UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTIFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:
https://periodicos.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/25295

DOI: https://doi.org/10.5965/2525530409022024e0202

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:
©2024 by UDESC/CEART. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo
CEP 13083-970 – Campinas SP
Fone: (19) 3521-6493
http://www.repositorio.unicamp.br

10.5965/2525530409022024e0202

UMA BATERIA DE BOLSO: o groove na perspectiva do Pandeiro *Grave*

A POCKET DRUM: the groove from the perspective of Pandeiro Grave

Ricardo Augusto de Lima Brandão[1]
UNICAMP
ricardobaterabr@gmail.com

Leandro Barsalini[2]
UNICAMP
lebar@unicamp.br
https://orcid.org/0000-0001-8484-4814

Submetido em 17/03/2024
Aprovado em 20/06/2024

Resumo

Este artigo busca investigar algumas das transformações na linguagem do pandeiro brasileiro que ocorreram a partir dos anos 90, em especial através do trabalho do percussionista Marcos Suzano e da geração de pandeiristas que seguiram seu legado, referida neste trabalho como Pandeiro Grave. Esta nova escola pandeirística tem como uma de suas características a ampliação do repertório do pandeiro para além dos estilos tradicionais em que este instrumento está inserido, aproximando o pandeiro de gêneros da música pop estadunidense como o *funk* e o *rock*. Esta abertura do pandeiro para novos estilos, exóticos a música brasileira e que tem na ideia de *groove* uma pedra fundamental, fez com que ele absorvesse muito da linguagem da bateria, instrumento hegemônico nestes gêneros. Isto possibilitou a criação de novos horizontes técnicos, estéticos e tecnológicos para o pandeiro brasileiro.

Palavras-chave: Pandeiro; Música popular; Percussão; Música brasileira.

Abstract

This article aims to investigate some of the transformations in the Brazilian pandeiro language that occurred from the 90s onwards, especially through the work of percussionist Marcos Suzano and the generation of pandeiro players who followed his legacy, referred to in this work as Pandeiro Grave. This new pandeiro school has as one of its characteristics the expansion of the pandeiro repertoire beyond the traditional styles in which this instrument is inserted, bringing the pandeiro closer to genres of American pop music such as funk and rock. This opening of the pandeiro to new styles, exotic to Brazilian music and which has the idea of groove as a fundamental stone, makes it absorb much of the language of the drum-set, a hegemonic instrument in these genres. This made it possible to create new technical, aesthetic and technological horizons for the Brazilian pandeiro.

Keywords: Tambourine; Popular music; Percussion; Brazilian music.

---

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

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

O Pandeiro Grave pode ser entendido como uma espécie de escola pandeirística que tem início a partir dos anos 90. Os integrantes desta geração de percussionistas constituem um grupo não totalmente delimitado, e muitas vezes heterogêneo, mas que ainda assim possui características bastante particulares em relação a concepções técnicas e estéticas do instrumento, e que diferem de outras escolas pandeirísticas contemporâneas a ela. fazem parte desta escola pandeiristas, como: Marcos Suzano, Scott Feiner, Bernardo Aguiar, Gustavo Bali, Túlio Araújo, Sérgio Krakowski e Nacho Delgado.

Em 2019 foi realizado no Rio de Janeiro o *Primeiro Encontro Internacional de Pandeiro Grave*, o que em grande medida parece um esforço por parte de seus integrantes em construir uma espécie de unidade e em buscar a legitimação desta linguagem de pandeiro.

O principal expoente desta escola é o percussionista Marcos Suzano, que é uma espécie de seu fundador. Foi ele que construiu a base para o florescimento deste modo particular de tocar pandeiro, influenciando a geração dos instrumentistas que vieram depois, tanto a partir de suas gravações e apresentações, como através de aulas, cursos e oficinas.

As pesquisas que tratam da trajetória musical de Marcos Suzano, como as de Vidili (2017), Barbosa (2015), Potts (2012) e Moehn (2009), oferecem muitos dados a respeito de sua biografia, sua vida musical, o desenvolvimento de sua linguagem pandeirística, e sobre os acessórios tecnológicos (microfones, pedais de efeito, etc) que tornaram possíveis o desenvolvimento da sonoridade de Suzano no pandeiro.

Nesse sentido, talvez seja interessante e mais produtivo neste artigo, buscar, a partir de gravações e dos dados levantados por outros pesquisadores, os elementos que fazem da estética pandeirística proposta por Suzano, e que se consolidaram com a escola do Pandeiro Grave, uma mudança qualitativa[3] em relação a outras práticas pandeirísticas, como a do choro, por exemplo, ainda que esta seja uma importante fonte de inspiração para estes pandeiristas. Ou seja, o que se propõe, é que o Pandeiro Grave não é apenas uma continuidade da tradição anterior (ou a soma dos conhecimentos e práticas anteriores), mas uma ruptura com o modo como o pandeiro é entendido pela tradição, abrindo caminhos para uma espécie de releitura do instrumento, muito influenciada pela prática de outro instrumento, a bateria.

1. A 'bateria de bolso'

A ideia de comparar o pandeiro a uma 'bateria de bolso' é bastante recorrente quando observadas as transformações e inovações trazidas por Marcos Suzano no início dos anos

3 Vale pontuar que o uso do termo *qualitativo* não tem relação com um juízo de valor, nem uma hierarquia entre gêneros musicais, ou escolas pandeirísticas.

90. E se aplica também a escolas pandeirísticas que foram influenciadas e absorveram este novo jeito de encarar o pandeiro, das quais o Pandeiro Grave é apenas uma delas. Esta metáfora, utilizada pelo próprio Suzano (BARBOSA, 2015, p. 46), busca expressar, entre outras coisas: as transformações da técnica pandeirística, que se desenvolve a partir do legado do pandeiro de samba e choro, mas que é virada de ponta cabeça com a chamada 'técnica invertida' desenvolvida por Suzano, que ao contrário das técnicas tradicionais de pandeiro que começam as levadas pelo polo inferior da mão (ou seja por baixo), passa a iniciar os toques pelo polo superior (com as pontas dos dedos) (BARSALINI; BRANDÃO, 2021, p. 9). Também se relaciona com a expansão das possibilidades sonoras do pandeiro a partir do uso da microfonação acoplada ao instrumento, e do uso de pedais de efeito para processar o som. Expressa também uma mudança na postura e no lugar ocupado pelo pandeirista dentro do conjunto.

Essas questões, que de fato são elementos centrais para o desenvolvimento da linguagem do Pandeiro Grave e de outras escolas pandeirísticas influenciadas por Suzano, não explicam exatamente a correlação entre pandeiro e bateria. Por que não um 'naipe de percussão de bolso'? Ou então, por que ao invés de pensar na bateria, no sentido do instrumento norte-americano (*drum set*), não se conceber o pandeiro como uma 'bateria de escola de samba de bolso', por exemplo? A questão é que essas transformações técnicas, tecnológicas e mesmo de função do pandeirista, ocorreram juntamente com a ampliação do repertório pandeirístico, e a adaptação de ritmos da música pop estadunidense, como o funk e o rock, para o pandeiro. Em grande medida foi essa ampliação das possibilidades do pandeiro que se tornou uma das marcas do trabalho de Suzano. Nesse sentido, grande parte das influências de Suzano neste processo foram bateristas, como John Bonham e Sly Dunbar (músicos bastante citados por ele) (VIDILI, 2017, p. 159), muitas vezes transpondo os *grooves* utilizados por eles, ainda que de forma parcial, para o pandeiro.

Por isso, em grande parte, é possível entender que o desenvolvimento dessa nova linguagem pandeirística foi de fato muito pautada pela linguagem baterística da música pop, embora, evidentemente, a bateria já tivesse um grande legado, e mesmo uma grande predominância na música brasileira naquele momento, mas foi a partir da imitação e da incorporação dos elementos baterísticos que vieram da música estrangeira, que a transformação do pandeiro tomou força.

2. Sobre o *groove*

Em relação aos ritmos vindos principalmente da música estadunidense, inglesa e jamaicana, um elemento que aparece nas falas de Suzano é o termo *groove*, que é um estrangeirismo já bastante inserido na linguagem dos músicos brasileiros, e que até certo ponto, parece não precisar de maiores explicações e contextualizações, servindo de sinônimo para o termo *levada*, ou como diz Barbosa (2015, p. 26), pode ser entendido como um *padrão rítmico*.

O que é interessante, é o fato de que, em algumas circunstâncias, os termos levada e *groove* não são tão facilmente intercambiáveis no caso da música brasileira. Por exemplo, não é comum o uso do termo '*groove* de choro', sendo preferível o termo *levada* neste caso. Evidentemente, a utilização ou não de um determinado termo pode ocorrer por várias razões, e em diferentes contextos. Vale mencionar, por exemplo, o fato de Brian Potts (2012) em seu trabalho sobre Suzano, escrito em inglês, utilizar a expressão "*choro groove*", sem parecer precisar de nenhuma explicação adicional sobre este uso. Nesse sentido, não parece razoável buscar uma diferença em essência entre *levada* e *groove*, mas é interessante observar algumas nuances contidas no uso da palavra *groove*, que podem ser reveladoras da realidade musical na qual está inserida.

Vidili faz um esforço para definir e diferenciar alguns termos encontrados no discurso nativo dos instrumentistas estudados por ele, levando em conta mais seus usos na fala dos músicos, como o próprio Suzano, do que em conceitos pré-fixados, por exemplo:

> • Levada e batida: categorias nativas sinônimas, utilizadas por músicos e ouvintes de música popular em geral. Referem-se a padrões rítmicos tocados por instrumentos de percussão, ou figurações rítmico-harmônicas tocadas por instrumentos harmônicos e repetidas ciclicamente ao longo de um trecho musical.
>
> • Groove: categoria nativa, utilizada por músicos e ouvintes de gêneros como rock, funk e reggae, para fazer referência a padrões rítmicos cíclicos, reiterativos e dançantes, tocados individual ou coletivamente por instrumentos como bateria, baixo, guitarra e percussões. O groove abarca também elementos sem função estrutural no padrão rítmico, como nuances e ghost notes. Tais elementos muitas vezes não são contemplados pela notação musical, mas constituem importante componente na sonoridade do groove. (VIDILI, 2017, p. 50-51).

Entendendo a conceituação trazida por Vidili do termo *groove* como uma categoria nativa, utilizada por Suzano e o Pandeiro Grave, é possível reiterar que o uso deste termo está ligado à assimilação de elementos da linguagem da música pop e da linguagem baterística feita a partir das experimentações de Suzano. Ainda que no âmbito geral esta definição de *groove* pudesse ser ampliada, uma vez que é um termo também utilizado no contexto do jazz, mesmo em situações não propriamente dançantes, por exemplo. No caso do foco da pesquisa de Vidili, e isso se estende ao presente trabalho, é uma definição que vale a pena ser utilizada, por se tratar da absorção do termo no contexto específico do pandeiro brasileiro.

Ainda assim, ao observar o termo de forma mais ampla, e seu uso em outros contextos, é possível adicionar alguns elementos significativos à conceituação apresentada por Vidili. Por exemplo, além de cíclico e reiterativo, o *groove* também está ligado a uma ideia de encaixe e de aderência, algo que o próprio uso desta palavra na língua inglesa explicita em certos contextos, como por exemplo as ranhuras dos pneus (*tire grooves*). Nesse sentido, *groove* está relacionado a uma aderência ao tempo e a métrica musical, e também ao encaixe entre os músicos da seção rítmica. *Groove* parece estar sempre em relação a um *outro*, entre um músico e outro, ou mesmo, no caso de um único

instrumentista, entre um som (ou gesto musical) e outro, que soam simultaneamente e sincronicamente, ainda que em alguns casos, como aponta Keil (2010, p. 3), este encaixe se baseie numa defasagem entre os músicos, como no caso do ataque de um baterista ser ligeiramente adiantado em relação ao ataque do baixista por exemplo, mesmo assim se trata de uma relação de simultaneidade.

Este aspecto, que amplia a noção de *groove* para além de um sinônimo de levada, é notável, por exemplo, no fato de que, além de um substantivo, *groove* é usado como verbo, tanto no português: *groovar* (ou talvez *gruvar*), quanto no inglês: *grooving*, sendo comum ouvir músicos utilizarem este termo quando há uma sensação de sincronia e unidade no som. Como aponta Ingrid Monson em relação ao uso deste termo entre músicos da cena do jazz estadunidense:

> [...] A noção de groove fornece uma base sólida e coesa para a livre interação e improvisação entre músicos. Já nos deparamos com o termo groove enquanto um substantivo quando falamos sobre sensação rítmica- aquele conjunto particular de elementos que se combinam para criar um dado padrão rítmico. A descrição feita por Jerome Harris do groove como uma 'matriz rítmica' ilustra este uso [...] O termo groove também se refere à dimensão estética, e esta capacidade é normalmente expressa como verbo[...] [Muitos dos músicos ouvidos] descreveram o groove como uma relação, ou uma sensação rítmica existente entre dois ou mais elementos musicais, e/ou indivíduos. (MONSON, 1996, p. 67-68. Tradução dos autores)

O que se pretende argumentar, é que o termo *groove* reflete, em certas expressões musicais, uma dimensão que diz respeito a verticalidade - tendo em mente a oposição entre vertical (harmonia): sons simultâneo, e horizontal (melodia): sons sucessivos- algo que não se aplica à ideia de *levada*, por exemplo. Isto implica dizer, que o sentido retórico do que pode ser entendido por *groove* não se dá pela sucessão linear de ideias ou gestos, seu movimento não se baseia propriamente na economia de expectativas que são resolvidas (tensão e relaxamento), mas no encaixe vertical com a estrutura métrica e na sensação de coesão entre os sons simultâneos. O que, curiosamente, não significa dizer que a música baseada em *groove* possa ser descrita como *estática*, mesmo em casos em que "nada esteja acontecendo", ou seja, tenha pouco movimento melódico e harmônico. (IYER, 2002, p. 388)

Dito isso, é importante pontuar algumas coisas. Em primeiro lugar, não se deve crer que o *groove* é antagônico a elementos mais horizontais como a melodia, o caminho harmônico ou o fraseado, já que estes elementos podem coexistir. De fato, em grande parte das músicas de rock ou funk há um forte senso de *groove*, e ao mesmo tempo uma melodia e um caminho harmônico, em alguns casos baseado no sistema tonal. Por isso a afirmação de que este termo diz respeito à *dimensão* da verticalidade, ou seja, ele não exclui a *dimensão* horizontal, mas apenas explicita a primeira. Nesse sentido, valorizar o *groove* é valorizar a verticalidade.

Em segundo lugar, esta definição ampliada de *groove* abarca facilmente grande parte da expressão musical brasileira, como o samba, por exemplo, pois como diz Iyer

(2002, p. 388), esta é uma espécie de gramática própria à música afro-americana como o jazz, a rumba e o hip-hop, estilos que: "apresentam um pulso firme e basicamente isocrônico que se estabelece coletivamente pelo encaixe de entidades rítmicas, e que são ou destinados para a dança, ou derivados dela"(IYER, 2002, p. 397. Tradução dos autores).

Novamente, é preciso alertar que esta contextualização mais ampla do termo não tem a intenção de buscar uma definição analítica da expressão *groove*, apenas escavar alguns elementos relacionados a ele, que de alguma forma transparecem no sentido que a palavra tem em seu uso pelos músicos aqui analisados. Nesse sentido, é possível entender que a absorção do termo *groove* no vocabulário destes pandeiristas, ocorre no processo de absorção dos ritmos da música pop estrangeira pela prática do instrumento, e com a transposição dos elementos baterísticos para a linguagem pandeirística. Dessa forma, ganha protagonismo, em vários aspectos, como se pretende demonstrar, uma visão verticalizada do instrumento, abrindo caminho para uma série de novas possibilidades.

3. Breves notas sobre a bateria

Se, de fato, o salto qualitativo que a linguagem do pandeiro sofreu se deu por uma espécie de incorporação dos elementos baterísticos, em uma tentativa de espelhar as possibilidades da bateria no pandeiro, vale a pena se ater a alguns aspectos da formação e da consolidação deste instrumento, e sua inserção na música brasileira.

Matt Brennan (2021), em um artigo em que abre o volume dedicado à bateria do *The Cambridge Companion*- uma série de guias introdutórios sobre os mais diversos assuntos- busca traçar um marco do nascimento deste instrumento, e adota, ainda que de forma crítica e ponderada, a criação do pedal de bumbo como esse momento germinal. Esta escolha da parte do autor é ponderada tanto pelo fato de ele deixar aberta a possibilidade de outros marcos de criação da bateria, como a criação da estante de chimbal com o pedal por exemplo, mas também pelo fato de não tentar estabelecer uma data específica, ou um indivíduo responsável pela criação do pedal de bumbo, mas propor sete momentos possíveis de serem estabelecidos como pontos de origem.

Seja como for, a premissa adotada por Brennan é a de que a bateria aparece como expressão de uma tendência muito anterior: a dos percussionistas desenvolverem formas de tocar dois instrumentos de percussão distintos simultaneamente. Tendo em conta a tradição estadunidense dos últimos séculos, é possível encontrar algumas expressões percussivas que precederam o surgimento da bateria, como o uso de pratos acoplados ao bumbo (percutido com a mão), que permitia percutir as duas peças ao mesmo tempo. Ou o *double-drumming* (tambores duplos), que consistia em um único percussionista tocando uma caixa e um bumbo dispostos de modo que fosse possível tocar os dois instrumentos ao mesmo tempo com as mãos, buscando representar a sonoridade das bandas militares.

A bateria, então, segundo a narrativa mais difundida, teria surgido em Nova Orleans, no contexto do nascimento do jazz. Em um momento em que as bandas militares foram absorvidas por uma música destinada ao entretenimento e à dança

> A história da bateria de jazz é a história de sua paulatina emancipação das bandas militares, com as quais ela surgiu em Nova Orleans. Os antigos bateristas de Nova Orleans, entre os quais: Warren "baby" Dodds (1898-1959), Zutty Singleton (nascido em 1898), e talvez Kaiser Marshal (1902-1948) foram os mais relevantes, já haviam transformado o ritmo pesado da marcha em um ritmo de jazz mais completo e dançável, mas seu estilo permanecia fortemente determinado por suas origens. Os tambores mais utilizados são o grande bumbo mantendo a batida, a caixa para os floreios nos contratempos, e o prato. (HOBSBAWM, 1993, s.p. Tradução dos autores.)

Longe de tentar traçar uma historiografia da bateria, cabe observar que, pelo menos na perspectiva defendida por Brennan, o surgimento e reprodução deste instrumento aconteceu a partir do desenvolvimento tecnológico (o pedal de bumbo, as estantes, o pedal de chimbal e formas de acoplar os tons), e também de um desenvolvimento da técnica dos percussionistas para conseguir percutir mais de uma peça simultaneamente. Nesse sentido, é possível pensar que mais do que tocar diferentes instrumentos ao mesmo tempo, o trabalho do baterista, e a citação de Hobsbawm indica isto, era executar diferentes *funções* simultaneamente.

O caso da inserção da bateria na música brasileira é um exemplo interessante. Segundo Barsalini (2014, p. 36), a execução do samba na bateria, e isso parece ser aplicável a outros estilos da música brasileira, se dá pela combinação de *funções constitutivas*, que segundo o autor são a marcação, a condução e o fraseado, e que podem ser articuladas e interpretadas de diferentes formas, dependendo do contexto. Estas funções são anteriores a introdução da bateria no samba, sendo executadas por diferentes instrumentos, e tocadas por músicos diferentes. Nesse sentido, a bateria passa a incorporar estas funções em um único instrumento, tocado por um único instrumentista.

Isto não significa necessariamente dizer que a bateria se insere na música brasileira como um emulador dos instrumentos de percussão, imitando os diferentes instrumentos, com suas funções particulares, tocando simultaneamente. Como argumenta Cohon (2021, p. 20-22), a bateria no Brasil não se desenvolveu como a junção dos instrumentos tradicionais desta música, mas foi importado diretamente da música estadunidense como um instrumento fechado, mantendo sua configuração como utilizada no contexto jazz, e foi inserida em gêneros urbanos como o samba, o samba jazz , a bossa nova e ritmos do forró, estilos que estavam em formação naquele período. Por isso, ele propõe a hipótese de que a bateria tenha sido um elemento na consolidação dessa música, e não apenas um sintetizador da linguagem musical já existente.

Não parece sensato entrar nesse debate se a bateria sintetizou os elementos da percussão ou se ela se inseriu com uma linguagem própria e desenvolveu um modo

particular de interpretar a música brasileira. O que parece é que há um processo dialético e de retroalimentação neste contato entre a bateria e sua linguagem e os instrumentos típicos da música brasileira. O que é interessante é justamente como, independente do ângulo que se observa da questão, este instrumento que coordena diferentes timbres e funções, encontrou um espaço bastante privilegiado nesta música, tanto inserido no naipe de percussão quanto ocupando todas as funções rítmicas de um naipe percussivo.

O que é possível argumentar, é que a bateria, tanto no contexto do jazz, quanto na música brasileira, verticaliza as funções rítmicas constitutivas em um único instrumentista, que precisa coordenar entre os pés e as mãos linhas rítmicas distintas, que antes, exercidas por músicos diferentes, apresentavam uma maior autonomia e uma maior horizontalidade, ainda que evidentemente estivessem reguladas por um pulso metronômico e pelo encaixe entre elas. Tal coordenação tem como consequência uma espécie de estaticidade de determinadas linhas rítmicas, algo notável no fato de bateristas muitas vezes estabelecerem um ostinato em alguns dos membros enquanto utilizam outros de forma fluida, horizontal, e melódica, o que Barsalini denomina como função de fraseado, estabelecendo uma espécie de hierarquia entre uma base que serve de acompanhamento e uma linha que dialoga de forma mais livre com os outros elementos da música.

Dito isso, é importante explicitar que em muitos casos a bateria desenvolveu linguagens que a emancipa, mais ou menos, desta lógica verticalizada. Nesse sentido, a coordenação entre os membros do baterista, ao invés de estabelecer funções diferentes simultaneamente, é mobilizada para criar um fraseado utilizando os diversos timbres disponíveis, criando assim uma linha *melódica* entre as diversas peças da bateria, e entre as mãos e os pés do baterista. Isto é notável, tanto na abordagem dos bateristas de jazz de estilos mais *modernos* a partir do *bebop* nos anos de 1940, quanto na música brasileira, no que Barsalini se refere como *matriz do samba fraseado* (2014, p. 208), estilos musicais menos atrelados à dança e em que a improvisação toma um papel de destaque. Ainda assim, parece seguro apontar que a verticalização é uma característica fundante da linguagem baterística, e que está presente no fazer musical que é tocar a bateria.

4. Pandeiro baterístico

Um dos elementos fundamentais que o pandeiro, a partir do trabalho de Suzano, absorveu da linguagem baterística pela influência da música pop, foi a possibilidade de entender o pandeiro não como um instrumento *unívoco,* por assim dizer, mas como uma soma de diferentes timbres (grave, médio e agudo) que podem ser produzidos pelo instrumento dependendo da forma como é percutido (BRANDÃO; BARSALINI, 2022). Assim, cada um desses timbres pode ser pensado como uma linha autônoma, capaz de exercer diferentes funções, e que podem ser coordenados de forma semelhante à bateria para criar padrões rítmicos aos moldes dela.

Evidentemente, esta possibilidade timbrística do instrumento não é nova, sua utilização é muito anterior às inovações propostas por Suzano, e é possível argumentar que a capacidade de o pandeiro sintetizar diferentes funções é uma característica de linguagens anteriores, como a do choro, por exemplo (BARSALINI; BRANDÃO, 2021, p. 7). Porém, mesmo no choro, o pandeiro tem características mais horizontalizadas, como um fraseado mais coeso e direcional. O salto qualitativo da abordagem proposta pelo Pandeiro Grave parece ser então a verticalização do instrumento, a partir da decomposição timbrística dele.

Um conceito interessante trazido por Brennan no seu artigo já citado (2021) é o de *drumscape* (que pode ser traduzido como paisagem baterística), que é uma paráfrase dos conceitos *soundscape* [paisagem sonora] de Murray Schafer e *guitarscape* [paisagem guitarrística] de Kevin Dawe. Brennan busca observar a bateria como um fenômeno amplo, que engloba não só o instrumento acústico (soma de bumbo, caixa, pratos e tons) mas também as versões eletrônicas, virtuais e, segundo ele, outros instrumentos de percussão que possam se enquadrar neste conceito, como expressões de um fazer baterístico. Para além disso, ele busca explicitar as diversas dimensões ocupadas pela bateria: um objeto material e sonoro, um objeto social, e também um objeto ideológico, levando em conta, por exemplo, o poder simbólico e cultural que o instrumento tem, e a experiência, mental e corporal, que o músico tem ao tocar a bateria.

Esse conceito parece facilmente aplicável no caso do Pandeiro Grave, dado os pontos levantados até aqui. Além da emulação que o pandeiro propõe dos ritmos tocados pela bateria da música pop, o que será visto à frente, e o entendimento vertical do pandeiro, é possível pensar no caráter simbólico que esta aproximação do pandeiro com a linguagem baterística possui. Em grande medida, a inserção da bateria na música brasileira nas primeiras décadas do século XX, teve um grande apelo ao ideal de *modernização*, bastante em voga em vários aspectos da vida nacional daquela época, como bem lembra Barsalini (2014, p. 47). Nesse sentido, é interessante pensar como, quase cem anos depois, a aproximação do pandeiro- que diga-se de passagem se tornou símbolo da brasilidade mais ou menos nesta mesma época- com a linguagem da bateria, tem um caráter de *modernização* deste objeto simbólico que é o pandeiro, e da música em que ele se insere.

5. A tecnologia como expansão do pandeiro

Sonoramente, esta inserção do pandeiro na *paisagem baterística*, parece impossível, ou pelo menos pouco efetiva, sem que se tenha em mente o uso da microfonação, da amplificação e da manipulação do som através de pedais de efeito. Estes elementos já estão bastante bem descritos em outros trabalhos, como os de Potts (2012, p. 42-56), Barbosa (2015, p. 42-47) e Vidili (2017, p. 164-170), em que há comentários sobre os microfones e pedais de efeito utilizados por Marcos Suzano em apresentações ao vivo; sobre os micro-

fones utilizados em gravações de estúdio; e sobre o *home studio* pessoal de Suzano, onde ele produz grande parte de suas gravações atualmente. Nesse sentido parece irrelevante se debruçar sobre estes mesmos dados já apresentados, vale apenas reiterar alguns pontos destacados por estes autores.

No começo dos anos 90, enquanto trabalhava com o grupo Aquarela Carioca, Suzano, com o auxílio do engenheiro de som Denilson Campo, passou a experimentar a captação do som do pandeiro com o microfone preso ao fuste do instrumento. Tradicionalmente, era comum microfonar o pandeiro com um microfone fixado em um pedestal a um palmo abaixo do instrumento. Esta mudança, tida como uma inovação de Suzano, é descrita como um elemento central no uso da tecnologia na mudança de linguagem do pandeiro e, em certo sentido, parece uma espécie de mito fundador desta nova linguagem.

De fato, o uso do microfone preso ao pandeiro tem muitas vantagens. A mais óbvia é a possibilidade de o instrumentista se mover livremente em apresentações ao vivo, podendo dialogar cenicamente com os outros músicos e com a plateia. Ao mesmo tempo, a microfonação fixa tem o problema de, em alguns casos, não captar o instrumento de forma homogênea, uma vez que o movimento da mão que segura o instrumento afasta e aproxima o pandeiro do microfone. Além disso, esse movimento obriga que o microfone fixo seja colocado a certa distância do instrumento para que o pandeiro não esbarre no microfone.

Nesse sentido, além da liberdade de movimento, o uso do microfone acoplado ao instrumento possibilitou uma mudança sonora na captação do pandeiro, dando maior homogeneidade ao som, e proporcionando maior destaque às frequências graves do instrumento, uma vez que, com a cápsula do microfone mais próxima da pele, há o chamado *efeito proximidade* (POTTS, 2012, p. 44). A captação mais próxima da pele também foi importante para a mudança de afinação do pandeiro, pois à medida que a pele fica mais solta há uma perda de volume e, por isso, ao permitir um maior ganho no som da pele, abre-se a possibilidade para uma afinação cada vez mais baixa sem perda de intensidade do som. Esta mudança foi fundamental para um maior contraste dos timbres graves, médios e agudos, aproximando o instrumento cada vez mais ao *drumscape*.

O primeiro microfone de lapela utilizado por Suzano acoplado ao pandeiro foi o *Sony ECM-16T*, microfone utilizado para captar a fala de oradores em público. Depois utilizou o *AKG C519M* e o *Audio-Technica pro 35*. Ambos os microfones se destinam, principalmente, para a captação de instrumentos de sopro, e têm uma haste alongada [*gooseneck*], que apesar de permitir uma direcionalidade mais precisa do microfone, parece não ter a estabilidade necessária para aguentar o movimento e a pressão da batida do pandeiro. Depois passou a utilizar o microfone *SM 98* da *Shure*, e mais tarde a versão superior deste mesmo microfone, o *Beta 98*. Os microfones da *Shure* foram os que mais se adaptaram às necessidades de Suzano, desde o começo dos anos 90 até muito recentemente, quando passou a usar os microfones confeccionados por Bill

Bowen, um construtor norte-americano que desenvolveu um microfone específico para pandeiros e *frame drums*[4].

Anteriormente, foi mencionado que estas experimentações com o microfone de lapela preso ao pandeiro podem ser vistas como uma espécie de mito fundador da linguagem *moderna* do pandeiro, como se nota, por exemplo, na ideia de que foi a captação presa ao instrumento que permitiu a mudança de afinação do pandeiro se tornar cada vez mais grave. Ao mesmo tempo, por parecer estabelecer um pandeiro *novo*, diferente inclusive do ponto de vista organológico como aponta Vidili, um instrumento que passa a se encaixar em três categorias: membranofone, idiofone e eletrofone (2017, p. 169). Nesse sentido, o uso desta forma de captação é um elemento central nas mudanças qualitativas do pandeiro, como se nota na fala de Sergio Krakowski:

> Essa mudança de paradigma com o Suzano aconteceu porque o Suzano é genial, e porque ele teve a possibilidade de tocar com o microfone colado no pandeiro. Sem o microfone colado no pandeiro essa linguagem dele não soa a dois metros [...] Você não tem aquela sensação de que você tá tocando de fato um instrumento que tem a potência sonora da bateria. (BALI; KRAKOWSKI, 2020)

Ao mesmo tempo, o microfone *Beta 98* parece ganhar um certo valor simbólico, sendo utilizado por outros pandeiristas do Pandeiro Grave por suas qualidades, mas também como uma espécie de gesto de repetição. Os pandeiristas Sérgio Krakowski e Scott Feiner, por exemplo, compraram microfones *Beta 98*, por influência de Suzano, e anos depois o pandeirista Gustavo Bali comprou o microfone de Feiner. Pelo fato de este microfone não vir com mecanismos que permitam o encaixe no pandeiro, a própria forma de acoplar o microfone no fuste do instrumento toma um caráter de repetição. Suzano desenvolveu um modo improvisado de prender o microfone utilizando uma cantoneira em *L*, e prendendo o microfone junto com uma borracha escolar (para amortecer o impacto), utilizando fita isolante.

De forma semelhante, Krakowski conta que Feiner descobriu um serralheiro que construía janelas, e pediu para que fizesse uma peça que pudesse servir de suporte para o microfone: "A gente abriu um mercado pra ele, que era o mercado de suporte de *Beta 98*" (BALI; KRAKOWSKI, 2020).

Dito isso, é interessante levar em conta algumas questões: a primeira é o fato de que o microfone de lapela é utilizado por Suzano na maioria das vezes apenas em apresentações ao vivo, enquanto que em gravações ele utiliza microfones maiores, fixos em pedestais (por exemplo, os *Neumann: TML 103* e *KM 184*, o *Telefunken M82,*o *DPA 4099* e o *Royer-121* (VIDILI, 2017, p. 167)), muitas vezes utilizando mais de um para a captação. Evidentemente o contexto do estúdio é diferente de uma apresentação em palco, há menos ruído, não há o problema de retroalimentação, a ambiência da sala é controlada. Mesmo

4 Família de instrumentos percussivos à qual o pandeiro faz parte.

assim, isto aponta para o fato de que a sonoridade característica de Suzano não é fruto apenas do uso do microfone preso ao pandeiro, é na verdade fruto de um processo mais longo e nuançado, em que Suzano, junto de Denilson Campos e de Jim Ball (produtor norte-americano muito citado por Suzano), foram encontrando formas de alcançar um timbre do instrumento que traduzisse tanto nas gravações quanto nos palcos o som de um pandeiro, por assim dizer, *bateristico*.

Vale notar ainda que pandeiristas de diversas linguagens, como o próprio Jorginho do Pandeiro e seu filho Celsinho Silva, importantes pandeiristas de choro, também adotaram o microfone acoplado ao pandeiro, o que possivelmente se mostrou algo prático e cômodo, mas dificilmente pode ser descrito como uma *revolução* na sonoridade destes pandeiristas.

6. Tradução de grooves da bateria para o pandeiro

O processo de incorporação da linguagem baterística pelo pandeiro, ou dito de outra forma, a inserção do pandeiro numa espécie de *paisagem baterística*, deve ser entendida como algo muito mais complexo do que uma simples tentativa de emulação ou de imitação. Esta aproximação de linguagens cria uma tensão entre diversos elementos, tanto sonoros quanto simbólicos, que se fundem, se desagregam e se retroalimentam. Na citação abaixo, Suzano deixa transparecer este processo dialético em que o pandeiro, ao ser amplificado, ao mesmo tempo, perde suas características sonoras, tornando-se 'outra coisa', mas também, de certa forma, se reafirma como um instrumento com características muito próprias.

> Eu penso muito sobre isso. Isso é quase metafísico. Por exemplo, você olha pro instrumento e sua mente identifica como sendo um pandeiro... de repente você percute ele, e o som que vem é completamente diferente do que você espera. Sua mente apaga a imagem do pandeiro e vai direto pro som... e em segundos você se perde no som. Aí, quando você olha de novo pra origem do som... você se dá conta que é um pandeiro... você ouve algo que não acredita que possa vir deste instrumento... você ouve o som, e fica procurando por ele. Isto é muito louco. É o mais interessante [aspecto do pandeiro amplificado]. (apud POTTS, 2012, p. 75. Tradução dos autores)

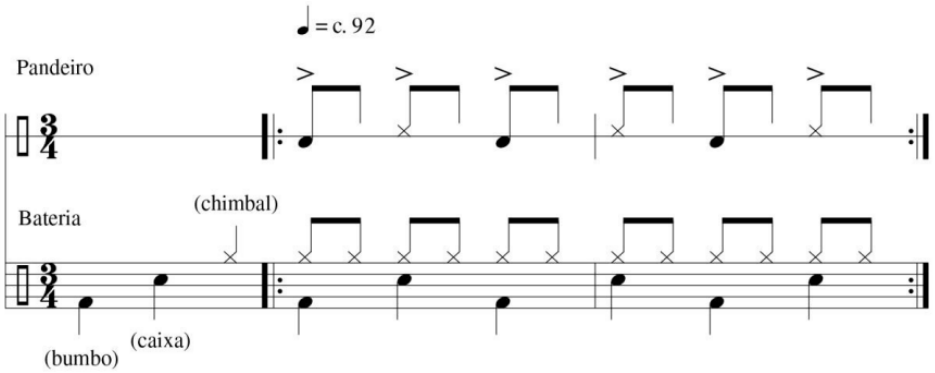
Este choque entre a imagem do pandeiro: um instrumento pequeno, a princípio, com poucos recursos sonoros, que tem uma tradição sólida em diversos gêneros da música brasileira, que tem um valor simbólico ligado à ideia de brasilidade; e este som inesperado descrito por Suzano: diferente do que se costuma ouvir de outras linguagem de pandeiro, um pandeiro próximo a bateria, que parece ser a soma de mais de um instrumento, que pode inclusive ser totalmente distorcido através de filtros e pedais. É este choque e entrecruzamento de imaginários que faz o pandeiro amplificado proposto por Suzano, e por consequência pelo Pandeiro Grave, chame a atenção do ouvinte e ganhe destaque, dando ao instrumento uma espécie de vida dupla. De um lado sua tradição, e

do outro a *modernidade* (ou pelo menos o exotico). Nesse sentido, mesmo nos casos em que Suzano adapta *grooves* de bateristas para o pandeiro, esta dupla realidade se impõe.

Suzano muitas vezes indica que algumas das levadas que ele utilizou em gravações, são inspiradas, ou mesmo adaptadas de *grooves* dos bateristas que o influenciaram. Vidili (2017) traz alguns exemplos, fazendo a comparação entre a levada tocada por Suzano, e os padrões bateristicos que serviram de inspiração.

O primeiro exemplo é da música *Kashmir*, gravada originalmente no disco *Physical Graffiti* de 1975 do grupo de rock britânico Led Zeppelin[5]. Esta música foi regravada por Suzano com o grupo Aquarela Carioca no disco *Contos* de 1991[6]. A levada utilizada por Suzano na parte *A* da música é uma transposição literal do padrão utilizado pelo baterista John Bonham na versão original. Na figura 1 é possível ver a comparação feita por Vidili (2017, p. 193) das duas levadas. Trata-se de um padrão simples de *backbeat*[7].

Figura 1: Comparação entre a levada de Suzano na música *Kashmir* e o *groove* original de John Bonham[8].



Fonte: (VIDILI, 2017, p. 193)

O segundo exemplo é da música *Leão do Norte* do disco *Olho de Peixe* de 1993, fruto da parceria entre Suzano e Lenine[9]. Esta música tem a influência do baterista de *reggae* Sly Dunbar, mais especificamente de sua gravação da música *General Penitentiary* do disco *Guess Who 's Coming to Dinner* (1979) do grupo Black Uhuru[10]. Na figura 2 é possível ver a comparação feita por Vidili (2017, p. 202). A levada utilizada por Suzano

5 Kashmir na versão do Led Zeppelin - Physical Graffiti: https://www.youtube.com/watch?v=gEYqSorzOZs Acesso em 15/02/2024.

6 Kashmir na versão do Aquarela Carioca - Contos: https://www.youtube.com/watch?v=wMHmjfgkofw Acesso em 15/02/2024.

7 É possível observar que Vidili optou por grafar este padrão em compasso de 3/4, embora a alternância entre bumbo e caixa indique um padrão de 4/4, esta opção leva em conta o *riff* da guitarra que de fato tem esta sonoridade ternária, criando uma polirritmia com a bateria.

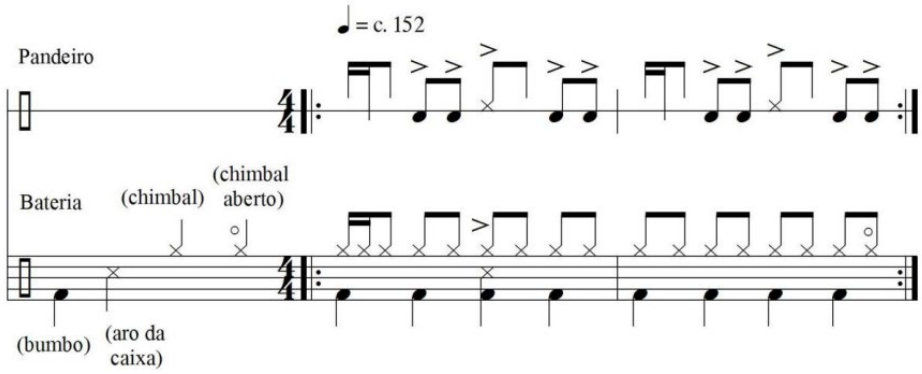
8 Os detalhes sobre a forma de notação para o pandeiro podem ser encontradas no artigo *Notas sobre o pandeiro brasileiro, suas notas e suas escritas.* (BRANDÃO; BARSALINI, 2022)

9 Leão no Norte na versão de Lenine e Marcos Suzano - Olho de Peixe: https://www.youtube.com/watch?v=yffns2q_Ik4 Acesso em 15/02/2024.

10 General Penitentiary na versão de Black Uhuru- Guess Who 's Coming to Dinner: https://www.youtube.com/watch?v=dVTqkzoCcSE Acesso em 15/02/2024.

apresenta uma nota grave na primeira e terceira semicolcheias dos segundos e quartos tempos do compasso, remetendo a levada de quadrilha, que encaixa com o ritmo tocado por Lenine no violão.

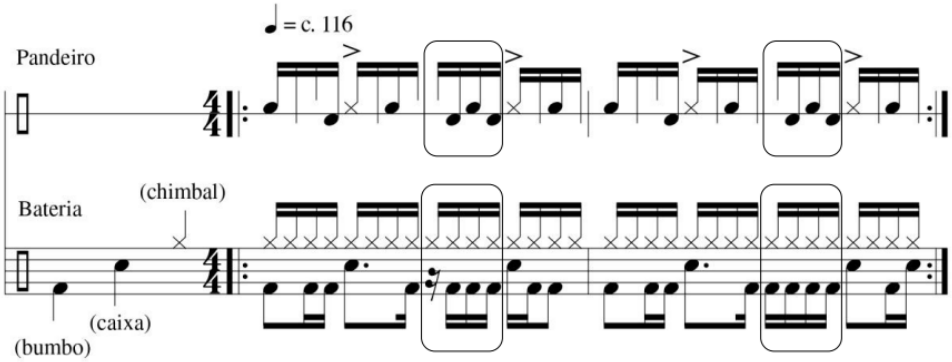
Figura 2: Comparação da levada de pandeiro em Leão do Norte e o *groove* de bateria em General Penitentiary.



Fonte: (VIDILI, 2017, p. 202)

Um terceiro exemplo trazido por Vidili, também do disco *Olho de Peixe*, é da música: *Acredite ou Não*[11]. Segundo Suzano esta levada foi inspirada na música *Anti-Nigger Machine* do grupo de *rap* estadunidense Public Enemy, que esta gravado no disco de 1990 *The Fear of a Blak Panet*[12]. A levada original (figura 3) é uma programação de bateria eletrônica, e é possível ver que Suzano mantém uma levada próxima à original, principalmente no terceiro tempo, como destacado por Vidili (2017, p. 196).

Figura 3: Comparação da levada de pandeiro em Acredite ou não e o ***groove*** de Anti-Nigger Machine.



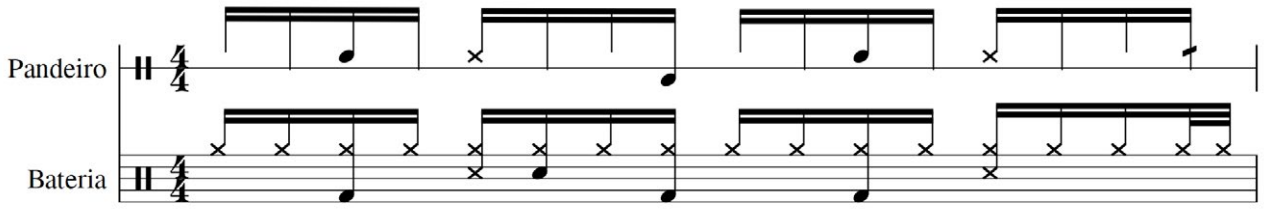
Fonte (VIDILI, 2017, p. 196)

11 Acredite ou não na versão de Lenine e Marcos Suzano - Olho de Peixe: https://www.youtube.com/watch?v=2AOI-DTrUYY Acesso em 15/02/2024.

12 Anti-Nigger Machine na versão de Public Enemi - Fear of a Black Panet: https://www.youtube.com/watch?v=fOgJ5ZAPNdU Acesso em 15/02/2024.

Outro exemplo, comentado por Suzano em entrevista para o canal de *youtube Pandeiro Etc.* (MARCOS, 2020), é da música *Desentope Batucada* gravada em seu disco *Sambatown* (1996)[13]. Ele menciona que sua inspiração para esse *groove* foi a bateria (também pré-programada eletronicamente) da música *Rude Boy* do *rapper* Shabba Ranks gravada no disco *X-Tra Naked* de 1992[14]. Na figura 4 é possível notar a semelhança entre as duas levadas, principalmente por não começar com o bumbo (ou nota grave) na cabeça do primeiro tempo, e pelo uso que Suzano faz do rulo para simular a dobra do chimbal que ocorre no quarto tempo. Vale notar que este rulo é feito com o polo inferior da mão, no caso com o punho.

Figura 4: Comparação entre a levada de Desentope Batucada e o *groove* de Rude Boy.



Fonte: Transcrito pelos autores a partir de (MARCOS, 2020)

Um último exemplo que vale trazer, é uma levada muito utilizada por Suzano em diversas gravações diferentes. Sua primeira aparição foi na música *Abertura*, do já mencionado, disco *Contos* do Aquarela Carioca[15]. Esta levada é baseada na gravação do baterista Bill Bruford da música *Industry* do grupo King Crimson, gravada em 1984 no disco *Three of a perfect Pair.* Segundo Vidili, Suzano se inspirou numa figuração rítmica utilizada por Bruford de quatro notas rápidas seguidas de uma longa, que serviram de uma espécie de *leitmotiv* na construção do *groove* de Suzano (2017, p. 188).

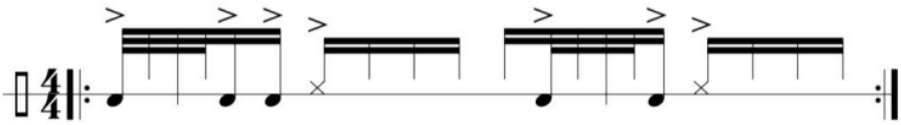
Nesse caso, é difícil apresentar de forma gráfica as semelhanças entre a levada de Bruford e de Suzano, primeiro porque a figura rítmica original não tem uma periodicidade clara, e nem serve como um *groove* propriamente dito, servido mais como um elemento de textura. No caso da levada de Suzano esta figuração tem uma função dentro do *groove* da música, mas aparece reinterpretada de várias formas ao longo da música. Dito isso, é possível descrever esta levada da seguinte forma (figura 5).

13 Desentope Batucada na versão de Marcos Suzano - Sambatown: https://www.youtube.com/watch?v=FUnZNit5XO0 [4:02 - 7:43] Acesso em 15/02/2024.

14 Rude Boy na versão de Shabba Ranks - X-tra Naked: https://www.youtube.com/watch?v=_xA6RRBzgFM Acesso 15/02/2024.

15 Abertura na versão do Aquarela Carioca - Contos: https://www.youtube.com/watch?v=7e8yexpPVL0 Acesso em 15/02/2024

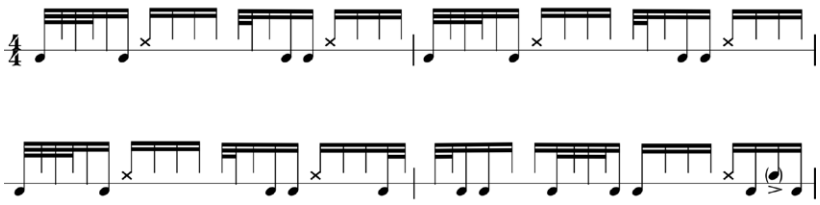
Figura 5: Levada de Suzano na música Abertura.



Fonte: (VIDILI, 2017, p.186)

Como dito, esta levada e suas variações aparecem em diversas outras gravações de Suzano, em músicas que muitas vezes não guardam muitas semelhanças entre si. Para citar apenas algumas, vale mencionar as músicas: *Mais Além* do disco *Olho de Peixe*; *As Árvores* de Arnaldo Antunes gravada no disco *Um Som* (2002); na parte *B* da música *ECT,* gravada por Cássia Eller no disco *Cássia Eller* (1994); *Stória Stória* gravada no disco de mesmo nome pela cantora cabo-verdiana Mayra Andrade (2009); gravado também em uma versão em compasso de 3/4 na música *Oluo* do disco *Africo* (2013) de Sergio Santos; e na música *História de pescadores I*, do disco *Paulo Moura e Ociladocê: O som de Dorival Caymmi* (1991). Na figura 6 estão transcritos quatro compassos desta levada na música *Histórias de pescadores I*[16] (2:52-3:08), vale notar como ele utiliza esta figuração rítmica (quatro notas curtas seguidas de uma longa) não apenas na levada, mas também em uma forma de virada que pode ser observada no quarto compasso.

Figura 6: História de Pescadores I (2:52 -3:08).



Fonte: Transcrito pelos autores.

Suzano menciona algo importante, que diferentemente das transcrições trazida acima (figuras 5 e 6), ele executa as notas curtas (mais subdivididas) com os dedos na pele, ou seja, como notas graves e não como notas de aro, por isso ele comenta que esta levada não tem toque de punho (MARCOS, 2020). Isto faz sentido, uma vez que a levada de Bruford é tocada apenas nos tambores. Mesmo assim, auditivamente, estas notas graves não soam muito, dando a impressão de serem notas de aro, e que tem mais função de condução do que de marcação, por exemplo. Por isso se optou por manter a transcrição como proposta por Vidili, notando como graves apenas as notas que se destacam e têm maior articulação, ainda assim, parece válido apontar esta especificidade na execução de Suzano.

16 Histórias de pescadores I na versão de Paulo Moura e Ociladocê - O som de Dorival Caymmi: https://www.youtube.com/watch?v=i-fknBurTTUk Acesso em 15/02/2024.

Um elemento interessante, e que explicita o que foi dito antes sobre uma dupla existência do pandeiro- a partir do choque entre uma linguagem endógena, ou seja que deriva da tradição pandeirista, e exótica, que é absorvida a partir da proximidade dos paradigmas da linguagem e da sonoridade baterística- é o uso da técnica, da articulação e da manulação feita por Suzano, e que podem ser observadas a partir das transcrições apresentadas anteriormente.

Por um lado, é comum a narrativa de que a técnica utilizada por Suzano e pelo Pandeiro Grave, é um desenvolvimento da técnica herdada pelo pandeiro de choro (BARSALINI; BRANDÃO, 2021). Nesse sentido a técnica *moderna* teria herdado o conceito de alternância constante entre os polos superior e inferior da mão, bastante utilizado por pandeiristas como Jorginho do Pandeiro por exemplo, e teria desenvolvido a possibilidade de obter os mesmos sons (graves, médios e agudos) em ambos os polos, de modo que não fosse preciso repetir nenhum dos polos. O estabelecimento da técnica invertida, proposta por Suzano, seria um desdobramento desta técnica, visando aplicá-la na música baseada no *backbeat*, entendendo que as notas médias (da caixa) na cabeça dos tempos dois e quatro são mais exequíveis com o tapa *em cima*, e por isso começar o toque pelo polo superior seria vantajoso para isso. Como comenta Bernardo Aguiar

> Por isso que grande parte da revolução pandeirística do Suzano foi ele abrir a possibilidade de começar por cima, quando você faz toques alternado, o grave do polegar fica na síncope. Fica na lógica da música africana por um lado, e da música pop por outro porque tem o tapa. (PANDEIRO, 2021b)

De fato, é possível observar em algumas das transcrições anteriores, como das músicas: *Desentope Batucada* (figura 4) e *Acredite ou Não* (figura 3), o uso de levadas alternadas começando pelo polo superior, e haveria muitos outros exemplos que poderiam ser trazidos, de lavadas que seguem esta mecânica de manulação. Por outro lado, é visível também uma outra forma utilizada por Suzano para conduzir as levadas, que inclusive aparece na maior parte dos padrões mencionados até aqui.

Na levada de *Kashmir* (figura 1), por exemplo, nota-se que não há uma alternância entre os pólos da mão. As únicas notas executadas pelo polo inferior são os graves de polegar, o que faz com que o ritmo comece *por baixo*, os tapas são executados pelo polo superior, assim como a condução das platinelas, ou seja, para cada nota inferior, são executadas três pelo polo superior. No caso de *Leão do Norte* (figura 2), O ritmo começa *por cima*, e há alternância de polos nas três primeiras notas, porém no tempo dois há uma repetição de notas no polegar, no tempo três também há repetição de notas no polo superior, no caso um tapa e uma nota de aro com a ponta dos dedos, e no tempo quatro, novamente há dois toques de polegar em sequência.

O que se pode entender ao observar esse modo de articular os ritmos, é que as diferentes partes da mão assumem certas funções específicas, não mais levando em

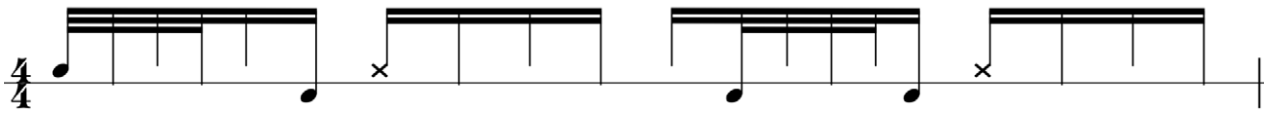
consideração a movimentação alternada e simetrica do pandeiro (aos moldes do choro). As notas graves são percutidas pelo polegar, as médias pelo polo superior da palma da mão, e as notas agudas são percutidas pela ponta dos dedos nos aros, salvo em situações em que há figuras subdivididas na condução, como no caso do primeiro tempo de *Leão do Norte*. Isto indica que a ideia de decomposição do pandeiro em diferentes timbres, com diferentes funções, também influiu no modo de pensar a manulação, em que cada parte da mão passa a representar um timbre. Como se o polegar incorporasse o bumbo, a palma da mão a caixa e os dedos percutindo o aro fossem o chimbal. Nesse sentido, há uma espécie de verticalização da própria manulação e articulação do pandeiro, pelo menos em algumas das levadas utilizadas por Suzano.

O pensamento verticalizado do ponto de vista da manulação, não parece ter influenciado tanto outros pandeiristas do Pandeiro Grave. Inclusive, parece que o desconhecimento por parte de alguns destes músicos da forma como Suzano tocava estas levadas, obrigou que eles desenvolvessem formas de tocar estes padrões utilizando a manulação alternada, o que servia como um desafio, e uma forma de fortalecer o estudo técnico e de manulação. O pandeirista Nacho Delgado comenta a dificuldade de tentar estudar as gravações de Suzano sem conhecer as manulações utilizadas por ele:

> Aconteceu muito com o suzano né?! eu escutava o sambatown e o olho de peixe, eu escutava as batidas e falava: 'como será que ele faz?' eu tinha a informação que ele sempre fazia pra cima e pra baixo (alternando), eu pensava em como fazer, como chegar nesse som, e muitas vezes eu ficava, tipo: 'não consigo, não sei como ele faz'. aí ele me falou que às vezes ele fazia muito assim (conduzindo só em cima). (NACHO, 2020)

Nacho mostra o modo como ele aprendeu, por conta própria, a tocar a levada de *Mais Além* do disco *Olho de Peixe*, que é muito semelhante a levada de *Abertura* já demonstrada (figura 5). Neste caso, ele executa todas as notas alternadas (figura 7), algo que ele acabou desenvolvendo por não saber da articulação utilizada por Suzano.

Figura 7: Interpretação de Nacho Delgado da levada de Mais Além.



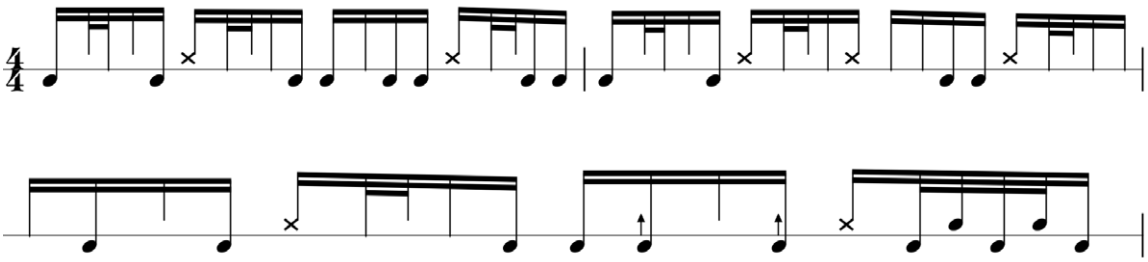
Fonte: Transcrito pelos autores a partir de (NACHO, 2020)

O pandeirista Bernardo Aguiar parece ser um dos poucos pandeiristas do Pandeiro Grave, além de Suzano, que em alguns contextos, ainda que esporadicamente, utiliza esta técnica não contínua. Um exemplo disso é a versão de *Kasmir* tocada por ele com o projeto *Universal Pandeiro* que consta no *youtube*[17]. Nesse caso, ele utiliza a ideia de

17 Kashmir na versão de Bernardo Aguiar: https://www.youtube.com/watch?v=RypFHoASmn8 Acesso em 15/02/2024.

percutir as notas graves majoritariamente com o polo inferior, assim repetindo o polegar quando necessário, e de executar o tapa com polo superior. Algo que parece uma abordagem diferente da de Suzano é que Aguiar não parece estar preocupado em manter a condução apenas em um dos polos, podendo usar tanto a ponta dos dedos como o punho, e observando as filmagens é possível notar que ele utiliza mais o punho do que a ponta dos dedos para conduzir. Na Figura 8 há um trecho de três compassos (2:50 - 2:59) em que Bernardo acompanha o improviso do vibrafone.

Figura 8: Levada de Bernardo Aguiar na música Kashmir (2:50 - 2:59).



Fonte: Transcrito pelos autores.

7. Os rudimentos no pandeiro

Um outro aspecto que o Pandeiro Grave incorporou da *drumscape* foi a adaptação para o pandeiro dos *rudimentos*: entendidos aqui como gestos musicais muito específicos e determinados, que podem ser descritos como "um vocabulário prescrito de baqueteamento" (CHANDLER, 1990, p. 1). A linguagem rudimental, aplicada especialmente nas *snare drums* (caixa, tarol, tambor militar, etc), está ligada ao uso percussivo no contexto militar, e foi absorvido em vários níveis da musicalidade estadunidense a partir do século XVIII, especialmente a partir da revolução americana (ibidem). Os *rudimentos* são um paradigma fundamental no desenvolvimento da linguagem baterística a partir do século XX, o que é notável por exemplo, na disseminação de livros como o *The All-American Drummer 150 Rudimental Solos* de Charley Wilcoxon (s.d.), e no estabelecimento dos *40 rudimentos internacionais* pela *Percussions Arts Society* (PAS)[18], como uma espécie de padronização e *universalização* deste vocabulário.

É possível argumentar que outras linguagens percussivas, incluindo linguagens mais tradicionais do pandeiro, têm também seus vocabulários *rudimentares* próprios, que podem ou não ter algum paralelo com os *rudimentos* que se tornaram hegemônicos na bateria, por exemplo. No caso do pandeiro de choro, é possível perceber alguma correspondência entre elementos utilizados pelos pandeiristas, e os *rudimentos* listados pela PAS. Por exemplo, é comum o uso de *single stroke rolls* [rulos de toque simples] em momentos em que

18 A lista dos quarenta rudimentos pode ser encontrado no site da *Percussive Arts Society*: https://www.pas.org/resources/rudiments - Acesso em 15/02/2024.

o pandeirista executa frases rápidas, subdividindo a condução em padrões de fusas ou de sextinas, alternando os pólos da mão. Os *multiple bounce rolls* [rulos múltiplos], em que os dedos friccionam a pele fazendo vibrar as platinelas por um longo período de tempo, também são comuns nesta linguagem (VIDILI, 2017, p. 123). Mesmo os rulos curtos (ibidem, p.126), em que com um toque na pele se obtém dois ou três sons de platinela, podem ser entendidos como uma espécie de rudimento presente no pandeiro de choro.

Não parece fácil determinar se de alguma forma estes rudimentos, que fazem parte da tradição do pandeiro, tiveram alguma influência da sonoridade da percussão militar ou mesmo baterística. Já no caso do Pandeiro Grave é possível notar uma apropriação mais explícita do vocabulário *rudimental*, importado do contexto estadunidense. O próprio modo como Suzano utiliza as notas alternadas no *groove* da música *Abertura* (figura 5), pode ser um exemplo de rudimento, uma vez que ele encara a condução apenas na ponta dos dedos, ele utiliza a alternância entre os polos apenas para executar as notas rápidas (fusas). O uso do rulo com o punho, que Suzano utiliza na levada de *Desentope Batucada*, embora seja utilizada por outros pandeiristas, também é um desenvolvimento da linguagem rudimental para pandeiro.

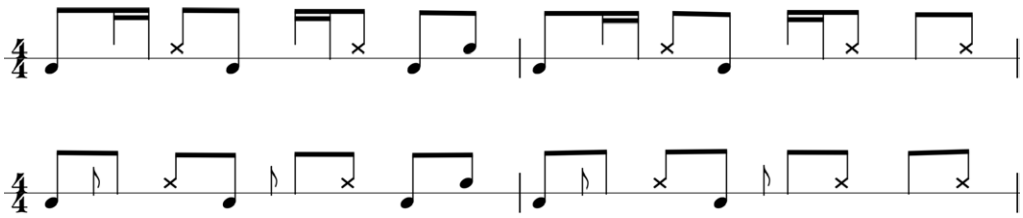
Vale mencionar que o rulo com o polo inferior da mão é muito menos comum do que o executado pela ponta dos dedos (polo superior). Em geral, este efeito é obtido pela fricção do punho ou da ponta do polegar na pele. No caso de Suzano, como se pode notar na entrevista em que explica a levada de *Desentope Batucada* (MARCOS, 2020), ele utiliza o punho, mas não a partir da fricção com a pele, e sim tocando o aro com duas partes diferentes do punho, ou seja articulando as duas notas. É interessante notar, talvez de forma quase anedótica, como este rulo de punho feito por Suzano se assemelha ao modo como Jorginho do Pandeiro executa o rulo de ponta de dedos (polo superior), em que ele articula as duas notas do rulo, percutindo a primeira nota com os dedos médio e indicador, e a segunda com o anelar (VIDILI, 2017, p. 126)

Um rudimento que não parece fazer parte das linguagens tradicionais de pandeiro, e que vem sendo inserido na prática do Pandeiro Grave é o *flam*, que na prática é uma apogiatura em que um dos polos da mão antecipa e prepara, quase que esbarrando no instrumento, uma nota do polo oposto, de forma semelhante ao toque de uma baqueta que antecipa o toque principal da outra, gerando um som semelhante a onomatopeia que dá nome ao *rudimento* (BRANDÃO; BARSALINI, 2022). Bernardo Aguiar, em seu vídeo *Como Fazer Flam (apogiatura) no Pandeiro*, que consta no *youtube* (COMO, 2022), comenta algumas formas de executar e estudar este *rudimento* no pandeiro. Também traz como exemplo uma levada de Suzano, apelidada de *jungle samba* (que é inspirada na batida do subgênero de música eletrônica *jungle*). Esta levada, que pode ser encontrada na música *The Message* do disco *Flash* de 2000, e no vídeo: *Marcos Suzano- Jungle Samba- Universal Pandeiro*[19], pode, segundo Bernardo, ser interpretada e grafada de

19 Marcos Suzano - Jungle Samba: https://www.youtube.com/watch?v=SGs-Nqs39gc Acesso em 15/02/2024.

duas formas: a primeira é entendendo as notas mais subdivididas como semicolcheias articuladas, e a segunda é entendendo estas notas como um *flam*. Na figura 9, os dois sistemas são representações da mesma levada, no primeiro as notas curtas são grafadas como semicolcheias, e no segundo como *apogiatura*.

Figura 9: Levada de Suzano em Jungle Samba, grafada de dois modos (semicolcheia e flam).



Fonte: (COMO, 2020)

Dentre os instrumentistas do Pandeiro Grave, o que mais tem se destacado no uso de uma linguagem *rudimental* no pandeiro é o uruguaio Nacho Delgado. Ele comenta que muito dos seus estudos são feitos a partir de livros e métodos de bateria:

> Então o que eu mais faço no pandeiro é trabalhar muito a subdivisão, que eu peguei muito do *Stick Control*... estudei também muita coisa do *Syncopation* que é outro livro de bateria super legal pra mexer como você quiser... e depois eu faço o rulo duplo e o flam... [no flam] eu ataco com a ponta, mas meu pensamento tá na ponta do dedão... e o rulo duplo... ao inves de eu fazer um, dois, três e quatro simples (alternado), eu faço um e dois (rulo com ponta do dedo) três e quatro (rulo punho). Essas são as coisas que eu mais levei da ideia do controle das baquetas para o pandeiro. Tem em cima e embaixo a gente tem duas baquetas e tem que tentar fazer tudo. É difícil, é claro que é difícil, mas é uma ideia que eu to perseguindo há um tempo, então por enquanto ta indo bem legal pra mim (UM PAPO, 2020)

Como se observa na citação acima, além do uso dos *flam*, Nacho vem desenvolvendo um modo de conectar os rulos de duas notas, alternando entre rulos com o polo superior (ponta dos dedos) e com o polo inferior (punho), de forma a adaptar os *double stroke rolls* [toques duplos], também chamado de *papa-mama* no jargão baterístico. O exemplo que ele descreve em sua fala pode ser notado da seguinte forma (figura 30): no primeiro compasso ele executa as notas rápidas (semicolcheias) de forma alternada, enquanto no segundo ele utiliza os rulos, ou toques duplos.

Figura 10: Padrão de semicolcheia usando toques alternados e toques duplos

Fonte: (UM PAPO, 2020)

8. Verticalidade para além dos baterismos

Até aqui, se buscou argumentar que uma das transformações que o trabalho de Suzano- e posteriormente a concepção do Pandeiro Grave- impuseram ao pandeiro, foi de abordar o instrumento a partir de suas dimensões e possibilidades verticais. Este entendimento vertical do pandeiro se deu em grande medida a partir da incorporação do vocabulário baterístico ao pandeiro, e ao mesmo tempo, pela inserção do pandeiro em gêneros e estilos da música pop estrangeira, muito baseada no paradigma do *groove*.

Dito isso, vale apenas apontar alguns exemplos ligados ao Pandeiro Grave, em que esta dimensão vertical está presente, porém em contextos diferentes dos apresentados até aqui, ou seja, uma música baseada nos padrões da canção popular contemporânea, fundada na ideia de *groove* e fortemente influenciada pela música estrangeira, em especial estadunidense

Um primeiro exemplo que vale pontuar é o fato de muitos dos pandeiristas do Pandeiro Grave atuarem no contexto do samba, muitas vezes trazendo a sonoridade *grave* do pandeiro para este contexto.

Apenas para dar um exemplo, vale observar a gravação da música: *Não Posso Esconder o que o Amor me Faz*, gravada por Roberta Sá no CD e no DVD ao vivo *Delírio no Circo* (2016). Nesta gravação é interessante notar duas questões: a primeira é que, embora a gravação conte com três percussionistas- e no palco sejam visíveis instrumentos como surdo e congas- nesta faixa o pandeiro tocado por Suzano assume as frequências graves da percussão enquanto os outros percussionistas (Armando Marçal e Paulinho Dias) tocam tamborim e ganzá. Embora não pareça estranha uma formação de samba ou choro em que o pandeiro assuma esta função, quando não a função de única percussão, sonoramente é notável que o pandeiro de Suzano ocupa uma função mais semelhante ao de um surdo, ou de um bumbo de bateria, do que de um pandeiro tradicional com a afinação mais alta.

A segunda questão que vale notar é a diferença de mixagem entre a versão em áudio (CD) e a em áudio+vídeo (DVD)[20]. Enquanto na segunda os graves do pandeiro são mais sutis, talvez mais próximos a sonoridade de um conjunto regional, na primeira o grave está bastante presente, dando a sensação de que há um baterista, ou pelo menos mais um percussionista tocando um surdo. Nesse sentido, o pandeiro de Suzano se aproxima da *drumscape*, mesmo num contexto tão panderístico, como é o caso do samba.

O trabalho do grupo Carlos Malta e Pife Muderno, também é um outro exemplo interessante para se observar as possibilidades de inserção da linguagem do Pandeiro

20 Não posso esconder o que o amor me faz na versão de Roberta Sá- Delírio no Circo (DVD): https://www.youtube.com/watch?v=XLCQNacB-JPc Acesso em 15/02/2024.

Grave, e sua relação com uma concepção vertical da música. Este grupo é composto por dois flautistas: Carlos Malta e Andrea Ernest Dias, e originalmente quatro percussionistas: Oscar Bolão[21] tocando uma bateria sem o bumbo; Durval Pereira tocando zabumba, e dois pandeiristas do Pandeiro Grave, Suzano e Bernardo Aguiar.

Nesse sentido, é curioso o fato de que dois instrumentistas pertencentes a uma escola de pandeiro que, a princípio, busca uma autonomia do instrumento, desenvolvendo uma linguagem que o permita ocupar um lugar, tanto sonoro quanto simbólico, de destaque, muitas vezes como único instrumento de percussão do grupo, toquem pandeiro no mesmo grupo, e ainda com outros dois percussionistas. Mas o interessante é que isto é possível pela distribuição de frequências, e de certa forma de funções, entre os instrumentos de percussão.

A bateria, por não ter bumbo, ocupa a camada mais aguda e de preenchimento, a Zabumba, contraintuitivamente é o instrumento de som médio (ocupando metaforicamente o lugar da guitarra), enquanto os pandeiros assumem a camada mais grave, às vezes ocupando o espaço do bumbo da bateria e, em alguns casos, criando melodias graves com glissandos, como se ocupasse o papel de um baixista. Nesse sentido, nota-se uma verticalidade na forma de arranjar as percussões, ainda que este arranjo pareça mais espontâneo do que premeditado. Estes músicos não estão presos a *grooves* ou levadas fixas, podendo dialogar entre eles, mas é notável que as variações se baseiam em um material bastante reduzido, e sem muita direcionalidade. A sonoridade resultante do grupo em si é pouco direcional, as melodias são muitas vezes circulares, sem grandes mudanças de seções, e sem a ideia de uma progressão harmônica, por exemplo, evocando a sonoridade modal e tradicional das bandas de pífano.

O trabalho com o Pife Muderno parece ter sido uma influência importante para Bernardo Aguiar na criação de seu duo com o músico Gabriel Policarpo, o Pandeiro Repique Duo. Segundo ele:

> Por exemplo, meu projeto Pandeiro Repique Duo é um projeto virtuoso, no sentido de técnica virtuose e tal. Mas acho que a grande contribuição do RPD [Pandeiro Repique Duo] é a possibilidade de criar mundos, a gente tá levando até às últimas consequência dois instrumentos, extraindo som ao máximo. Que eu acho que vem da escola do Hermeto Pascoal indiretamente nesse sentido, porque eu aprendi muito com com o Pife Muderno[22], foi uma grande universidade, essa coisa de extrair o máximo do instrumento. (PANDEIRO, 2021b)

Este projeto apresenta o desafio de expressar ideias musicais através de dois instrumentos de percussão limitados em suas possibilidades sonoras. Os instrumentistas

21 O percussionista Oscar Bolão faleceu no dia dezesseis de fevereiro de 2022.

22 Carlos Malta tocou durante muitos anos com o músico Hermeto Pascoal, Por isso Aguiar aponta que sua concepção do Pandeiro Repique Duo tem uma influência indireta de Hermeto, vinda de sua ligação com Malta por seu trabalho no Pife Muderno.

recorrem a técnicas estendidas para produzir sonoridades não usuais nos instrumentos, mas mais que isso, a composição e o arranjo são os principais elementos utilizados para criar movimento nas músicas. Em muitos casos, as composições partem de frases rítmicas (e às vezes, quase melódicas) que vão sendo complexificadas e sobrepostas por padrões do outro instrumentista. Esta sobreposição de camadas forma um *groove*, que geralmente é interrompido por alguma frase rítmica virtuosística e em uníssono nos dois instrumentos, muitas vezes levando para uma nova seção, com um novo *groove*. Ou seja, contrastando momentos estáticos com frases fortemente direcionais

> O PRD [Pandeiro Repique Duo] não trabalha com nada escrito, cada composição tem uma história, e os temas têm sinais, tem coisas que vão acontecer, e deixa em aberto aí alguém faz algum gesto que engatinha novas coisas. (BERNARDO, 2020)

Nesse sentido, é possível entender a ideia de "criação de mundos" expressa por Aguiar, como este *groove* estático estabelecido através de camadas diferentes que vão se complexificando e dialogando entre si.

Um aspecto da obra de Suzano que foge do escopo deste artigo, e que parece ter sido deixado de fora dos outros trabalhos acadêmicos sobre o músico, mas que vale ser mencionado, ainda que tangencialmente, são seus trabalhos mais recentes como o disco *Atarashii* de 2008, que pode ser entendido como um trabalho de música para percussão e processamentos eletrônicos. Segundo Suzano, ele gravou o disco inteiro sozinho, em um processo em que ele "tocou o estúdio" (PANDEIRO, 2021a). As músicas foram sendo criadas a partir de sobreposições de camadas sonoras de forma não linear, ou seja, não a partir de uma ideia a priori. Suzano então criava *grooves* utilizando instrumentos percussivos como pandeiro, surdo, berimbau, tabla, etc; ou utilizando samples pré-gravados em uma bateria eletrônica. Depois ele processava e distorcias estes sons, criando texturas e em alguns casos melodias, a partir do processamento dos sons dos instrumentos de percussão.

Este modo de utilizar a percussão, e em especial o pandeiro, proposto por Suzano em seus discos recentes, é em geral negligenciado, tantos em trabalhos acadêmicos (inclusive esse), quanto por outros percussionistas e músicos, que raramente debatem este aspecto do trabalho de Suzano. Em geral quando se discute a obra de Suzano há um foco bastante grande na sua prática com o pandeiro, às vezes debatendo o uso de outros instrumentos acústicos de percussão, e analisando especialmente as gravações ligadas ao repertório de canções. Mesmo quando se discute seu uso de tecnologias de áudio como os microfones e pedais para o processamento de áudio, o foco é nas gravações com uma sonoridade mais *acústica, orgânica* ou *natural*. Nesse sentido, em geral pouco se menciona estas inovações *Suzanisticas* mais ligadas à sonoridade da música eletrônica. Uma exceção é o comentário de Bernardo Aguiar, que em conversa com Túlio Araújo aponta que o legado de Suzano pode ser observado para muito além do seu trabalho com o pandeiro.

Tese (Doutorado em música na área de concentração Práticas interpretativas). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014

BARSALINI, Leandro; BRANDÃO, Ricardo. *Articulando o passado*: Como a tradição pandeirística do choro é apropriada pela geração do Pandeiro Grave. In: Anais do XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. João Pessoa, 2021 p. 1-12.

BRANDÃO, Ricardo; BARSALINI, Leandro. *Notas sobre o pandeiro brasileiro, suas notas e suas escritas.* In: Anais do XXXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2022 p. 1- 11.

BRENNAN, Matt The drum kit in theory. *In*: *The Cambridge companion to the drum kit*. Cambridge UK, Cambridge University Press, 2021. 478p.

CHANDLER, Eric Alan. *A History of Rudimental Drumming in America From the Revolutionary War to the Present*. LSU Historical Dissertations and Theses. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College. 1990 121p.

COHON, João Casimiro Kahil. *A bateria aberta e suas performances: misturando bateria e percussão*. 132p. Dissertação (Mestre em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

COMO Fazer flam (apogeatura) no pandeiro?. Bernardo Aguiar. 10/06/2022. 1 vídeo [8:50]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rlSXM0AO8WY Acesso em: 15/02/2024.

HOBSBAWM, Eric. *The Jazz Scene*. London Faber e Faber ltd,1993. 430p

IYER, Vijay. Embodied mind, situated cognition, and expressive microtiming in African-American music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. vol. 19 n. 3. p. 387-414, 2002.

KEIL, Charles. Defining 'groove'. *PopScriptum* n. 11- the groove issue. Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin. p. 1-5, 2010

MARCOS Suzano- Bate Papo de Pandeiro Etc. Pandeiro Etc 04/09/2020. 1 vídeo [59:56] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aSJjv_qTVkU Acesso em 15/02/2024.

MOEHN, Frederik. A Carioca Blade Runner, o How Percussionist Marco Suzano Turned the Brazilian Tambourine into a Drum Kit, and Other Matters of (Politically) Corect Music Making. *Ethnomusicology*, v.53, n.2, p. 277-307, 2009.

MONSON, Ingrid, *Say Something*: Jazz Improvisation and Interaction. Chicago: University of Chicago Press, 1996. 253 p.

NACHO Delgado- Bate Papo de Pandeiro Etc. Pandeiro Etc. 06/05/2020. 1 vídeo [59:57]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o_MP0Y4cD00 Acesso em: 15/02/2024

PANDEIRO Talk com Túlio Araújo - Marco Suzano (RJ). Túlio Araújo. 06/06/2021a 1 vídeo [2:45:50] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AtHJfK-ZC-w Acesso em: 15/02/2024.

PANDEIRO Talks com Túlio Araújo- Bernardo Aguiar (RJ). Túlio Araújo. 23/05/2021b. 1 vídeo [2:18:32]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4DUDKllh4dI Acesso em: 15/02/2024.

POTTS, Brian. *Marco Suzano and the amplified pandeiro:* Techniques for non traditional performance. 89 p. Tese (Doutorado em artes musicais). University of Miami, Florida, 2012.

UM PAPO descontraído com o cara do rulo duplo pra Pandeiro: Nacho Delgado. Bora Pandeirá. 04/05/2020 1 vídeo [2:05:40]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1-pKJQAzCyg Acesso em: 15/02/2024

VIDILI, Eduardo. Pandeiro Brasileiro: *Transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marco Suzano*. 228 p. Dissertação (Mestrado em música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.