

Articulando o passado: Como a tradição pandeirística do choro é apropriada pela geração do *Pandeiro grave*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Choro no sentido lato

Leandro Barsalini
UNICAMP – lebar@unicamp.br

Ricardo Augusto de Lima Brandão
UNICAMP – ricardobaterabr@gmail.com

Resumo. Este artigo busca, de forma breve, discutir como o legado de pandeiristas como Jorginho do Pandeiro e João da Baiana, referências da tradição do choro, está sendo revisitado e mesmo apropriado por uma nova geração de pandeiristas, uma escola de forte viés modernista, chamada aqui de *pandeiro grave*. Nesse sentido, estes pandeiristas contemporâneos buscam se afirmar como uma espécie de herdeiros legítimos e continuadores desse arco histórico, que liga os mestres do passado aos dias de hoje, tomando de empréstimo suas técnicas, suas concepções estéticas e também a sua trajetória histórica, como forma de trazer esse legado para próximo de si, legitimando suas escolhas modernizadoras. Para pensar nestas formas de articular o passado, que distorcem o paradigma que opõe tradição e inovação, as concepções de Walter Benjamin são chave, uma vez que entendem o passado não como matéria estática, mas sim como eterno movimento, e sempre em disputa.

Palavras-chave. Pandeiro; Choro; Percussão; Música Popular.

Title: *Articulating the past: How the tradition of choro's pandeiro was appropriated by the Pandeiro Grave's Generation.*

Abstract. This article aims, briefly, to discuss how the legacy of pandeiro players such as Jorginho do Pandeiro and João da Baiana, references in the choro tradition, is being revisited and even appropriated by a new generation of pandeiro players, a kind of school with a strong modernist bias, called here of grave tambourine. In this sense, these contemporary pandeiro players seek to assert themselves as a kind of legitimate offsprings and continuators of this historical legacy, that connects the masters of the past to the present day, borrowing their techniques, their aesthetic conceptions and also their historical trajectory, in a way of bring this legacy closer to themselves, legitimizing their modernizing choices. To think about these ways of articulating the past, which distort the paradigm that opposes tradition and innovation, Walter Benjamin's conceptions are the key, since they understand the past not as a static matter, but as an eternal movement, and always in dispute.

Keywords. Pandeiro; Choro Music; Percussion; Popular Music.

1. Introdução

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja

num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. (BENJAMIN Apud LOWY, 2005, p.65)

Em suas teses “Sobre o conceito de história” (1987, p. 222-234) Walter Benjamin propõe, entre outras coisas, uma crítica radical a uma visão conservadora e historicista, que pensa a história como linear: uma sucessão de acontecimentos verificáveis e estáticos, e que vê como seu papel, apenas narrar estes acontecimentos, como se o passado estivesse dado, e não em disputa. Mas vale lembrar, como dirá Marx, que o passado em certos momentos volta, como um fantasma, a andar entre os vivos (2011, p.25). Esta concepção de História, uma História que nunca está encerrada, que nunca está dada, e que, a cada vez que reaparece, que é encenada, ou contada, transforma o momento presente; é a que Benjamin tenta resgatar em suas teses. A História, neste sentido não é um *continuum*, nem “formada por um tempo homogêneo e vazio,” mas sim “por aquele saturado de tempo-agora” (1987, p.229); isso significa dizer que contar o passado é sempre uma ação do presente, só faz sentido no contexto do presente, e por isso está sempre a ser disputada.

No caso da historiografia musical não é diferente, há sempre uma disputa pelo passado, pelo cânone, pela linguagem, os gestos e as tradições¹. O que se pretende demonstrar neste pequeno ensaio é como um grupo contemporâneo de pandeiristas, adeptos de uma concepção modernista do instrumento, resgata e reivindica para si a tradição dos mestres pandeiristas do choro, do samba, e dos regionais da época de ouro da Rádio Nacional (em especial João da Baiana e Jorginho do Pandeiro).

Esta nova geração de pandeiristas e a sua linguagem no instrumento, será referida neste trabalho por *pandeiro grave*. Embora este termo não seja muito difundido, não havendo nenhuma referência acadêmica a ele, a partir do *Primeiro Encontro Internacional do Pandeiro Grave*, evento que ocorreu em 2019 no Rio de Janeiro, fica clara a existência desse coletivo de pandeiristas. Apesar de não ser totalmente delimitado, tal coletivo reúne músicos que compartilham de certas afinidades estilísticas e estéticas. Esta *escola* de pandeiro, por assim dizer, se forma a partir da trajetória musical e das inovações pandeirísticas propostas pelo músico carioca Marcos Suzano, e dos percussionistas que de alguma forma levam o seu legado, e o tem como uma espécie de pai fundador desse novo estilo. Em muitos aspectos esta maneira de tocar o pandeiro é descrita por alguns como: *pandeiro moderno*, o que pode não ser um termo muito seguro, uma vez que outros grupos e linguagens podem reivindicar para si o mesmo emblema de *modernos*, por isso o termo *pandeiro grave* parece facilitar a delimitação deste coletivo, que tem como seus maiores expoentes o próprio Marcos Suzano, e

os pandeiristas que participaram do encontro Internacional: Tulio Araujo, Gustavo Bali, Brain Potts, Bernardo Aguiar e Nacho Delgado; além de outros que não estavam presentes no encontro mas que são referências deste estilo, como Sérgio Krakowski e Scott Feiner.

O *pandeiro grave*, além de uma concepção *moderna* em relação ao instrumento, tem como uma de suas principais características a busca por ampliar o repertório em que ele está inserido, para além de seus estilos e gêneros tradicionais, como choro, samba, coco, entre outros, buscando assim uma espécie de universalização do pandeiro. Isto é visível na própria trajetória de Suzano, que introduziu o pandeiro em muitos estilos estrangeiros como rock, funk, pop e o reggae, buscando uma maior versatilidade do instrumento, semelhante a uma bateria, por exemplo². Apesar desta busca por “libertar” o pandeiro de seus contextos tradicionais, o *pandeiro grave* apresenta uma forte ligação, e até mesmo uma espécie de filiação ao choro, seja pelo uso do mesmo instrumento, o pandeiro usualmente de pele animal (e não de nylon por exemplo), comumente no tamanho de dez polegadas; seja pelas técnicas de tocar o instrumento que são muito semelhantes, sendo a técnica do *pandeiro grave*, um desenvolvimento das técnicas tradicionais dos chorões; seja por fim o fato de muitos desses novos pandeiristas terem um histórico, em alguns casos maiores que outros, tocando em rodas e grupos de choro, ou fazendo parte de grupos do chamado *neo-choro* (ZAGURY, 2005). Tais grupos propõem um choro modernizado, como é o caso do *Tira Poeira* e o *Terça feira trio*, ambos com Sergio Krakowski como percussionista, e o *Código Ternário*, que conta com Gustavo Bali no pandeiro. Suzano, por exemplo, teve desde novo um contato intenso com o samba e o choro, além disso, participou de diversas gravações destes estilos ao longo de sua carreira. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que teve como influências músicas e bateristas estrangeiros como John Bonham e Sly Dunbar, a primeira vez que se encantou pelo pandeiro foi vendo o Jorginho do Pandeiro tocando pela televisão (VIDILLI, 2017, p.153).

O mais interessante na questão da filiação que o *pandeiro grave* tem com as linguagens *tradicionais*, sobretudo a do choro, é de que maneira esta influência é reivindicada, como uma espécie de arco histórico, como se esse ímpeto modernista fosse de alguma forma um continuador quase natural, uma espécie de filho legítimo da tradição. Mais do que isso, vale notar o caráter Benjaminiano nesta relação, na qual a tradição do choro e todo o passado dos grandes regionais e da era de ouro da rádio, fosse uma espécie de “tempo impregnado de agoras” para esses músicos. Gustavo Bali, em uma série de *lives* realizadas por ele com outros pandeiristas, coloca de forma interessante as suas intenções com estas entrevistas:

Fazer um registro desse tempo, uma fotografia do pandeiro agora, também tendo em vista o que passou, e o que que nos trouxe até aqui, pra tá tocando esse instrumento dessa maneira. Isso vem de uma ideia de tentar traçar um *dna* do pandeiro brasileiro desde o João da Baiana, e fazer uma análise do que permanece daquele pandeiro que a gente ouve naquelas gravações, inclusive dentro do moderno. (BALI; KRAKOWSKI, 2020)

2. Aspectos da técnica do pandeiro.

O principal aspecto que aproxima instrumentos aparentemente tão diferentes como o pandeiro e a bateria, e que propicia a versatilidade que buscam os expoentes do *pandeiro grave*, é o fato de ambos instrumentos abrangerem os três principais espectros de frequência, os agudos, médios e graves, que por sua vez, estão relacionados a certas funções que cada um destes timbres exerce no contexto da percussão. Nesse sentido, as frequências agudas correspondem ao som das platinelas, que surgem quando o instrumento é percutido pela mão (forte), mas sem permitir que a pele ressoe, ou pelo simples movimento da mão (fraca) que segura o instrumento. O som agudo das platinelas está ligado à função de condução (BARSALINI, 2014, p.22), de forma semelhante a outros instrumentos como chocalho ou os pratos da bateria, por exemplo. Os tapas, que em geral são obtidos pela palma da mão, mas que também podem ser feitos com o polegar ou mesmo com a ponta dos dedos, ocupam o espectro das frequências médias, que têm função semelhante a caixa da bateria ou mesmo do tamborim em uma roda de samba, de criar frases rítmicas, uma função mais solista por assim dizer. Por fim o som grave, que em alguns contextos está ligado à função de marcação (idem, 2014, p.23), como por exemplo no samba, em que os surdos exercem esse papel, ou no caso da música pop, em que o bumbo da bateria tem esta função³. No pandeiro, este som é, em geral, obtido quando os dedos da mão forte percutem a pele junto à borda do instrumento, permitindo sua total ressonância. Como o próprio nome *pandeiro grave* explicita, uma outra característica importante desta linguagem, é o timbre especialmente grave do pandeiro, que se obtém por uma afinação mais baixa e por peles mais espessas, além da equalização quando o som é microfonado. Essa característica é importante justamente para criar um maior contraste entre as frequências graves, médias e agudas, ocupando um maior espectro de frequências, o que aproxima ainda mais a sonoridade deste pandeiro ao da bateria, em comparação ao pandeiro com a afinação mais alta, aos moldes do pandeiro de choro.

É preciso pontuar que a condução nem sempre é uma função exercida pelo pandeiro; em contextos como o samba de partido alto ou na capoeira, o pandeiro raramente conduz, sendo o som das platinelas mais como um efeito que completa as levadas do que propriamente cumprindo essa função. No choro e em alguns contextos do samba, a condução

é papel fundamental do pandeiro: conduzir significa deixar explícito a subdivisão dos tempos, é isso que garante o balanço do grupo em muitos casos, como aponta Barsalini. “A função de condução pode ser associada à imagem de uma rede cuja trama, quando bem desenhada, estabelece um apoio a partir do qual o fraseado pode alcançar melhor articulação” (op. cit., p.22)⁴. Nesse sentido a condução, que é uma função que a bateria cumpre em quase todos os repertórios em que está inserida, é um elemento crucial na linguagem do *pandeiro grave* também, herdado da linguagem do choro.

Do ponto de vista técnico, manter um fluxo constante na condução pressupõe um movimento constante das mãos, por isso este trabalho é dividido entre os dois polos da mão forte, sendo o polo superior correspondente às pontas dos dedos e à palma da mão (no caso dos tapas), e o polo inferior correspondente à base da mão (ou punho) e o polegar. A alternância desses dois polos é a base da técnica herdada pelo *pandeiro grave*, é essa divisão que garante a sonoridade constante da condução. Aliado a isso, a mão que segura o pandeiro também tem função importante, a rotação do antebraço leva o instrumento em direção dos polos da mão forte, dividindo o trabalho entre as mãos e reduzindo o esforço do pandeirista. Ao mesmo tempo, este movimento da mão que sustenta por si só aciona as platinelas, fazendo com que soem mais, tendo um valor ao mesmo tempo funcional e estético, como aponta Vidilli (2017, p.110). No caso de alguns pandeiristas contemporâneos, como é o caso de Bali e Krakowski, a condução muitas vezes prescinde da mão forte, sendo exercida apenas pelo movimento da mão que segura, o que garante uma sonoridade mais sutil, e com maior variedade de dinâmicas.

Vidilli (2017, p.109) aponta que esta movimentação constante da mão que sustenta o pandeiro, que é uma inovação muitas vezes atribuída a Jorginho do pandeiro, é na verdade um traço comum entre os pandeiristas de sua época, inclusive alguns mais velhos que ele, como é o caso de João da Baiana. Mesmo assim, a atribuição a Jorginho deste aspecto técnico, indica como o seu modo de tocar influenciou os pandeiristas que vieram depois dele.

Outro aspecto técnico fundamental na linguagem do *pandeiro grave*, e que se relaciona com o que foi dito anteriormente, é a busca por uma simetria quase total entre os polos das mãos. Assim como o timbre agudo da condução pode ser obtido tanto na parte de baixo quanto na parte de cima, os outros timbres também devem ser obtidos em ambas as partes. O fato é que certos *sons* são mais comuns, ou mais “naturais” em um polo do que outro; o grave, por exemplo, é mais facilmente executado pelo polegar, logo, pela parte inferior da mão, enquanto o tapa mais comum é executado pela parte superior da palma da

mão. Por isso, em muitos contextos, é comum que o pandeirista seja obrigado a repetir os polos da mão, por exemplo tocar duas vezes o polegar se tiver que tocar dois graves seguidos, ao invés de manter a alternância dos polos. Isto tende a ser evitado no modo de tocar do *pandeiro grave*, pois se considera que estas repetições dificultam a execução, principalmente em momentos de maior improvisação. Nesse sentido, encontrar soluções que transponham os timbres que são mais naturais de um polo a outro - como o tapa de polegar, o grave na ponta dos dedos, etc- é uma questão importante no contexto do *pandeiro grave*.

Em grande medida, o germe desta simetria pode ser encontrado nos mestres do choro, e especialmente em Jorginho. O grave de ponta de dedos, que traz o grave para a parte superior da mão, permitindo sua utilização nas posições contramétricas do tempo (segunda e quarta semicolcheias), sem prejudicar a simetria entre os polos da mão, foi em muitos sentidos popularizado por Jorginho, uma técnica que aprendeu com outro mestre, Gilberto D'Avila. Tal questão técnica, que pode parecer um detalhe, foi fundamental para ampliar a linguagem do pandeiro no choro, e sem dúvida é uma herança crucial à linguagem moderna.

Eu acho que é a questão maior né, quando a gente tá falando do pandeiro, é da onde vem esse grave na frente [pólo superior], porque ele é um negócio que muda tudo. [...] E esse grave na frente foi o elemento que o Suzano usou pra mudar mesmo de paradigma, aí mesmo de gênero musical, por que ele começou a usar isso pra tocar outros tipos de música. (BALI; KRAKOWSKI, 2020)

3. Pandeiro como sintetizador de ideias.

Como apontado anteriormente, a busca por uma universalização do pandeiro, ampliando a possibilidade de repertórios, é uma questão cara ao *pandeiro grave*. O músico Bernardo Aguiar explica que:

O Brasil é um país continental, e existem várias manifestações culturais que tem o pandeiro. [...] E a técnica moderna vem pra fazer a ponte entre tudo isso, porque agora a gente tá falando de um instrumento que faz sínteses de ideias musicais. Apesar dele estar ligado a várias manifestações culturais, principalmente o choro, que é da onde vem esse pandeiro moderno, ele virou um instrumento realmente de sínteses de ideia, assim como o piano é, assim como o violão é, assim como a bateria é. A bateria surgiu no contexto do jazz americano, e hoje [...], ela é um instrumento que serve pra tocar qualquer tipo de música: samba, funk, rock n roll [...], a ideia é que o pandeiro siga essa mesma trajetória. (AGUIAR, 2020)

Muito desta capacidade de síntese tem relação com a variedade timbrística do pandeiro que foi mencionado anteriormente, com o fato de ocupar os espectros grave, médio e agudo, permitindo ao instrumento exercer as diversas funções percussivas. O percussionista Vina Lacerda faz a comparação com outro instrumento de percussão que também parece ter se universalizado:

Vina Lacerda estabelece paralelos entre a trajetória atual do pandeiro e a do cajón, instrumento de origem peruana. Para ele, a aceitação e assimilação de ambos se devem ao fato de serem instrumentos de síntese rítmica e terem, em comum, timbres e frequências que se assemelham aos da bateria, a qual, em sua opinião, a indústria fonográfica voltada à música pop de certa forma impôs como padrão de instrumento de percussão em um conjunto musical. (VIDILLI, 2017, p. 172)

Apesar de Aguiar apontar que o poder de sintetizar ideias, e a consequente universalização do pandeiro, derivam da técnica moderna, fruto das inovações de Suzano; e Lacerda associá-la aos padrões da música pop atual, há de se pensar até onde tal concepção é realmente atual, e até onde o poder de síntese do pandeiro foi importante também na tradição do choro, por exemplo.

Ao discutir sobre os regionais, formato de conjunto instrumental muito privilegiado durante a época de ouro das rádios, e que se tornaria também o modelo para os conjuntos de choro, Vidilli demonstra que o sucesso deste formato vem de sua versatilidade em trabalhar diversos estilos:

Sua formação instrumental era aquela que viria a tornar-se paradigmática dos grupos de choro: um instrumento solista, violões, cavaquinho e pandeiro. Versáteis, tocavam choro, samba e outros gêneros (tanto “urbanos” quanto “regionais”), apresentando vantagens operacionais: não necessitavam de arranjos escritos e tinham grande capacidade de improvisação, acompanhando cantores e funcionando como “tapa-buraco” na programação das emissoras (VIDILLI, 2018, p. 132)

Segundo Vidilli, a ampla aceitação do pandeiro como instrumento dos regionais pode ter a ver com a capacidade de síntese que o pandeiro tem. Fato é que a versatilidade do pandeiro, no contexto do regional, o colocava em uma espécie de primeiro plano, muitas vezes como único instrumento de percussão do conjunto, algo que é também uma busca do *pandeiro grave*, trazer o instrumento para linha de frente, como um instrumento solista, sem ficar restrito ao naipe de percussão. O que parece possível argumentar é que, na lógica dos regionais, o pandeiro sempre teve o papel de sintetizar ideias. A levada padrão do choro, por exemplo, sintetiza a condução, tomando assim o espaço do ganzá ou do prato e faca; a marcação dos surdos de segunda, com o grave com abafamento, e de primeira, com o grave solto. Para além da levada mais tradicional, Jorginho trouxe a inovação de suas “bossas”, em que além da condução e marcação, ele também imitava, ou sintetizava, a linha do tamborim usando os tapas e as notas abafadas (VIDILLI, 2017, p. 129).

4. O paradigma da modernização.

O debate acerca do modernismo é sem dúvidas espinhoso. É um tipo de emblema que muitos grupos de uma mesma área, por mais diferentes, e mesmo antagônicos, podem

querer tomar para si, e disputar com outros. Por esse motivo também se evitou até aqui caracterizar o *pandeiro grave* como sinônimo de *pandeiro moderno*, embora muitos pandeiristas o façam. Fato é que há um evidente apelo neste grupo por uma estética moderna, e uma ânsia por modernizar os pilares que constituem este instrumento; ainda assim é comum encontrar nestes músicos um apelo também à tradição, como dito, se colocando como herdeiros legítimos dela, apontando o caráter moderno que os antigos, aqueles que formaram a tradição⁵, tiveram no seu próprio tempo. Sobre essa relação entre a tradição e a inovação, Sergio Krakowski, em um diálogo com Gustavo Bali, faz uma colocação interessante, que mostra bem como a apropriação do emblema de inovação pode ser também uma apropriação da tradição, e mesmo vice-versa:

Essa relação da inovação e da tradição assim, eu vejo como coisas conectadas, na verdade eu acredito que a palavra tradição foi meio que capturada, até por outras questões, até políticas, e perdeu muito do real valor que eu acredito que tem. Eu acho que a tradição só é possível realmente por causa da inovação. Porque o tempo existe, e exige que a gente sempre se adeque a ele, ele não é estático, as épocas e os estilos de música passam pela gente. E ficar parado, eu não acho que seja natural [...] existe uma necessidade de responder a um chamado tradicional, mas esse responder vai se adequando ao tempo, e ele só é eficaz se é adequado ao tempo, ao meu ver. (BALI; KRAKOWSKI, 2020)

Na fala de outro pandeirista contemporâneo, Tulio Araujo, também em conversa com Gustavo Bali, é possível ver uma abordagem um pouco diferente da questão. Em sua fala ele parece separar duas funções: a de manter a tradição, como forma de fortalecer as bases e manter a raiz da linguagem do instrumento, e por outro lado buscar a inovação, e criar novos caminhos. Nesse caso, o que chama atenção é justamente a apropriação da imagem de Jorginho - que em muitos sentidos se tornou o paradigma da tradição, e de como se deve tocar o pandeiro, especialmente de choro- enquanto um modernizador:

O Jorginho nunca foi tradicional não, nunca foi, Jorginho era um contemporâneo, era um criador, um inovador, sempre foi. Ele não tocou como esperavam que ele tocasse o pandeiro dele. Jorginho criou um jeito de tocar, não tocou igual todo mundo tocava, não foi assim, ele foi um desbravador, um improvisador. (ARAÚJO; BALI, 2020)

O ponto central da questão, a que se tem que estar atento, é como estas falas são estratégias para construir uma imagem do passado impregnada de tempo-agora, imagem que relampeja no momento de perigo e de disputa.

Nas pesquisas de Vidilli sobre Jorginho, em muitos momentos ele comenta sobre as *inovações* de Jorginho, e das liberdades de variação e de diálogo musical que ele muitas vezes tomava enquanto performer. Aponta inclusive, que na percepção de alguns chorões, é possível pensar em duas categorias de pandeirista de choro: uma mais comedida, discreta, e

mesmo, antiga (caso de Gilberto D'Ávila, por exemplo); e outra mais exuberante, enérgica, e com maior apreço às variações (caso do próprio Jorginho e João da Baiana) (2017, p. 133-134). Há nesse sentido, uma espécie de paradoxo que se coloca, pois, preservar a linguagem pandeirista de Jorginho, suas notas, suas frases e trejeitos, é em alguma medida abrir mão do caráter inovador, criativo e transformador. Por outro lado, tentar dar continuidade ao legado modernizador, significaria romper com a linguagem estabelecida por ele, e que influenciou os pandeiristas contemporâneos⁶. Em alguma medida, essa é uma corda bamba que parece se impor aos pandeiristas que tentam seguir seu legado.

5. A técnica invertida.

Uma das grandes inovações trazidas por Suzano, e adotadas pelos pandeiristas que o seguiram, foi a inversão da técnica. Esse conceito leva em conta que, na tradição, os toques do pandeiro começam sempre pela parte inferior da mão. O que Suzano fez foi desenvolver a ideia de simetria entre os polos, e começar determinados toques com a parte superior da mão. Este desenvolvimento surgiu a partir da adaptação que Suzano começou a fazer ao pandeiro dos ritmos da música pop norte-americana, como rock e funk, que se caracterizam por ter a caixa nos segundo e quarto tempos (*backbeat*). Como esse som médio da caixa é melhor sintetizado pelo tapa de palma de mão, que é mais facilmente obtido na parte de cima da mão, foi conveniente trazer as cabeças dos tempos para a parte superior da mão. Segundo Suzano, outra fonte de inspiração para esta mudança foi o estudo dos ritmos do candomblé, uma vez que esta música tem uma grande incidência de graves contramétricos (nas segundas e quartas semicolcheias), fazia sentido executar estes graves com o polegar (que tende a ser mais forte que o grave de ponta de dedos no polo superior), como forma de dar destaque a eles.

Há dois relatos curiosos feitos por Suzano sobre esta técnica invertida. A primeira, ocorreu na sua infância, quando ao ver Jorginho pela primeira vez na televisão, tentou imitar a sua levada, porém começou “ao contrário”, ou seja, com a parte superior da mão, logo ele percebeu o erro e o corrigiu de pronto (VIDILLI, 2017, p. 154). O que é curioso desta narrativa, é que de algum modo tenta mostrar uma certa naturalidade que esta técnica invertida tem, como se esta fosse, talvez, mais intuitiva. A segunda é mais curiosa: conversando com Bali sobre o João da Baiana e a adaptação do pandeiro ao samba naquele período, Suzano comenta que os surdos do samba ainda não tinham se desenvolvido àquela altura, e que a adaptação que João devia estar fazendo era a adaptação dos atabaques para o pandeiro, ao que ele conclui:

Bali: Hoje é fácil pensar que o grave é o surdo, mas o João da Bahiana pensava na adaptação dos tambores pro pandeiro.

Suzano: Claro! Por isso que eu acho que ele tocava invertido (risos). Por que é coerente, se você inverte o dedão não vai bater na cabeça, vai cair fora sempre, por exemplo, se você pegar, na época tinha muito o Ilú [ritmo do candomblé] né. (BALI; SUZANO, 2020)

Não há, até onde se sabe, nenhuma fonte que possa corroborar esta teoria. Vidilli apresenta em seu trabalho uma transcrição da levada atribuída por Jorginho a João da Baiana que começa pela parte inferior da mão, uma levada mais “amaxixada”, segundo ele, de um tempo onde o samba era mais maxixe do que samba (2017, p.113)⁷. A questão, evidentemente, não é se a teoria de Suzano está correta ou não, nem mesmo o quanto ela é mais uma metáfora do que uma teoria realmente. Mas há algo muito interessante nesta narrativa. É um discurso que tenta legitimar sua inovação, e que traz João da Baiana de alguma forma para seu lado, reivindicando seu legado. Mais uma vez se vê uma estratégia Benjaminiana de refazer a história.

6. Conclusões finais.

É bastante sintomático que um texto que toca, ainda que de soslaio, na linguagem do choro, esteja atravessado pela temática da tradição, da modernização, da renovação, da hegemonia etc. Como se vê nos trabalhos de Costa (2020) e Rezende (2015), assim como nas falas de adeptos do choro, e dos pandeiristas filiados ao pandeiro grave, tais termos e conceitos são parte do vocabulário que permeia a própria prática do choro, de seu estudo e sua valoração.

Neste trabalho, por fazer parte de uma pesquisa mais extensa, alguns dos aportes conceituais e teóricos talvez não fiquem totalmente explícitos, uma vez que estes aportes estão melhor desenvolvidos ao longo da pesquisa. Nesse sentido, talvez seja importante apresentar, ainda que de forma totalmente superficial, uma importante referência para esse trabalho, que são as concepções do filósofo Louis Althusser, em especial os conceitos de “produção” e “ideologia” (1970)⁸. A partir de suas concepções, parece não fazer sentido entender os temas como tradição e modernização como conceitos abstratos, mas sim entender que eles só existem como “ideologias” que se materializam dentro dos processos produtivos, nesse caso na produção musical.

Por isso, a “tradição do choro”, mais que uma “tradição inventada” (HOBBSAWN, 1997), um mito de origem (COSTA, 2020, p.3), ou uma “misteriosa essência”

de "caráter metafísico" (REZENDE, 2015, p. 87), ela é entendida neste artigo, como uma "ideologia" que permite a produção de formas musicais e da reprodução de suas condições de produção, no sentido mais amplo possível. Da mesma forma, quando se observa o ideal de modernização que permeia a escola do pandeiro grave, deve-se ter em mente a sua função ideológica na produção estética e musical desse grupo de músicos. Ou seja, quando Suzano cita a suposta proximidade do pandeiro de João da Baiana com os tambores do candomblé, ou quando Túlio Araújo fala do caráter "moderno" de Jorginho Silva, é preciso entender que, para além de verdadeiras ou falsas as afirmativas, elas fazem parte de um processo que garante determinada forma de produção musical, que é de fato o objeto deste artigo.

Referências

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença; Martins Fontes, 1970
- ARAUJO, Tulio; BALI, Gustavo. Live parte 4 [vídeo] min. 48:53. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBo-WRUnBTb/> Acesso em 27, jun. 2021.
- BALI, Gustavo; KRAKOWSKI, Sergio. Live parte 1 [vídeo] min. 59:27. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CAyvQ02HWQk/> Acesso em 27, jun, 2021.
- BALI, Gustavo; SUZANO, Marco. Live parte 1 [vídeo] min. 59:57. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CAgZM97nu1u/> Acesso em 27, jun, 2021.
- BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. Campinas, 2014. 264 p. Tese (Doutorado em música na área de concentração Práticas interpretativas). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*, Obras escolhidas vol.1. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 253 p.
- BRANDÃO, Ricardo. Dar corpo às ideias: Performance como processo de incorporação. *Revista Orfeu*. v. 6, n.1, p. 1-13, 2021.
- COSTA, Rodrigo. A invenção do regional e a roda como ritual: uma abordagem crítica da tradição do choro. *Opus*, v. 26, n.2, p. 1-31, 2020.
- HOBBSAWN, Eric; RANGER, Trrence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. 316p.
- LOWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura sobre as "Teses sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005. 160p.
- MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011. 174 p.
- PANDEIRO Moderno: Uma breve história do pandeiro moderno. Bernardo Aguiar. [vídeo] min. 14:30. Groove Arte. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0toYLAkKhQg> Acesso em: 27, jun, 2021.
- POTTS, Brian. *Marco Suzano and the amplified pandeiro: Techniques for nontraditional performance*. 89 p. Tese (Doutorado em artes musicais). University of Miami, Florida, 2012.

REZENDE, Gabriel Sampaio. Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro. *Música popular em revista*. Campinas: ano 3 v. 2, p. 65-96, 2015.

VIDILLI, 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.

VIDILLI, Eduardo. Perspectivas de abordagem da história oral para o estudo de música popular: Jorginho do pandeiro e os pandeiristas dos regionais de choro. *Opus*. v. 24, n. 1, p. 127-152, 2018.

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

¹ A tese de Benjamin usada de epígrafe neste artigo, discute a questão da História dentro de um contexto bastante específico, o da “luta de classes”, e foi escrito em um momento histórico bastante dramático de ascensão do nazi-facismo, que pôs fim à vida do autor (LOWY, 2005, p. 65). Nesse sentido, os “instantes de perigo” que permeiam o fazer música, dificilmente podem ser vistos como mais do que mera metáfora. Os lampejos, nesse caso, parecem se dar nos momentos de criação e da produção da música.

² Não à toa, o pandeiro a partir destes desenvolvimentos estilísticos, técnicos e tecnológicos (aliado a microfonação), é muitas vezes apelidado de *bateria de bolso* (POTTS, 2012,p.57), graças à sua portabilidade e versatilidade.

³ Em outros contextos percussivos as vozes podem exercer diferentes funções. Na música do candomblé, por exemplo, a função dos tambores graves (rum), está mais ligada à função de solo do que à de marcação.

⁴ No choro e no samba a condução em geral representa um fluxo constante de semicolcheias, ainda que não totalmente homogêneo, ou melhor dizendo, contendo um *balanço* característico. Em outros contextos, como no rock, a condução é muitas vezes em colcheia, e é possível ainda, encontrar casos onde a condução não é um fluxo, mas sim pequenas frases como no caso do jazz ou da música cubana.

⁵ Vale pontuar que neste artigo, e na pesquisa maior em que ele está inserido, interessa a forma de produção estética e musical dos pandeiristas do pandeiro grave. Nesse sentido, conceitos complexos e com múltiplos significados possíveis como modernismo, tradição e inovação, são trazidos neste trabalho a partir do uso e dos significados que são identificados nas falas dos próprios músicos. A “tradição do choro”, tal qual é entendida por certa historiografia hegemônica do estilo, é passível de críticas e desconfianças, como lembra Rezende (2015), história essa em que o pandeiro aparece de forma refratária (COSTA, 2020, p. 29). Fato é que esta historiografia, e sua concepção de “tradição”, é também matéria prima para os músicos que tencionam e tentam romper com a tradição.

⁶ Tal paradoxo fragiliza o antagonismo entre “tradição” e “modernização”, uma vez que coloca uma a perspectiva de uma “tradição modernizadora”, ou uma “tradição de inovação”. Ou seja, a inovação é em si um gesto subordinado à tradição (inovadora), que traça seus limites e contingências, e que mobiliza “referências de um passado específico” (COSTA, 2020, p. 27), como forma de encontrar legitimidade.

⁷ Muito do apelo à memória de João da Baiana pelos pandeiristas contemporâneos, parece se dar menos pelos aspectos musicais e performáticos, e mais por aspectos biográficos e mitos a seu respeito. Entre outras coisas, João da Baiana é tido como aquele que introduziu o pandeiro no samba, fato que ele mesmo afirma. Ainda que tal narrativa não seja verdadeira, como aponta Vidili (2017, p. 85), João foi um dos primeiros músicos a trazer publicidade ao instrumento. Outros aspectos como a perseguição policial que sambistas como ele sofriam (VIDILI, 2017, p. 88), e a relação de João com a religião do candomblé e sua proximidade com a casa de Tia Ciata, criam uma certa mitologia sobre sua história, e trazem maior interesse por seu legado. Em grande medida, quando Suzano traz a possibilidade de pandeiro de João da Baiana ser uma síntese dos tambores do candomblé, é essa mitologia que ele está resgatando.

⁸ Não seria possível, nesta curta discussão, uma explicação mais aprofundada sobre os pensamentos de Althusser, e sobre as outras referências, premissas e fundamentações que guiam a pesquisa mais ampla sobre o pandeiro grave. Tais questões podem ser melhor vistas no artigo *Dar Corpo às ideias* (BRANDÃO, 2021).