista da rítmica das suas levadas² podemos perceber que não são preenchidas todas as semicolas do compasso, de maneira a acompanhar o toque da mão direita do violeiro ou o ritmo do sanfoneiro do baile. A sonoridade do pandeiro utilizado por ele também é bastante peculiar, pois se assemelha à sonoridade dos pandeiros de folia de reis, com platinelas bastante soltas e som agudo. Dessa forma, assim como houve uma interferência extramusical que alterou o estilo interpretativo de Antônio Ferreira, podemos observar que esse processo também ocorreu no estilo interpretativo de Bira Presidente abordado no capítulo II.

Tempos depois, já durante a minha adolescência, meu primo Mário Valdemar Surian Junior comprou um pandeiro e aprendeu a tocar com os seus amigos, todos da zona leste da cidade de São Paulo. Na época, no início dos anos 2000, o “pagode³ paulista”, também

¹*Ford Motor Company Brasil LTDA*

² De acordo com Santos (2018), o termo “levada” é amplamente utilizado no meio musical para se referir ao padrão rítmico que um instrumento faz ao acompanhar uma determinada música. Normalmente esses padrões são repetidos diversas vezes de forma circular. Variações que respeitem o estilo são bem-vindas (SANTOS, 2018, p.16). Esse termo será discutido mais a frente, no item 1.1.2.

³ De acordo com Osvaldinho da Cuíca (2009), “a palavra pagode por si só não identifica gênero musical nenhum, na medida em que, desde os primórdios da colonização do Brasil, designa apenas, reuniões festivas informais em que se toca música”. O autor também diz que “No início dos anos 80, o termo foi usado para diferenciar o samba informal, feito por sambistas dos revelados no bloco carioca Cacique de Ramos (...), do

conhecido como “pagode romântico”, ainda estava em alta nas rádios e muitas pessoas estavam comprando e aprendendo a tocar os instrumentos característicos desse estilo musical. Pude observar essa efervescência ao me locomover pelas ruas de Itaquera (bairro localizado na zona leste da cidade de São Paulo, onde cresci), quando frequentemente ouvia pessoas tocando pagode em bares ou reuniões informais.

Paralelamente, iniciei meus estudos de pandeiro fazendo aulas de percussão e comprando métodos relativos ao assunto. Ao longo dos anos, percebi que havia uma incongruência em relação aos materiais que eu estava estudando e a demanda que eu tinha enquanto músico prático. Observei que os métodos de pandeiro colocavam o pandeiro de couro como sendo “o” Pandeiro Brasileiro - supostamente o instrumento completo que representa a totalidade dos tipos de pandeiros brasileiros - quando na verdade existe uma infinidade de tipos de pandeiros brasileiros com organologias distintas e seus próprios idiomatismos (FERREIRA, 2017). Dessa forma, podemos dizer que, sobretudo a partir da década de 1990, houve uma tendência de legitimar o pandeiro com pele de couro (também conhecido como pandeiro de choro) em detrimento do pandeiro conhecido como pandeiro de náilon, quando na realidade esse segundo é mais utilizado na indústria fonográfica, em shows de diversos estilos da música brasileira e até mesmo em manifestações como cavalo-marinho, coco, frevo entre outros. Observei ainda que existiam várias maneiras (escolas) de se executar esse instrumento dentro do mesmo gênero conhecido como samba. Anos depois ingressei na Unesp no curso de bacharelado em música – habilitação em instrumentos de percussão – onde pude ter contato com diversos pandeiristas em uma série de palestras que contemplaram tanto o universo do choro quanto do samba, forró e outros. Como monografia do curso realizei o trabalho “Pandeiro de Náilon: As técnicas de Osvaldinho da Cuíca, Iverson Santos e Pimpa” que me apontou para os nomes dos dois pandeiristas que são foco da presente pesquisa.

É baseado na dualidade presente no pandeiro de náilon (vide item 1.4) que surgiram as perguntas centrais do presente trabalho. Como um instrumento visto por diversas pessoas como limitado pode ser a especialidade de diversos músicos de suma importância na música brasileira, como é o caso de Bira Presidente e Carlos Café? Quais são as características concretas que moldam dos estilos interpretativos de cada um desses músicos especialistas?

samba “comercial”, pasteurizado que contaminavam as paradas de sucesso (CUÍCA; DOMINGUES, 2009. p.173).

O termo “samba” aparece em diferentes regiões do Brasil para designar manifestações culturais bastante contrastantes entre si. O samba carioca, considerado símbolo nacional da cultura brasileira, sobretudo a partir da década de 1930, se destacou no mercado fonográfico e, com o passar dos anos, se modificou e passou por diferentes fases. Uma delas teve início na década de 1970 na cidade do Rio de Janeiro, quando o Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos começou a promover rodas de samba às quartas-feiras em sua sede, onde se criou um espaço fora do período carnavalesco para que os compositores expusessem suas canções. Com isso, um movimento se iniciou e culminou na consolidação do Grupo Fundo de Quintal em 1980. Ainda em atividade, o grupo que gravou mais de trinta álbuns é visto por músicos e pesquisadores como sendo responsável por criar uma nova estética no gênero (REIS, 2003; SILVA, 2013; PEREIRA, 2003). Isso se dá, em grande medida, devido à inserção ou popularização de instrumentos como o banjo de quatro cordas (afinação de cavaquinho), repique de mão e tantã no samba carioca. Além do mais, o pandeiro, instrumento que já estava consolidado no samba, foi utilizado por Bira Presidente de forma a dialogar com estes novos instrumentos recém introduzidos no gênero, gerando assim uma transformação estilística que causou, e causa, grande reverberação até os dias atuais.

Mais recentemente, a partir de 2012, o percussionista Carlos Alberto França Barros, conhecido pelo nome artístico de Carlos Café do Pandeiro, criou um canal no site *Youtube* para divulgar sua pesquisa pessoal de criação de novas técnicas que ampliaram o horizonte do instrumento e que, logo no início, atingia um grande número de acessos. Atualmente, Carlos Café é integrante do grupo 100kaô, possui uma linha de pandeiros com a sua assinatura (Pandeiro *Black*) na empresa Contemporânea e ministra aulas de pandeiro pela internet. Podemos dizer que ele é um dos pandeiristas brasileiros mais influentes da atualidade.

O intuito principal da pesquisa é compreender algumas das técnicas e idiomatismos presente no modo de se executar o pandeiro de náilon no samba urbano. Optamos por realizar o estudo biográfico de Ubirajara Félix do Nascimento (1937), conhecido por Bira Presidente e Carlos Alberto França Barros (1982), o Carlos Café do Pandeiro pois, baseado em pesquisas anteriores realizadas pelo autor (FERREIRA, 2016) foi possível observar que os dois pandeiristas foram amplamente citados enquanto figuras importantes do instrumento. Além do mais, o fato deles pertencerem a gerações distintas de músicos, oferece ao leitor uma visão abrangente do instrumento sendo executado em diferentes décadas e contextos, o que

acreditamos ser apropriado devido à escassez de material escrito relacionado ao assunto. Tal metodologia de comparação de pandeiristas de épocas distintas também foi utilizada por Eduardo Vidilli (2017) em sua dissertação de mestrado, que estudou os músicos Marcos Suzano e Jorginho do Pandeiro.

Utilizamos o método de transcrição musical baseado nos trabalhos de Giancesella (2012) e Mendes (2010) e decidimos pela notação desenvolvida por Carlos Stasi, devido à facilidade de representação dos timbres mais idiomáticos deste instrumento. Porém, adaptamos o sistema original de forma a contemplar os vários tipos de sons graves utilizados pelos dois músicos no pandeiro.

1 PROBLEMÁTICAS E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O presente capítulo aborda tópicos que, cronologicamente, antecedem o recorte do tema central dessa pesquisa, servindo assim de contextualização para os capítulos seguintes. Nos primeiros subcapítulos, abordaremos os aspectos históricos relativos ao pandeiro de náilon, e para isso foi preciso investigar a origem das peles sintéticas, desde as primeiras experiências até sua consolidação nos pandeiros na década de 1970. Por último, apresentaremos as problemáticas que corroboraram com o delineamento do tema de pesquisa, assim como abordaremos os conceitos teóricos que fundamentam a compreensão do estilo interpretativo de Bira Presidente e Carlos Café do Pandeiro.

1.1 Pandeiros: definições e uma breve contextualização histórica

Segundo Frungillo (2003), a palavra pandeiro tem provável origem do latim *pandorium* e do grego *Pandoûra* ou *Pandourium*. O pandeiro é um instrumento composto por uma pele que pode ser tanto de origem animal quanto sintética; um “casco” que pode ser de madeira, bambú, plástico, metal ou cabaça cuja profundidade não ultrapassa o diâmetro⁴ da pele; e em alguns casos platinelas ou outros materiais metálicos são presos junto ao corpo do instrumento a fim de produzir um som metálico quando o instrumento é sacudido ou percutido. Foi através dos povos árabes que ele se espalhou por diversas regiões ao redor do mundo e foi incorporado às culturas locais (Frungillo, 2003, p.244-5). Assim, como é possível perceber, a definição desse instrumento é complexa, visto que diversos fatores como tamanho, formato e materiais de construção podem mudar. Na Figura 1 temos alguns dos diferentes instrumentos pertencentes à família dos “pandeiros” provenientes de diversos continentes. Na figura 17, encontrada nos anexos, há um quadro com mais informações sobre esses instrumentos.

⁴ A definição de Frungillo (2003) acerca da relação entre o diâmetro da pele e largura do aro dos instrumentos da família dos pandeiros, apesar de correta, se demonstra bastante genérica, visto que existem instrumentos como os timbales cubanos que, apesar de se enquadrarem nessa definição, não são considerados como pertencentes à família dos pandeiros. Portanto, gostaria de acrescentar que, pelas medidas encontradas no decorrer da presente pesquisa, pude constatar que a largura do aro de grande parte dos instrumentos dessa família (com algumas exceções) giram em torno de um sétimo do diâmetro da pele.

Figura 1 - Alguns dos diferentes tipos de instrumentos da família dos “pandeiros” nomeados da esquerda para a direita: pandeirão do Maranhão, *daf*, *adufe*, *doyra*, *bendir*, *tamburello*, *riq*, *pandereta galega*, pandeiro de choro (Brasil), *kanjira*



Fonte: RODRIGUES, 2014. p. 96

Como o foco da presente pesquisa não está nos aspetos históricos do pandeiro, farei apenas uma breve contextualização do tema.

A invasão da Península Ibérica pelos árabes durou de 711 D.C até 1492 D.C e deixou profundas marcas culturais que a reconquista Cristã não conseguiu apagar. A própria tradição dos pandeiros se manteve por séculos e continua viva, o que podemos observar em Portugal, onde existe a tradição dos adufes (nome derivado do *Duff* árabe) até os dias atuais. Rodrigues (2014) expõe de forma detalhada todo esse processo da chegada do pandeiro na Península Ibérica pelos povos mouros, sua consolidação em Portugal e sua chegada em terras brasileiras. Rodrigues expõe ainda que, possivelmente, o pandeiro chegou ao Brasil junto às primeiras embarcações Portuguesas, e logo nos primeiros anos de colonização foram utilizados pelos padres católicos para catequizar os povos nativos (RODRIGUES, 2014. p. 53).

1.2 A história do instrumento no Brasil e sua introdução no samba

Assim como levantamos no item 1.1, o pandeiro esteve presente em terras brasileiras provavelmente a partir do século XVI. Podemos perceber, em relatos presentes nas cartas de Pe. Francisco Pires enviadas a Portugal, que o pandeiro era utilizado no processo de catequização dos povos indígenas brasileiros junto com outros instrumentos musicais como a flauta, a gaita e os chocalhos (RODRIGUES, 2014. p.56). No entanto, não é possível afirmar exatamente quando se deu a incorporação desse instrumento às manifestações culturais afro-brasileiras.

A ideia de que João da Baiana⁵ teria inserido o pandeiro no samba pode ser encontrada em diversos livros e trabalhos acadêmicos (PEÇANHA, 2013; GIANESELLA, 2012). Segundo depoimento do próprio músico cedido ao MIS (Museu da Imagem e do Som), “[na] época o pandeiro era só usado em orquestras. No samba quem introduziu fui eu mesmo.” Relata ainda que, até então, “nas agremiações só tinha tamborim e assim mesmo era tamborim grande e de cabo. O pandeiro não era igual ao atual. O dessa época era bem maior” (JOÃO *apud* ALBIN, 2019, sn). No entanto, segundo Vidilli (2017), João da Baiana teria aprendido a tocar pandeiro com sua mãe Perciliana. Uma pergunta pertinente diante dessas informações é: como ele poderia ter aprendido a tocar o instrumento com sua mãe e, ao mesmo tempo, ter inserido o instrumento no samba? Não fica claro, nos depoimentos, como realmente se deu este processo. Possivelmente ele tenha aprendido a tocar alguma manifestação cultural baiana como o samba de roda com a sua mãe Perciliana e depois inserido o instrumento no samba urbano carioca. O que sabemos é que João da Baiana, além de exímio ritmista, era também um importante compositor, tendo sambas em parcerias com Donga e Pixinguinha. Durante um período de sua vida, a partir de 1923, dividiu sua vida profissional entre o trabalho no cais do porto do Rio de Janeiro e seus trabalhos nas Rádios Cajuti, Transmissora, Educadora e Philips. Tendo em vista os cargos que João da Baiana ocupou durante sua vida é possível afirmar que ele se tornou uma figura pública, fato esse que corrobora para que as informações cedidas por ele em depoimentos acabem se multiplicando e sendo aceitas como verdade.

⁵João Machado Guedes, também conhecido por João da Baiana, nasceu em 1887 na cidade do Rio de Janeiro/RJ e faleceu em 1974 na mesma cidade. João era o caçula dentre os doze filhos de Félix José Guedes e Perciliana Maria Constança, e sempre teve contato com a música e o candomblé em seu ambiente familiar.

Não utilizamos aqui o termo “ritmista” para designar João da Baiana de forma pejorativa. De acordo com os dicionários Michaelis e Dicio.com, esse termo, além de ser um sinônimo de percussionista, apresenta em seu significado ligação direta com os músicos que atuam tocando nas baterias das escolas de samba ou em rodas de samba. No entanto, há duas vertentes de uso desse termo. A primeira vertente se relaciona com uma categoria de percussionistas que executam apenas instrumentos com altura “não definida” (caixa clara, tamborim, pandeiro, dentre outros), de maneira a acompanhar outros músicos, e que comumente aprendem a tocar em ambientes informais (tradição oral). Essa primeira vertente coloca os ritmistas como percussionistas “incompletos”. Podemos perceber tal utilização na estruturação dos testes para se obter a carteira de músico profissional pela Ordem Dos Músicos de São Paulo, onde o candidato tem a opção de realizar o teste teórico/prático a fim de obter a carteira de percussionista, ou simplesmente realizar um teste prático e adquirir a carteira de ritmista. Por outro lado, há outra vertente que se orgulha de se autodenominar como ritmista, como é o caso do músico Marcos Esguleba, especialista em instrumentos de percussão no samba. Em entrevista concedida ao autor (2019), ele relatou que se orgulha de ser chamado de ritmista. Após essa colocação de Marcos, me atentei a observar que, no mundo das baterias das escolas de samba, os músicos que tocam instrumentos de percussão também fazem questão de serem reconhecidos enquanto ritmistas. Um exemplo disso é a página Ritmista, presente nas redes sociais *Facebook* (25.835 seguidores) e *Instagram* (1104 seguidores), assim como no site *YouTube* (canal com 32.500 inscritos). As páginas divulgam materiais de vídeo com detalhes da preparação das baterias das escolas de samba para o carnaval, mostrando as novidades que cada agremiação desenvolve para o desfile consequente. Para grande parte dos integrantes das baterias, é motivo de orgulho ter sua imagem divulgada por essa página. Portanto, utilizo o termo “ritmista” no presente trabalho com o segundo significado apontado nesse texto, aquele que enaltece a profundidade e boa desenvoltura que João da Baiana demonstrava possuir enquanto músico.

1.3 As peles sintéticas

Atualmente, existem diversos tipos de peles sintéticas disponíveis no mercado para serem utilizadas no pandeiro. Contudo, como meio comparativo, analisamos o uso dessas

peles na caixa clara, concluindo que o processo de inserção dessas ao pandeiro é relativamente recente. Sendo assim, nesse subcapítulo, abordaremos a história das peles sintéticas e sua inserção ao pandeiro, bem como os principais tipos de peles industrializadas utilizadas no instrumento.

1.3.1 A Origem

De acordo com o artigo intitulado *History of Drumhead*⁶, o primeiro filme de poliéster foi desenvolvido pela empresa *Imperial Chemical Industries* (ICI) durante a década de 1940. Seu surgimento se deu por conta da necessidade de criação de um filme que substituísse os antigos, feitos à base de celulose e utilizados nos aviões de vigilância durante a segunda guerra mundial, visto que esse material não suportava a diferença de temperatura e frequentemente se rompia. Sendo assim, para solucionar tal problema, a empresa ICI desenvolveu um filme à base de poliéster que ficou conhecido como *Mylar*. Após o término da guerra, a patente foi comprada pela empresa *DuPont Chemical Company*, a fim de utilizar o filme de poliéster para produção de embalagens, fitas de gravação e isolamento de materiais elétricos. Atualmente, o *Mylar* continua sendo utilizados em diferentes lugares devido às propriedades de isolamento térmico e alta resistência em decorrência das fibras de polímero estirado. Tempos depois, entre os anos de 1952 e 1953, o engenheiro químico Jim Irwin, funcionário da empresa 3M, que já trabalhava com *Mylar* há oito anos, foi a Nova York para ver seu irmão trompetista tocar. Durante a apresentação, a pele de um dos tambores da bateria de Sonny Greer, ex-baterista de Duke Ellington, estourou. Foi então que o engenheiro teve a ideia de adaptar o filme de poliéster à bateria. Voltando a Minnesota, ele conseguiu desenvolver um protótipo da pele sintética e levou-a ao baterista para testá-la, que ficou surpreso com o ótimo resultado de homogeneidade de som que aquele novo material estava proporcionando. No entanto, esse primeiro modelo de peles não suportava grandes tensões, pois o filme era preso ao aro de madeira, e com a alta pressão ele se soltava do aro. O projeto, apesar de promissor, deveria ser aprimorado.

Jacques (2009), em seu livro *Glossário do Jazz* expõe que,

⁶ Artigo disponibilizado no site da empresa Remo Inc.

(...) toda a indústria voltou com um vigor renovado após a guerra [2ª guerra mundial] e a fabricação de BATERIAS não foi exceção. A maior inovação que ocorreu nesta época talvez tenha sido o advento da pele sintética. Inventada por Marion “Chick” Evans em meados dos anos 50, tornando-se disponível comercialmente por volta de 1957, a “pele de plástico” possibilitou aos fabricantes de BATERIA suprir a incrível demanda por kits, gerada pelos grupos de rock no início dos anos 60 a reboque dos Beatles e outro (...) (JACQUES, 2009. p. 54).

A biografia de Marion “Chick” Evans presente no site *Drummerzone.com* corrobora com o discurso de Jacques (2009), pois consta que ele foi responsável por viabilizar e comercializar as primeiras peles sintéticas para bateria. No entanto, a empresa Remo em seu artigo *history*, disponível em seu *website*, argumenta que, apesar de ter existido diversos experimentos com a película de *Mylar* no decorrer da década de 1950, apenas em julho de 1957 é que Bill Remo, em parceria com o químico Samuel N. Muchnick, desenvolveu um aro em alumínio e uma resina que suportasse a tensão da pele. Segundo a empresa, todos os projetos anteriores não obtiveram sucesso, mesmo que tenham sido comercializados. Bill Remo era um baterista profissional que viajava bastante em turnês pelos Estados Unidos da América, o que lhe permitiu acompanhar todo esse processo, incluindo os projetos de Evans e Joe Grolimund⁷. Esse primeiro modelo de pele foi lançado no mercado ainda no verão de 1957, com o nome de *WeatherKing Diplomate*, uma pele de filme simples de 7,5 mil⁸. Assim como era esperado, o lançamento reverberou fortemente, e apenas durante o evento *National Association of Music Manufacturer's Annual Show* de 1957, a empresa Remo obteve 10.000 pedidos de peles sintéticas.

⁷ Ex-presidente da empresa Selmer, fábrica de instrumentos musicais francesa.

⁸ Mil é uma unidade de medida de medida que equivale à um milésimo de polegada. Sendo assim, a espessura da pele Weatherking de 7,5 mil's, corresponderia a 0,1905 milímetros de espessura.

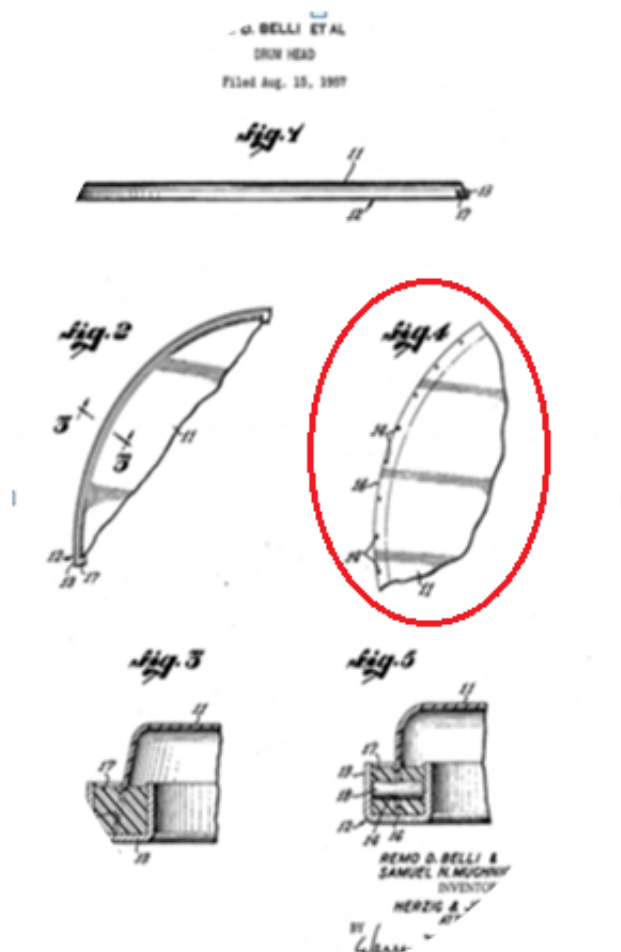
Figura 2 - *Weatherking*, a primeira pele sintética desenvolvida pela empresa Remo Inc.



Fonte: REMO Inc.

Em 3 de maio de 1960, a empresa Remo Inc. recebe o reconhecimento da criação da primeira pele sintética pelo *United States Patent Office*, e até os dias atuais é referência às empresas que desejam fabricar tal produto. Na Figura 3, é possível observar no projeto, na parte destacada em vermelho, que pequenos furos são feitos na borda do filme para que sua adesão ao aro ocorra de forma efetiva junto à resina. Muito provavelmente esse tenha sido um diferencial que assegurou o sucesso desse projeto, indo contra o pensamento das demais empresas da época, que tentaram utilizar dois aros para fixar o *Mylar*.

Figura 3 - Projeto utilizado para patente *U.S. Patent #2,934,989* das peles *Weatherking*

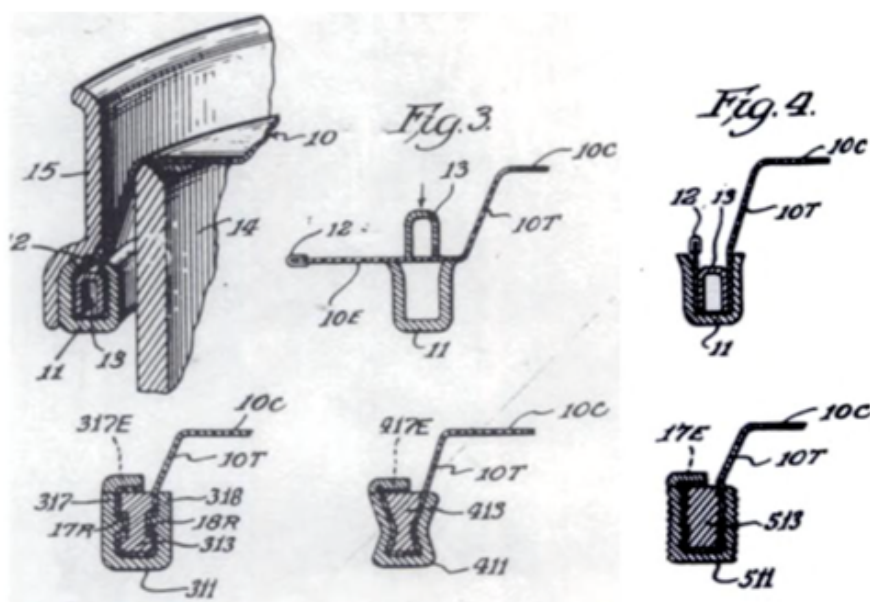


Fonte: Google Patents, disponível em: <https://patents.google.com/patent/US2934989>

Ludwing II (2001), em seu livro autobiográfico *The Making of a Drum Company: The Autobiography of William F. Ludwing II*, relata que na primavera de 1958 a empresa de sua família recebeu uma encomenda de 144 aros de madeira a pedido de Marion “Chick” Evans, o que era bastante inusitado. Ao questionarem o motivo da compra, Evans respondeu que estava fazendo experimentações com peles de novos materiais para substituir as peles de cabras. Aproximadamente no mesmo período, Joe Grolimund (antigo presidente da empresa francesa de instrumentos musicais Selmer) também encomendou aros de madeira para fixar as novas peles plásticas. No entanto, ninguém até aquele momento havia criado um sistema que fosse totalmente eficiente para prender o filme ao aro, e quem o fizesse e conseguisse patentear primeiro ganharia muito dinheiro. Até a empresa Ludwig se empenhou e conseguiu fazer seu

projeto. Ludwig II explica também que a empresa de sua família fez um projeto eficiente, mas que foi rapidamente copiado pela empresa de Bud Slingerland. Eles tentaram patentear, mas o tribunal de patentes negou (LUDWIG, p.54, 2001). O que não fica claro no livro é o motivo exato da negação da patente. No entanto, ao compararmos as datas, chegamos à conclusão que provavelmente outras empresas tenham entrado com o processo de patente antes dele, como por exemplo, a empresa de Bill Remo.

Figura 4 - Projeto de peles desenvolvido pela empresa Ludwig Drum Company



Fonte: *The Making of a Drum Company: The Autobiography of William F. Ludwig II.*

Tendo como base os diversos fatos mencionados acima, podemos concluir que os primeiros experimentos foram feitos pelo engenheiro químico Jim Irwin e rapidamente diversas empresas Norte Americanas, fabricantes de instrumentos de percussão, começaram uma corrida contra o tempo para chegar ao projeto de pele plástica mais adequado, e assim poder fabricar e deter a patente. Pelo que tudo indica as empresas Ludwig, Remo Inc. e Evans chegaram a resultados satisfatórios ainda na década de 1950. Em 1957, a empresa Remo Inc. conseguiu finalizar um projeto de peles com grande qualidade e durabilidade, e a partir daí desenvolveu uma diversidade de tipos de peles sintéticas, tanto para bateria quanto para diversos instrumentos de percussão. No entanto, não podemos ser enfáticos com relação à primeira empresa a fabricar uma pele sintética, visto que a primeira patente é de 1960, oito anos depois dos primeiros experimentos iniciarem.

1.3 A chegada das peles sintéticas ao pandeiro

O recurso da Iconografia foi essencial para uma melhor compreensão da data em que as peles sintéticas foram inseridas no pandeiro, visto que as tecnologias de gravação de áudio presentes no Brasil, na década de 1950, não apresentavam qualidade suficiente para discernirmos realmente qual tipo de pele estava sendo utilizada. Sendo assim, observando as imagens de vídeos antigos, foi possível delinear a década aproximada que esse tipo de pele se tornou popular nos pandeiros. O registro mais antigo encontrado é datado de 1970, uma apresentação do grupo Trio Pandeiro de Ouro na Suíça, formado pelos músicos Pimpolho, Rogério e Carlinhos Pandeiro de Ouro⁹, o líder o grupo. Nesse show, pelos pandeiristas terem um papel de protagonistas, tocando e fazendo malabares, fica evidente tanto pela sonoridade, quanto pelas imagens, que os três integrantes utilizaram peles sintéticas e pandeiros grandes de 12 ou 13 polegadas. Durante o ano seguinte, no programa MPB Especial de 1971, promovido pela TV Cultura e tendo como convidado o grupo Trio Mocotó, encontramos o pandeirista Nereu Gargalo também tocando com a pele de náilon. Em 1972, também no programa MPB Especial, encontramos Jackson do Pandeiro e Arlindo Vaz Gemino (músico do grupo Originais do Samba) utilizando as peles plásticas no pandeiro.

O fato desses músicos utilizarem este tipo de pele em gravações e shows importantes a partir de 1970, aponta para a hipótese de que provavelmente, na segunda metade da década de 1960, as peles de náilon já estavam presentes no Brasil, quando se iniciou esse processo de migração das peles sintéticas da bateria para os instrumentos de percussão do samba.

Osvaldinho da Cuíca (2016), em entrevista¹⁰ concedida ao autor, afirma desconhecer quem foi a primeira pessoa que inseriu a pele de náilon no pandeiro. Porém, um dos tipos de pele sintética muito comum, conhecida como “pele holográfica”, foi criada por ele na década de 1980. Segundo o entrevistado, além do trabalho como músico, ele fazia malabares junto à

⁹ Carlos Alberto Sampaio de Oliveira se tornou conhecido como Carlinhos Pandeiro de Ouro após ter vencido em primeiro lugar o concurso ocorrido em 15 de agosto de 1966 que buscava revelar o melhor pandeirista do Brasil. Esse concurso ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, Estádio do Maracanã, e contou com mais de quinhentos inscritos.

¹⁰ CUÍCA, Osvaldinho da. Depoimento concedida a Gustavo Surian Ferreira, 05 jun. 2016. [O depoimento encontra-se gravado em áudio no acervo de pesquisa deste projeto].

bateria da Vai-Vai¹¹ e sentiu a necessidade de enfeitar seu pandeiro para que o mesmo reluzisse com as acrobacias. Foi então que Osvaldinho encontrou, na loja “Mundo das Fantacias”, localizada na Ladeira Porto Geral (Rua 25 de Março em São Paulo), um papel autocolante importado, fabricado pela empresa *Kodak Company*¹², que continha belos desenhos brilhosos. Ele conta que colou esse papel na pele e na lateral do seu pandeiro e ficou um tempo trabalhando com ele, até que seu pandeiro foi danificado. Osvaldinho foi até a antiga loja da empresa Contemporânea para consertar seu instrumento. Miguel Fasanelli¹³, ao ver o pandeiro, gostou muito do visual brilhoso do instrumento e se interessou em criar, junto com Osvaldo, uma maneira de desenvolver uma pele para seus instrumentos que tivesse aquela estética. Segundo Osvaldinho, naquela época, era bastante comum que os sambistas tivessem esse contato direto com as fábricas de instrumentos musicais, auxiliando e sugerindo melhorias. Após algumas tentativas, eles desenvolveram o projeto que consistia em duas peles transparentes, bastante finas, com o papel holográfico prensado no meio. O resultado pode ser observado na Figura 5 (CUÍCA, 2016. 15 min).

¹¹ Escola de Samba da cidade de São Paulo, localizada na região conhecida como “Bixiga”, no distrito da Bela Vista. Oriunda de um time de futebol dos anos de 1920, o “cai-cai”, ela é atualmente (2020), a escola com mais vitórias no grupo especial de São Paulo, com 15 títulos e 10 vice-campeonatos.

¹² *Kodak Company* é uma empresa multinacional, com sede em Rochester, Nova Iorque, Estados Unidos, especializada na produção de produtos fotográficos amadores, profissionais e destinados à área da saúde.

¹³ Miguel Fasanelli (1932-2009) foi fundador da empresa Contemporânea Musical, que teve início 1948, na Rua General Osório, número 46. Atualmente, a Contemporânea Musical é uma empresa de ampla atuação no mercado nacional de instrumentos de percussão.

Figura 5 - Pandeiro de malabares de 13 polegadas com pele holográfica



Fonte: Próprio autor

É possível perceber, através do depoimento de Osvadinho da Cuíca, que as peles sintéticas, além de apresentarem maior durabilidade, revolucionaram o aspecto estético do pandeiro. Através das peles holográficas foi possível criar pandeiros com desenhos e brilhos, tanto para os pandeiristas executantes dos malabares quanto para os músicos que gostariam de ter um pandeiro com uma estética diferente. Hoje em dia, são fabricados pandeiros com peles de diferentes cores e brilhos, sendo possível encomendar a pele com palavras e imagens customizadas. Na Figura 6 é possível observar o trabalho de empresa *Black Tin* do Rio Grande do Sul, especializada na fabricação de instrumentos personalizados relacionados ao samba. No caso do pandeiro, a empresa disponibiliza diversas opções de variadas cores de ferragens, aro e platinelas. Ao encomendar o pandeiro, o cliente pode escolher dentre as dezenas de imagens já existentes no catálogo da empresa, ou personalizar a pele com uma imagem própria. Diferentemente das peles holográficas, os desenhos desse tipo de pele são obtidos através do processo de sublimação, gerando peles sublimadas.

Figura 6 – Pandeiros *Black Tin* com pele sublimada



Fonte: Site da empresa Blacktin

1.3.3 Os tipos de peles de náilon na atualidade

Atualmente, existem peles sintéticas para pandeiros compostas de diferentes combinações de materiais industrializados, e que podem ser de filme duplo ou simples. Cada uma delas tem sua especificidade de uso e sonoridade. As qualidades de peles sintéticas mais utilizadas no pandeiro são: leitosa, porosa, holográfica, *skyndeeep*¹⁴ e *super nylon*¹⁵. Porém, o termo “pandeiro de náilon” será empregado aqui para me referir ao instrumento que possua qualquer tipo de pele sintética, mesmo que na sua composição tenha outras substâncias além do filme de náilon. Isso se dá porque o uso do termo “pandeiro de náilon” é extremamente

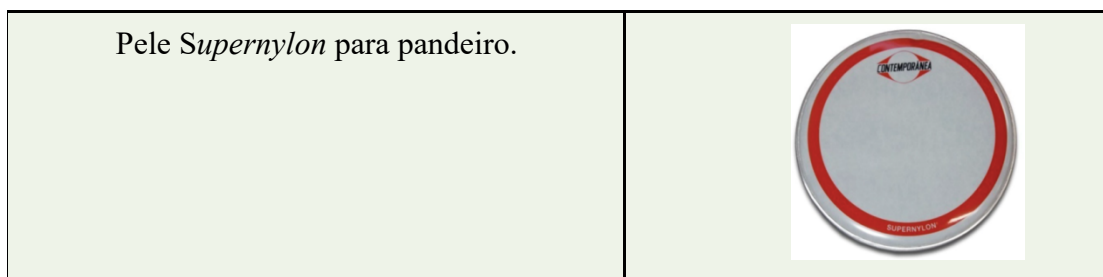
¹⁴ Pele desenvolvida pela empresa Remo Inc, lançada em 01 de janeiro de 2007. Sua fabricação é feita de maneira que as frequências graves são privilegiadas, assim como ocorre em uma pele de cabra de espessura grossa.

¹⁵ Modelo de pele sintética desenvolvida pela empresa Contemporânea Musical que, por possuir uma camada de resina na parte de baixo, produz um som mais seco e inibe os harmônicos agudos indesejados.

frequente no meio musical, além do que foge ao escopo desse trabalho os detalhes técnicos da composição química das peles.

Figura 7 - Tipos de peles sintéticas mais usadas no pandeiro

Pandeiro com pele holográfica.	
Pandeiro com pele leitosa.	
Pandeiro com pele porosa.	
Pandeiro <i>Black</i> com pele de filme duplo desenvolvido pela empresa Contemporânea em parceria com Carlos Café.	
Pandeiro com pele Skyndeeep.	



Fonte: Próprio autor

1.4 O paradigma do “Pandeiro Brasileiro”

De acordo com Ferreira (2016), a concepção de escolher o pandeiro de couro de dez polegadas de diâmetro como sendo o tipo de pandeiro mais representativo do Brasil surgiu na década de 1990, quando o músico Marcos Suzano “inicia um processo de desconstrução dos paradigmas do pandeiro e da percussão popular, ao deixar de utilizar o *set up* de congas, bongôs, timbales e começar a inserir o pandeiro (...)” (FERREIRA, 2016. p.7). No decorrer deste processo de inserção do pandeiro em estilos musicais como o Funk, Drum and Bass, Jungle que tradicionalmente não tinham pandeiro, ele alterou a sequência do que seria o mais tradicional no pandeiro ao iniciar suas levadas com a ponta dos dedos e não com o polegar, como tradicionalmente se faz. Através disso, ele ampliou as possibilidades de utilização do pandeiro, rompendo com o idiomatismo tradicional (VIDILLI, 2017. 151). Pandeiristas como Sergio Krakowski, Luiz Guello, Leo Rodrigues e Bernardo Aguiar também tiveram papel essencial na difusão do pandeiro de couro. Neste mesmo período surgiram métodos para o instrumento, como o “Pandeirada Brasileira” de Vina Lacerda e “Pandeiro Brasileiro” de Luiz Roberto Sampaio e Vitor Camargo Bub, nos quais o pandeiro de couro é tido como o instrumento mais “representativo” ou o mais utilizado dentre os diversos tipos de pandeiros encontrados no Brasil.

Segundo Castro (2019),

No Brasil estamos avançando pouco a pouco em relação à produção e qualidade do ensino da percussão popular, sendo que o pandeiro é o instrumento mais focado em métodos de ensino. No entanto, esses métodos apresentam principalmente o pandeiro de 10 polegadas com pele animal e desconsideram muitas técnicas e materiais referentes aos pandeiros de pele de náilon usados no samba enredo, partido alto, embolada, cavalo marinho, folia de reis, entre outros (CASTRO, 2019, 140).

É evidente a importância destes trabalhos para a comunidade percussiva. No entanto, sabe-se que o pandeiro de náilon está sendo amplamente utilizado nos gêneros musicais presentes na indústria fonografia atual, como o samba, e que suas técnicas específicas, assim como seu idiomatismo, não são tratados nesses livros, o que é prejudicial aos seus leitores que adquirem uma visão deturpada do uso e da representatividade desse instrumento no Brasil.

O principal argumento para a utilização do termo “pandeiro brasileiro” por percussionistas e/ou pesquisadores é que existe um modo brasileiro de se tocar que é diferente do modo que se toca os demais *frame drums* ao redor do mundo, onde a pele do instrumento fica virada para frente, impossibilitando que o executante veja a mesma (RODRIGUES, 2014. p. 73). No entanto, durante a minha pesquisa, me deparei com diversas manifestações culturais brasileiras onde o pandeiro de náilon é usado justamente na posição vertical, como é o caso do Côco de Trupé, Cavalo Marinho, Maculelê e Samba de Roda da Bahia.

Figura 8 - Pandeirista tocando Côco de Trupé em Alagoas



Fonte: Frame retirado do vídeo “Batuques” do Instituto Cachuêra

Figura 9 - Pandeiristas de Maculelê em Santo Antônio na Bahia



Fonte: Frame retirado do vídeo “Batuques” do Instituto Cachuêra.

Leppert (1993), em seu livro *The Sight Of The Sound*, discute a relação da música com o corpo. Segundo ele, a música é percebida através do ouvir e do olhar, e devido ao fato do som ser etéreo, abstrato e “desaparecer” logo após sua execução, o aspecto visual ganha bastante relevância. Ele ainda discute como as pessoas atribuem status aos instrumentos musicais de acordo com o material que ele é fabricado. Ou seja, quando olhamos para um cravo do século XVIII ou até mesmo um pianoforte do século XIV, é evidente que a riqueza de detalhes, ornamentos e valor monetário dos materiais necessários para fabricação daquele instrumento estão corroborando para que o público imagine o quão “belo” deva ser o som produzido por ele (LEPPERT, 1993. p. 107).

Figura 10 - Pianoforte projetado e fabricado por George Henry Blake em 1840



Fonte: Leppert (1993).

Leppert ainda afirma que o cravo e a harpa, durante o século XVIII, eram instrumentos muito caros, de baixa durabilidade e de difícil locomoção, mas era justamente esses altos custos que faziam com que eles fossem símbolos de poder. Ou seja, ter um instrumento desses na sala de qualquer casa, significava que a família detinha muito dinheiro e *status*. Isso fica evidente em diversos quadros da época, como é o caso da aquarela de Sir Charles D'Oyly, datada de 1824. Na figura 11 pode-se observar a obra que retrata uma sala nobre durante a dominação inglesa na Índia. A harpa e o cravo no canto esquerdo da sala aparecem junto a 17 quadros, revelando o papel da arte enquanto meio de legitimar o poder dos ingleses do século XVIII.

Figura 11 - The Winter Room in the Artist's House at Patna, aquarela de Sir Charlis D'Oyly de 1824



Fonte: Livro *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*

Stasi (2011) utiliza o conceito proposto por Leppert para compreender como os instrumentos de percussão, em especial os raspadores, são vistos de acordo com as representações que eles carregam. Ao fazer comparações entre o reco-reco e o piano, ele afirma que eles são a antítese um do outro. O piano, com suas sete oitavas de tessitura, é um instrumento considerado completo, e por conta de seu tamanho e grande valor monetário agregado, é frequentemente tido como sinônimo de status social elevado, prestígio e elegância. De acordo com Alan Ader¹⁶, é justamente por conta desse status que há uma categoria de pianos denominada *piano shaped objects*, que tem unicamente uma função decorativa (ADER *apud* STASI, 2011. p. 43). Isso se dá, em grande medida, devido à herança do pensamento da Igreja Católica, da aristocracia e da burguesia europeia dos séculos XVI ao XVIII, em que a música era utilizada como meio de manutenção de seus poderes na sociedade da época. Por outro lado, o reco-reco é frequentemente ligado a objetos cotidianos, tais como

¹⁶ Na época em que Stasi escreveu “O Instrumento Do “Diabo”: Música, Imaginação e Marginalidade”, Alan Ader era técnico de piano do Instituto de Artes da Califórnia.

os raladores, ou até mesmo associado com itens de cunho sexual. A própria palavra “raspar”, em diversas culturas, tem significado erótico, pois remete à fricção e consequentemente ao calor e ao fogo. Ele faz ainda uma analogia dos dentes do reco-reco com o conceito de listras, mostrando que essas são utilizadas em diversas culturas com significado negativo de marginalidade. Podemos encontrar exemplos disso na roupa dos prisioneiros americanos nos filmes de época, na roupa das prostitutas medievais, ou até mesmo na indumentária dos marinheiros de classes inferiores. O próprio material utilizado na fabricação de grande parte dos instrumentos raspadores, como a madeira, o bambú, as molas, as latas de óleo e a cabaça podem ser facilmente encontrados com baixo custo. Dessa forma, as pessoas tendem a relacionar formas aparentemente simples e materiais baratos a sonoridades simples, pobres e, por conseguinte, julgam o instrumento como limitado (STASI, 2011. p.33-73).

Assim como Stasi utiliza os conceitos de Leppert para compreender como as pessoas enxergam o reco-reco, é possível aplicar tal conceito a fim de compreender como se dá essa relação com o pandeiro de náilon. Os materiais necessários para a confecção de um pandeiro são de custo bastante baixo quando comparados a outros instrumentos musicais, e são comumente encontrados em utensílios domésticos.

Objetos de uso cotidiano como pratos, copos, talheres, cadeiras, canetas são disponibilizados no mercado em diferentes materiais, cada um com seu preço e qualidade. Materiais como vidro, metal, louça e madeira são algumas das opções com melhor acabamento e custo elevado. Em todos os objetos mencionados, existe a opção em plástico¹⁷, com menor custo e por vezes tido como descartável. O plástico está comumente ligado a objetos de baixa qualidade, provisórios e baratos. Sendo assim, a representação simbólica do plástico influencia diretamente na representação do pandeiro de náilon em si, bem como no modo como grande parte das pessoas veem as peles plásticas do pandeiro.

¹⁷ É evidente que atualmente existem polímeros com alta resistência, mas isso não se aplica aos exemplos dos objetos cotidianos de uso doméstico.

1.5 Fundamentação teórica

Com o intuito de embasar as discussões existentes nos capítulos 2 e 3, abordamos na presente subseção os conceitos teóricos relativos a Organologia, Idiomatismo e Autoetnografia.

1.5.1 Organologia

A organologia, enquanto área do conhecimento da música, se inicia em 1893, com o músico e luthier belga Victor-Charles Mahillon. Após ser convidado para assumir o cargo de curador do Museu do Conservatório Real de Bruxelas ele desenvolve um sistema classificatório para agrupar e organizar os instrumentos musicais que ali chegavam de diversos países. Nesse primeiro sistema, o aspecto morfológico era fundamental, não sendo levado em conta os aspectos culturais.

Em 1914, o alemão Curt Sachs e o austríaco Erich Von Hornbostel criaram um sistema classificatório baseado naquele proposto por Mahillon. O conceito da taxonomia proveniente das ciências biológicas está presente nesse sistema, pois a classificação se inicia levando em conta primeiro os aspectos mais gerais, como o material que produz o som e, posteriormente, os mais específicos. Inicialmente, existiam apenas as categorias membranofones, idiofones, aerofones e cordofones. Apenas em 1940 foi incluída uma quinta categoria para abranger instrumentos elétricos.

De acordo com Kartomi (2001),

a maioria dos estudiosos do assunto [organologia], a partir da década de 1990, passou a abandonar a ideia de criar esquemas classificatórios de larga escala, uma vez que a percepção geral é de ser inviável idealizar um único esquema que satisfaça a todo tipo de propósito nos estudos de instrumentos musicais” (KARTOMI, 2001. p. 286-291).

Tomamos como base para o estudo do presente trabalho a concepção proposta por Eliot Bates (2012) intitulada Organologia Viva, que estuda não apenas os aspectos acústicos, morfológicos e técnicos, mas também a relação que um determinado instrumento musical possui em seu contexto cultural. Essa nova organologia se contrapõe às antigas abordagens

que tratavam os instrumentos como objetos “mortos” que estavam expostos nos museus. Aplicando isso ao pandeiro fica evidente seu papel simbólico na cultura brasileira, visto que ele “[...] é comumente representado em propagandas nacionais e internacionais, desenhos animados e músicas como um dos símbolos materiais que representam a cultura brasileira.” (HERNANDES; BOLLOS, 2016. p. 236). Na indústria de entretenimento, devemos destacar a figura de Zé Carioca¹⁸ como um exemplo icônico da relação do suposto “jeito brasileiro” com o instrumento. Isso é evidenciado na capa da terceira edição da revista “Anos de Ouro do Zé Carioca” (1989), onde o personagem alegre e preguiçoso aparece tocando pandeiro, assim como no título da história “O Pandeiro Mágico” (revista nº523). Segundo Brun (2019), “As Histórias em Quadrinhos, através do lúdico, da ficção e do fantástico, são representações de uma realidade tal com percebida pelos seus contemporâneos” (BRUN, 2019. p. 59). Posto isso, concluímos que a escolha do pandeiro como parte da construção do estereótipo do malandro carioca foi bem aceita pelos leitores brasileiros, visto as cinco décadas de comercialização da revista de Zé Carioca no país. Tal aceitação se enfatiza ainda mais na música “Pagode na Disney” de Arlindo Cruz, cujo compositor relaciona o personagem mais uma vez ao pandeiro, dizendo de forma bem-humorada que o papagaio é “partideiro¹⁹”.

Em seu artigo “The Social Life of Musical Instruments” Eliot Bates (2012) utiliza instrumentos cordófonos orientais e provenientes do oriente médio para exemplificar sua abordagem. Dentre eles está o Saz, instrumento presente em países como Irã, Azerbaijão, Curdistão, nos Balcãs e na Turquia. Através de uma etnografia o autor aborda o instrumento de diversas perspectivas, inclusive enquanto símbolo da diáspora turca, ou seja, esse instrumento carrega o significado do que é ser realmente turco. Assim, pelo pandeiro ser um instrumento com tamanha representatividade no Brasil, optamos por nos embasar neste conceito para compreender esse processo.

¹⁸ Personagem criado nos Estúdios Walt Disney em 1942, que utiliza um papagaio protagonista enquanto símbolo do “malandro carioca”.

¹⁹ Músico que domina o estilo do partido alto, que normalmente inclui a habilidade de improvisar versos.

1.5.2 Idiomatismo

Durante o processo de aprendizagem dos instrumentos de percussão relacionados à música popular brasileira, observei que a “base²⁰” e as “variações²¹” não acontecem de forma isolada no decorrer da execução. No acompanhamento de uma música, o percussionista pode realizar variações juntamente com o solista (cantor ou instrumentista) sem que haja conflitos. Para tanto é necessário que todos os músicos tenham conhecimento dos padrões rítmicos, melódicos e harmônicos que caracterizam aquele determinado estilo musical. Dessa forma,

(...) percebe-se que um percussionista que conhece bem o samba normalmente tem desenvoltura em quase todos os instrumentos de percussão utilizados nesse estilo, justamente por conhecer o idioma em que esses instrumentos estão inseridos. Os tipos de frases, de acentuações e sincopas características do estilo, os “breques”, as diferentes funções de cada instrumento, o equilíbrio de dinâmica entre eles e suas inter-relações, isso sem entrar no mérito das questões socioculturais envolvidas. A técnica nunca será completa sem o conhecimento apropriado dessa linguagem, que juntas formam o que podemos chamar “idiomatismo” do instrumento (GIANESELLA, 2012. p. 190).

Assim, no caso do samba, é necessário que todos os músicos da roda conheçam o “idioma” para que o diálogo aconteça de forma orgânica. É justamente nesse contexto que utilizaremos o termo “levada”, pois nele já está intrínseco que o padrão rítmico (base) pode ser alterado de acordo com o idiomatismo daquele determinado gênero musical. Miranda (2018) expõe que “o idiomatismo está ligado às capacidades sonoras que um objeto (instrumento musical) pode proporcionar”. O autor ainda complementa dizendo que “quando alteramos a morfologia de um instrumento, geramos novas possibilidades sonoras, técnicas e consequentemente, idiomáticas” (MIRANDA, 2018. p.17).

Dessa forma, podemos afirmar que quando as peles sintéticas foram inseridas nos pandeiros, várias características morfológicas foram alteradas. Podemos mencionar como fator principal o peso, que aumentou significativamente por conta da maior quantidade de ferragem necessária para suportar a tensão da pele. Em decorrência disso, a movimentação da

²⁰ Base, também denominada de acompanhamento, é um padrão rítmico circular, que se repete diversas vezes no decorrer da música, de forma que o solista se sobressaia ao executar a melodia da música.

²¹ Variação se caracteriza quando é executado um ritmo diferente da base. Normalmente ela ocorre na transição entre seções da música.

mão que segura o instrumento se alterou, assim como será discutido no item 3.4.1. A própria pele de náilon dificulta a obtenção de determinados sons, como por exemplo o grave com a ponta dos dedos. Ou seja, com a mudança da morfologia do instrumento se alterou o idiomatismo, surgindo assim novas técnicas, que serão abordadas nos capítulos II e III.

1.5.3 Autoetnografia

Em virtude da escassez de material escrito acerca do pandeiro de náilon busquei utilizar minhas experiências enquanto pesquisador e músico como um dos meios para embasar a presente pesquisa. Sendo assim, me deparei com a autoetnografia, método de grande valia para compreender processos normalmente excluídos socialmente. De acordo com Santos (2017),

Autoetnografia vem do grego: *auto* (*self* = “em si mesmo”), *ethnos* (nação = no sentido de “um povo ou grupo de pertencimento”) e *grafo* (escrever = “a forma de construção da escrita”). Assim, já na mera pesquisa da sua origem, a palavra nos remete a um tipo de fazer específico por sua forma de proceder, ou seja, refere-se à maneira de construir um relato (“escrever”), sobre um grupo de pertença (“um povo”), a partir de “si mesmo” (da ótica daquele que escreve) (SANTOS, 2017. p. 218).

Benetti (2017) relata que o método da autoetnografia ganhou destaque na academia nas duas últimas décadas por ser capaz de extrair informações que apenas o pesquisador que está imerso no objeto de estudo pode obter. Como desmembramento, temos a pesquisa artística (*artistic research*), bastante ligada à *performance* e, através de um diário reflexivo, o músico pode problematizar questões práticas como o dedilhado de uma peça por exemplo (BENETTI, 2017. p.5).

Santos (2017) ainda expõe que

a autoetnografia é um método de pesquisa que: a) usa a experiência pessoal de um pesquisador para descrever e criticar as crenças culturais, práticas e experiências; b) reconhece e valoriza as relações de um pesquisador com os “outros” (sujeitos da pesquisa) e c) visa a uma [sic] profunda e cuidadosa auto-reflexão, entendida aqui como reflexividade, para citar e interrogar as interseções entre o pessoal e o político, o sujeito e o social, o micro e o macro (SANTOS, 2017. p.221).

Apesar de não me julgar imerso no universo do samba da mesma maneira que os músicos pesquisados no presente trabalho – Bira Presidente e Carlos Café –, acredito que minhas vivências como músico em rodas de choro, rodas de samba, bateria da escola de samba (Imperio da Casa Verde), bandas, orquestras e grupo de percussão, serviram como referência para a presente pesquisa.

2 BIRA PRESIDENTE E O FUNDO DE QUINTAL

O estilo interpretativo de Bira Presidente está fortemente entrelaçado à sua história familiar. Isso se dá, em grande medida, à relação de sua família com o carnaval, com os sambistas cariocas e com as religiões da Umbanda e do Candomblé. Por conta disso, este capítulo se inicia apresentando suas influências paternas e maternas, que desencadearam o surgimento do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos e posteriormente do grupo Fundo De Quintal. Após essa seção introdutória, adentraremos em detalhes concretos como técnicas, levadas e variações que compõe o estilo do músico.

2.1 A Família Félix do Nascimento

Ubirajara Félix do Nascimento nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1937. Seus pais, Domingos Félix do Nascimento (conhecido como Grampão) e Conceição de Souza Nascimento, tiveram outros três filhos, Ubirany, Ubiracy e Conceição. A única filha da família foi registrada com o mesmo nome da mãe, por isso vou utilizar o apelido “Conceiçãozinha” pelo qual todos a conheciam para me referir a Conceição Félix do Nascimento (filha). Ubirajara, o mais velho dos irmãos, é conhecido pelo nome artístico de Bira Presidente pois, desde a consolidação do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos até os dias atuais, se mantém na posição de presidente, assim como veremos mais à frente.

2.1.1 O pai Domingos Félix

Domingos Félix do Nascimento (pai de Bira Presidente) foi um amante do samba, e apesar de não tocar nenhum instrumento musical era frequentador assíduo das rodas de samba que aconteciam durante os fins de semana nas casas de Donga, Aniceto, Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, Bide, Honório Guarda, Gastão Viana e João da Baiana. Nessas ocasiões, Bira e seus irmãos – com exceção da sua irmã Conceiçãozinha – eram levados pelo pai às rodas de samba, onde ficavam observando atentamente tudo que acontecia. Em entrevista concedida ao autor, Ubirajara diz que tais amizades do seu pai influenciaram diretamente para que ele e

seus irmãos se tornassem sambistas. Bira Presidente cita que ficava “sensibilizado” ao ver os músicos Gastão Viana, Honório Guarda e João da Baiana tocarem pandeiro, que na época (aproximadamente 1946) só existia com pele de animal (PRESIDENTE, 2020. 5 min 50seg).

Podemos perceber, no parágrafo abaixo, que os amigos de Domingos Félix estavam inteiramente envolvidos com os acontecimentos ocorridos na Casa da Tia Ciata²² e apresentavam grande envolvimento no processo de criação e posterior divulgação dos primeiros sambas cariocas, como afirma Sandroni (2001):

Frequentavam essa casa [da tia Ciata] ninguém menos que o grande Pixinguinha, Donga, que se apressou a registrar como de sua autoria exclusiva um samba que resultara de uma criação coletiva — sendo publicamente contestado por Tia Ciata e outros—, Sinhô, João da Baiana e todos os sambistas de destaque das décadas iniciais do século XX (SANDRONI, 2001. p. 9).

Domingos exercia a profissão de serralheiro, mas nas horas vagas dançava em alto nível. Apesar de não exercer a profissão de dançarino, chegou a ganhar concursos de dança do início do século passado, como valsas e maxixes. Devido ao grande número de amizades e ao estilo de vida boêmia que levava não eram raras as vezes que “Grampão” saía para encontrar seus amigos e demorava dias para retornar (REIS, 2003. p. 28).

O Carnaval era uma tradição da família Félix do Nascimento. Domingos já estava envolvido com o Bloco Boi da Coroa muito antes da criação do Cacique de Ramos. Seu filho Ubirany conta que seu pai, por ser um dos organizadores desse bloco, possuía um dos títulos de nobreza (de destaque) na escola, o de *Lord*. Seguindo o caminho do pai, Ubirajara e Ubirany também estavam fortemente ligados à organização de pequenas alas do carnaval carioca (REIS, 2003. p.31).

²² Hilária Batista de Almeida, baiana, moradora da Rua Visconde de Inhaúna, 117, casada com o profissional liberal João Batista da Silva cuja casa era frequentada por diversos músicos, artistas e pessoas de diversas classes sociais. Em sua residência aconteciam rodas de choro na sala (cômodo maisnobre), sambas de partido-alto ou samba-raiados na parte dos fundos e o candomblé no terreiro, na parte do fundo. Sua casa foi uma das poucas casas das “tias” baianas localizadas nos arredores da Praça Onze que sobreviveram à reformulação do centro do Rio de Janeiro iniciada em 1903 pelo então prefeito Pereira Passos.

2.1.3 A Mãe Conceição

Dona Conceição de Souza Nascimento, mineira católica nascida em São João del Rei, foi responsável pela construção da parte espiritual de diversos filhos-de-santo, além dos seus filhos. Segundo Bira Presidente (2020), sua mãe, ainda na época de juventude, começou a ter desmaios repentinos e, quando foi ao médico, não se descobriu doença alguma. O problema só foi solucionado quando ela se consultou com um médico espírita, que indicou que ela deveria cuidar de seu lado espiritual em um terreiro de Umbanda ou Candomblé. Foi assim que Dona Conceição se iniciou no candomblé e teve como mãe-de-santo a Mãe Menininha do Gantois²³ (PRESIDENTE, 2020. 40 min).

De acordo com Reis (2003), apesar de ser iniciada no Candomblé, Dona Conceição preferiu se manter trabalhando na Umbanda, que já havia conhecido anteriormente no Rio de Janeiro. Inicialmente, seus trabalhos espirituais eram realizados em sua própria casa. Porém, tempos depois, ela comprou um terreno e, com a ajuda de familiares e filhos-de-santo, construiu o Centro Espírita São Jerônimo. Segundo Conceiçãozinha, atual mãe-de-santo do terreiro, apesar do terreiro ser de Umbanda, ele carrega preceitos relacionados ao Candomblé até os dias atuais (REIS, 2003. p. 20). As festas de Santos realizadas no terreiro de Dona Conceição eram frequentadas por muitos amigos e familiares. Tais festas duravam dias, como as festas de aniversários realizadas na casa da família. Contudo, Dona Conceição preferia poupar seus filhos e marido de trabalharem e serem iniciados na Umbanda, pois segundo ela eram muitas obrigações a se fazer, o que era muito desgastante. Reis (2003) afirma ainda que Ubirany e seu irmão Ubirajara ficavam observando atentamente os ogãs²⁴ tocando atabaques nas giras²⁵ do terreiro de Dona Conceição, mas raramente lhes era permitido tocar. Isso porque eles não poderiam se tornar ogãs oficiais da casa, pois Dona Conceição não poderia ser ao mesmo tempo mãe-de-santo e mãe biológica dos meninos. Os próprios nomes dos filhos homens da família Félix do Nascimento – Ubirajara, Ubiracy e Ubirany – são todos de origem indígena devido à fé espírita que Dona Conceição possuía. Esse fato foi bastante relevante para a futura escolha do nome do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos. Contudo, mesmo com a forte influência da religião afro-brasileira exercida pela sua mãe e irmã, Bira Presidente se denomina Católico Apostólico praticante (REIS, 2003. p.40).

²³ Maria Escolástica da Conceição Nazaré, mãe de santo do terreiro do Gantois, localizado em Salvador- Bahia.

²⁴ Pessoa responsável por tocar atabaque, entoar cantigas e rezar durante os cultos do candomblé.

²⁵ Culto onde os trabalhos espirituais são realizados.

2.1.3 A relação da família com o Carnaval

No carnaval carioca da década de 1960 já existiam as escolas de samba, porém ainda era comum as famílias criarem alas para brincarem durante os dias de folia. O Bloco Cacique de Ramos surge nesse contexto, em 1961, com a união das famílias de Aymoré do Espírito Santo, de Walter Tesourinha, bem como da família Félix do Nascimento.

Dentre essas famílias, a única que tinha experiência com a organização de um bloco carnavalesco de maior porte era a família de Walter Tesourinha, que havia participado da organização dos blocos “Brinca Quem Pode” e “Cacique Boa-Boca” que desfilavam no bairro de Olaria, local distante de Ramos. Enquanto isso, a família Félix do Nascimento dirigia a ala “Homens das Cavernas” e a família de Aymoré do Espírito Santo comandava a ala “Chapeuzinho de Prata”.

2.2 O Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos

Paradoxalmente, o Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos, apesar de nunca ter se tornado escola de samba, é uma agremiação conhecida e respeitadas em diversos países. Para compreender tal processo, é preciso analisar o contexto de surgimento do bloco e a natureza dos eventos que o bloco sediava, dando destaque ao movimento do “pagode”, que foi responsável pelo surgimento de grades nomes do samba, incluindo o grupo Fundo de Quintal.

2.2.1 O Surgimento

Durante o carnaval de 1960, a ala da família de Bira Presidente acabou se envolvendo em um conflito com pessoas de outra ala²⁶, quando Aymoré do Espírito Santo e seus amigos, que estavam passando pelo local, decidiram ajudá-los. Foi dessa situação de aproximação dos dois grupos que surgiu a ideia de formarem um único bloco. Foi então que convidaram Walter Tesourinha e sua família, que haviam se mudado para o bairro de Ramos recentemente. O

²⁶ Grupo de pessoas que saem às ruas durante os dias de folia do carnaval, com fantasias que obedecem ao mesmo tema.

resultado foi a união das três famílias em um único bloco, o Cacique de Ramos (SILVA, 2013. p. 7).

A criação do bloco, às vésperas do carnaval de 1961, foi surpreendente, pois

Faltando poucos dias para a grande festa, foram convocados os primeiros ensaios. Seus organizadores se surpreenderam com a quantidade de pessoas que conseguiram mobilizar. Tinham a expectativa de reunir cerca de vinte foliões, mas logo no primeiro ensaio se depararam com duzentos. Durante os três dias de carnaval desfilaram pelas ruas do bairro cerca de duzentas e cinquenta [sic] pessoas vestidas de índio, acompanhadas por uma banda alugada, composta de instrumentos de sopro e percussão. Assim surgiu o Cacique de Ramos (REIS, 2003. p. 1).

É interessante notar que a banda que animou o então primeiro desfile do Cacique de Ramos não era uma bateria de samba com diversos ritmistas, mas sim uma banda alugada com instrumentos de sopro e poucos instrumentos de percussão. Porém, depois do sucesso inesperado do primeiro desfile, foram organizados bailes em diversos locais a fim de arrecadar dinheiro para a compra dos instrumentos da bateria do bloco.

Existem duas versões referentes ao surgimento do nome Cacique de Ramos. A primeira, defendida pela família de Walter Tesourinha, relata que a família já organizava o bloco chamado Cacique Boa-Boca e que, ao se mudarem para o bairro de Ramos, decidiram mudar também o nome do bloco para “Cacique de Ramos”. A outra versão é contada por Bira Presidente e seu irmão Ubirany. De acordo com eles, Dona Conceição era umbandista e, por esse motivo, colocou nomes indígenas nos seus três filhos. Coincidentemente, o nome de outro fundador do bloco, o Aymoré, também tem origem indígena. Vendo essa recorrência de nomes indígenas a irmã de Sereno²⁷, conhecida por Chiquita, sugeriu colocar o nome “Cacique de Ramos” no bloco. Não nos compete encontrar a verdade sobre essa questão, mas o que podemos observar é que a versão da família Félix do Nascimento é a mais conhecida por dois motivos: pelos cargos de diretoria e presidência que eles têm dentro do Bloco, e pelo sucesso que o grupo Fundo de Quintal obteve no mercado fonográfico. Com isso, tanto Ubirany quanto Ubirajara se tonaram figuras públicas, e as informações cedidas por eles nas entrevistas acabam ganhando um peso muito grande.

²⁷ Jelsereno de Oliveira, conhecido por Sereno, nasceu em 1952 na cidade do Rio de Janeiro, foi co-fundador do Bloco Cacique de Ramos, assim como co-fundador do grupo Fundo De Quintal, onde atua até os dias atuais tocando tantã, cantando e compondo.

No ano seguinte, em 1962, o bloco retornou com cerca de setecentos componentes, agora desfilando na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro. Diferentemente do primeiro desfile, o bloco permitiu a participação de mulheres, o que provavelmente impulsionou o aumento vertiginoso no número de integrantes. Na mesma ocasião estava um dos maiores blocos da época, o Bafo da Onça, que acabou por abrir passagem por dentro do Cacique de Ramos devido ao seu grande número de integrantes. Os “índios” do bloco recém-formado foram empurrados para a calçada devido ao encontro com o bloco rival ainda no meio do desfile.

Em 1963, com a música “Água na Boca” do compositor Luiz Mendes, e com o Mestre Dinho à frente da bateria, o bloco fez um desfile com cerca de mil e seiscentos integrantes, que reverberou positivamente no meio televisivo da época. O sucesso dessa música foi tamanho que ela se tornou o hino do bloco, sendo gravada em disco e repetida no desfile de 1964. O crescimento vertiginoso do Cacique de Ramos continuou até os anos de 1970, quando se equiparou com o Bafo da Onça com cerca de dez mil integrantes.

2.2.2 A obtenção da sede oficial

A ideia de se obter uma sede oficial para o bloco ganhou força no final da década de 1960. Primeiro, tentaram vender títulos para um clube social, mas logo o projeto fracassou. Apenas em 1972 que, ao ganharem um terreno da prefeitura, foi possível a criação da sede na Rua Uranos, número 1326.

A obtenção da sede oficial não foi importante apenas para os assuntos relacionados especificamente ao carnaval, mas foi primordial para que eventos de diversas vertentes fossem realizados. Podemos citar as “peladas” de futebol (com posterior jantar preparado por Dona Conceição), eventos comemorativos e as rodas de samba realizadas às quartas-feiras, que tempos depois iria tornar o Cacique de Ramos conhecido em todo o Brasil.

Os pagodes realizados na Rua Uranos começaram a se tornar conhecidos pelos sambistas da época, pois ali era possível mostrar sambas inéditos, apresentando assim uma oportunidade que não se via nos outros blocos ou escolas de samba nos meses fora do período carnavalesco. Muitos artistas conhecidos no mercado do samba atual tiveram suas

participações nessas rodas de samba. Podemos mencionar Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Arlindo Cruz, João Nogueira, Niltinho Tristeza²⁸, Neguinho da Beija-flor, Luiz Carlos da Vila, Emílio Santiago, Elza Soares e Beth Carvalho.

2.2.3 O Grupo Fundo de Quintal

Das rodas de samba sediadas na quadra do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos surgiu o grupo Fundo de Quintal. Como já mencionado anteriormente, na quadra aconteciam eventos de diversas naturezas, dentre eles o futebol às quartas-feiras seguido da roda de samba. Inicialmente o samba não era o evento principal, mas sim uma atividade de descontração tão importante quanto o futebol. Aos poucos, aquele espaço se tornou um “doce refúgio”²⁹ para os músicos e compositores que queriam mostrar seus sambas fora do período carnavalesco. Através desse processo, a roda de samba cresceu e ganhou notoriedade no cenário musical carioca, gerando assim um destaque para seus músicos e organizadores. Foi um de seus integrantes, Neoci Dias de Andrade – filho do sambista João da Baiana – que percebeu que tinha algo de inovador acontecendo ali e procurou se articular para fazer contatos e profissionalizar aquele grupo. Foi então que Neoci procurou o amigo Alcir da Portela³⁰ e pediu para que ele fizesse contato com a cantora Beth Carvalho para assim convidá-la para participar de um dos sambas de quarta-feira. Beth Carvalho era conhecida como madrinha do samba, pois quando ela encontrava um sambista ou grupo novo que a agradasse, imediatamente já “adotava” o afilhado e o apresentava para os produtores. Dessa forma, ser “descoberto” pela cantora naquela época representava uma espécie de trampolim no mercado da música.

Foi em 1977 que a cantora foi à sede do Bloco Cacique de Ramos e ficou impressionada com o que viu.

²⁸ Nilton de Souza é conhecido por Niltinho Tristeza por ser o compositor do samba “Tristeza”, juntamente com Haroldo Lobo. Na ala de compositores da escola de samba Imperatriz Leopoldinense, foi vencedor de inúmeros sambas e sagrou-se campeão do carnaval carioca em 1989, com “Liberdade, Liberdade, Abre as Asas sobre nós”. Tem suas músicas gravadas por diversos artistas da MPB e ilustres artistas internacionais.

²⁹ Nome do samba de sucesso de Luiz Carlos da Vila, que descreve poeticamente o local onde o samba acontecia.

³⁰ Alcir Pinto Portella foi jogador de futebol do clube Vasco da Gama e faleceu em 2008.

Tão logo chegou Beth ao Cacique, o amigo Alcir conduziu-a até Neoci, a quem coube fazer as honras da casa. Começou por apresentá-la aos rapazes que, àquela altura, eram a nata da roda: Bira, Ubirany, Jorge Aragão, Almir Guineto e Sereno. ‘Formamos juntos um grupo amador chamado Fundo de Quintal’, informou Neoci. [...]. No fim da noite, estava deslumbrada. Subira mais de 1.800 colinas, mas nunca vira nada parecido com aquilo (SILVA, 2013. p.9).

Segundo REIS (2003), Beth Carvalho ficou bastante impressionada com o que havia presenciado naquela quarta-feira, pois jamais havia visto um banjo com braço de cavaquinho, tampouco um repique de mão. Até mesmo os instrumentos já existentes e amplamente utilizados como o pandeiro e o tantã eram tocados de uma maneira diferente nas rodas do Cacique de Ramos. A reverberação dessa primeira visita da cantora ao bloco se deu quando ela retornou com seu produtor, Rildo Hora, com o intuito de mostrar a ele o que havia visto e propor que aqueles músicos gravassem em seu próximo LP “Beth Carvalho de Pé no Chão”. Sem hesitar, o produtor gostou tanto da música dos “caciqueanos” e, não só aceitou a proposta da cantora, mas propôs que o grupo de samba gravasse a base em todas as faixas do disco (REIS, 2013. p. 9).

Dessa forma, em 1978, foi gravado, pela RCA Vitor, o quinto disco da cantora, intitulado “Beth Carvalho de Pé no Chão”, com a participação do Grupo Fundo de Quintal. Após ter iniciado sua carreira na década de 1960, como *crooner*³¹ do conjunto do pianista bossa-novista Antônio Adolfo, o lançamento do LP junto aos integrantes do Fundo de Quintal representava, assim como a própria cantora dizia, um “divisor de águas” em sua carreira, pois aquela sonoridade era novidade no samba e, tê-la em seu disco, era muito importante para reafirmar sua posição de sambista. Devemos notar que, além da parte instrumental, o disco contou com composições de autoria de integrantes do Bloco Cacique de Ramos. Dentre elas, temos a música “Vou Festejar” de Jorge Aragão, Dida e Neoci e “Marcando Bobeira” de João Quadrado, Beto Sem Braço e Dão. Logo na primeira faixa do disco, a música “Vou Festejar” revela a sonoridade nova do Fundo de Quintal. O pandeiro de Bira Presidente aparece bem ao fundo, sem ser possível distingui-lo em trechos da música em que todos os instrumentos estão tocando. O ritmo que é utilizado nessa música é conhecido como “pandeiro reto”, pois todas as subdivisões são preenchidas e o grave marca a cabeça dos tempos.

Ainda na primeira faixa, o repique de mão obteve um papel de destaque, pois no arranjo ele executa uma “chamada”³² para a entrada dos demais instrumentos de percussão, e

³¹ Cantor ou cantora ligados à música popular que atua em orquestras ou conjuntos instrumentais.

³² Frase rítmica que tem a função de preparar alguma novidade que acontecerá na música.

seu volume de mixagem se sobressai com relação aos demais instrumentos. É importante notar que, de acordo com as informações encontradas, esse instrumento foi criado pelo músico Ubirany Félix do Nascimento, integrante e fundador tanto do Fundo de Quintal quanto do Bloco Cacique de Ramos. No documentário “Isso é Fundo de Quintal” é possível observar o próprio criador narrando a história e demonstrando o instrumento. Ele conta que, ao observar o repinique das escolas de samba e o repique de anel³³, surgiu a ideia de criar um instrumento que mantivesse a função de frasear (repicar) através de variações rítmicas, mas com um timbre diferente que se adequasse ao seu contexto musical. A ideia inicial foi tocar o repinique com as mãos, porém o aro alto machucava a mão e a pele de resposta abafava o som. Aos poucos ele foi aperfeiçoando tanto a técnica quanto a própria construção do instrumento. Para se obter maior clareza nos toques com os dedos ele optou por tirar a pele de resposta³⁴ e substituir a pele bateadeira³⁵ por outra fina. Para tocar de forma confortável ele rebaixou o aro de modo a deixá-lo rente à pele.

Figura 12 – Capa do LP “Beth Carvalho de Pé no Chão”.



Fonte: Próprio autor.

³³ Repique de anel: consiste em um repique de escola de samba com pele de couro em ambos os lados, de afinação grave e preso ao pescoço com um talabarte. Ao mesmo tempo que percutimos com uma das mãos a membrana inferior, com anéis ou dedais nos dedos da outra mão tocamos no corpo de metal do instrumento (Barros, 2015. p. 6).

³⁴ Pele que fica na parte inferior do tambor e tem a função de vibrar junto com a pele bateadeira, para assim aumentar o som do instrumento.

³⁵ Pele que recebe o impacto, normalmente situada na parte superior do tambor. É importante notar que, em instrumentos como a zabumba, ambas as peles são bateadeiras, não havendo pele de resposta.

Após o sucesso do disco de Beth Carvalho, o grupo, agora profissionalizado e com o nome de Fundo de Quintal, grava em 1980 o LP “Samba é no Fundo de Quintal”, dessa vez não apenas como acompanhadores, mas sim como protagonistas. A formação inicial do grupo era: Bira Presidente no pandeiro, Sereno no Tantã, Almir Guineto no Banjo, Jorge Aragão no violão, Ubirany no repique de mão, Neoci no tantã e Sereno no violão. A sonoridade desse grupo se difere bastante do disco “Beth Carvalho De Pé No Chão”, pois retrata o modo com que os sambas aconteciam no Cacique de Ramos. Os vocais eram divididos entre os vários sambistas da roda que cantavam primordialmente em uníssono, sem haver um cantor principal como solista. A própria orquestração do disco também é feita de forma a retratar a execução acústica que acontecia na quadra do bloco. Ou seja, não há bateria, baixo elétrico nem mesmo instrumentos de sopro, o que dá ao disco uma sonoridade bastante original, sendo possível distinguir claramente os instrumentos, até mesmo a caixinha de fósforo da introdução da faixa “A Volta da Sorte”.

Figura 13 - Capa do LP “Samba é no Fundo de Quintal”.



Fonte: Próprio autor.

No ano seguinte, em 1981, saem do grupo Almir Guineto e Jorge Aragão, que seguem fazendo suas carreiras solo. Neoci deixa o grupo por problemas de saúde e acaba falecendo logo depois. No lugar deles entram Arlindo Cruz (cavaquinho e voz) e Walter Sete Cordas. Com essa nova formação é lançado o álbum “Samba é no Fundo de Quintal Volume 2” que conta com a música “Bebeto Loteria”, grande sucesso do grupo até os dias atuais. A concepção dos arranjos desse LP, com poucas exceções, se assemelha ao primeiro disco do grupo.

Atualmente, em 2020, segundo informações presentes em seu site, o grupo possui 33 CD's gravados, 5 DVD's, 15 discos de ouro, 17 Prêmios da Música Brasileira, além de ser vencedor do Grammy Latino 2015 na categoria melhor álbum de samba com o disco “Só Felicidade”.

2.3 Ubirajara Félix do Nascimento, o Bira Presidente

Ubirajara Félix do Nascimento, o Bira Presidente, é citado por Giancesella (2012), Carvalho (2018) e Falcão (2019) como sendo referência enquanto músico especialista no pandeiro de náilon dentro do samba carioca. Eduardo Giancesella, em seu livro “Percussão Orquestral Brasileira”, menciona Bira Presidente na lista dos treze instrumentistas que “inovaram no estilo e no requinte de performance levando a técnica do pandeiro brasileiro ao elevado estágio de desenvolvimento em que se encontra na atualidade.” Ele ainda completa dizendo que eles “(...) foram os principais responsáveis em ajudar a popularizar e a desenvolver a linguagem desse importante instrumento (...)” (GIANESELLA, 2012. p.155). Pessoas renomadas no samba também mencionam o estilo de Bira Presidente, dentre ele podemos citar o depoimento de Beth Carvalho no programa Samba na Gamboa. Segundo ela: “Ele não criou [o instrumento] mas ele tem um pandeiro diferente de todo mundo, o melhor do mundo para mim.” (CARVALHO, 2018, 8 min). Em 2019, Ubirajara teve sua história contada através do livro de Paulo Guimarães intitulado “O Patuá Tamarindo”. Adriana Falcão relata na sinopse da obra que

A história real gira em torno da vida de Bira Presidente, fundador do Bloco Cacique de Ramos, referência do carnaval carioca. Nas décadas de 70 e 80, quando o samba andou definhando, Bira se lançou na missão de defendê-lo. Formou o grupo Fundo

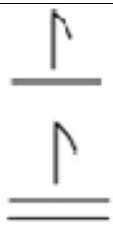
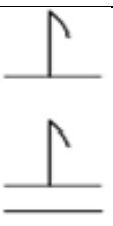
de Quintal, uniu talentos e projetou artistas. (FALCÃO, 2019.sn)

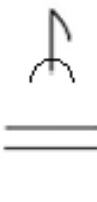
É recorrente a utilização dos termos “inovador” e “diferente” para descrever o estilo interpretativo de Bira Presidente, ao mesmo tempo em que ele está ligado ao samba carioca tradicional. É justamente dessa dualidade entre inovação e tradição que surge o interesse em pesquisar seu estilo interpretativo.

No recorrer da pesquisa, durante a audição dos primeiros discos do grupo Fundo de Quintal, percebi que o estilo de Bira Presidente daquela época contrastava com o atual. Dessa forma, não é possível dizer que há apenas um estilo interpretativo de Ubirajara, mas sim estilos interpretativos distintos que, por determinados fatores, acabaram mudando no decorrer da sua extensa carreira. Para elucidar esse processo, utilizei o método de transcrever as linhas de pandeiro de dois álbuns, sendo um do início de sua trajetória musical e outro bastante recente. No entanto, me deparei com a problemática da notação. Os sistemas de notação aos quais tive acesso até então contemplavam apenas os timbres idiomáticos do pandeiro de couro, sendo insuficientes para escrever as linhas de pandeiro de náilon. Sendo assim, juntamente com Carlos Stasi, no artigo “PANDEIRO DE NÁILON: As Técnicas de Carlos Café”, foram feitas adaptações do sistema notacional para que fosse possível notar os diferentes graves utilizados no instrumento sem perder a relação espacial dos toques no instrumento com a distribuição das notas na partitura, assim como podemos observar no quadro³⁶ a seguir.

³⁶ O vídeo demonstrativo referente à notação utilizada nessa pesquisa encontra-se disponível através do link: <https://youtu.be/idql8MyLOgQ>.

Figura 14 - Bula referente à notação de pandeiro de Carlos Stasi

Sinais Gráficos	Descrição do Som	Região da Pele/Parte da Mão	Região de Toque
	Som grave tocado com o polegar. O ponto abaixo da nota significa que esse grave deve ser abafado encostando algum dedo da mão esquerda na pele. No Brasil existem pessoas que abafam o pandeiro com os dedos: indicador, médio e mínimo. Caso na partitura exista a predominância do uso dos graves tocados com o polegar, apenas uma linha será utilizada, sendo acrescida a segunda linha nos momentos onde aparecer os demais tipos de graves.		
	Som grave da pele tocado com a ponta dos dedos.		
	Som grave da pele tocado com a ponta dos dedos na borda do instrumento.		
	Som agudo das platinelas tocado com a ponta dos dedos.		
	Som agudo das platinelas tocado com a parte da mão próxima ao punho.		

	Tapa seco no meio da pele.		
	Som agudo das platinelas tocada com a parte da mão próxima ao punho. Esse toque se difere do quinto item dessa tabela pois a mão toca a pele na extremidade oposta ao item anterior.		

Fonte: Próprio autor.

Utilizei três gravações contidas no álbum “Beth Carvalho De Pé No Chão” que serviram de material relativo à primeira fase de Bira Presidente. Escolhemos as faixas “Vou Festejar”, “Marcando Bobeira” e “Ô Isaura”, pois nessas três faixas o pandeiro é explorado de forma distinta. O segundo álbum que analisei, relativo à segunda fase, foi “Roda de Samba do Fundo de Quintal no Cacique de Ramos”, gravado ao vivo em 2017. Através da comparação das linhas de pandeiro desses dois discos visamos compreender as principais mudanças em seu estilo.

É importante notar que existem fatores relevantes que podem ter contribuído para a mudança do estilo de Bira Presidente. O primeiro fator foi a chegada de Ademir Batera ao grupo, em 1986³⁷. Sua condução em grande parte das músicas se dá preenchendo todas as subdivisões com as duas baquetas no chimbal (ou contratempo) da bateria, tomando assim a função do pandeiro como instrumento condutor. Isso fica evidente no depoimento cedido pelo

³⁷ Ademir da Silva Reis, nascido em 1952 na cidade do Rio de Janeiro, conta em sua entrevista ao canal de Fabio Viotto (2018), no site *Youtube*, que 1980 ele já havia feito participação com o grupo Fundo de Quintal, em um show no estado de Minas Gerais. Na ocasião, através da pessoa de Arlindo Cruz, foi feito o convite para que Ademir fizesse parte da banda, que foi negado porque ele estava residindo em São Paulo e tocando com grandes nomes do samba da época, como o cantor Reinaldo. Passados alguns anos, em 1986, Sereno, integrante do Fundo de Quintal, liga para Ademir convidando-o novamente para participar do grupo. A diferença é que na segunda vez, o grupo tinha recém lançado o LP “O Mapa Da Mina”, e estava fazendo muito sucesso, com muitos shows marcados. Dessa forma, ele aceita fazer parte do grupo, mas inicialmente fazendo apenas os shows, pois o baterista que costumava gravar com o grupo era conhecido por “Papão”. Em 1988, na gravação do LP “O Show Tem Que Continuar” contrariando o produtor Rildo Hora, Arlindo Cruz e os demais integrantes do grupo fazem questão que Ademir grave a bateria, visto que ele já estava fazendo todos os shows e tinha entrosamento. Ademir conta que na primeira faixa gravada, a música “O Show Tem Que Continuar”, Rildo Hora já havia gostado do resultado, e sua vaga no grupo tinha sido garantida. Ademir continua fazendo parte da formação principal do grupo até os dias atuais.

baterista no documentário “Isso é Fundo de Quintal” de Karla Sabah (2004). Com essa nova instrumentação, não houve mais a necessidade do pandeiro continuar preenchendo as subdivisões, que ganhou outra função, a de frasear. Em entrevista concedida ao autor, Bira Presidente conta que os integrantes atuais da seção rítmica do Fundo de Quintal são

Ubirany que toca o repique que ele criou, tem o sereno que toca o tantã, tem eu que toco o pandeiro e tem o Ademir na Bateria [...]. O que eu toco, por isso que aparece bastante, [é] encima do que eles fazem. O meu pandeiro é meu pandeiro. E eu toco encima, tudo nas brechas que eles me deixam, malandramente eu faço uma ‘linhazinha’ que desperte mais atenção. Então isso se tornou muito notório, por isso que eu gravo com todo mundo (PRESIDENTE, 2020. 41 min).

Como segundo fator, temos a própria idade de Bira Presidente, que no dia 23 de março de 2020 completou 83 anos de idade. Com essa idade, logicamente, há certa dificuldade física em se manter por muito tempo ritmos rápidos de maneira a preencher todas as subdivisões, ainda mais com pandeiros pesados. Tal fato fica evidente quando observamos que, a partir de 2018, o músico passou a utilizar nos shows do Fundo De Quintal o pandeiro de 11 polegadas e não mais o pandeiro 12 polegadas.

Atualmente, o estilo de Ubirajara é conhecido pela utilização de frases rítmicas que dialogam com a melodia e, em poucos momentos, ele faz condução ou levada. É justamente com o intuito de mapear esse processo que classifico a carreira de Bira Presidente em duas fases distintas, sendo a primeira de 1978 até 1986, e a segunda de 1986 até os dias atuais.

2.3.1 Primeira Fase

A primeira fase de Bira Presidente se dá dentro dos oito primeiros anos do Grupo Fundo de Quintal, que se inicia com o LP “De Pé No Chão”, lançado em 1978, e vai até 1986. No decorrer desse período a formação instrumental do grupo se manteve inalterada. Em 1986, com a chegada de Ademir Batera ao grupo, a sonoridade se alterou e o modo de Bira Presidente tocar mudou também, assim como será abordado no item 2.3.2.

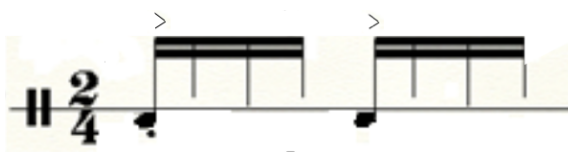
Durante essa primeira fase, os discos do Fundo de Quintal foram gravados de forma a registrar aquela sonoridade criada na quadra do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos, uma novidade para a indústria fonográfica da época. No disco “Samba é no Fundo de Quintal”, gravado em 1980, as melodias das músicas são cantadas em uníssono por todos os músicos,

da mesma forma que se fazia nas rodas de samba tocadas apenas com instrumentos acústicos. Sendo assim, o estilo de Bira Presidente nessa primeira fase acompanha tal proposta.

2.3.1.1 “Vou Festejar”

Com andamento rápido (140 BPM), “Vou Festejar” é a primeira faixa do disco “De Pé no Chão”. A música³⁸ está disponível no DVD anexo à dissertação (faixa 1). Pode-se perceber que a função do pandeiro é de marcação³⁹, subdividindo todas as semicolcheias. Essa levada de pandeiro é comumente denominada de “pandeiro reto” pelos músicos.

Partitura 1 - Levada básica do pandeiro na música “Vou Festejar”



Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “De Pé No Chão”

Podemos perceber que até mesmo as variações da linha de pandeiro são feitas de forma a deixar a pulsação rítmica muito clara e marcada. Abaixo, transcrevo as três variações que Bira Presidente utiliza durante a música.

Partitura 2: variação 1 (2min16seg) da música “Vou Festejar”



Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “De Pé No Chão”

³⁸ A música “Vou Festejar” encontra-se disponível através do link:

https://drive.google.com/file/d/12V0IenYkDRc9UZupuKuaFQR_uqrzMI3J/view?usp=sharing.

³⁹ Denominamos de marcação o ritmo que apresenta acentuação que coincide com a pulsação da música.

Partitura 3 - Variação 2 (2min23seg) da música “Vou Festejar”



Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “De Pé No Chão”

Esta próxima variação ocorre na música especificamente nas minutagens: 1’12”, 1’27”, 1’42”, 2’10”, 2’17”. Portanto, é a mais executada dentre as três variações.

Partitura 4 - Variação 3 da música “Vou Festejar”



Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “De Pé No Chão”

O vídeo demonstrativo com as levadas e variações relativas à música “Vou Festejar” encontra-se disponível através do link: <https://youtu.be/NEOxv8vIDGU>.

2.3.1.2 “Marcando Bobeira”

Essa é a quarta faixa do disco “De Pé no Chão”, e a segunda faixa⁴⁰ no DVD anexo à dissertação. O andamento é de 123 BPM e a levada do pandeiro principal é idêntica à da música “Vou Festejar”. No entanto, a peculiaridade dessa faixa está na utilização de dois pandeiros executando linhas diferentes. O segundo pandeiro entra com um ritmo de partido alto na repetição da canção (segundo 35 da música), com a seguinte levada:

Partitura 5 - Ritmo do segundo pandeiro utilizado durante o refrão da canção



Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “De Pé No Chão”

⁴⁰ A música “Marcando Bobeira” está disponível através do link: <https://drive.google.com/file/d/1DDpFvSFoRwz7-ymodZvz0nyLtf4UJZzL/view?usp=sharing>.

É importante notar que, quando o segundo pandeiro entra na repetição da música, o pandeiro que estava executando a batida preenchida (reta) muda sua condução, passando a executar a seguinte levada.

Partitura 6 - Ritmo do pandeiro principal utilizado durante o refrão da canção



Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “De Pé No Chão”.

Como resultado sonoro da sobreposição dessas duas levadas, temos um contraste em relação ao acompanhamento inicial da música. Em entrevista concedida a mim, o músico Marcos Alcides da Silva (2019), conhecido como Marcos Esguleba, afirmou que essa ideia de utilizar dois pandeiros com levadas e afinações distintas foi bastante explorada em diversas outras gravações de samba no decorrer da década de 1980 (SILVA, 2019, 10 min).

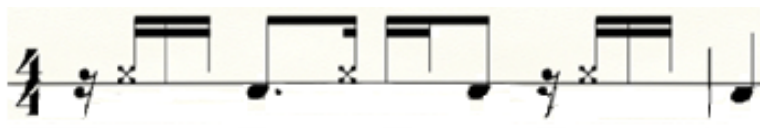
Seguem abaixo outras variações executadas por Bira Presidente onde são exploradas hemíolas com agrupamentos de três e seis semicolcheias contra a subdivisão “natural” da música, de quatro semicolcheias por tempo. No documentário “Isso é Fundo de Quintal”, dirigido por Karla Sabah, é possível observar em vídeo Bira Presidente executando os ritmos abaixo. Ele explica que, para executar tal variação, é preciso “puxar nas [sic] platinelas”, no sentido de utilizar a movimentação da mão que segura o pandeiro para se obter mais destaque do som das platinelas. Esse vídeo, com o trecho exato em que Bira Presidente fala sobre seu estilo interpretativo, consta no DVD anexo à dissertação, ou pode também ser visto através do link: <https://youtu.be/e-fSGuXoZu4>.

Partitura 7 - Variação 1 do ritmo do pandeiro principal



Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “De Pé No Chão”

Partitura 8 - Variação 2 do ritmo do pandeiro principal



Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “De Pé No Chão”

Nesta última variação temos a utilização do ritmo sincopado, ferramenta bastante comum à linguagem do samba.

Partitura 9 - Variação 3 do ritmo do pandeiro principal



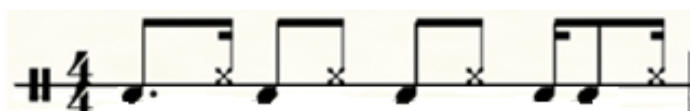
Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “De Pé No Chão”

O vídeo demonstrativo relativo às levadas e variações discutidas nessa seção encontra-se disponível através do link: <https://youtu.be/bSOYmpGXJIY>.

2.3.1.3 “Ô Isaura”

A música “Ô Isaura”, de Rubens da Mangueira, é um samba de andamento rápido (138 BPM) em que o pandeiro faz uma batida derivada do partido alto, comumente usada quando há muitos instrumentos de percussão tocando juntos, de forma que a subdivisão das platinelas não se faz necessária. A gravação está disponível na terceira faixa⁴¹ do DVD anexo à dissertação.

Partitura 10 - Ritmo do pandeiro principal



Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “De Pé No Chão”

⁴¹ A música “Ô Isaura” encontra-se disponível através do link: <https://drive.google.com/file/d/14F7GlkvjRbiYkfXvQILphn30tMaHFRr9/view?usp=sharing>.

Partitura 11 - Variação do pandeiro principal



Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “De Pé No Chão”

Os conceitos relacionados às levadas utilizadas nessa faixa serão abordados mais profundamente no item 3.3.1 do presente trabalho.

O vídeo demonstrativo relativo à música “Ô Isaura” está disponível através do link: <https://youtu.be/YMIK5v2dVaQ>.

2.3.2 Segunda Fase

A segunda fase do estilo interpretativo de Bira Presidente se inicia após a entrada do músico Ademir Batera no Grupo Fundo de Quintal, em 1986. Juntamente com isso, o grupo deixa de lado aquela sonoridade inicial dos pagodes feitos apenas com instrumentos acústicos, e passa a se adaptar ao mercado da indústria fonográfica. Aos poucos, os teclados com timbres eletrônicos se somam ao baixo elétrico e à bateria, para criarem uma nova sonoridade ao grupo. As vozes, que inicialmente eram em uníssono, passam a dar lugar às vozes solo no segundo momento. Bira Presidente deixa de realizar conduções preenchidas e passa a explorar mais fraseados com hemíolas, tercinas e ritmos sincopados. Logicamente, essa mudança não ocorre de forma repentina, mas gradativa. Ao compararmos os discos das duas fases, fica evidente que o andamento médio das músicas aumentou consideravelmente. Um exemplo disso é a gravação da música “Lucidez”, que no disco “É Aí Que a Pedra Quebra” de 1991, é 27 BPM mais lenta que a versão gravada no álbum “Roda de Samba do Fundo de Quintal no Cacique de Ramos”, em 2017. A primeira versão foi gravada com 90 BPM e a segunda com 117 BPM.

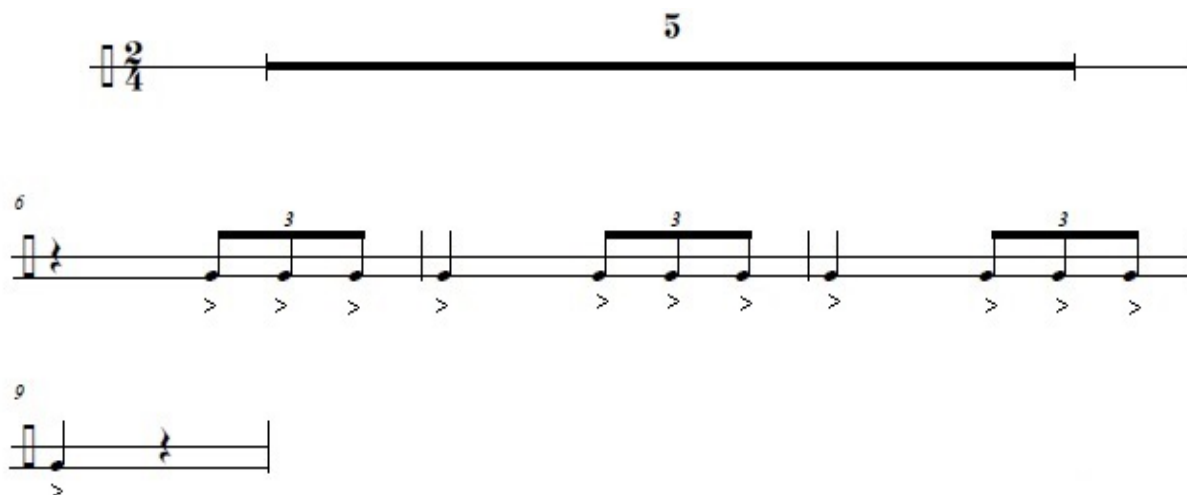
O áudio da música “Lucidez” encontra-se na faixa 4 do DVD anexo. Há também um vídeo⁴², feito pelo autor, com a execução do pandeiro juntamente com a partitura ao lado. Ele

⁴² O vídeo da música “Lucidez” encontra-se disponível através do link: https://www.youtube.com/watch?v=_AhY4lTuueE.

foi desenvolvido a fim de exemplificar as técnicas de Bira Presidente, e pode ser observado na faixa 5 do DVD.

Para exemplificar a segunda fase do estilo interpretativo de Bira Presidente, transcrevi a parte do pandeiro da música Lucidez, gravada em 2017 no último DVD do grupo. A partitura completa da parte do pandeiro encontra-se nos anexos. No presente capítulo, a título de exemplificação, dividimos a partitura em pequenos trechos para facilitar a compreensão. Logo nos primeiros compassos, as pausas do pandeiro de Bira Presidente deixam clara a sua característica melódica de tocar, visto que há uma espécie de contraponto entre a linha melódica principal da voz e a linha do pandeiro, que se inicia depois de cinco compassos de pausa. Podemos dizer que essa concepção de tocar fraseando e não fazer levadas é incomum, pois no cotidiano dos grupos de samba o pandeiro tem a função de condução. As próprias variações ocorrem em momentos apropriados que condizem com o gênero. No caso de Bira Presidente, o fato dele apresentar um papel de liderança junto ao grupo faz com que ele tenha liberdade artística de tocar de forma livre, o que em muitos grupos não acontece.

Partitura 11 - Compassos iniciais da parte do pandeiro da música “Lucidez”



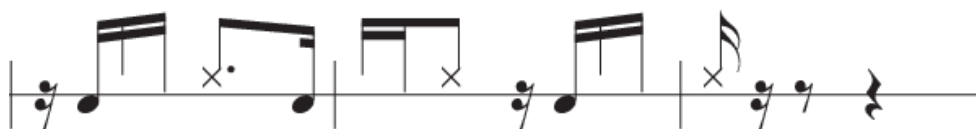
Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “De Pé No Chão”

Há outro pandeiro mais grave que assume o papel de condução enquanto o pandeiro mais agudo, de Bira Presidente, fica livre para fazer os desenhos rítmicos.

Na primeira frase de Ubirajara são usadas tercinas que lembram as frases de tamborim das escolas de samba. A afinação aguda do pandeiro corrobora para tal impressão. É importante salientar que tais notas iniciais são tocadas com a mão aberta na borda do instrumento, com o intuito de gerar uma grande potência sonora.

No compasso 10 há uma hemíola composta pelo agrupamento de 6 semicolcheias, cuja subdivisão básica é de 4 semicolcheias. Essa frase é inserida por Ubirajara quando a melodia da introdução está em notas longas. Podemos dizer que o diálogo existente entre o pandeiro e a melodia da voz principal na introdução dessa canção é tradicionalmente chamada de “pergunta e resposta” no âmbito da música popular.

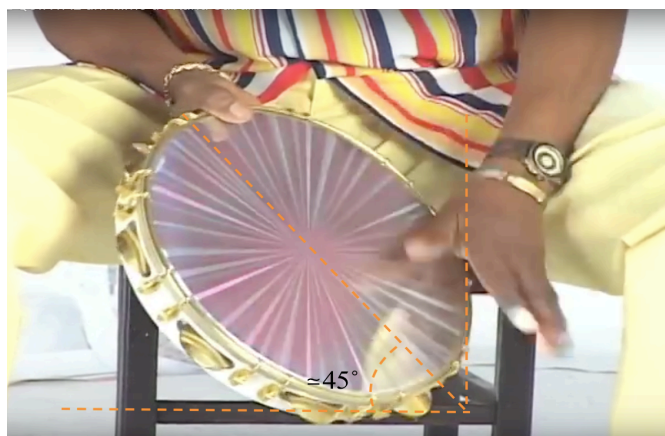
Partitura 12 - Compassos 10, 11 e 12 da música “Lucidez”



Fonte: transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “De Pé No Chão”

As setas acima da pauta a seguir indicam que o som das platinelas deve ser obtido através da movimentação vertical da mão que segura o pandeiro. Apenas a ponta dos dedos é percutida na pele no momento em que o pandeiro é movimentado para cima, deixando que o próprio peso do pandeiro gere a aceleração necessária para extrair o som da platinela na descida, sem que haja um segundo toque na pele. A posição do pandeiro em aproximadamente 45° é essencial para que as platinelas soem definidas quando o instrumento for movimentado.

Figura 15 - Posicionamento do pandeiro de Bira Presidente



Fonte: Frame retirado do documentário “Isso é Fundo de Quintal” (2004)

Nas imagens abaixo, temos dois *frames* da movimentação vertical do pandeiro, que se inicia no compasso 16 e pode ser verificada no vídeo⁴³ 4 do DVD anexo.

Figura 16 - Posicionamento do pandeiro de Bira Presidente



Fonte: Frame retirado do documentário “Isso é Fundo de Quintal” (2004)

No compasso 16, Bira Presidente inicia uma levada que, apesar de ser preenchida, não se caracteriza como *pandeiro reto*, pois se baseia na hemíola de três semicolcheias contra a

⁴³ O vídeo demonstrativo de Bira Presidente encontra-se disponível através do link: <https://youtu.be/e-fSGuXoZu4>.

subdivisão quartenária. A frase dura dois compassos que são repetidos diversas vezes no decorrer da música.

Partitura 13 - Parte 1 do pandeiro da música “Lucidez”



Fonte: transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “Roda De Samba Do Fundo De Quintal No Cacique De Ramos”

No trecho abaixo, Bira Presidente utiliza o timbre das platinelas tocadas com a parte da mão próxima ao punho na extremidade oposta do pandeiro. Aparentemente, essa forma de tocar parece não ergonômica devido a distância que a mão precisa percorrer para tocar as platinelas e depois o grave, mas é justamente essa distância que propicia que o movimento ganhe velocidade e possa produzir o som com dinâmica forte.

Partitura 14 - Parte 2 do pandeiro da música “Lucidez”



Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “Roda De Samba Do Fundo De Quintal No Cacique De Ramos”.

No trecho abaixo, ele utiliza o material já exposto anteriormente combinando-os de uma nova forma. No início da música as frases aparecem isoladas e divididas umas das outras. Aqui, ele já toca as frases de forma sequenciadas, sem pausas grandes.

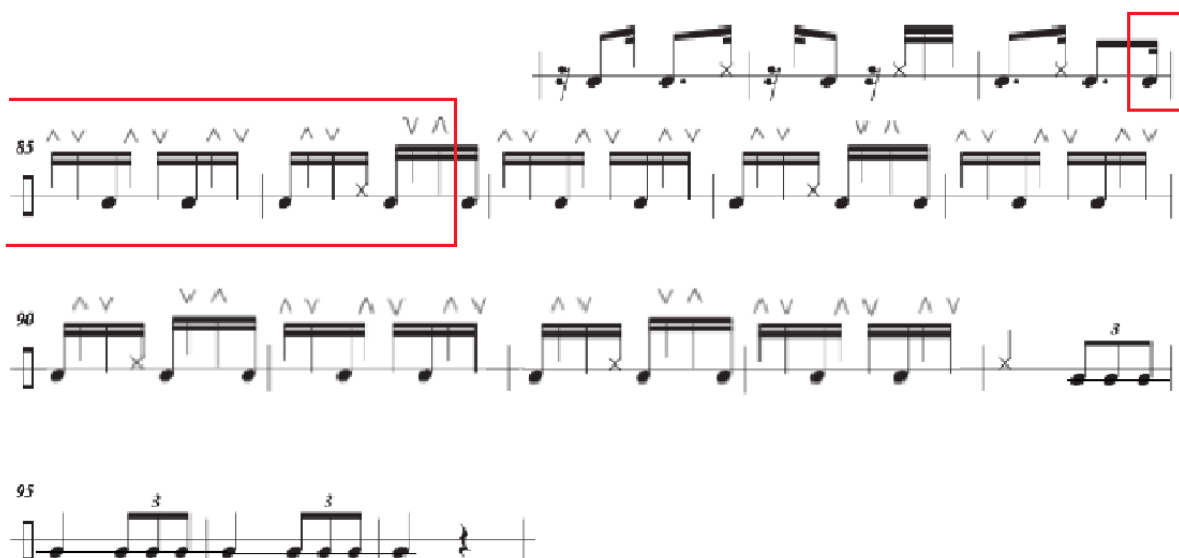
Partitura 15 - Parte 3 do pandeiro da música “Lucidez”



Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “Roda De Samba Do Fundo De Quintal No Cacique De Ramos”

Nesta seção da música, Bira Presidente retoma a sequência baseada na hemíola de 3, mas agora de forma deslocada uma semicolcheia mais cedo, assim como pode ser observado no trecho com destaque em vermelho.

Partitura 16 - Parte 4 do pandeiro da música “Lucidez”



Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “Roda De Samba Do Fundo De Quintal No Cacique De Ramos”

De acordo com Santos (2019), a rítmica do samba é baseada em três princípios, sendo eles marcação, subdivisão e clave (*time line*). O mais comum seria a marcação ser feita pelo surdo, a subdivisão ser feita pelo ganzá ou pandeiro e a clave tocada pelo tamborim (SANTOS, 2019. p.39). No entanto, Bira Presidente se difere do tradicional ao utilizar o pandeiro para executar uma frase que mais se assemelha ao conceito de clave do que à subdivisão. O trecho abaixo exemplifica essa utilização.

Partitura 17 - Parte 4 do pandeiro da música “Lucidez”



Fonte: Transcrito por Gustavo Surian a partir da audição do disco “Roda De Samba Do Fundo De Quintal No Cacique De Ramos”

É importante salientar que em determinados momentos, o pandeiro para de tocar para deixar a bateria fazer as “viradas” (*fill*), ou para o repique de mão realizar as chamadas. Isso demonstra um alto grau de organização da seção rítmica do grupo, e evita que haja conflitos entre os instrumentos, com excesso de informações.

3 CARLOS CAFÉ DO PANDEIRO

O capítulo relacionado ao estilo de Bira Presidente foi dividido cronologicamente em duas partes, visto que ao longo de sua extensa carreira, com mais de 40 anos apenas no grupo Fundo de Quintal, Ubirajara se manteve atuando primordialmente no âmbito do samba. Quando comparamos a carreira desse com a de Carlos Café, percebemos que, além dela ser substancialmente mais curta, ela demonstra ser bastante eclética. Dentre os estilos musicais que Carlos transita, podemos citar o samba e o *Rap*⁴⁴, assim como seus trabalhos solo que incluem peças para pandeiros e solos improvisados. Tendo em vista esse panorama, irei dividir o terceiro capítulo em três partes, onde analisarei o estilo interpretativo de Carlos Café sob três perspectivas distintas. Na primeira parte, abordarei a atuação do músico em uma peça para dois pandeiros, onde será possível compreender como o músico utiliza os timbres para criar as seções e transições, assim como suas técnicas para criar frases até então não utilizadas no instrumento. Na segunda parte, focarei no desempenho de Carlos dentro de um conjunto de samba, discutindo suas levadas e variações. Por fim, abordarei seu estilo através de um solo livre (improvisado), onde discutirei aspectos técnicos como seu *grip* e as funções da mão esquerda, assim como sua linguagem própria, com compassos irregulares e quiálteras.

3.1 O início da carreira

Carlos Alberto França Barros, mais conhecido por Carlos Café do Pandeiro nasceu em 1982 na zona sul da cidade de São Paulo, mais especificamente no bairro do Grajaú. Teve seu primeiro contato informal com a música através de seu padrasto, que o levava às rodas de samba que aconteciam em seu bairro. Em entrevista concedida ao site R7 (2017), o músico revela que criou um grupo de pagode aos 13 anos, juntamente com amigos. Inicialmente, Carlos foi incumbido de tocar banjo, mas logo mudou para o pandeiro. Posteriormente, estudou com o percussionista e pesquisador Rafael y Castro⁴⁵ no projeto Amigos do Futuro e

⁴⁴ Carlos Alberto França tem uma atuação com os *rapper's* Rael – amigo de infância do músico – Evandro Fióti e Emicida. Nesses trabalhos, Carlos utiliza um *setup* bastante variado de instrumentos que, além do pandeiro de náilon, incluem as congas, blocos sonoros, cowbell, pandeiro meia-lua entre outros.

⁴⁵ Rafael y Castro é *Ogã* da casa de Candomblé Angola Kyloatala, além de Doutorando pela Unesp. Sua pesquisa relaciona os ritmos de sua religião com os toques de bateria das escolas de sambas de São Paulo e do Rio de Janeiro.

no CEU Cidade Dutra, onde teve contato com diversos instrumentos do naipe da percussão, assim como teoria musical (GUIMARÃES, 2017). Através dessa experiência Carlos Café se interessou em desenvolver novas ideias e aplicá-las ao pandeiro de náilon, instrumento com o qual o músico já tinha afinidade, e com isso ampliou o horizonte do instrumento.

Em 19 de novembro de 2012, ele criou um canal no site *Youtube* para divulgar sua pesquisa pessoal de criação de novas técnicas para o pandeiro de náilon. Logo no início, seus vídeos atingiram um grande número de acessos, o que tornou o músico bastante conhecido. Através desse processo, Café inseriu o pandeiro de náilon em outros contextos musicais além do samba, como ocorreu na música “Caminho⁴⁶”, um *Afro Beat* de Rael da Rima em que o pandeirista utiliza seu instrumento de forma solista. Atualmente, em agosto de 2020, seu canal possui 23,1 mil inscritos e 2.180.762 visualizações.

Em entrevista concedida ao autor, Carlos explica que no bairro do Grajaú, durante os anos de 1990, muitas pessoas se interessaram em tocar e estudar os instrumentos do samba, fruto do destaque que os artistas desse estilo estavam obtendo na indústria fonográfica da época. Dentre eles, o repique de mão foi o mais difundido, com muitas pessoas interessadas, gerando assim um reduto de percussionistas especialistas no instrumento. O músico conhecido por Juninho JJ⁴⁷ foi um dos que obtiveram maior destaque, se tornando referência no instrumento na cidade de São Paulo. Inserido nesse contexto, Carlos Café iniciou a pesquisa de adaptação das técnicas do repique de mão para o pandeiro de náilon.

O repique de mão é tradicionalmente executado com a mão esquerda percutindo o corpo metálico do instrumento e a mão direita a pele (para os destros). Os golpes na pele são feitos com a alternância do polegar e os demais dedos da mão, gerando sons médios e agudos. Foi partindo desse princípio que Carlos Café desenvolveu suas técnicas para o pandeiro.

Quando questionado sobre suas referências no pandeiro, Carlos explica que estudou bastante Bira Presidente e os músicos que seguiram sua “escola”. Citou Jaguará⁴⁸ e Macalé, a dupla que gravou vários dos discos de Zeca Pagodinho e popularizou a utilização de dois pandeiros de náilon com ritmos e afinações distintas. Citou também nomes como João Sensação e Odair Menezes, músicos que fizeram sua carreira na cidade de São Paulo. No caso de João Sensação, sua batida se tornou sua “marca registrada” pois todas as semicolcheias do

⁴⁶ “Caminho” está disponível através do link: <https://youtu.be/EmY6PAhTCSk>.

⁴⁷ Músico paulista do bairro do Grajaú especialista no repique de mão. Já tocou com artistas como Esmeralda Ortiz, Beth Carvalho, Emicida e Os Prettos.

⁴⁸ Jaguará da Mangueira (Jaguaracy Pereira Machado).

compasso eram preenchidas, mesmo nas levadas de partido alto. No item 3.3.1 irei revisitar esse assunto ao mostrar a influência de João no estilo de Carlos Café.

Em 2016, a Empresa Contemporânea, juntamente com Carlos Café, desenvolveu uma linha de pandeiros com a sua assinatura. Esse instrumento, o Pandeiro *Black*⁴⁹, foi desenvolvido com todas as partes na cor preta, e é fabricado nos tamanhos de 10, 11 e 12 polegadas. As platinelas são pintadas apenas na superfície exterior, o que faz com que o som se mantenha seco. A pele possui filme duplo, o que deixa o som com fundamental acentuada, e poucos harmônicos agudos.

3.2 Peça para Dois Pandeiros

A Peça Para Dois Pandeiro⁵⁰ que servirá de base para discutirmos algumas das técnicas de Carlos Café está presente na parte final do documentário acerca do músico realizado em 2015, que contou com a direção e roteiro de Nathan Oliveira (Cultuar't Produções). A peça criada por Carlos Café, com aproximadamente um minuto de duração, foi seccionada em duas partes, com uma ponte de transição e uma *codetta* ao fim.

⁴⁹ O vídeo onde Carlos Café fala sobre o Pandeiro *Black* está disponível no link: <https://youtu.be/iRvCODqCrTw>.

⁵⁰ O áudio da “Peça Para Dois Pandeiros” encontra-se disponível através do link: <https://drive.google.com/file/d/16odBVyVh7hICDK-9OSnTP0PeHxHfE59U/view?usp=sharing>. O vídeo do autor executando a obra encontra-se disponível através do link: <https://youtu.be/xIE6vRCoXgQ>.

3.2.1 Primeira Parte

Partitura 18 - Parte A da Peça

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 155$ and a dynamic marking of *f* (forte). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four phrases, each enclosed in a red bracket:

- Frase 1:** Consists of 17 measures in 4/16 time. It features a complex, rapid rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes.
- Frase 2:** Consists of 16 measures in 4/4 time. It features a more regular rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The lyrics "Hey!" and "Ho!" are placed under specific notes.
- Frase 3:** Consists of 16 measures in 4/4 time. It features a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The lyrics "Ca-fê do Pan-dei-ro" are placed under specific notes.
- Frase 4:** Consists of 16 measures in 2/4 time. It features a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The lyrics "3" and "3" are placed under specific notes, indicating triplets.

Fonte: Próprio autor

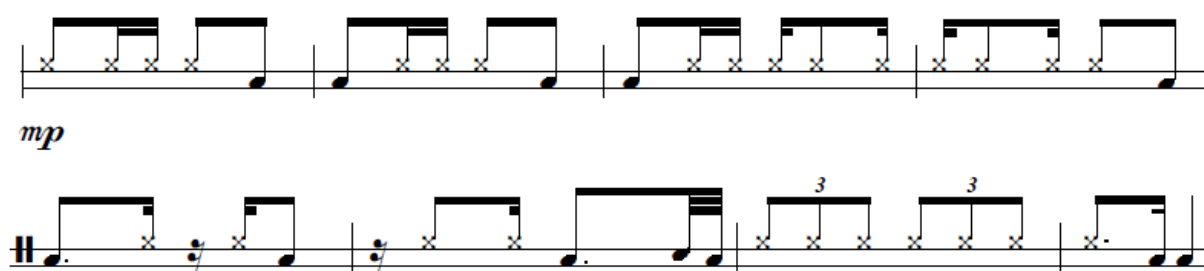
A primeira frase da peça se inicia com uma sequência rítmica que, apesar de possuir uma métrica não convencional, apresenta um uso idiomático dos timbres do instrumento, pois utiliza o movimento de alternância das partes da mão próximas ao pulso e a ponta dos dedos indicador, médio, anelar e mínimo. Da segunda à quarta frase podemos observar que existe uma sequência de graves que, com a técnica tradicional onde se repete o polegar para produzir notas graves consecutivas, seria bastante difícil de executar. Assim, a técnica de alternar toques duplos no polegar e grave com a ponta dos dedos propicia a agilidade necessária para executar o trecho.

O uso frequente dos tapas e graves nesta seção A exemplificam o uso idiomático do pandeiro de náilon no samba. Os timbres das platinelas aparecem como “notas fantasmas”, ou seja, notas que não são acentuadas, apenas preenchem as subdivisões. Tal fato pode ser compreendido quando analisamos as transformações organológicas que o pandeiro sofreu com a inserção e consolidação de novos instrumentos no samba, sobretudo a partir do surgimento do Grupo Fundo de Quintal na década de 1970. Com a inserção dos instrumentos com registro grave como os tantãs, o pandeiro não necessitava mais suprir tal gama de frequência. Da mesma forma, com a inserção do repique de mão e a bateria, o pandeiro não necessitava mais preencher todas as subdivisões do compasso e o som das platinelas passou a ser mais fechado e seco. Dessa forma, Carlos Café aplica essa concepção tradicional do samba em seu solo.

3.2.2 Ponte de transição

O trecho a seguir foi caracterizado como “ponte” não apenas por diferir do material da seção anterior, mas também por preparar o ouvinte com as quiáleras de tercinas presentes na subdivisão da parte B.

Partitura 19 - Ponte de transição



Fonte: próprio autor

No que se refere às técnicas utilizadas neste trecho, podemos salientar o uso de repetidos tapas no instrumento, o que não é comum no pandeiro e exige apuro técnico do instrumentista. Dessa forma, o resultado sonoro alcançado não se assemelha à sonoridade do

pandeiro no samba em si, mas sim às bossas⁵¹ das baterias de escolas de samba. É possível fazer uma analogia dos tapas repetidos com o timbre do repinique, e os graves da pele com a resposta dos demais instrumentos da bateria.

3.2.3 Seção B

Dividida em apenas duas frases de oito compassos cada, a seção B apresenta material rítmico e timbrístico contrastante em relação às demais seções. A modulação métrica para o compasso binário composto mantém a mesma pulsação, mudando assim apenas a subdivisão.

Nessa seção, o compositor muda a textura da obra ao utilizar as duas vozes simultaneamente, e ao explorar o uso das platinelas preenchendo todas as subdivisões dos compassos.

⁵¹ Breques ou convenções rítmicas presentes nas baterias de escolas de samba.

Partitura 20 - Seção B

The musical score for Partitura 20 - Seção B consists of five systems of staves. The first system is a grand staff with two staves, each marked with a forte (*f*) dynamic. The subsequent four systems are also grand staves, each with two staves. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the systems are separated by horizontal lines. The notation is written in a standard musical notation style, with notes, stems, and beams clearly visible.

Fonte: Próprio autor

3.2.4 Codetta

Como última parte do solo, o compositor volta a utilizar materiais já explorados no início da peça. Podemos mencionar a volta da subdivisão simples e o uso da voz falada, assim como a predominância do uso de tapas e graves.

A aparição das fusas sinalizadas em vermelho na partitura 22 revela um dos recursos técnicos que mais representam Carlos Café. De acordo com o próprio músico, sua “marca registrada” se dá justamente na adaptação da técnica do repique de mão ao pandeiro de náilon, assim como pode ser observado a seguir. “Eu sempre curti [sic] tocar repique de mão, porque onde eu moro tem uma safra de repique de mão em São Paulo muito rica [...] Os caras [sic] que tocam repique de mão estudaram muito o Ubirany” (CAFÉ, 2019, 32min). Dessa forma, a concepção de utilizar o polegar e a ponta dos dedos para fazer os “repiques” foi adaptada por Carlos Café ao pandeiro, o que possibilitou a execução de rulos com boa projeção sonora.

Partitura 21 - Coda final



Fonte: Próprio autor

3.3 Na Feirinha da Pavuna e Velho ditado

No ambiente da percussão popular, o contexto musical exerce extrema influência na *performance* dos músicos. Existe uma série de levadas e variações que podem ser aplicadas dependendo da formação do grupo. No caso do pandeiro, ele pode ser o único instrumento percussivo da música, estar junto de outros percussionistas tocando outros instrumentos ou estar inserido dentro de uma seção rítmica grande, com mais de um pandeiro tocando ao mesmo tempo. Pensando nessa questão, este subcapítulo abordará o estilo interpretativo de Carlos Café inserido num grupo de samba com surdo, repique de mão, tantã, cavaquinho,

violão e voz. O *Pot-pourri*⁵² “Na Feirinha da Pavuna e Velho Ditado” tocado pelo grupo SAMBV⁵³ foi extraído do vídeo disponibilizado no canal do *Youtube* de Carlos Café⁵⁴. Após transcrever a linha de pandeiro, selecionei os excertos demonstrativos mais representativos e disponibilizei a partitura completa nos anexos deste trabalho. Editei um vídeo com a partitura juntamente com a imagem do músico tocando com o intuito de facilitar o acompanhamento da execução. O vídeo encontra-se disponível através do link: <https://youtu.be/8rK-WUSPs6s>.

3.3.1 Levadas

Nas músicas “Na Feirinha da Pavuna e Velho Ditado”, Carlos utiliza seis levadas distintas, que serão divididas entre as “preenchidas” e as “não preenchidas”.

É interessante notar que, apesar de Carlos Café utilizar frases de pandeiro ritmicamente densas, ele mantém a linguagem do partido alto em grande parte da música. Isto é, o conceito de linguagem está intrinsecamente ligado ao conceito de “claves” ou *timelines*. Segundo Santos (2018), “Quando um percussionista de samba improvisa, estando “em clave”, seu fraseado fará com que se perceba as características de samba”. O autor ainda expõe que o padrão que veremos abaixo, considerado “clave” do samba urbano, é vocalizado pelos sambistas pela onomatopeia ou sílabas mnemônicas “teleco-teco” (SANTOS, 2018, p. 47-67).

Partitura 22 - Padrão rítmico do “teleco-teco”



Fonte: Santos (2018)

De acordo com MUKUNA (1979), a *timeline* do “teleco-teco” - padrão proveniente da região africana onde atualmente se localizam os países Angola e República Democrática do Congo (tribos que ocupavam o vale do rio Zaire) - é estrutural para o samba urbano carioca,

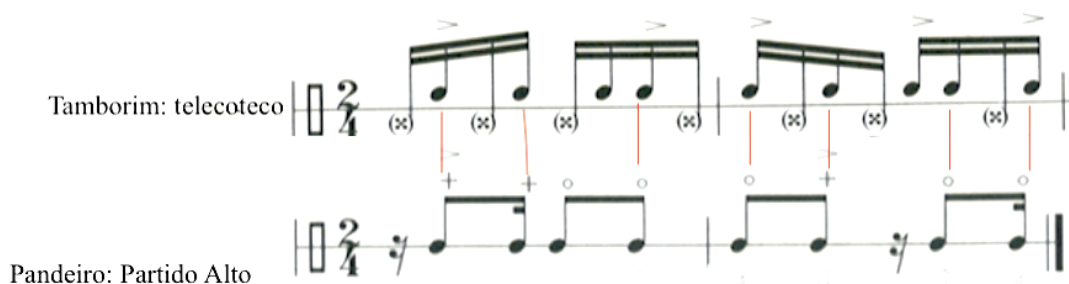
⁵² Seleção de várias músicas executadas em série, sem pausas ou transição elaborada.

⁵³ Grupo de samba residente na cidade de São Paulo.

⁵⁴ O vídeo original encontra-se no link: <https://www.youtube.com/watch?v=e4B9qBQWz5s>.

o que significa que grande parte dos elementos rítmicos da música, incluindo a divisão da melodia, respeitam tal padrão (MUKUNA, 1979. p 12). É evidente que, assim como já mencionado, existem vários tipos de samba no Brasil, e nem todos seguem essa “clave”. É importante mencionar que o “teleco-teco” pode aparecer na música de duas formas: com o início em colcheias (partitura 23) ou de forma acéfala, como na partitura 24. Abaixo relaciono o padrão do tamborim com o ritmo do partido alto do pandeiro. Devemos mencionar que, no exemplo abaixo, o autor utilizou uma notação onde o sinal de adição corresponde ao tapa e o círculo corresponde ao som grave da pele do pandeiro. Na linha de tamborim ele grafou as notas tocadas pela baqueta na parte de cima da linha e as notas de preenchimento executadas com o dedo embaixo da linha.

Partitura 23 - Levadas de tamborim (teleco-teco) e pandeiro (partido alto)



Fonte: Costa; Gonçalves (2020)

De acordo com Santos (2018), a grade rítmica de grande parte dos ritmos populares brasileiros apresentam três elementos estruturais: a marcação, a subdivisão e a clave (SANTOS, 2018, p. 67). Dentro do samba, existem determinados instrumentos de percussão que já tem sua função previamente estabelecidas pela tradição. O surdo, por exemplo, cumpre a função de marcação, mesmo que haja variações com muitas notas. O ganzá cumpre a função de subdivisão, enquanto o tamborim⁵⁵ frequentemente executa a “clave”. No entanto, assim como o pandeiro, existem outros instrumentos que podem realizar mais de uma função ao mesmo tempo. A seguir, abordarei algumas levadas cuja função é de marcação e subdivisão, outras cuja função é de “clave”, e também a chamada levada “preenchida”, que possui as três funções juntas.

⁵⁵ Pode-se executar a subdivisão no tamborim através da levada conhecida como “carreteiro”. Ela é muito frequente nas baterias das escolas de samba, mas também aparece nos grupos de samba de mesa, sendo executada tanto com baquetas de madeira quanto com as baquetas de náilon.

Essa primeira levada é um ritmo de partido alto, bastante semelhante ao padrão utilizado em 1978 por Bira Presidente na música “Marcando Bobeira” (partitura 5 desse trabalho), com excessão do tapa assinalado em vermelho, que aqui aparece uma semicolcheia à frente. É importante notar que, assim como Bira Presidente, Carlos Café também utiliza a movimentação da mão esquerda para extrair o som das platinelas sem percutir a mão direita. O sinal que representa esse som está circulado em azul.

Partitura 24 - Levada de partido alto de Carlos Café⁵⁶.



Fonte: próprio autor

A segunda levada também se assemelha ao padrão já utilizado por Bira Presidente na música “Ô Isaura” (partitura 11) do disco “Beth Carvalho de Pé no Chão”. Elas se diferem com relação ao preenchimento das platinelas, circulado em vermelho. A dificuldade desse tipo de preenchimento está na repetição da ponta dos dedos para se obter o som das platinelas e depois o tapa. Esta levada é comumente combinada com a anterior, quando se deseja criar uma sonoridade mais cheia com dois pandeiros tocando simultaneamente.

Partitura 25 - Levada de partido alto com preenchimento⁵⁷



Fonte: próprio autor

O padrão a seguir obedece a *timeline* que SILVA, VICENTE e SOUZA (2017) referenciam como sendo o padrão que o instrumento gan⁵⁸ executa no toque Ilú de Iansã durante os cultos

⁵⁶ A levada da partitura 24 ocorre pela primeira vez aos 25 segundos da música em questão. A mesma pode ser observada no seguinte vídeo demonstrativo: <https://youtu.be/YzLGsX7tKew>

⁵⁷ A levada da partitura 25 ocorre pela primeira vez aos 9 segundos. A mesma pode ser observada no seguinte vídeo demonstrativo: <https://youtu.be/KGuAQ8dpvgA>

de Candomblé nação Ketu (Alaketu). A principal diferença entre este padrão e o ritmo do “teleco-teco” é a duração. Enquanto essa clave se resolve em dois tempos, o ciclo do “teleco-teco” demora quatro tempos para terminar.

Partitura 26 – Padrão do gan no toque Ilú de Iansã



Fonte: SILVA; VICENTE; SOUZA (2017)

A clave da figura 26 também tem uma função “profana”, pois foi amplamente executada no tamborim em gravações de samba, especialmente quando são combinadas duas ou mais linhas de tambores. Barros (2015) aponta essa utilização desde 1930 com a gravação da música “Na Pavuna⁵⁹”, passando pela gravação de 1976 da música “Esta Melodia⁶⁰”, em 1981 na faixa “Meu Guru⁶¹” e diversas outras gravações atuais.

Partitura 27: Levada de Carlos Café⁶²



Fonte: próprio autor

58 Instrumento de metal agudo presente na orquestra de percussão do candomblé responsável por iniciar os toques durante o Xirê (culto religioso aos Orixás).

59 Composição de Almirante (Henrique Foréis Domingues) gravada em 1930 pelo grupo “Bando de Tangarás”.

60 “Esta Melodia” foi composta em 1951 por Bubú da Portela e Jamelão (José Bispo Clementino dos Santos), mas a versão que Barros (2015) evidencia os tambores foi gravada por Cristina Buarque em 1976 no LP Prato e Faca. Os tambores foram tocados pela dupla Eliseu Félix e Nilton Delfino Marçal (BARROS, p. 110 – 150. 2015).

61 “Meu Guri” foi composta por Francisco Buarque de Hollanda em 1981 e gravada no LP “Almanaque” (Universal Music) ainda no mesmo ano.

62 A levada da partitura 27 ocorre aos 56 segundos de música. A mesma pode ser observada através do seguinte vídeo demonstrativo: <https://youtu.be/GsZFvf2xM0w>.

Na Partitura 29 podemos observar os pontos de encontros rítmicos existentes entre a levada utilizada por Carlos Café e a clave do Ilú de Iansã.

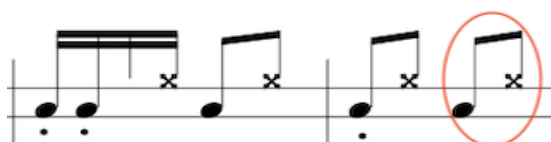
Partitura 28 - Pontos de encontro da levada usada por Carlos Café com o padrão do Ilú de Iansã



Fonte: próprio autor

A próxima levada obedece a uma terceira “clave” ou *timeline*, que assim como o padrão do Ilú de Iansã, é a essência de diversos ritmos ao redor do mundo. O segundo tempo do segundo compasso, circulado em vermelho, “quebra” a clave do “teleco-teco”.

Partitura 29 - Levada de pandeiro de Carlos Café⁶³



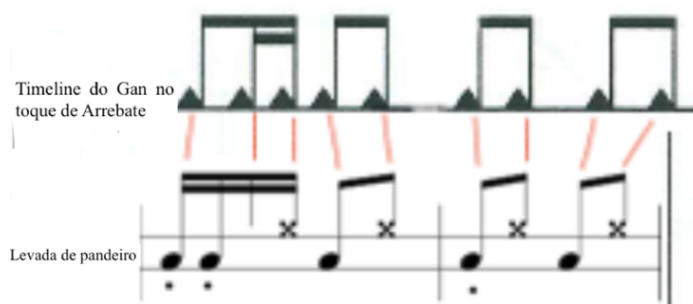
Fonte: próprio autor

Em depoimento⁶⁴ concedida ao autor, Rafael Y Castro (2020) aponta que o ritmo de arrebate, presente tanto no candomblé Angola quanto no Ketu apresenta diversos “pontos de encontros” quando comparado com a levada apresentada na partitura 30 (CASTRO, 2020. sn). Vejamos a comparação do padrão do gan utilizada no arrebate com a levada em questão.

⁶³ A levada da partitura 29 é executada por Carlos no momento 1 minuto e 40 segundos da música. A mesma pode ser observada através do seguinte vídeo demonstrativo: <https://youtu.be/Ycz5y7wL174>.

⁶⁴ CASTRO, Rafael Y. Depoimento concedida a Gustavo Surian Ferreira, 05 jun. 2020. [O depoimento encontra-se gravada em áudio no acervo de pesquisa deste projeto].

Partitura 30 - Padrão do gan no toque de arrebate comparado à levada de Carlos Café



Fonte: SILVA; VICENTE; SOUZA (2017) e transcrição do próprio autor

Como já mencionado, Carlos Café (2020) afirma que tem o pandeirista João Sensação, integrante do Grupo Sensação, como grande referência, pois esse desenvolveu um estilo próprio de condução onde todas as subdivisões são preenchidas. Durante a década de 1990, quando o Grupo Sensação se destacava na indústria fonográfica, o estilo de João se popularizou. A peculiaridade da próxima levada está na presença dos três parâmetros que compõe os ritmos brasileiros, sendo eles: marcação, feita através dos graves da pele; subdivisão, obtida pelo preenchimento das notas pelas platinelas; e clave, combinação dos sons graves e agudo do tapa.

Partitura 31 - Levada preenchida de pandeiro executada por Carlos Café⁶⁵



Fonte: próprio autor

A dificuldade dessa levada está nas três repetições da ponta dos dedos necessárias para executar as notas circuladas em vermelho. Esse padrão requer bastante apuro técnico do pandeirista, principalmente em andamento rápido, como é o caso desse *pot-pourri* com 116 BPM.

⁶⁵ A levada da partitura 31 é executada aos 30 segunda da música em questão. A mesma pode ser observada através do seguinte vídeo demonstrativo: <https://youtu.be/LxTejabFUDU>.

A próxima e última levada desse *pot-pourri* é popularmente chamada de “pandeiro reto”, pois tem apenas as funções de marcação e subdivisão, sem a clave. No entanto, Carlos Café utiliza uma digitação incomum, pois insere os graves na borda do pandeiro como parte do padrão. É importante mencionar que, no decorrer da pesquisa, não encontramos outros pandeiristas que utilizassem esse tipo de grave nas levadas de “pandeiro reto”.

Partitura 32 - Levada de “pandeiro reto” executada por Carlos Café⁶⁶



Fonte: próprio autor

3.3.2 Variações

Vamos abordar duas variações utilizadas por Carlos Café. A primeira é bastante comum à linguagem do partido alto, apresentando a mesma divisão rítmica que a variação utilizada por Bira Presidente na música “Lucidez” discutida no capítulo II. A diferença está no fato de Carlos tocar o tapa na segunda semicolcheia, em contraste com o estilo de Bira Presidente, que costuma utilizar a palma da mão na borda do pandeiro (último toque demonstrado na bula da página 47). A resultante rítmica entre os instrumentos de “marcação” e o pandeiro é justamente o motivo dessa variação ser bastante executada.

⁶⁶ A levada da partitura 32 foi executada no momento 1 minutos e 5 segundos da música em questão. O trecho referente à partitura 32 pode ser observado através do seguinte vídeo: <https://youtu.be/WB5TtYEZWtw>.

Partitura 33 - Variação de Carlos Café⁶⁷



Fonte: próprio autor

No primeiro vídeo inserido no canal do *Youtube* de Carlos Café, de 08 de novembro de 2012, o músico executou a variação abaixo, dizendo que essa era sua “marca registrada”. Realmente, tal afirmação se faz coerente, pois é possível encontrar essa mesma frase tanto nos seus acompanhamentos quanto nos solos. O material se mostra relevante pois, mesmo que de maneira informal, registra o período aproximado em que o pandeirista desenvolveu suas técnicas, e que atualmente se tornaram amplamente difundidas. É evidente que possam ter existido pessoas utilizando ideias semelhantes às de Carlos Café antes do ano de 2012. No entanto, não encontrei registros desse período que evidenciassem outras pessoas desenvolvendo essas técnicas de maneira consistente e eficiente como o músico em questão fez. O rulo de notas graves, presente na variação abaixo, será discutido mais detalhadamente no item 3.4.2 do trabalho.

Partitura 34 - Variação de Carlos Café⁶⁸



Fonte: próprio autor

⁶⁷ O vídeo referente à partitura 33 está disponível através do link: <https://youtu.be/61fBEzhfZVs>.

⁶⁸ O vídeo referente à partitura 34 está disponível através do link: <https://youtu.be/A5In6HOK0hE>.

3.4.1 As funções da mão esquerda

Devemos destacar o papel ativo da mão esquerda no solo em questão, pois ela exerce diversas funções no estilo de Carlos Café. A sustentação do pandeiro e o abafamento da pele são as mais comuns, mas que merecem ser observadas mais detalhadamente aqui. De acordo com Santos⁷⁰ (2011), no material didático desenvolvido aos alunos do projeto Guri, o abafamento da pele é feito através do dedo médio da mão que segura o instrumento (SANTOS, 2011. p.45). Em Sampaio e Bub (2006), encontramos a mesma orientação de utilização do dedo médio (SAMPAIO; BUB, 2006. p.2). No entanto, durante a entrevista com Carlos Café, percebi que ele utiliza o dedo indicador para abafar a pele. Após tal observação, comecei a me atentar a detalhes como esse, especialmente quando via outros importantes pandeiristas especialistas no náilon tocando. Encontrei uma recorrência de utilização do dedo indicador para abafar a pele (ver Figura 17). Quando se altera o dedo abafador, se altera também o *grip*, ou a posição de segurar o instrumento. Constatei que, em grande parte dos casos de pessoas que abafam com o indicador, a posição do pandeiro em relação ao solo forma um ângulo de 45 graus, o que auxilia na sustentação do peso do pandeiro de 12 ou 13 polegadas. Dentre as pessoas que utilizam esse modo de abafar estão Fábio Miudinho⁷¹, Diogo Cepakkol⁷², Bira Presidente e Carlos Café. Cheguei nessa hipótese após uma pesquisa videográfica em que foi possível obter *frames* nos quais os pandeiristas levantam o pandeiro e expõe o dedo que abafa a pele. No caso específico de Diogo Cepakkol, não foi possível encontrar o *frame* em que ele expõe o dedo abafador. Contudo, encontramos um *frame* onde a pele leitosa brilha em alto relevo devido a pressão do dedo abafador, permitindo que deduzíssemos pela posição do brilho que o músico utilizou o dedo indicador, já que os demais dedos não teriam alcance suficiente para chegar até aquela marca. Em outros casos, a constatação foi mais fácil, devido a utilização da pele hidráulica transparente, como é o caso de Carlos Café.

⁷⁰ SANTOS, Arildo Colares dos. Percussão: básico 1. São Paulo: Associação Amigos do Projeto Guri, 2011. Disponível em: http://www.projetoguri.org.br/novosite/wp-content/uploads/2017/11/Livro-Educador-Percussao_2011.pdf. Acesso em: 29 jun. 2020.

⁷¹ Natural da cidade do Rio de Janeiro, iniciou sua carreira musical ainda na infância sob influência de seu pai. Já tocou com artistas como Leci Brandão, Seu Jorge, Dudu Nobre, Maria Rita, Beth Carvalho, Marcelo D2, Alexandre Pires e Arlindo Cruz.

⁷² Iniciou-se na música devido aos seus padrinhos, membros do Grupo Raça. Em seguida formou um grupo de samba com seus amigos de escola, onde tocava cavaquinho. Iniciou sua trajetória no pandeiro por necessidade, pois não tinha quem tocasse pandeiro em seu grupo, restando para ele assumir o posto vago. Atualmente, após tocar com diversos grupos, Diogo Cepakkol é integrante da banda do cantor Ferrugem.

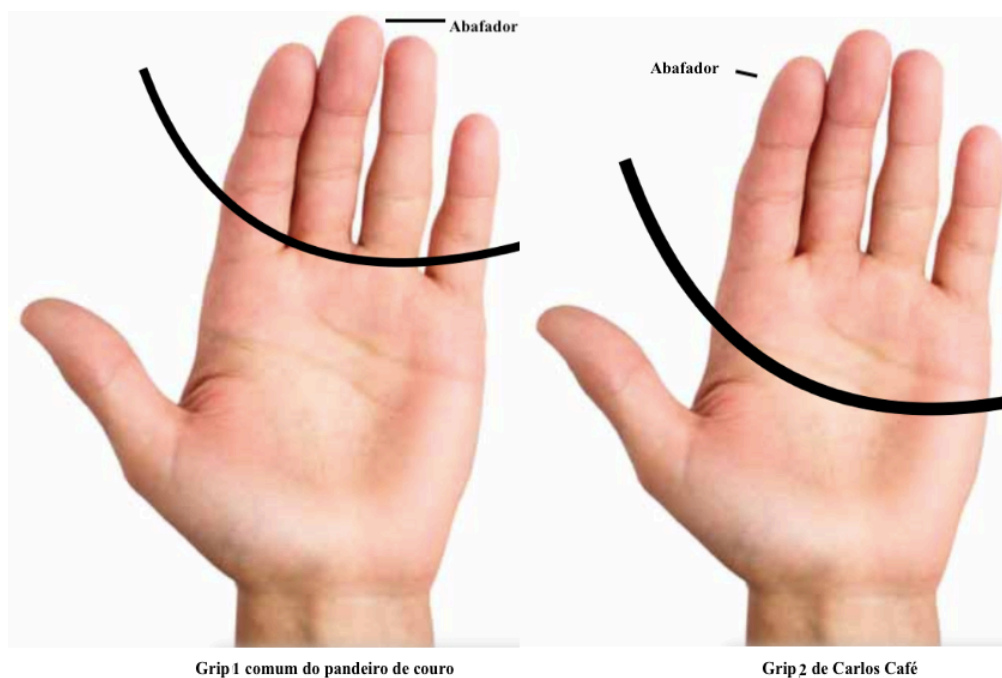
Figura 17 - Pandeiristas que usam o dedo indicador para abafar

Fonte: próprio autor

Quando se inicia o aprendizado do pandeiro, é extremamente corriqueiro que os professores instruem seus alunos a posicionarem o aro do instrumento na região entre o final dos dedos e início da palma. Nessa região, há um baixo relevo onde o pandeiro se encaixa. Isso evita que o pandeiro escorregue para o meio da palma e o músico perca a firmeza do *grip*. Eu tive essa mesma orientação no decorrer do meu aprendizado, que me ajudou bastante a executar especialmente o pandeiro de couro de 10 polegadas. Contudo, após observar alguns pandeiristas de náilon tocando, percebi que havia uma diferença também na região onde o aro do instrumento tange a mão. Dessa forma, a título de facilitar a comunicação, classifiquei o *grip* 1 como sendo aquele mais comum no pandeiro de couro, e *grip* 2 como sendo aquele

utilizado por Carlos Café e outros pandeiristas de náilon. Observe na imagem abaixo a região onde o aro encosta em casa um dos *grips*.

Figura 18 - *Grips* de pandeiro



Fonte: Próprio autor

Aparentemente, se levarmos em consideração apenas a posição do aro na palma da mão, o *grip 2* parece ser mais desconfortável, proporcionando menor adesão do aro do instrumento à mão, visto que não há o “encaixe” do aro no baixo relevo da mão. No entanto, de acordo com o artigo *Sport-specific finger flexor strength assessment using electronic scales in sport climbers* (2014), ao analisarem as combinações de dedos que um escalador pode optar, concluíram que a “agarrar” que utiliza o polegar, o dedo médio e o anelar é a que demonstrou suportar maior força quando comparada às demais combinações de três dedos (Baláš; MrskoČ; Panáčková; Draper, 2014. p. 155). Posto isso, podemos relacionar tal informação com o *grip 2*, que utiliza o dedo indicador para abafar a pele e “libera” os dedos médio, anelar e mínimo para segurar o pandeiro pela parte interna do aro, formando justamente a combinação de maior potencial de força segundo o artigo mencionado. Dessa forma, o *grip 2* se demonstra mais apropriado para suportar o grande peso do pandeiro de náilon de 12 polegadas.

Para quantificar o real peso de alguns modelos de pandeiro, evitando tratá-los apenas com adjetivos vagos como “leve” ou “pesado”, decidi pesar os meus instrumentos utilizados

em shows e gravações (ver figura 19). Como resultado, o pandeiro de náilon de 12 polegadas pesou 823 gramas, 121,83% mais pesado que o pandeiro de 10 polegadas (couro) fabricado pelo luthier Dyorman. Essa diferença aumenta ainda mais quando realizamos a comparação com o pandeiro desenvolvido e utilizado por Carlos Café. De acordo com o website das empresas Magazine Luiza⁷³ e Mix Acessórios e Música⁷⁴, o Pandeiro *Black* de 12 polegadas pesa 945 gramas, 154,71% mais pesado que o pandeiro Dyorman. Tal constatação evidencia ainda mais a necessidade de técnicas apropriadas para cada instrumento.

Figura 19 - Quadro de peso dos pandeiros

	Modelo	Peso
	Pandeiro de 10 polegadas fabricado pelo luthier Dyorman (MG).	371 gramas
	Pandeiro de choro linha “Luthier” fabricado pela contemporânea em parceria com o músico Leonardo Rodrigues.	373 gramas
	Pandeiro de 10 polegadas fabricado pelo luthier Vagner Oliveira (SP).	396 gramas

⁷³ Página da empresa Magazine Luiza onde consta informações acerca do pandeiro *black*: <https://www.magazineluiza.com.br/pandeiro-contemporanea-12-polegadas-linha-black-carlos-cafe/p/fg2729f71g/im/iipa/>.

⁷⁴ Página da empresa Mix Acessórios e Música sobre o pandeiro *black*: <https://www.mixacessoriosemusica.com.br/produtos/pandeiro-contemporanea-12-polegadas-linha-black-carlos-cafe/>.

	Pandeiro de náilon de 12 polegadas fabricado pela Braspan/ Redenção.	823 gramas
---	--	------------

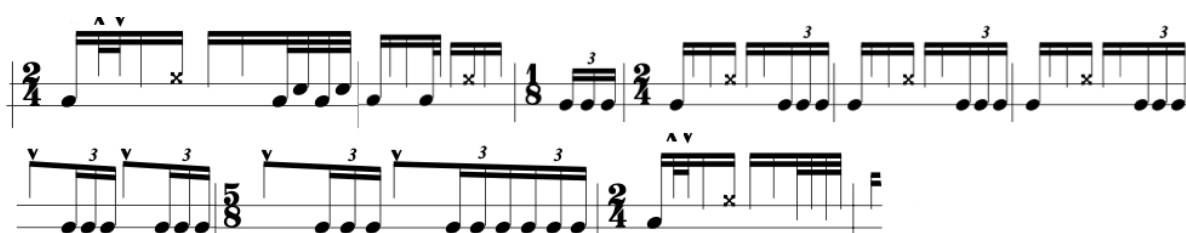
Fonte: próprio autor

As demais funções da mão esquerda são relativas à movimentação do pandeiro, que no estilo de Carlos Café pode ser dividida em duas categorias, sendo o movimento rotacional e vertical.

Durante minhas pesquisas anteriores não encontrei material sobre a movimentação da mão esquerda no pandeiro de náilon de 12". Porém, os materiais coletados no decorrer dessa pesquisa apontam justamente para uma ampla utilização dela, tanto no estilo de Bira Presidente quanto no estilo de Carlos Café.

O movimento vertical da mão esquerda pode gerar sons de platinelas por si só, sem que a mão direita precise percutir a pele. A seguir veremos um trecho onde Carlos aplica essa técnica. As notas com setas para cima indicam a subida do pandeiro no momento em que se toca a ponta dos dedos, já as setas para baixo indicam a descida do instrumento, produzindo o som das platinelas sem a mão direita.

Partitura 36 - Exemplo de utilização do movimento vertical no solo de Carlos Café⁷⁵



Fonte: próprio autor

Ainda no exemplo anterior, podemos destacar a velocidade da repetição de graves com os dedos indicador, médio, anelar e mínimo na borda do pandeiro. Tal recurso técnico vai “contra” o estilo de pandeiristas de náilon mais antigos, que tinham a velocidade do polegar como recurso técnico principal para realizar variações. Dessa forma, Carlos Café ampliou as possibilidades técnicas do instrumento ao distribuir os graves em três regiões

⁷⁵ O excerto da partitura 36 corresponde do segundo 12 ao 23 do solo. O mesmo pode ser observado no seguinte vídeo demonstrativo: <https://youtu.be/qJAjsmWuHus>.

distintas da pele. Esse elemento técnico é bastante explorado por Carlos em diferentes contextos musicais.

A seguir, temos dois exemplos de movimento rotacional da mão esquerda. No primeiro, ele é utilizado juntamente com a mão direita, de modo que as platinelas soem bastante. Essa técnica é bastante utilizada no pandeiro de couro, mas no pandeiro de 12" se torna difícil devido ao seu peso.

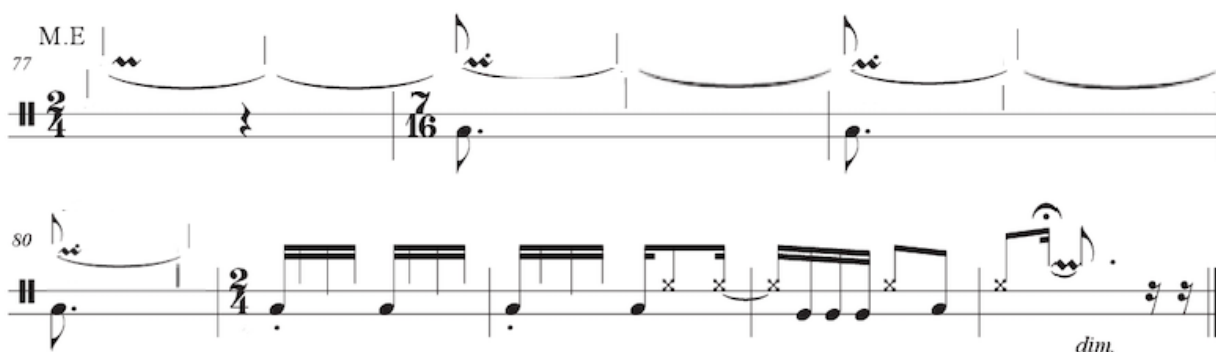
Partitura 37 - Exemplo de utilização da mão esquerda (rotação)⁷⁶



Fonte: próprio autor

Por fim, temos o rulo com a mão esquerda, conhecido no âmbito da percussão orquestral como *shake roll*. Neste trecho, enquanto a mão esquerda mantém o rulo contínuo, a mão direita executa toques de polegar e ponta de dedo na pele.

Partitura 38 - Exemplo de utilização da mão esquerda (rotação)⁷⁷



Fonte: próprio autor

⁷⁶ O excerto da partitura 37 equivale ao momento 1 minuto e 9 segundos do solo. O mesmo trecho pode ser observado através do seguinte vídeo demonstrativo: <https://youtu.be/OImnjg6aaao>.

⁷⁷ O excerto da partitura 38 equivale ao momento 1 minuto e 50 segundos do solo. O mesmo trecho pode ser observado através do seguinte vídeo demonstrativo: <https://youtu.be/wq0btUzDmgc>.

3.4.2 O rulo de Carlos Café

É evidente que existem diversas técnicas que compõe o estilo de Carlos Café, mas possivelmente foi o rulo de notas graves que o tornou mais conhecido⁷⁸. Com a mão levemente curvada, ele alterna toques simples de polegar e ponta de dedos, gerando um rulo com bastante projeção sonora, característica comum à sonoridade do pandeiro de náilon no samba. Quando iniciei meus estudos no pandeiro de náilon, percebi que diversas frases que eu utilizava no pandeiro de couro não soavam bem no instrumento de pele sintética. Isso se dá, em grande medida, por conta do som das platinelas, que no pandeiro de náilon são comumente mais “presas” do que no pandeiro de couro. Assim, as frases rápidas presentes nos solos de pandeiro de náilon são construídas privilegiando as combinações de graves e tapas, enquanto no pandeiro de couro, grande parte do “virtuosismo” também está na exploração do som das platinelas.

Apesar do rulo de graves ser uma adaptação da técnica do repique de mão, sua inserção no pandeiro apresenta dificuldades que não existiam no instrumento de origem. A espessura da pele utilizada nos pandeiros de náilon, especialmente aquelas de filme duplo (hidráulica, holográfica), é maior que a espessura da pele do repique de mão. Por isso, é necessário aplicar mais energia para tirar o som do rulo no pandeiro. Para suprir essa dificuldade, Carlos Café recomenda que se treine em uma praticável (borracha de estudos) para que se ganhe resistência. Inicialmente, o músico utilizava um *pad* de caixa-clara, mas recentemente ele desenvolveu um praticável⁷⁹ específico para o pandeiro.

No solo em questão, temos a inserção do rulo de graves em duas situações diferentes. Na primeira, Carlos aplica um rulo longo e altera sua velocidade no decorrer dele, gerando assim a sensação de suspensão da pulsação. Essa ferramenta exerce a função de “ponte” para a mudança de andamento que segue mais rápido, assim como ocorre no exemplo abaixo.

⁷⁸ O vídeo demonstrativo referente ao rulo de graves de Carlos Café encontra-se disponível através do link: <https://youtu.be/mVSQsJZqp5Q>.

⁷⁹ O vídeo onde se pode ver o praticável de pandeiro encontra-se disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=UnXepcwnCXI&t=1s>

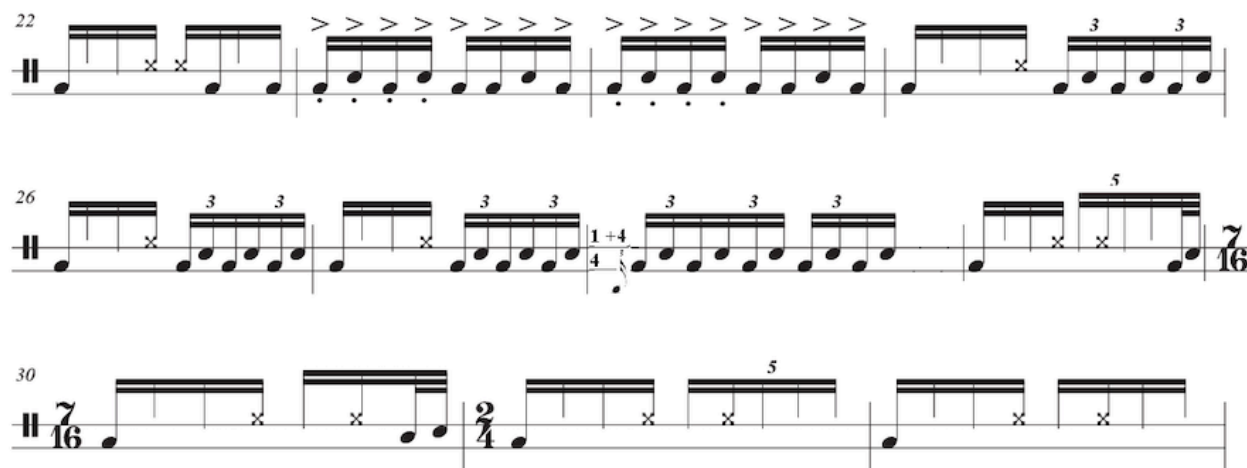
Partitura 39 - Rulo de graves⁸⁰



Fonte: próprio autor

A segunda utilização do rulo é quando se aplica o mesmo de forma estritamente rítmica. Na figura 42 é possível ver a inserção desse rulo aplicado em sextinas.

Partitura 40 - Exemplo de aplicação rítmica do rulo⁸¹



Fonte: próprio autor

Tendo em vista os materiais apresentados no decorrer desse terceiro capítulo, é possível relacionar a atuação de Carlos Café no âmbito do pandeiro de náilon à atuação de Marcos Suzano no pandeiro de couro, na medida em que ambos incorporaram elementos técnicos já consolidados nos instrumentos e, a partir disso, insurgiram contra a aplicação tradicional desses recursos. Os músicos também compartilham a transposição de conceitos de outros instrumentos ao pandeiro. Vidili (2017) aponta para a influência do tambor de candomblé rum na *performance* de Suzano, tanto na exploração dos sons graves quanto na disposição deles no *groove*, que costumam ser contramétricos (VIDILI, 2017. p. 213). Esse mesmo processo está presente no estilo de Carlos Café, através da adaptação de conceitos provenientes do repique de mão no pandeiro, possibilitando sua inserção em uma série de

⁸⁰ O excerto da partitura 39 ocorre aos 41 segundos do solo. O vídeo demonstrativo referente trecho pode ser observado através do link: <https://youtu.be/F6l92-rY94>.

⁸¹ O excerto da partitura 40 aparece no minuto 1 do vídeo. O trecho onde o músico executa o excerto pode ser observada no seguinte vídeo demonstrativo: <https://youtu.be/IjDhDBuI0aM>.

contextos musicais nos quais o instrumento não era aceito, assim como foi elucidado nos itens 3.2 e 3.4 do presente capítulo.

CONCLUSÃO

O nome de Bira Presidente é frequentemente citado por diversos percussionistas como sendo referência no estilo de tocar samba no pandeiro de náilon. No entanto, durante seus 40 anos de carreira apenas no grupo Fundo de Quintal, observamos que o modo de pensar a função do pandeiro dentro da música se alterou com o passar do tempo. Inicialmente, seu estilo interpretativo ainda estava bastante ligado às levadas cuja função básica era de marcação e preenchimento. Esse modo de tocar estava ainda ligado aos pagodes realizados na sede do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos, onde todos os instrumentos eram tocados sem microfones, incluindo a voz dos integrantes que cantavam primordialmente as melodias em uníssono. O próprio tantã, tocado inicialmente por Neoci e Sereno, ganhou bastante destaque ao substituir o surdo em decorrência do som mais “aveludado” do instrumento, que se enquadrava melhor naquele contexto, dando mais espaço às vozes e aos instrumentos harmônicos. Dessa forma, o estilo de Bira Presidente dialogava com tal sonoridade, realizando variações em apenas alguns poucos momentos, assim como apontado no item 2.3.1 do presente trabalho. Em 1986, soma-se aos instrumentos de percussão a bateria de Ademir, que passa a ser integrante oficial do grupo. Com isso, o pandeiro não necessitou mais realizar as funções exercidas anteriormente, e gradativamente passou a explorar mais variações, bem como levadas menos preenchidas. Denomino como “segunda fase” do estilo interpretativo de Bira Presidente esse período que se inicia em 1986 e se mantém até os dias atuais. Além dos aspectos rítmicos, podemos mencionar outros elementos que compõem essa fase, tais como a utilização de uma voz principal e a exploração de instrumentos elétricos tais como o teclado e o contrabaixo. Afim de exemplificar a atuação de Bira Presidente, analisamos a linha do pandeiro da música “Lucidez” (versão de 2017), onde fica claro que o pandeiro criou uma nova camada rítmica através de padrões que, sendo inicialmente utilizados enquanto variações, agora são repetidos de modo que se tornam uma espécie de levada característica do músico (vide partitura 14). Devemos mencionar que, aspectos extramusicais como a idade avançada de Bira Presidente (nascido em 1937) são estruturais para compreensão de seu estilo atual, pois é natural que nessa idade o corpo fique fragilizado e perca resistência para tocar ininterruptamente. Dessa forma, as pausas e frases menos densas ritmicamente são elementos frequentes no estilo de Bira Presidente durante a segunda fase.

Carlos Café tem uma atuação bastante ampla, tocando em diversas formações instrumentais e gêneros musicais distintos. Sendo assim, com o intuito de compreender como

se dá a atuação do músico, dividimos a análise de seu estilo interpretativo em três partes, onde focamos determinados tópicos exaltados de acordo com o contexto onde o músico atuou. Com isso, visamos obter uma visão geral de sua atuação em diferentes situações.

Na primeira parte, analisei a peça para dois pandeiros presente no documentário acerca de Carlos com o propósito de compreender como o mesmo explora os recursos técnicos do instrumento de acordo com a forma da música. A repetição de graves em semicolcheias é bastante explodida durante toda a seção A da peça, e graças a alternância dos graves com o polegar e a ponta dos dedos é possível chegar no andamento de 155 BPM com clareza e potência sonora. Essa técnica gerou amplo impacto na comunidade percussiva a partir de 2012, quando Carlos Café criou seu canal no *Youtube* e divulgou seus “rulos” de pandeiro. Ainda na peça em questão, percebemos como o músico utiliza a exploração dos tapas e graves em subdivisão de semicolcheias na seção A, enquanto explora a subdivisão de tercinas nas platinelas durante toda a seção B. Tal exploração timbrística gera grande contraste entre as seções, e mostra seu domínio não apenas instrumental, mas também da forma da obra.

No item 3.3, investiguei a atuação de Carlos Café dentro de um conjunto de samba, onde destacamos a utilização de seis levadas distintas no decorrer da mesma música, sendo elas divididas como “preenchidas” ou “não preenchidas”, bem como as relacionei aos conceitos de marcação, subdivisão e clave (*timeline*). O modo como o músico interliga e aplica tais levadas gera movimento e “cores” diferentes às seções da música ao apresentar novos materiais a cada parte.

No último subcapítulo, analisamos a atuação solo e improvisada de Carlos Café, onde foi possível observar sua agilidade e expressividade no instrumento. Enfatizamos aspectos técnicos tais como o rulo de graves, as múltiplas funções exercidas pela mão que segura o instrumento, assim como aponte detalhes específicos relativos ao seu *grip* utilizado para suportar o peso elevado do pandeiro de 12 polegadas.

Após analisar os estilos interpretativos dos músicos em questão, concluímos que os mesmos dividem a trajetória de terem estudado o modo de tocar das gerações antecessoras e, a partir daí, desenvolveram seus estilos próprios, que inicialmente enfrentaram resistência dos sambistas mais conservadores. Contudo, foi justamente o modo “diferente” de tocar que fez com que Bira Presidente e Carlos Café ganhassem destaque no meio musical. Podemos afirmar também que eles “fizeram escola” em decorrência do grande número de pessoas que atualmente se espelham nesses dois estilos interpretativos.

A movimentação ativa da mão que segura o instrumento é um segundo fator também compartilhado pelos dois artistas. Ela exerce a função de movimentar o pandeiro verticalmente e assim extrair um segundo timbre de platinelas. Tal informação contraria o discurso amplamente difundido de que não se deve movimentar a mão esquerda no pandeiro de náilon (VIÉGAS, 2020. 10 seg). Além do mais, a predominância do som dos tapas e graves em detrimento do som das platinelas, aproxima a sonoridade do pandeiro de náilon aos atabaques, gerando assim uma possível influência direta da vivência de Bira Presidente no terreiro de sua mãe Conceição ao seu estilo interpretativo. Tal relação se estreita ainda mais devido ao modo em que os dois pandeiristas executam o grave com a mão aberta na borda do instrumento, de forma semelhante aos graves executados pelos ogãs nos atabaques.

No decorrer da minha vivência enquanto percussionista e pesquisador, pude constatar que havia uma incongruência entre os livros e métodos de pandeiro que eu estava estudando e a demanda que enfrentava na prática. Para poder tocar determinados estilos de samba, percebi que deveria pesquisar as técnicas e o idiomatismo específico do pandeiro de náilon. Utilizo essas experiências pessoais no primeiro capítulo sob a perspectiva do conceito de autoetnografia, pois através de reflexões críticas foi possível fazer questionamentos acerca da supervalorização do pandeiro de couro em detrimento dos demais tipos de pandeiros brasileiros. Dessa forma, o presente trabalho se torna relevante na medida em que preenche um hiato existente no mundo acadêmico relativo ao pandeiro de náilon, sendo que no universo da percussão popular brasileira ele possivelmente é o tipo de pandeiro mais significativo em termos de uso.

Baseado no conceito de Organologia Viva proposto por Eliot Bates (2012), foi possível compreender os significados extramusicais presentes no pandeiro, sendo utilizado enquanto símbolo da “cultura brasileira”, tanto pela indústria de entretenimento, quanto no comércio de *souvenir* nos aeroportos do país. Isso se dá devido ao papel de destaque que o instrumento tem em gêneros musicais brasileiros bastante difundidos, tais como o samba, forró, frevo e capoeira. Devemos enfatizar ainda que a partir da década de 1970, o pandeiro de náilon ganhou bastante destaque não apenas no Brasil, mas também no exterior através dos shows de acrobacias que colocaram tais pandeiristas como protagonistas.

Atualmente, com as inovações técnicas encabeçadas por Carlos Café nos anos 2000, encontramos diversos pandeiristas de náilon utilizando técnicas bastante complexas. Contudo, o pandeiro com pele sintética ainda é malvisto por diversos músicos e pesquisadores por três

fatores principais. O primeiro é o fato de o instrumento não ter o mesmo grave que a sua versão com pele animal, e por conta disso é considerado limitado por necessitar de outro instrumento que preencha as baixas frequências da música. Contudo, a sua complexidade está justamente nos vários conhecimentos específicos necessários para que o pandeirista consiga tocar de forma idiomática junto aos demais percussionistas de samba, obtendo assim um resultado sonoro coeso, onde cada instrumento exerce sua função, assim como foi discutido nos capítulos 2 e 3. Como segundo fator, temos a ligação do instrumento com estilos musicais intrínsecos às periferias como o “pagode romântico”, estilo nascido na cidade de São Paulo com letras de cunho sentimental, que ficou conhecido como a versão do samba pasteurizada e comercial (CUÍCA; DOMINGUES, 2009. p.173). Como terceiro fator, temos a representatividade pejorativa das peles plásticas, pois esse material é frequentemente ligado a objetos descartáveis e de baixo valor agregado. Baseado nos conceitos de Leppert (1993) e Stasi (2012) há uma relação direta do material de fabricação do instrumento e o status que as pessoas atribuem a ele. Dessa forma, há uma tendência de relacionar o baixo custo do plástico à uma suposta sonoridade simples e limitada.

Longe de esgotar o assunto, durante a pesquisa encontrei nomes de pandeiristas ligados à cidade de São Paulo como Odair Menezes, João Sensação, Patinho de Pandeiro e Renato Pombagira que foram citados por diversos entrevistados como sendo referência no instrumento. Dessa forma, tais músicos deveriam ser investigados em trabalhos futuros, pois não há nenhuma pesquisa que aborde o assunto de forma aprofundada.

REFERÊNCIAS

Livros

COSTA, Odilon; GONÇALVES, Guilherme. **O Batuque Carioca**: as baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Groove, 2000.

CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. **Batuqueiros da Paulicéia**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.

JABUM, Pai Roberto de. **Brasil de Todos os Orixás**. 1. Ed. São Paulo: ícone, 2013.

JACQUES, Mario Jorge. **Glossário do Jazz**. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2009.

JÚNIOR, Ademir Barbosa. **Novo dicionário de Umbanda**. 1. Ed. São Paulo: Universo do Livro, 2014.

LACERDA, Vina. **Pandeirada Brasileira**. Curitiba: Bituca, 2007.

LEPPERT, Richard. **The Sight of Sound**: Music, Representation and the History of The Body. California: University of California Press, 1993.

LUDWIG II, William F. **The Making of a Drum Company**: The Autobiography of William F. Ludwig II. Alma: Rebeats, 2001.

MUKUNA, Kazadi WA. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Global, 1979.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de Ramos**: Uma História que deu samba. Rio de Janeiro: E-Paper, 2003.

SILVA, Luiz Carlos de Oliveira e; VICENTE, Tânia; SOUZA, Raul de. **Ritmo do Candomblé: song book**. Rio de Janeiro: Alma Instrumental, 2017.

SAMPAIO, Luiz Roberto; BUB, Victor Camargo. **Pandeiro Brasileiro**: volume 1. Florianópolis: Bernúncia, 2006.

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

STASI, Carlos. **O Instrumento Do “Diabo”**: música, imaginação e marginalidade. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**. 7. Ed. São Paulo: Editora 34, 1975.

Artigos

BALÁŠ, Jiří; MRŠKOČ, Jonáš; PANÁČKOVÁ, Michaela; DRAPER, Nick. Sport-specific finger flexor strength assessment using electronic scales in sport climbers. **Sports Technology**, [s. l], v. 7, n. 3-4, p. 151-158, mar. 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/281930281_Sportspecific_finger_flexor_strength_assessment_using_electronic_scales_in_sport_climbers/link/56a8c3dd08ae860e02577b77/download. Acesso em: 27 jul. 2020.

BATES, Eliot. The social life of musical instruments. **Ethnomusicology**, Birmingham, v. 56, n. 3, p. 363-395, 2012. Disponível em: http://pure-oai.bham.ac.uk/ws/files/9868331/ETM_56_3_Social_Life_of_Saz.pdf. Acesso em: 13 maio. 2019.

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **OPUS**, v. 23, n. 1, p.147-164, abr. 2017.

BRUN, Mário Sérgio Ignácio. Malandragem e “outra cidade”: representações do Rio de Janeiro nas Histórias em quadrinhos do Zé Carioca. **Revista Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 14, jan. / jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ensaios/article/view/40133/23113>. Acesso em: 21 maio. 2020

CASTRO, Rafael Y; STASI, Carlos. O ensino de percussão promovido pela associação amigos do projeto guri: coletividade e diversidade. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO**, 2., 2019. **Anais** [...] Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. p. 137 – 143.

FERREIRA, Gustavo Surian; STASI, Carlos Eduardo Di. Pandeiro de Náilon: as técnicas de Carlos Café. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO**, 2., 2019, **Anais [...]** Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. p.11 – 18.

FERREIRA, Gustavo Surian. Pandeiro de Náilon: As Técnicas de Osvaldinho da Cuíca, Iverson Santos e Pimpa. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO**, 1., 2017. **Anais [...]** São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2016. p. 415 – 427.

GIANESELLA, Eduardo. F. 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, abr. / jun. 2012.

HERNANDES, Bruno Soares; BOLLOS, Liliana Harb. O Pandeiro: instrumento de identidade nacional?. **Revista WEA**, Campo Limpo Paulista, v. 13, n.1, p. 236 – 243, 2015-2016. Disponível em: <https://www.unifaccamp.edu.br/wea/arquivo/pdf/revista2015-2016.pdf>

KARTOMI, Margaret. The classification of musical instruments: changing trends in research from the late nineteenth century, with special reference to the 1990s. **Ethnomusicology**, v.45, n.2, p. 283-314, s.d. 2001.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **PLURAL**, São Paulo, v. 24, n.1, p. 214 – 241, ago. 2017.

SILVA, Fábio Lopes. Esquinas De Tantas Ruas: os pagodes do cacique de ramos no espaço urbano carioca. **Revista Fenix**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, Jan. / Jun. 2013. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF31/ARTIGO_11_SECAO_LIVRE_FABIO_LOPES_FENIX_JAN_JUL_2013.pdf. Acesso em: 12 maio. 2019.

Monografias, Teses e Dissertações

BARROS, Vinicius de Camargo. **O Uso Do Tamborim Por Mestre Marçal**: legado e estudo interpretativo. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2015.

MENDES, Helvio Monteiro. **A funcionalidade do Sistema Notacional para Pandeiro de Carlos Stasi**. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em música, habilitação em instrumentos de percussão) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo, 2010.

MIRANDA, Fernando de Souza. **O uso de elementos idiomáticos do berimbau em experimentações composicionais colaborativas**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo, 2018.

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.

REIS, Leonardo Abreu. **Memória Familiar No Cacique De Ramos**. 2003. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) – Centro de Ciências Humanas, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

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.

SANTOS, Arildo Colares dos. **Aprendiz de samba**: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

VIDILI, Eduardo Marcel. **Pandeiro brasileiro**: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano. Dissertação (mestrado em música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

Documentários

OLIVEIRA, Nathan. **Carlos Café do Padeiro – Doc**. São Paulo: Cultural'rt, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/0P34V5ncxSc>. Acesso em: 10 mar. 2018.

COUTINHO, Eduardo. **O FIO da memória**. Rio de Janeiro: FUNARJ, 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gXW9bWZCRVM>. Acesso em: 14 Maio 2019.

SABAH, Karla. **Isso é Fundo De Quintal**. Rio de Janeiro: Indie Records, 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oqgBcrHeaSg>. Acesso em: 20 Maio 2019.

Reportagem

GUIMARÃES, Juca. **Percursionista Carlos Café revela todos os segredos do pandeiro. J7**. São Paulo, 2017. Disponível em:

<<https://entretenimento.r7.com/musica/percursionista-carlos-cafe-revela-todos-os-segredos-do-pandeiro-05102019>>. Acesso em: 05 de junho de 2020.

GLOBO Educação. **Reforma urbanística de Pereira passos, o Rio com cara de Paris**. [s.l.: s.n]. Disponível em: <http://educacao.globo.com/artigo/reforma-urbanistica-de-pereira-passos-o-rio-com-cara-de-paris.html>. Acesso em: 09 mai. 2019.

Dicionários online

DICIO.COM. **Ritmista**. [s.l.:s.d]. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/ritmista/>. Acesso em 20 de março de 2020.

DICIONÁRIO MICHAELIS. **Ritmista**. [s.l.:s.d]. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ritmista/>. Acesso em 20 de março de 2020.

Discografia

CARVALHO, Beth. **Beth Carvalho De Pé No Chão**. LP. Direção Artística: Rildo Hora. Rio de Janeiro: RCA Vitor, 1978.

PESSOA, Vitor; PESSOA, Everson. **Resistir**. São Paulo: Radar Records, 2012. Disponível em: <https://youtu.be/jCq-FNPHH9A>. Acesso em 20 ago. 2020.

FUNDO de Quintal. **Samba é no Fundo de Quintal**. LP. Rio de Janeiro: RGE, 1980. Disponível em: <https://immub.org/album/samba-e-no-fundo-de-quintal>. Acesso em: 21 abr. 2019.

FUNDO de Quintal. **O Mapa da Mina**. LP. Rio de Janeiro: RGE, 1986. Disponível em: <https://immub.org/album/o-mapa-da-mina>. Acesso em: 16 mar. 2019.

FUNDO de Quintal. **O Show Tem Que Continuar**. LP. RGE, 1988. Disponível em: <https://immub.org/album/samba-e-no-fundo-de-quintal>. Acesso em: 29 mar. 2019.

Sites

JOÃO da Bahiana. **Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira**, [s.l.], 2019. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/joao-da-bahiana/dados-artisticos>. Acesso em: 12 dez. 2019.

Pandeiros. **BLACK TIN**. [s.l.] 2020. Disponível em: www.blacktin.com.br. Acesso em: 21 abri. 2020.

CARDOSO, Oscar Henrique. **Menininha do Gantois, história de amor pelos orixás da Bahia**. Brasília: 2007. Disponível em: https://web.archive.org/web/20070802073954/http://www.palmares.gov.br/005/00502001.jsp?ttCD_CHAVE=397. Acesso em: 09 maio 2019.

DANTAS, Tiago. **“Youtube”**. [s.l.] Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/informatica/youtube.htm>. Acesso em: 14 ago. 2020.

NEWTON Chagas. **O que é Mils?**. Disponível em: <http://www.newtoncbraga.com.br/index.php/duvidas-dos-internautas/1554-duv075.html>. Acesso em: 07 abr. 2020.

REMO, Delmo Belli; SAMUEL, N. Muchnick. Drum Head. *In: Google Patents*, [s.n], 1957. Los Angeles: United States Patent Office, 1957. Disponível em: <https://patentimages.storage.googleapis.com/88/34/9a/dd6629e04401dd/US2934989.pdf>. Acesso em: 09 abr. 2020.

REMO. **History**. [s.l.:s.n]. Disponível em: <https://www.remo.com/company/history/>. Acesso em: 05 abr. 2020.

SAMBA DE RAIZ. **Fundo de Quintal ‘Samba é no fundo de quintal’**. [s.l.:s.d]. Disponível em: <https://sambaderaiz.org/albums/fundo-de-quintal-samba-e-no-fundo-do-quintal/>. Acesso em: 22 out. 2019.

SOUZA, Tárík de. **Beth Carvalho ‘De pé no Chão’**. [s.l.:s.d]. Disponível em: <https://sambaderaiz.org/albums/beth-carvalho-de-pe-no-chao/>. Acesso em: 22 out. 2019.

VAGALUME. **Pagode na Disney**. [s.l.:s.d]. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/arlindo-cruz/pagode-na-disney.html>. Acesso em: 19 jun. 2020.

Registros audiovisuais consultados em meio digital

BATERA, Ademir. **Trocando Ideia/Ademir Batera**. [s.l.:s.d]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKQcX_oBIV0. Entrevista. [Entrevistada cedida a] Fabio Viotto. Canal do Fabio Viotto, São Paulo: 2018. Acesso em: 23 abr. 2020.

CARVALHO, Beth. **Beth Carvalho e fundo de quintal celebram 40 anos de pé**

No chão. [s.l.:s.d]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KJKbBYdiygl>. Acesso em: 21 abr. 2019.

O PATUÁ TAMARINDO - TRAILER. [s.l.: s.n], 2011. 1 vídeo (2 min 26 seg). Canal O Patuá Tamarindo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HuUpZVlanm4>. Acesso em: 20 ago. 2019.

Vídeo Côco de Trupé – A Barca, mestre Verdelinho. [s.l.: s.n], 2010. 1 vídeo (50 seg). Canal A Barca Acervo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CoaqqC0xSoI>. Acesso em: 06 jan. 2020.

PRESIDENTE, Bira. **Bira Presidente (Fundo de Quintal)**. Entrevista. [Entrevistada cedida a] Leandro Brito. **Canal do Leandro Brito**, Rio de Janeiro: 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6THkV4qFT9c&t=2s>. Acesso em: 10 fev. 2019.

SOUZA, Nilton de. **Nilton Tristeza (depoimento exclusivo)**. Canal de Nilton Tristeza. Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D3l8qTiE5co>. Acesso em: 14 maio 2019.

VIÉGAS, Thiago. **Como você faz e como deveria ser feito - Aprendendo Percussão**. [s.l.]. 17 jun. 2020. Facebook: @Aprendendo Percussão. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=957441094709570&extid=ML>. Acesso em: 20 jun. 2020.

Entrevistas

CAFÉ, Carlos. Entrevista concedida a Gustavo Surian Ferreira, 15 mar. 2019. [A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto].

CAFÉ, Carlos. Entrevista concedida a Gustavo Surian Ferreira, 19 ago. 2020. [A entrevista online encontra-se disponível através do link: <https://youtu.be/WKfBc8AyoWo>].

PRESIDENTE, Bira. Entrevista concedida a Gustavo Surian Ferreira, 30 ago. 2020. [A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto].

SILVA, Marcos Alcides da. Entrevista concedida a Gustavo Surian Ferreira, 14 out. 2019. [A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto].

ANEXOS

1. Partitura do pandeiro da música Lucidez

Lucidez

Compositores:
Cleber Augusto
Jorge Aragão

Transcrição:
Gustavo Surian

117

The musical score for the pandeiro (bongos) part of the song 'Lucidez' is written in 2/4 time. The score consists of 36 measures, divided into eight lines of music. The first line starts with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring triplets. The second line begins with a measure number of 8. The third line begins with a measure number of 14. The fourth line begins with a measure number of 20. The fifth line begins with a measure number of 25. The sixth line begins with a measure number of 30. The seventh line contains measures 32 through 35, and the eighth line contains measures 36 through 39. The score includes various rhythmic patterns, including triplets, eighth notes, and sixteenth notes, with some measures marked with 'x' for specific techniques.

2

Lucidez



Lucidez

3

85

90

95

101

104

111

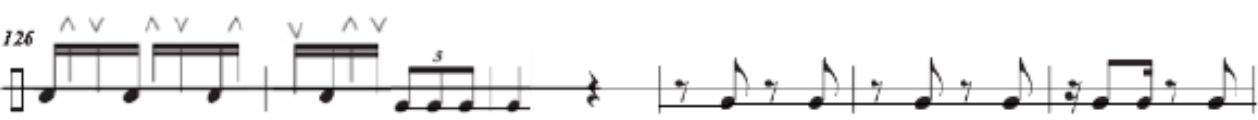
116

121

The musical score for 'Lucidez' is written on a single staff with a treble clef. It consists of 12 measures, each containing a group of sixteenth notes. The notes are grouped into pairs, with a 'V' (vibrato) and '^' (accent) marking above each pair. The score is divided into measures by vertical bar lines. The measures are numbered 85, 90, 95, 101, 104, 111, 116, and 121. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. The overall style is that of a contemporary musical score.

4

Lucidez

126 

132 

138 

144 

145 

154 

160 

166 

Lucidez

5

[illegible]

2. Partitura completo da Peça Para Dois Pandeiros de Carlos Café

Peça Para Dois Pandeiros

Compositor e intérprete:
Carlos Café

Transcrição: Gustavo
Surian

$\text{♩} = 155$

f

Hey!

Hol

Ca-fê do Pan-dei-ro

mp

Solo Carlos Café do Pandeiro

The musical score is written for a solo on the pandeiro (a Brazilian tambourine). It consists of seven staves. The first staff is a grand staff with two staves, both marked with a forte (*f*) dynamic. The subsequent staves are single staves. The music is in 2/4 time and features a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final staff includes the lyrics "Pan - dei- ro" under a specific note.

Pan - dei- ro

3. Partitura da linha do pandeiro das músicas “Na Feirinha da Pavuna e Velho Ditado”

Na Feirinha da Pavuna e Velho Ditado

Jovelina Pérola Negra
Dudu Nobre e Luizinho SP

Pandeiro original: Carlos Café
Transcrição: Gustavo Surian

116

The musical score is written in 2/4 time and consists of 16 measures across seven staves. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests, with various performance markings such as 'f' (forte), 'C' (crescendo), and 'A v' (accents). The score is divided into two systems: the first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The first measure of the first system is marked with a forte 'f' dynamic. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with performance markings like 'f' (forte), 'C' (crescendo), and 'A v' (accents).

2

Na Feirinha da Pavuna e Velho Ditado

20

26

32

38

44

50

56

62

The musical score is written on a single staff in treble clef. It consists of eight lines of music, each starting with a measure number. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. Some notes are marked with an 'x', possibly indicating a specific performance technique or a correction. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth line.

Na Feirinha da Pavuna e Velho Ditado

3

68

74

80

86

92

98

104

110

ff

This musical score is written for a single melodic line in treble clef. It consists of eight staves of music, each containing six measures. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Some notes are marked with an 'x' above them. There are several trills (marked with 'v' and a slur) and triplets (marked with a '3' and a slur). The piece concludes with a double fermata (two vertical lines) over the final note of the eighth staff. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed below the staff at measure 104.

4

Na Feirinha da Pavuna e Velho Ditado

116

122

128

134

140

146

152

f

C

C

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of seven staves of music, each containing six measures. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Many notes are marked with an 'x' above them, indicating specific rhythmic or articulation points. Measure numbers 116, 122, 128, 134, 140, 146, and 152 are placed at the beginning of their respective staves. Dynamic markings include a forte 'f' and two crescendo 'C' symbols. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

4. Partitura do solo de pandeiro de Carlos Café

Solo Carlos Café IBVF

Pandeiro original: Carlos Café

74

mf

accel.

accel.

mf

accel.

leggero

MELO MAIOR

2

Solo Carlos Café IBVF

6 $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$

10 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{2}{4}$

14 $\frac{2}{4}$ *p* $\frac{2}{4}$

18 $\frac{2}{4}$

22 $\frac{2}{4}$

26 $\frac{2}{4}$ $\frac{1+4}{4}$ $\frac{7}{16}$

30 $\frac{7}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

33 $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

The musical score consists of eight staves of music. The first staff (measures 2-5) includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and time signatures of 3/8, 2/4, 1/4, and 2/4. It features a quintuplet (5) and various rests. The second staff (measures 6-9) continues with 2/4, 5/8, 9/16, and 2/4 time signatures, including a double bar line and a repeat sign. The third staff (measures 10-13) starts with 2/4, has a piano (*p*) dynamic marking, and ends with a 2/4 time signature. The fourth staff (measures 14-17) also begins with 2/4. The fifth staff (measures 18-21) continues the 2/4 time signature. The sixth staff (measures 22-25) includes accents (>) and triplets (3). The seventh staff (measures 26-29) features triplets (3), a 1+4 measure, and a 7/16 time signature. The eighth staff (measures 30-33) includes a 7/16 time signature, 2/4 time signatures, and a quintuplet (5).

Solo Carlos Café IBVF

3

37 

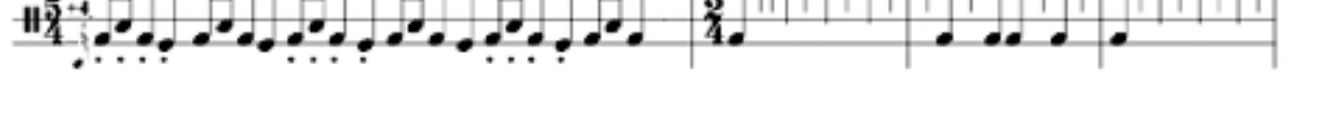
41 

45 

49 

53 

57 

61 

65 

4

Solo Carlos Café IBVF

69 M.E

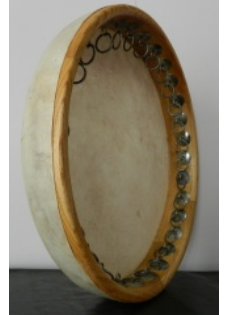
73 M.E

77

80

dim.

5. Quadro com instrumentos da família dos pandeiros, proveniente de diversas regiões do mundo

Nome	Região de origem	Dimensões aproximadas	Material	Imagem	Imagem
<i>Tar</i>	Oriente Médio e Norte da África	Diâmetro de 30 à 55 cm (16” à 22”). Largura do aro de 7.62 cm ou 3”.	Aro de madeira, pele de cabra ou peixe.		
<i>Daf</i>	Irã (Persia)	Diâmetro de aproximadamente 52 cm. Largura do aro de 5 cm	Pele de cabra e argolas de metal presas ao aro de madeira.		
<i>Doyha ou Ghaval</i>	Ásia central, Balcãs, Pérsia e Azeirbaidjão.	Diâmetro da pele de 45 à 50 cm. Profundidade do aro de 5 à 7 cm	Pele de cabra e argolas de metal presas ao aro de madeira.		

<i>Bendir</i>	Região M- agreb, noroeste da África	Diâmetro de 14” à 16”, 35 - 42 cm	Pele de cabra, aro de madeira e esteira originalmente feita de tripa (intestino)		
Adufe	Portugal e Espanha	As medidas das laterais podem variar de 12” à 22”, enquanto a largura do aro gira de 1” à 2”.	Aro de madeira quadrado ou retangular, com duas peles de cabra.		
<i>Kanjira</i>	Índia	Diâmetro de aproximad amente 15 cm	Aro de madeira, pele geralmente de iguana e apenas um par de platinelas.		
<i>Tamburell o</i>	Itália	Diâmetro de 25 à 35 cm, 10” à 14”.	Aro de madeira, pele de cabra. Pode haver de cinco à nove pares de platinelas.		

<i>Pandereta Gallega</i>	Espanha	Diâmetro de 25 à 30 cm, 10” à 14”.	Aro de madeira, pele de cabra e até nove pares de platinelas.		
<i>Riq</i>	Oriente médio como Israel e Turquia	Diâmetro do aro de 10” ou 25 cm.	Aro em madeira, duas fileiras de platinelas. Atualmente a pele sintética é comumente utilizada, mas tradicionalmente utiliza-se a pele de peixe.		

Figura 20: quadro com pandeiros de diversas regiões do mundo

Fonte: próprio autor