



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**Marcos Suzano: inovações técnicas, tecnológicas e
influências na performance do pandeiro.**

Katiusca Lamara dos Santos Barbosa

**João Pessoa
Abril de 2015**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**Marcos Suzano: inovações técnicas, tecnológicas e
influências na performance do pandeiro**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em música, área de concentração em etnomusicologia, linha de pesquisa em música, cultura e performance.

Katiusca Lamara dos Santos Barbosa
Orientadora: Eurides de Souza Santos

**João Pessoa
Abril 2015**

B238m Barbosa, Kátiusca Lamara dos Santos.
Marcos Suzano: inovações técnicas, tecnológicas e influências na performance do pandeiro / Kátiusca Lamara dos Santos Barbosa.- João Pessoa, 2015.
80f. : il.
Orientadora: Eurides de Souza Santos
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA
1. Suzano, Marcos, 1963- 2. Música. 3. Pandeiro brasileiro.
4. Percussão e tecnologia. 5. Performance musical.

UFPB/BC

CDU: 78(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: "Marcos Suzano: inovações técnicas, tecnológicas e influências na Performance do pandeiro"

Mestrando(a): **Katiúscia Lamara dos Santos Barbosa**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Eurides de Souza Santos
Orientadora/UEPB

Prof.^a Dr.^a Alice Lami Satomi
Membro/UEPB

Prof.^a Dr.^a Germana França da Cunha
Membro/UFRN

João Pessoa, 20 de Abril de 2015.

Dedico este trabalho à memória de Nereida Damião Mascena, uma mulher guerreira, que me acolheu em sua casa e em sua família. Este trabalho é fruto do seu carinho e apoio, pois sempre me incentivou a persistir na minha escolha pelo mundo da música.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus por ter me dado o dom e as oportunidades para me tornar uma musicista, e fazer dessa arte tão bela a minha profissão. Muitos foram os desafios para poder chegar até aqui, mas com muita persistência, fé e dedicação, sem desanimar nos momentos mais difíceis, consegui concluir mais uma etapa.

Agradeço a minha família em especial meus pais José Nabor e Laura, e meu irmão Stark, pela educação e base familiar que me deram. E que apesar de todo o receio e preocupação quando optei pelo curso de música, me deram todo o suporte necessário para que eu seguisse em frente. A minha tia Calina que me acolheu em sua residência, quando resolvi sair da minha cidade Cajazeiras. Aos meus tios Sandra e Andrade que também me deram todo o suporte quando vim morar aqui em João Pessoa.

A todos os meus queridos amigos, uma enorme família que me acolheu nessa cidade, me proporcionando muitas, e grandes experiências, pessoas que me ensinaram muita coisa e que estarão sempre em minha memória.

Em especial gostaria de agradecer a Evaniene Damião, uma verdadeira irmã que sempre esteve ao meu lado em todos os momentos, por acreditar em mim mais do que eu mesmo, me incentivando, apoiando. Descobrir a percussão, decidir fazer o curso, me tornar uma musicista, tudo isso aconteceu por causa do seu apoio. Poucas pessoas tem a sorte de ter um anjo em suas vidas, eu tive essa sorte, nenhuma palavra que eu coloque aqui representará o enorme carinho e gratidão que tenho a você.

Aos meus professores Francisco Xavier, pois através do seu projeto Círculo de Tambores eu descobri a magia e o encantamento da percussão, e o resultado disso foi a escolha da música para ser minha profissão. À professora Eurides Santos, minha orientadora. A todos os professores do programa de PPGM. Ao Marcos Suzano que recebeu com muito carinho a ideia do trabalho, sempre receptivo e disposto a colaborar com o trabalho.

A todos os meus amigos músicos, a todos os projetos que participo, Tambores da Lua, Banda Brasis, Trio Anunciação, Orquestra Sanfônica Balaio Nordeste, e as Calungas, grupos que me ensinaram bastante e que me deram e dão a experiência musical, social, de amizade e afeto na minha formação como musicista e acima de tudo como ser humano.

Não há na arte, nem passado nem futuro. A arte que não estiver no presente jamais será arte. (Pablo Picasso).

Resumo

Marcos Suzano é um músico percussionista conhecido internacionalmente no meio musical por sua *performance* com o pandeiro. Com sua técnica inovadora, inseriu o instrumento em contextos musicais diversos do cenário nacional e internacional. Utilizando os recursos tecnológicos, desenvolveu um estilo próprio de tocar e tem influenciado novos pandeiristas, ampliando os contextos musicais em que o instrumento pode ser inserido. O pandeiro é um instrumento muito utilizado no Brasil e seu uso está diretamente ligado às manifestações e músicas nacionais, em gêneros como o samba, o choro, entre outros. Para desenvolver a pesquisa foi essencial um levantamento bibliográfico que serviu para definir os conceitos e bases epistemológicas do trabalho. O referencial teórico foi construído através dos conceitos da etnomusicologia (Béhague, 1984), musicologia e sociologia (Becker, 1977; Bourdier, 1983). Os instrumentos de coleta de dados foram a pesquisa de campo, na qual foram realizadas entrevistas e observação participante, registros de áudio e vídeo. Essas ferramentas auxiliaram na compreensão dos elementos contidos na *performance* de Marcos Suzano. A partir da categorização e análise dos dados, foi feita uma descrição analítica dos aspectos que caracterizam o processo de construção do fazer musical de Marcos Suzano, sua interação com músicos e grupos musicais. O presente trabalho também destacou aspectos relacionados à dimensão histórica e organológica do pandeiro.

Palavras - chave: Marcos Suzano; pandeiro brasileiro; percussão e tecnologia; performance musical.

Abstract

Marcos Suzano is a percussionist, known for his performance with the tambourine. With his innovative technique, he inserted the instrument into various national and international musical contexts. Using technological resources, he developed his own style of playing, and has influenced new tambourine players, expanding the musical contexts in which the tambourine can be inserted. The tambourine is an instrument widely used in Brazil in national genres like samba, choro and others. To carry out this research a survey of literature served to define the concepts and epistemological bases of the work. The theoretical framework was defined using the concepts of ethnomusicology, musicology and sociology. To gather information we carried out field research through interviews and participant observation. Furthermore, audio and video records were used to understand the elements of Marcos Suzano's performances. After categorizing and analyzing the data, we developed an analytical description of the aspects that characterize the construction process of music making of Marcos Suzano, his interaction with musicians and musical groups; and his influence on the formation of new tambourine players. Furthermore, this study highlights aspects related to the historical and organological significance of the tambourine, and its function within Brazilian popular music.

Keywords: Marcos Suzano; Brazilian tambourine; percussion and technology, musical performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Marcos Suzano.....	23
Figura 2 – Levada iniciada com o polegar.....	25
Figura 3 – Levada iniciada com a ponta dos dedos.....	25
Figura 4 – Desenho rítmico do groove do <i>rock</i> no pandeiro	41
Figura 5 – Equipamentos utilizados em sua performance.....	42
Figura 6 – Marcos Suzano e o seu pandeiro com fita adesiva.....	44
Figura 7 – Microfone usado por Marcos Suzano.....	44
Figura 8 – Microfone preso ao pandeiro.....	45
Figura 9 – Microfone DPA	46
Figura 10– Tambores usados no <i>candomblé</i>	48
Figura 11 – Legenda criada para os exemplos musicais	49
Figura 12– Método usado por Marcos Suzano em suas oficinas.....	49
Figura 13– Introdução de “leão do norte” com a levada do pandeiro.....	51
Figura 14 – <i>Groove</i> iniciado com a ponta dos dedos	51
Figura 15 – Acentuação do pandeiro	52
Figura 16 – Padrão rítmico básico do samba – choro no pandeiro.....	52
Figura 17 – Introdução de “samba do blackberry”.....	53
Figura 18 – Variação rítmica de Marcos Suzano na música samba do blackberry.....	54
Figura 19 – Nova geração grupo Duo repique.....	55
Figura 20 – Pandeiro usado no Brasil.....	56
Figura 21 – Pandeiro pele sintética	56
Figura 22 – Adufe	57
Figura 23 – <i>Daff</i>	57
Figura 24 – Peça de cerâmica do museu britânico	57
Figura 25 – Orquestra da capoeira	60
Figura 26 – Ritmo da capoeira no pandeiro	61

Figura 27 – Pixinguinha, <i>sofres por que queres</i>	62
Figura 28 – Pandeiro no choro.....	64
Figura 29 – Pandeiro no choro com acento.....	64
Figura 30 – Jorginho do pandeiro.....	67
Figura 31 – Jackson do pandeiro.....	69
Tabela 1 - Representação das sonoridades possíveis com a mão direita no pandeiro.....	42

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1

Os caminhos da pesquisa: formação musical e os estudos no campo da etnomusicologia

1.1 Pesquisa bibliográfica e revisão da literatura.....	18
1.2 Pesquisa de campo	20
1.3 Organização e análise de dados	21

CAPITULO 2

Marcos Suzano: aprendizagem, parcerias e inovações

2.1 “Uma batucada em Copacabana ”.....	23
2.2 “No Rio de Janeiro, sempre teve uma onda de choro rolando ”.....	26
2.3 “Não tem sincronismo entre a evolução da ideia com a evolução da execução, [...] você tem que arrumar os cúmplices ”.....	27
2.4 “Para o cara se esquecer de que é um pandeiro, mas depois procurar a origem e ver que é um pandeiro ”.....	30

CAPITULO 3

O músico e a construção do fazer musical

3.1 Mundos artísticos mundos musicais	33
3.2 Os estudos da <i>performance</i> musical e da música popular urbana	34
3.3 O músico e a tradição	36
3.4 Tipos artísticos: Marcos Suzano um artista inovador	37
3.5 Música e tecnologia	39

CAPITULO 4

Tecnologia e performance

4.1 Especificações do pandeiro usado pelo Marcos Suzano.....	43
--	----

4.1.2 Especificações técnicas.....	44
4.2 pandeiro como bateria de bolso.....	46
4.3 A relação com a música africana.....	48
4.4 Análise musical.....	49
4.4.1 Música “leão do norte”	50
4.4.2 Música “samba do blackberry”	52
4.5 Pandeiristas da nova geração.....	54

CAPITULO 5

Aspectos históricos e organológicos do pandeiro no Brasil

5.1 O pandeiro na capoeira.....	59
5.2 O pandeiro no choro e no samba.....	61
5.2.1 O choro	61
5.2.2 O samba	64
5.3 Desenvolvimento da técnica na <i>performance</i> com o pandeiro	66
5.4 Principais instrumentista	67
5.4.1 Jorginho do pandeiro.....	67
5.4.2 Jackson do pandeiro	69

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS	75
--------------------------	-----------

APÊNDICE	79
-----------------------	-----------

INTRODUÇÃO

Marcos Suzano é um músico percussionista, carioca, conhecido internacionalmente por sua musicalidade e expressividade na *performance* com o pandeiro. Desenvolveu técnicas que se traduziram em um estilo singular de tocar o instrumento. Um disseminador do uso do pandeiro no contexto urbano da música popular brasileira, imprimindo à *performance* do pandeiro uma sonoridade mais “baterística”.

O pandeiro é um instrumento híbrido, é um membranofone e um idiofone. Seu som é obtido através da vibração de sua membrana (pele), e do entrechoque de suas soalhas. Está presente em vários gêneros musicais do Brasil, como a embolada, o choro, o samba, entre outros.

O músico instrumentista é parte essencial no desenvolvimento da *performance* com o pandeiro. Dois nomes merecem destaque porque são responsáveis pela popularização do pandeiro no país, e segundo Suzano responsáveis por despertar o interesse dele pelo instrumento. São eles Jackson do Pandeiro, Alagoa Grande, PB, 1919-1982, Rio de Janeiro, e Jorginho do Pandeiro, Jorge José da Silva, Rio de Janeiro, 1930. E aos quatorze anos de idade decidiu aprender a tocar o instrumento.

Marcos Suzano aprendeu a tocar o pandeiro observando os instrumentistas mais experientes. Com o passar dos anos, sentiu certa inquietação com relação ao uso do pandeiro, uma vez que percebeu que o instrumento poderia render muito mais em suas sonoridades. Seu gosto por *rock* e por músicas das diversas culturas do mundo, o impulsionou a realizar experimentações com o pandeiro em gêneros que habitualmente os pandeiristas não exploram. Para fazer isso, ele desenvolveu elementos técnicos incomuns na sua *performance* com o pandeiro.

As inovações técnicas na *performance* de Marco Suzano podem ser resumidas em dois elementos-chave: o primeiro é o uso da técnica invertida. Para isso, ele inicia as levadas com a ponta dos dedos e não com o polegar, como é geralmente usado pela maioria dos pandeiristas. O segundo é o uso de equipamentos eletrônicos que servem para melhorar a captação e amplificação do som. Reunidos, esses elementos técnicos e tecnológicos possibilitam o controle do som e a diversificação das possibilidades timbrísticas.

Suzano no âmbito da música popular brasileira e frequentemente convidado para gravações, apresentações musicais com os artistas consagrados pela mídia e o público nacional, o que prova o reconhecimento de seu trabalho diferenciado. Além disso, ele é convidado com frequência para ministrar workshops pelo país, em seu trabalho didático ele divulga suas ideias e técnicas com o pandeiro. A presente pesquisa busca investigar e analisar as inovações por ele trazidas e, de forma mais ampla, compreender a importância das suas contribuições para a história do pandeiro na música popular brasileira.

Como percussionista/pandeirista profissional, tenho acompanhado com grande interesse a atuação de Marcos Suzano em suas apresentações e através do seu trabalho didático divulgado por meio dos workshops. A partir de tal interesse, passei a pesquisar trabalhos que trouxessem elementos para uma maior compreensão de tal fenômeno. Nessa busca por materiais, encontrei materiais e trabalhos voltados para o tema do pandeiro e dos pandeiristas brasileiros, porém a maioria era voltada para o aprendizado do instrumento, e não existia uma uniformidade na escrita para o pandeiro.

Partindo dessa constatação, decidi já no trabalho de conclusão de curso, escrever uma monografia que abordasse o tema. E produzi o seguinte trabalho: “Pandeiro brasileiro: desenvolvimento e inovações técnicas usadas pelo percussionista Marcos Suzano” (BARBOSA, 2012). Nesse trabalho defino aspectos históricos e organológicos do pandeiro usado no Brasil, e traço uma visão geral sobre o trabalho do músico Marcos Suzano.

Com a perspectiva de aprofundar e ampliar o estudo já iniciado, o presente trabalho resulta de uma pesquisa mais ampla e fundamentada nas abordagens teórico-metodológicas da etnomusicologia, enquanto campo interdisciplinar, que permite uma visão contextual dos fenômenos musicais.

O objetivo central do presente trabalho é estudar e apresentar os aspectos fundamentais das inovações técnicas trazidas pelo percussionista Marcos Suzano a sua *performance* com o pandeiro, contemplando os processos de construção do seu fazer musical, com foco nos aspectos técnicos e tecnológicos; seu aprendizado através da sua interação com músicos e grupos musicais; suas influências na formação de novos pandeiristas; bem como as dimensões histórica e organológica do pandeiro.

Estrutura da dissertação

O capítulo 1, me apresento como percussionista/pandeirista e pesquisadora e descrevo os caminhos teórico-metodológicos trilhados na pesquisa. Faço também uma revisão da literatura e explico, detalhadamente, todas as etapas vivenciadas na produção do trabalho.

O capítulo 2 apresento aspectos biográficos de Marcos Suzano, os caminhos da sua trajetória musical, contemplando sua aprendizagem, parcerias e inovações com o pandeiro. Descrevo também os aspectos importantes do seu meio social e musical que contribuíram para o seu desenvolvimento profissional e influenciaram diretamente em sua *performance*.

O capítulo 3, discuto os fundamentos teóricos que embasam a discussão sobre o músico e a construção do fazer musical. Tais fundamentos serão aprofundados à luz de conceitos da etnomusicologia, da musicologia e da sociologia.

No capítulo 4, apresento transcrições e análises musicais, destacando os elementos técnicos e tecnológicos relevantes na *performance* musical de Marcos Suzano. Ainda neste capítulo, destaco a importância da sua interação com outros músicos. A escolha das músicas para a análise foi baseada na entrevista, a partir do que Marcos Suzano citou como trabalhos norteadores da sua carreira. Assim, no álbum “Olho de peixe”, de 1993, em parceria com o compositor Lenine, será analisada a música “leão do norte”. No álbum “Atento aos sinais” (2013), trabalho atual em parceria com o cantor Ney Matogrosso, a música “samba do *blackberry*”. Nestas análises serão expostos os elementos que definem as suas características musicais, o desenvolvimento e a aplicação de suas técnicas.

No capítulo 5 trato da importância do pandeiro para a história da música brasileira, particularmente, para a música popular urbana. Falo um pouco sobre aspectos organológicos, aspectos históricos, e sobre os gêneros e contextos musicais nos quais esse instrumento está inserido.

Capítulo 1

Os caminhos da pesquisa: formação musical e os estudos no campo da etnomusicologia.

A minha relação com o pandeiro começou por volta dos dez anos de idade, quando entrei em um grupo de capoeira e tive meu primeiro contato com o instrumento. Aprendi a tocar observando os outros e à medida que o tempo passava me identificava cada vez mais com o pandeiro. Despertei o interesse em estudar música, porém em minha cidade natal, Cajazeiras, não existia escolas especializadas em aulas de música.

Em 2003, decidi morar na cidade de João Pessoa com a intenção de me preparar para ingressar em algum curso da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Em 2004, passei para o curso de ciências econômicas. Enquanto cursava economia, fui apresentada por uma amiga ao Círculo dos Tambores, na época, era um projeto de extensão desenvolvido pelo professor Francisco Xavier, coordenador do curso de percussão do departamento de música .

Posteriormente ingressei na Escola de Música Antenor Navarro, onde continuei meus estudos com a professora Wênia Xavier. Em 2008, entrei para o bacharelado em música, com habilitação em percussão na UFPB. E nesse curso, dei continuidade aos estudos e desenvolvimento da técnica de tocar o pandeiro.

Procurei materiais de literatura específica sobre o ensino da técnica do pandeiro. E por experiência própria, constatei que a observação da *performance* dos pandeiristas mais experientes ainda parece ser a ferramenta mais utilizada para quem decide aprender a tocar o instrumento.

Diante desse fato, a curiosidade me fez pesquisar e aprofundar os estudos sobre a origem e a história do pandeiro no Brasil. Descobri que o pandeiro está diretamente ligado à história da música popular brasileira, sendo um instrumento indispensável em gêneros representativos da cultura brasileira urbana como o choro, o samba, entre outros.

Diante da riqueza e importância desse instrumento para nossa música e para nossa cultura, achei importante produzir um material que destacasse o pandeiro e sua relação com a música brasileira. Foi quando conheci o percussionista/pandeirista Marcos Suzano, bem como sua fama de tocar pandeiro de uma forma “inovadora”.

Um dia, em casa assistindo televisão, vi uma reportagem sobre Marcos Suzano. Nessa reportagem, o destaque era dado para sua forma diferenciada de tocar o pandeiro. Aquilo me deixou curiosa. Decidi pesquisar sobre ele e compreender o que era esse “tocar diferente”.

Através da internet tive acesso aos seus discos, e pesquisei sobre o que o diferenciava dos outros pandeiristas. À medida que a minha pesquisa foi se aprofundando, percebi que Marcos Suzano poderia ser um tema de estudo interessante. Então, decidi que meu trabalho de conclusão de curso (TCC) seria sobre o pandeiro brasileiro, com destaque para a *performance* de Marcos Suzano.

Após apresentar o meu TCC, por indicação da banca, decidi fazer um projeto de pesquisa para a seleção do mestrado. No processo de construção do projeto me aprofundei nos estudos da etnomusicologia. Após o ingresso no Programa de Pós Graduação, prossegui com a pesquisa, tendo como objeto de estudo, Marco Suzano e suas inovações técnicas na *performance* do pandeiro, sob orientação da professora Dra. Eurides Santos.

O pandeiro é um instrumento que possui muitas possibilidades rítmicas e timbrísticas e essa sua versatilidade rítmico-sonora tem sido muito bem explorada na música popular urbana brasileira. Ao mesmo tempo, o pandeiro se constitui como instrumento característico de muitas manifestações da cultura popular brasileira, como o bumba-meu-boi, bandas cabaçais, capoeira, coco-de-embolada, folia de reis, pastoris, e suas variantes.

A trajetória do pandeiro no Brasil se confunde com a história da sua música popular urbana. Nesse percurso, podemos citar alguns instrumentistas que se destacaram na *performance* com o pandeiro, um deles é o paraibano Jackson do pandeiro (1919-1982), considerado o “rei do ritmo”, pela sua destreza em tocar o pandeiro e pela sua forma diferenciada de interpretar os ritmos de gêneros musicais nordestinos através do canto. Outro pandeirista que se destaca pela habilidade e

criatividade é o carioca Jorginho do pandeiro (1930-). Esses dois músicos incentivaram uma geração de novos pandeiristas, entre eles, o músico percussionista e pandeirista Marcos Suzano.

O universo da pesquisa contemplou, além da *performance* de Marco Suzano, os contextos e espaços de sua atuação e interação com outros músicos, bem como suas produções em meios eletrônicos e digitais (CDs, DVDs e site na internet). A pesquisa contemplou ainda a tradição do pandeiro na música popular urbana brasileira.

1.1 Pesquisa bibliográfica e revisão da literatura.

A produção acadêmica na área de música tem apresentado números cada vez mais expressivos de trabalhos sobre assuntos musicais diversos. A etnomusicologia acompanha essa tendência e já conta com muitos trabalhos abordando temas relevantes para o campo. Geralmente esses materiais estão voltados para o ensino da técnica do instrumento, e muitas vezes o instrumentista não é o foco. Então, através dos conceitos etnomusicológicos da *performance*, consegui ter uma melhor compreensão sobre os aspectos relevantes na construção musical de Marcos Suzano com o pandeiro.

A abordagem interdisciplinar – que é característica da etnomusicologia – foi o melhor caminho. Busquei trabalhos em diversos campos, principalmente, musicologia e sociologia, com o objetivo de encontrar material que desse suporte conceitual e metodológico no âmbito do tema escolhido.

Os conteúdos da etnomusicologia nortearam a produção do presente trabalho, desde os textos mais canônicos que apresentam os fundamentos teórico-metodológicos do campo à produção científica mais contemporânea. Esses conteúdos são baseados nas seguintes obras: *The Anthropology of music* de Alan Merriam (1964); *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts* de Bruno Nettl (2005); *How musical is man?* (1973) e *Music, culture and experience* (1995) ambos de John Blacking; *Performance practice: ethnomusicological perspective*, organizado por Gérard Béhague (1984); e o artigo, “Som e música”, de Tiago de Oliveira Pinto (2001).

No campo da sociologia, o texto “Mundos artísticos e tipos sociais”, de Howard Becker (1977) constituiu texto crucial para fundamentar e nortear as abordagens teóricas. Através das definições de mundos artísticos e da categorização dos tipos sociais por Becker, foi possível categorizar o “tipo artístico” de Marcos Suzano,

partindo do seu já consensual caráter de “músico inovador”. Da mesma forma, a obra, *Esboço de uma teoria da prática*, de Pierre Bourdieu (1983), através da teoria do *habitus*, me ajudou a entender e explicar as estratégias utilizadas pelo agente social, no sentido de interiorizar e exteriorizar as suas ações. As abordagens de Becker e Bourdieu relativas ao indivíduo e o grupo social, juntamente com os fundamentos da etnomusicologia, nortearam os principais conceitos que me levaram à compreensão do processo de construção musical da performance Marcos Suzano.

No que diz respeito aos trabalhos sobre o pandeiro, a monografia de Igor Shinzato: *A escrita para pandeiro na música popular brasileira*, (2006), apresenta discussões sobre o problema da restrição de partituras para a percussão e a falta de sistematização no processo de notação musical, com destaque para o pandeiro. Esse trabalho me auxiliou, principalmente, na parte da transcrição dos exemplos musicais para o pandeiro.

A tese, *Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos*, de Eduardo Flores Giancesella (2009) também contribuiu com as indicações metodológicas sobre a escrita para pandeiro. Mesmo tratando da escrita para percussão orquestral de forma geral, Giancesella dá importante destaque ao uso, aplicabilidade e representatividade do pandeiro nos diversos contextos da música brasileira.

Com relação à revisão de literatura sobre Marcos Suzano, foram encontrados dois trabalhos: o primeiro deles é uma tese de doutorado de autoria de Brian J. Potts, *Marcos Suzano and the amplified pandeiro: techniques for nontraditional performance*, (2012). Esse trabalho foi de fundamental importância, uma vez que nele o autor destaca elementos contidos na performance musical do Marcos Suzano, bem como os recursos tecnológicos utilizados por ele.

O artigo, *A carioca blade runner, or how percussionist Marcos Suzano turned the brazilian tambourine into a drum kit, and other matters of (political)correct music making*, de Frederick Moehn (2013), explora as convicções políticas e musicais de Marcos Suzano e investiga as mudanças ocorridas no universo musical, com base na transformação dos equipamentos de analógicos para digitais. As discussões de Moehn contribuíram no entendimento desse universo acústico-sonoro pouco conhecido entre músicos em geral.

Finalmente, o livro *A música e a mediação tecnológica* do compositor e musicólogo Fernando Iazzeta (2009), contribuiu com as explicações sobre tecnologia e música, no sentido de apresentar a tecnologia musical como característica peculiar ao fazer musical nos diversos sistemas e contextos.

1.2 Pesquisa de campo

A pesquisa de campo é uma das partes mais importantes no processo da construção do trabalho etnomusicológico. É nessa etapa que o pesquisador entra em contato direto com seu objeto (sujeito) de estudo, e nesse momento deve estar atento a tudo que acontece ao seu redor. Para me preparar para a entrada no campo, li muitos textos na área da etnomusicologia e alguns da antropologia.

A grande preocupação era conseguir o máximo de informações que pudessem responder aos objetivos propostos pela pesquisa, selecionar as pessoas que pudessem contribuir para a pesquisa, o tipo de abordagem, o tipo de entrevista, os equipamentos, os espaços geográficos e os recursos financeiros necessários.

Definidas todas as etapas da pesquisa de campo, viajei para a cidade do Rio de Janeiro para acompanhar um pouco do trabalho de Marcos Suzano em seus contextos de atuação. Passei um mês o acompanhado em *shows* e ensaios com seus grupos, e realizando entrevistas. Na primeira semana de viagem, fiz entrevistas com Marcos Suzano em sua própria casa.

O tipo de entrevista escolhida foi a semiestruturada. Por se tratar de um tipo de diálogo em que o entrevistado se sente mais livre para falar, essa categoria permitiu a coleta de informações amplas e diversificadas para a pesquisa. Na entrevista pude obter informações sobre sua biografia, carreira musical, e sobre sua performance e desenvolvimento da técnica com o pandeiro.

Seguindo com a etapa das entrevistas, busquei conversar com pessoas que poderiam me trazer mais informações sobre o Marcos Suzano. Por indicação dele próprio, conversei com seu aluno mais antigo Bernardo Aguiar na escola Maracatu Brasil, onde por muitos anos Marcos Suzano deu aula. Conheci músicos e amigos, que complementaram as informações obtidas na entrevista com Marcos Suzano.

Nas semanas seguintes, ainda no Rio de Janeiro, pude acompanhar a rotina de *shows* e ensaios do Marcos Suzano. Importante frisar que fui muito bem recepcionada e tive total acesso aos ensaios e *shows* que ele participou nesse período. Notei que ele é um músico bastante requisitado no cenário musical carioca.

Observei nesses *shows*, que o pandeiro não é o único instrumento de sua performance, mesmo assim, exerce grande influência em seu *set* de percussão. Nessa etapa procurei fotografar e registrar em áudio e vídeo as músicas em que ele usava o pandeiro, para utilizar mais tarde na análise dos dados.

Registros de áudio auxiliaram na produção textual. Com o auxílio de gravadores pude registrar as entrevistas, de forma que, na análise dos dados consegui obter informações mais detalhadas, que passaram despercebidas na hora da entrevista.

Registros em vídeo me deram uma visão mais ampla da *performance* do Marcos Suzano. Somados à imagem e ao som, pude ver com mais detalhes a sua interação com os músicos e com a plateia. Esses registros também me auxiliaram a compreender como Marcos Suzano usa seu *set* de percussão e saber quais os equipamentos que ele utiliza para explorar o som de seu pandeiro.

As fotografias possibilitaram a captação dos posicionamentos no momento da *performance*, os quais não conseguimos enxergar no show, a exemplo da sua interação com os grupos.

1.3 Organização e análise de dados

Para fazer a análise dos dados primeiramente assisti a todos os vídeos realizados em minha viagem de campo e comparei com outras entrevistas de vídeo que tive acesso pela internet. Juntando as minhas informações com o material que tive acesso em sítios da internet foi possível obter muitas informações relevantes para a pesquisa.

Outra etapa relevante foi a transcrição das entrevistas, parte muito importante para o desenvolvimento do trabalho. À medida que fui escutando, fui relembando situações e enriquecendo ainda mais o trabalho. Transcrevi toda a entrevista e separei por blocos de assunto: biografia, formação musical, especificações técnicas do instrumento e equipamentos usados. Depois de organizado por categorias, separei os

trechos com algumas falas dos entrevistados, que julguei importantes para enriquecer e reforçar o texto. Continuando o processo de transcrição, separei os exemplos musicais do áudio, para poder categorizar e depois transcrever.

As imagens de vídeo foram separadas para que me auxiliassem na demonstração de momentos da *performance* do Marcos Suzano, impossíveis de mostrar apenas com transcrições musicais. Feito isso, separei e transformei os vídeos em imagens para auxiliar no entendimento do texto.

Além dos vídeos e áudios, selecionei algumas fotografias que se mostraram importantes no momento da construção do trabalho. Em muitos momentos o recurso visual auxilia muito mais do que a descrição textual e em vários momentos usei esse recurso para demonstrar elementos específicos da *performance* de Marcos Suzano.

A terceira etapa da análise dos dados foi a seleção e a transcrição dos exemplos musicais que demonstrassem os elementos contidos na *performance* do Marcos Suzano. Essa etapa é muito delicada, pois o pandeiro é um instrumento que não tem uma escrita padrão, então recorri a alguns métodos, e escolhi a escrita sugerida por Vina Lacerda (2007), por acreditar que ela consegue abranger muitos aspectos da execução com o pandeiro. Este assunto será tratado com mais detalhes no capítulo da análise musical.

Capítulo 2

Marcos Suzano: aprendizagem, parcerias e inovações.

Marcos Suzano (Fig. 1) nasceu no Rio de Janeiro, em 1963. É músico percussionista. Atualmente mora no bairro do Flamengo, faz *shows* com artistas do cenário musical brasileiro e é requisitado com bastante frequência para gravações com interpretes e compositores de renome nacional, tais como Paulinho Moska, Lenine, Marisa Monte, Ney Matogrosso, Gilberto Gil, Alceu Valença, entre outros.

Além disso, tem projetos musicais paralelos com artistas no Rio de Janeiro e fora do Brasil, no Japão mais especificamente, onde são fabricados os pandeiros e equipamentos eletrônicos de amplificação que ele utiliza na sua *performance*.



Figura 1 – Marcos Suzano¹

2.1 “Uma batucada em Copacabana”

Seu contato com a percussão começou por volta dos quatorze anos de idade, nas ruas de Copacabana, bairro localizado na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Marcos Suzano morou em Copacabana até os seus vinte e seis anos de idade. Nessa época, tocava profissionalmente e era muito solicitado para fazer gravações. Formou – se em Ciências Econômica, porém nunca exerceu a profissão.

¹ Disponível em: <<http://casaraoamenoreseda.com.br/evento/moska-e-marcos-suzano/>>. Acesso em: 01 de dez. de 2014.

Acompanhado de seu irmão mais velho e os amigos do bairro (isso por volta dos seus quinze a dezesseis anos), formou um grupo de percussão, composto por caixas, cuícas, surdos e outros instrumentos. Em suas palavras: *“a gente lá na turma, era uma rapaziada. Aí a gente [...] vamos juntar uma grana e comprar uns instrumentos. Compramos um surdo, uma caixa e um repenique, basicamente”* (SUZANO, 2014). Em entrevista concedida a Benjamim Taubkin, Suzano afirmou: *“lógico que eu, ouvindo os caras batucarem, saquei que tinha ouvido, facilidade. Eu ouvia e em um segundo eu já falava: ‘ah, isso aqui é assim’. Isso aconteceu com toda a família dos instrumentos de samba, toda, do surdo à cuíca”* (TAUBKIN, 2011, p.170).

À medida que a batucada aumentava, novos instrumentos foram incorporados, o último deles foi o pandeiro. Nessa época, o único ritmo que Suzano conseguia executar no pandeiro era a “levada”² do partido-alto³. Um dia, assistindo a um programa da Clementina de Jesus⁴, na rede televisiva educativa (TVE) , viu o Jorginho do Pandeiro tocando e se encantou pelo instrumento.

O pandeirista era o Jorginho do Pandeiro tocando. Aí mostrava aquele close, aquela mão dele elegante, a mão esquerda, que swing incrível da segunda semicolcheia! aí eu... “caraca”que swing! Aí eu fui juntando os pontos. O Jorginho era o cara que era do “Época de Ouro”, sabe, e do disco do Cartola também. Quando eu fui ver, ele gravava tudo que era disco de samba, era uma viagem! (SUZANO, 2014).

Depois dessa experiência, Suzano afirma que decidiu aprender a tocar o pandeiro sozinho e passou a executá-lo de um modo diferente do que se fazia na época. Nas suas palavras: *“Eu comecei a tocar ao contrário, eu comecei a tocar exatamente como eu toco hoje em dia”* (SUZANO, 2014). Em vez de tocar o início das “levadas”⁵ com o polegar, fazendo o tempo forte (Fig. 2), ele começava com a ponta dos dedos indicador, médio e anular (Fig. 3)

² Levada é o termo usado na percussão para definir um padrão rítmico que caracteriza determinado gênero musical;

³ Partido alto é uma variação do gênero samba cantado, em que o participante canta primeiro um refrão curto e depois improvisam versos.

⁴ Cantora e sambista brasileira (Valença, RJ, 1901 – Rio de Janeiro, 1987).

⁵ Nome utilizado para definir o ritmo que está sendo executado no instrumento.



Figura 2 – Levada iniciando com o polegar. (POTTS, 2012, p. 27)



Figura 3 – Levada iniciada com a ponta dos dedos.(ibid. p.5)

Com o tempo, ele foi “acertando” a batida, e passou a tocar em grupos de choro e samba, à maneira que via os demais músicos tocarem. Como afirmou em entrevista, “*eu comecei a acertar, comecei a tocar. Aí eu entrei no choro e, por sorte mesmo, eu entrei no choro, eu tinha quinze anos* (SUZANO, 2014). Barata lembra que “muitos sambistas aprenderam a versar e a tocar instrumentos musicais observando outros indivíduos nas rodas de samba, olhando os movimentos das mãos e as posturas” (BARATA, 2012, p. 91).

No entanto, sua aprendizagem musical vem de um universo amplo e diversificado. Marcos Suzano, desde criança, teve forte contato com a música. Seu pai gostava de escutar música de concerto, samba e canções francesas. Ele, por sua vez,

sempre ouviu muito *rock*, e sempre se interessou por músicas que tivessem um *groove*⁶ com batidas rítmicas bem trabalhadas.

Escutava artistas como Led Zepelim (banda de *rock* britânica, formada em Londres em 1968); Pink Floyd, (banda de *rock* também inglesa formada em 1965); King Crimson (grupo musical inglês, formado em 1969); Miles Davis (trompetista e compositor norte-americano de *jazz*, considerado um dos músicos mais influentes do século XX); e John MacLaughlin (guitarrista de *jazz*, britânico, tornou-se conhecido como integrante do grupo de Mile Davis em 1960).

Eu gostava do bit, do riffs da guitarra, da bateria, aquele som do ritmo, o ritmo com o som legal, entendeu? eu acho que isso que começou a nortear toda a minha procura. Led Zeppelin, o Pink Floyd tinha isso, Queen Crimson tinha isso, então começou a ter essas histórias. O Miles Davis, o som dele era baseado em uma seção rítmica incrível. Eu amo o Miles Davis, então o que acontece, [...] no fundo, no fundo, tinha ali um negocinho que tava me fazendo. É legal, mas não é só isso, por que esse instrumento, [o pandeiro] gera mais. E aí, paralelamente ao meu trabalho, ao som que eu fazia com o choro, [...] eu comecei a levar som com uma outra rapaziada que me apresentou exatamente, John MacLaughlin, Philippe Catherine, Miles Davis, um pessoal do som instrumental forte, eu comecei a ouvir uma percussão interessante, um ritmo interessante também, eu falei: pô isso é muito bom, é muito legal. (SUZANO, 2014).

2.2 “No Rio de Janeiro, sempre teve uma onda de choro rolando”.

Marcos Suzano lembra que por volta de 1980, na cidade do Rio de Janeiro, estava acontecendo uma onda de choro e samba muito forte⁷. E assim ele pôde assistir a músicos de renome, e muitas vezes dividir o palco com artistas, tais como Nelson do Cavaquinho, Joel Nascimento, Guilherme de Brito, Nicolino Cópia (Copinha), Abel Ferreira e muitos outros. Para Denise Barata:

Se tomarmos a cidade como um espaço alfabetizador, poderemos entender que esses sujeitos aprenderam música em espaços como rodas de samba e festas públicas, nos bares e nas esquinas. A cidade do Rio de Janeiro pode ser considerada um agente informal de educação. Seu espaço é um *lócus* de aprendizagem e comunicação, em que se realizam trocas de saberes, experiências e informações, situando os sujeitos como históricos e produtores de significados e sentidos (BARATA, 2012, p. 92).

⁶ Na percussão e bateria o *groove* é descrito como um padrão rítmico.

⁷ Um dos eventos que marcaram o início dos anos de 1980⁷, no Rio de Janeiro, foi a inauguração do sambódromo, em 1983.

O que era uma brincadeira nas ruas de Copacabana se transformou em profissão. Aos poucos, Marcos Suzano foi desenvolvendo sua habilidade com o pandeiro, aprendendo a tocar o instrumento como o mesmo padrão técnico que via os demais músicos a técnica tocarem. Tocava nos choros e nas rodas de samba da cidade carioca numa época em que muitos músicos e compositores, cujos nomes estão hoje consagrados na história do samba. Na visão de Suzano (2014), aquele era o ambiente perfeito para um músico jovem.

Duas famílias de músicos foram importantes para seu desenvolvimento musical e profissional, a família Cazes – na figura do compositor Marcel Cazes e seus dois filhos, Henrique Cazes, cavaquinhista, e o Beto Cazes, pandeirista. A outra família foi a dos Carrilho, através do violonista Maurício Carrilho e o flautista Álvaro Carrilho. Essas pessoas, na opinião do Suzano, contribuíram para o desenvolvimento da linguagem do choro na cidade do Rio de Janeiro, na época em que ele começava a se profissionalizar, isso mais ou menos no início dos anos oitenta do século passado.

Uma vez que o choro era muito tocado, o pandeiro era um instrumento importante e muito requisitado. Nesse período (1980), Suzano então com dezessete anos de idade, já era um músico profissional e sentia certa inquietação com relação à limitação de sua *performance* com o pandeiro, sentia que poderia explorar mais o instrumento, e acreditava que o pandeiro poderia ser aproveitado de outras formas. (SUZANO, 2014).

2.3 “Não tem sincronismo entre a evolução da ideia com a evolução da execução, [...] você tem que arrumar os cúmplices”.

Foi no grupo Aquarela Carioca, criado em 1985, e formado por Paulo Steinberg (violão), Mario Sève (flauta e sax), Ronaldo Diamante (baixo) e Marcos Suzano (percussão), que surgiu a oportunidade de Marcos Suzano explorar o pandeiro de modo diferente dos trabalhos que ele realizara até então. Esse grupo tinha uma formação bem interessante, os instrumentos utilizados eram uma guitarra elétrica, um baixo elétrico, violoncelo, saxofone, uma flauta e percussão.

Nessa época, o pandeiro já tinha um som diferenciado, pois, em alguns *shows*, Suzano levava uns microfones de lapela e colocava preso ao instrumento. Foi também nesse período que ele conheceu o engenheiro de som Denílson Campos, que estava no início da profissão. Conversaram e desenvolveram mecanismos para a sonorização do pandeiro.

Em casa Suzano passou a executar com o pandeiro ritmos de músicas de artistas e bandas de *rock* que apreciava. Gostou do resultado que obteve e passou a usar o pandeiro de uma maneira mais diversificada com outros gêneros musicais. Porém, para usar o pandeiro nessa nova perspectiva, ele teve que inverter a forma de tocar. Ele mudou o ponto inicial do *groove*, iniciando o ritmo com a ponta dos dedos⁸.

Eu sentia que o pandeiro podia render muito mais porque o pandeiro é uma bateria: tem o grave, médio e agudo, tudo dependia da articulação. Aí, eu ouvia Slam Dunk do Black&White, [...] um dia eu peguei o pandeiro e toquei a batida dele e pensei: isso aqui é genial. Aí eu peguei o Kashmir, do Led Zepelim..., toquei algumas peças do King Crimston, do discipline ..., aquela loucura ..., e do Ben Kenney também. Olha só, tá rolando ... Quer dizer mas pra tocar, o que aconteceu, eu tive que inverter a batida e voltar ao início (SUZANO, 2014).

Em um show com vários artistas, o grupo Aquarela Carioca fez uma participação. E como eram poucas músicas, Marcos Suzano resolveu fazer tudo com o pandeiro. Neste momento, “o som veio forte, e com muita pressão” (SUZANO, 2014). Foi quando ele compreendeu que aquele era o som que ele buscava com o instrumento. Porém, para se fazer traduzir, era necessário um bom entendimento com o engenheiro de som.

E aí, um dia o Aquarela fez o show com vários grupos e cada um tocava cinco músicas. Era pra entrar e tocar. Ai eu fiz tudo de pandeiro, e soou super legal. E o som veio alto. Eu falei: é isso aí, mas eu preciso de um engenheiro de som que me compreenda, que o maior problema é você se fazer traduzir. É a parte mais difícil por que a gente não tem, não evolui, não tem sincronismo entre a evolução da ideia com a evolução da execução, a prática. Isso é muito difícil e você tem que arrumar os cúmplices pra fazer, pra tomar de assalto o ambiente, não é fácil, mas aí, graças a Deus, acabou numa sequência, por exemplo, veio o Olho de Peixe em 1993 (SUZANO, 2014).

⁸ Usualmente os pandeiristas iniciam suas *performances* no pandeiro com o deudo polegar, mais a frente entraremos em detalhe sobre essa técnica.

A partir dessas reflexões e das oportunidades que surgiram, Suzano fez importantes parcerias. Uma delas resultou na gravação do álbum *Olho de Peixe*⁹ (SUZANO,1993).

Pereira afirma que, apesar da não aceitação imediata nos nichos musicais da indústria fonográfica brasileira, o álbum *Olho de Peixe* foi muito bem aceito no exterior e se tornou um marco “na troca dialógica entre as tradições e a hipermodernidade”. Além das possibilidades de divulgação pela internet, à época, incipiente, Pereira ressalta que, “outro motivo para a boa aceitação do álbum *Olho de Peixe*, no exterior, foi o fato de o percussionista Marco Suzano já possuir certo reconhecimento artístico em alguns países (em especial, nos Estados Unidos) antes mesmo do lançamento do CD” (PEREIRA, 2013, p. 27).

Em entrevista concedida ao maestro Malcolm Lim (2005), Suzano afirmou que “o CD ‘*Olho de Peixe*’ foi fundamental, num período da década de 90, que chegou [...] como se tivesse dado um chute numa porta e a partir daí [veio] uma série de colaborações legais”. Esse álbum foi lançado discretamente, mas logo ganhou o reconhecimento do público, que se encantou com a combinação do violão percussivo de Lenine e a forma inovadora da performance de Marcos Suzano com o pandeiro, resultando em uma série de *shows* fora do país.

Depois veio o trabalho com a cantora Zizi Possi¹⁰, o *show* “*Sobre todas as coisas*”, que resultou na gravação de um CD, em 1991. Segundo Suzano, foi um dos mais importantes, pois trouxe a consolidação de seu som e seu reconhecimento no meio musical nacional e internacional através de várias turnês.

O maior destaque nos palcos, sem dúvida nenhuma, a Zizi foi a grande colaboração, junto com o Paulo Moura que é meu mestre mesmo, onde eu conheci o Carlos Negreiros. Alex Meirelles. Jovi. Aquarela carioca foi muito bom também. Foi um conjunto muito importante na década de noventa. Mas aí também com Alceu Valença foi muito forte, a gente fez o disco Sete Desejos, que foi um disco que

⁹ Um dos álbuns mais importantes de Lenine foi *Olho de Peixe*, parceria com o músico Marco Suzano (produzido por ambos e Denilson Campos), gravado em 1993, e distribuído pela gravadora independente Velas, de propriedade dos compositores Ivan Lins e Vítor Martins” (PEREIRA, 2013, p. 27).

¹⁰ Maria Izildinha Possi (São Paulo, 1956), mais conhecida como Zizi Possi, é uma cantora da música popular urbana brasileira.

fez muito sucesso. Tudo com moringa¹¹ e percussão bem leve, foi muito diferente, foi muito legal (LIM, 2005).

A partir das parcerias como percussionista e pandeirista em trabalhos de artistas do cenário musical brasileiro, a colaboração de Suzano passou a ser bastante requisitada. E o som que produzia com seu pandeiro ganhava reconhecimento no meio musical em que estava inserido. Seu som era apreciado por ele mesmo, pelos artistas e por sua audiência. Assim ele descreve suas pesquisas e descobertas de novos timbres com o instrumento:

Aí, é uma coisa meio metafísica que você vai e ouve o som, e que som é esse? e pára..., mas o que é? eu quero ouvir o som, mas o que está fazendo esse som? ..., pô é o pandeiro, 'caraca', que loucura!!!, a imagem do instrumento meio que é deixado de lado por alguns segundos pra ser ocupada pelo som, pelo timbre. E a minha procura principal é o timbre, como é que a gente consegue chegar num timbre legal, interessante, e aí, a busca não para nunca (SUZANO, 2014).

Sua principal busca é por timbres inusitados, é uma característica importante e presente na forma de conceber a sua *performance* com o pandeiro. Segundo ele, é uma procura que nunca acaba, é infinita. E essa busca por timbres é refletida nas suas técnicas de explorar o pandeiro, ou seja, no uso da técnica invertida, na combinação do movimento da mão esquerda com a mão direita e no uso recursos dos equipamentos eletrônicos.

Essa procura por novas formas de explorar o pandeiro norteou o desenvolvimento de sua técnica e deu ao Suzano a possibilidade de tocar em vários contextos musicais, assim, ele pôde ampliar e explorar as possibilidades rítmicas e timbrísticas proporcionadas pelo uso de novos contextos e técnicas.

2.4 *“Para o cara se esquecer de que é um pandeiro, mas depois procurar a origem e ver que é um pandeiro”.*

À medida que seu som era admirado e se tornava cada vez mais uma marca registrada, Marcos Suzano foi acrescentando novos elementos a sua *performance*, explorando cada vez mais possibilidades timbrísticas com o auxílio de pedais e outros dispositivos técnicos. Nas suas palavras: *“transformar o som do pandeiro num som*

¹¹ Instrumento de percussão pode ser encontrado em cerâmica, argila ou pedra, e possui um orifício no meio. É tocado com as mãos, seu som é obtido pelo contato dos dedos no próprio instrumento e com a palma da mão no orifício localizado no meio e no bucal superior.

mais pesado ainda, mais diferente, pra o cara se esquecer que é um pandeiro, mas depois procurar a origem e ver que é um pandeiro". (SUZANO, 2014).

Outro aspecto importante na carreira de Suzano é a sua relação com o Japão, lugar muito querido e admirado por ele. Fez amizade com músicos de lá, formou parcerias musicais, e desses encontros muitas portas se abriram. Realizou apresentações que resultaram em uma turnê com a gravação de um DVD, o qual, segundo Potts, se tornou:

A principal fonte disponível para se ter uma ideia sobre a técnica na *performance* de Marcos Suzano é sua obra *Pandeiro brasileiro*, um DVD que equivale a uma aula particular com Suzano. Nesse DVD, Suzano fala sobre sua abordagem básica ao instrumento; explica e toca múltiplos padrões e ideias de *groove*; e menciona alguns detalhes sobre a configuração eletrônica dada ao pandeiro. Além de ver Suzano tocar ao vivo ou ter uma lição com ele, esta é a melhor janela disponível da sua forma de pensar e tocar (POTTS, 2012, p. 06)¹².

Além do DVD, lançou três CDs *Sambatown* (SUZANO, 1996), *Flash* (SUZANO, 2000) e *Satolep Sambatown* (SUZANO, 2007)¹³. Em 2005, estreou turnê nacional e internacional com o espetáculo *Homenagem a Tom Jobim*, ao lado de Armandinho, Paulo Moura e Yamandú Costa. Esses *shows* aconteciam com formações bem inusitadas com pandeiro, violino e bateria, e às vezes só pandeiro e bateria.

No universo percussivo a procura pela diversificação dos timbres é uma busca infinita. Alguns instrumentos possuem uma grande variedade timbrística, sendo que, o

¹² The primary source available for insight into Marcos Suzano's performance technique is his *Pandeiro brasileiro*, a DVD that amounts to a private lesson with Suzano. In this DVD, Suzano talks about his basic approach to the instrument, explains and performs a multitude of patterns and groove ideas, and mentions some specifics about his electronic setup. Apart from seeing Suzano perform live or having a lesson with him, this is the best window available into his way of thinking and playing.

¹³ "Em 1996, o CD "*Sambatown*", contendo suas composições "*Pandemonium - parte 1*" e "*Pandemonium - parte 2*" (nesta segunda parte, em parceria com Alex Meireles, Carlos Malta e Eduardo Neves), "*Nosso Bumba*" (com Alex Meireles), "*O curupira pirou*" (com Lenine), "*Desentope batucada*" e "*Jungle Samba*", além de "*Airá*" (Carlos Negreiros), "*Assalto*" (Paulo Moura, Alex Meireles e Paulo Muylaert), "*Quem*" (Itamar Assumpção), "*Sereia do Leblon*" (Alex Meireles) e "*Diálogos para a Paz Mundial*" (Alex Meireles e Paulo Moura). Em 2000, o CD "*Flash*", com os seguintes temas de sua autoria: "*Zona Norte*", "*Terra de Ninguém*" e "*Go*", todos em parceria com Fernando Moura, "*The Message*" e "*O colecionador*", ambos com Alex Meireles, "*Baby Dancing*" (com Alex Meireles e Fernando Moura), "*Flash*" (com Eduardo Neves), "*Sambox 1*" e "*Sambox 2*". [...] Em 2007, lançou, em parceria com Vitor Ramil, o CD "*Satolep Sambatown*". Nesse mesmo ano, lançou o CD solo "*Atarashii*". Em parceria com Naná Vasconcelos, Caito Marcondes e Coração Quiáltera, lançou, em 2010, o CD "*Sementeira: Sons da Percussão*", contendo suas composições "*Sementeira*", "*Ifã*", "*Convite*" e "*Ensaio geral*", todas com Naná Vasconcelos, Caito Marcondes, e "*Coração Quiáltera*", e "*No morro*", além de "*Triciclo*" e "*Ditempus Intempus*", ambas de Coração Quiáltera "*Lua nova*" (Naná Vasconcelos e Coração Quiáltera), "*Nada mais sério*" (Naná Vasconcelos) e "*Canto de trabalho*" (Caito Marcondes)".

pandeiro possui timbres que vão do grave ao médio e agudo, e que podem ser combinados de diversas maneiras. Para Suzano, o importante é saber explorar o som do instrumento, e não se prender a um gênero ou ritmo específico. Na sua concepção, o instrumento possui infinitas possibilidades rítmicas, basta simplesmente ter criatividade.

CAPÍTULO 3

O músico e a construção do fazer musical

O indivíduo é um ser coletivo que assume as características do meio social ao qual pertence. É ao mesmo tempo um (re)construtor do seu próprio meio em função das decisões, escolhas e ações que influenciam e transformam o meio em que vive. A trajetória de um músico criador ou ‘inovador’ se baseia na sua posição social, nas suas ações enquanto agente, nas interações sociais, nos materiais e nas tecnologias que possibilitam a realização de suas ideias criativas. Partindo dessas perspectivas, busco neste capítulo, uma discussão mais ampla sobre a relação entre o músico, neste caso, Marcos Suzano e o seu meio.

3.1 Mundos artísticos, mundos musicais

A noção de “mundos artísticos”, segundo Howard Becker (1977), pode ser compreendida a partir de uma definição mais genérica de mundo, isto é, a “totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária para a produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo” (p. 9). A partir desta ideia geral de mundo, Becker vai pensar o mundo artístico como sendo “constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte” (BECKER, *ibidem*). Com base nas definições apresentadas acima, Becker vai apresentar quatro proposições possíveis de serem aplicadas na pesquisa comparativa dos mundos artísticos.

A primeira proposição é a de que “é possível entender as obras de arte considerando-as como resultado da ação coordenada de todas as pessoas cuja ação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma que é” (BECKER, *ibidem*, p.10). A segunda proposição é a de que “as pessoas coordenam suas ações a partir de um conjunto de concepções convencionais incorporadas numa prática comum e nos produtos materiais do mundo a que pertencem” (BECKER, *ibidem*, p.10). Becker ainda explica que as convenções permitem a existência de atividades cooperadas, através das quais os produtos de um determinado mundo se atualizam. A terceira proposição é a de que a definição de arte não deve ter como fundamento a noção de um único mundo artístico, mas de mundos artísticos diversos, nos quais, os conceitos de arte são fundamentados no que as pessoas produzem e chamam de arte (BECKER, *ibidem*, p.

10). Finalmente, a quarta proposição é a de que “qualquer valor_social atribuído a um trabalho tem a sua origem num mundo organizado” (BECKER, ibidem, p.11)¹⁴.

A definição de mundos artísticos defendida por Howard Becker encontra plena sintonia com os fundamentos teóricos da etnomusicologia, que preconizam o estudo das músicas do mundo e o estudo dos mundos musicais presentes nas diversas culturas, desconstruindo as antigas ideias eurocêntricas que defendiam a existência de um só mundo musical ‘evoluído’ e digno do estudo científico.

Da mesma forma, a noção de mundos artístico-musicais coletivamente organizados, cujos conceitos, valores, práticas e produtos derivam de atitudes consensuais, constitui base para o pensamento da etnomusicologia a partir dos anos 1950-60, principalmente, a partir dos trabalhos de Alan Merriam (1964), John Blacking (1973; 1995), entre outros estudiosos da área. De acordo com Blacking,

Música é um produto do comportamento de grupos humanos, seja formal ou informal: ela é som humanamente organizado. E, embora diferentes sociedades tendam a ter diferentes ideias sobre o que eles consideram como música, todas as definições são baseadas em algum consenso de opinião sobre os princípios nos quais os sons musicais deveriam ser organizados (1973, p. 10)¹⁵.

3.2 Os estudos da *performance* musical e da música popular urbana

A partir da década de 1980, o enfoque sobre a *performance* musical ampliou as perspectivas do já consolidado estudo contextual da música como cultura, apontando para o estudo da música não só como produto mas também como processo. Gerárd Behágue resume muito bem esse modo de pensar o estudo da *performance* musical, em um dos textos mais citados nos trabalhos etnomusicológicos das últimas décadas.

O estudo da *performance* musical como um evento, como um processo e como o resultado ou produto das práticas de *performance*, deveria se concentrar no comportamento musical e extra¹⁶ musical dos participantes (executantes e ouvintes), na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes, e nas regras ou

¹⁴ Becker cita os trabalhos de A. Danto. *The artworld. Jornal of Philosophy*, 61:571-84, 1964; G. Dickie, *Aesthetics: an introduction*. Nova York: Pegasus, 1971; e E. M. Levine. *Chicago's art world. Urban life and Culture*. 1:292-322, 1972.

¹⁵ Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound. And, although different societies tend to have different ideas about what they regard as see music, all definitions are based on some consensus of opinion about the principles on which the sounds of music should be organized (BLACKING, 1973, p.10).

¹⁶ Nos trabalhos posteriores a utilização do termo ‘não sonoro’ tem substituído o termo extra musical.

códigos de *performance* definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos (BEHAGUE, 1984, p. 7).

O estudo da *performance* musical como processo enfatiza não apenas os significados das práticas musicais e a interação entre participantes, mas também o dinamismo constante dessas práticas. Essa relação dinâmica indica que as práticas musicais estão em constante processo de mudança e continuidade. Da mesma forma, indica que as práticas musicais influenciam e são influenciadas pelas ações e consensos daqueles que delas participam. Para Goffman, “uma *performance* pode ser definida como toda atividade de um determinado participante em uma dada ocasião, que serve para influenciar, de alguma maneira, outros participantes” (1975, p. 23).

O conceito de mundos artísticos defendido por Becker (*Op. cit*), assim como, o conceito de *performance* musical por Béhague (*Op. cit*) apresentam três aspectos cruciais para o presente trabalho: as noções de interação, consenso e atualização nas práticas musicais. No entanto, tais noções apontam para uma ideia primária no fazer artístico, a ideia de diversidade.

A diversidade no fazer musical pode ser estudada das seguintes formas: diversidade humana – contemplando as pessoas que atuam e influenciam diretamente na produção musical, incluindo a audiência; a diversidade de músicas, repertórios e sistemas musicais; a diversidade de ideias e conceitos sobre música; e a diversidade de instituições que têm relações diretas ou indiretas com a produção musical.

A ênfase no conceito de *performance* como evento e processo, mais propriamente, a partir da década de 1980, vai contribuir para a abertura de novos horizontes teórico-metodológicos na etnomusicologia, ampliando sua atuação no estudo das músicas do mundo. O campo da música popular urbana, e mais tarde, da música de concerto, vão abrir espaços para novas maneiras de pensar as ações, interações e atualizações dos materiais e técnicas utilizados nos mundos musicais. O estudo da música popular urbana, particularmente, chamou a atenção do pesquisador para os múltiplos aspectos que envolvem esse mundo musical: as tecnologias de gravação, comercialização, divulgação, mídia, mediação tecnológica na composição e interpretação musical, entre outros.

Além disso, o estudo da música popular urbana trouxe também para a etnomusicologia o olhar sobre os diversos lugares onde essas músicas acontecem:

teatros, casas de show, bares, restaurantes, ruas, residências, entre outros que passaram a ser vistos como campo de pesquisa. De acordo com Simone Pereira,

Os lugares são elementos que atuam direta e indiretamente na subjetividade dos indivíduos. A ligação do sujeito ao seu meio – que por sua vez é uma inscrição marcante dos imaginários sociais – coloca o espaço como peça importante na gama variada de agentes que postulam as experiências cotidianas, deixando de ser apenas mero pano de fundo (2005, p. 156).

O lugar social e geográfico onde a música acontece são, portanto, espaços de construção do fazer musical. No exemplo de Marcos Suzano, as experiências musicais com amigos do bairro de Copacabana (RJ), e mais tarde, em outros espaços onde aprendeu e tocou com profissionais da música, constituíram experiências determinantes para sua carreira musical.

3.3 O músico e a tradição

A noção de tradição sustentada no presente trabalho baseia-se no pensamento de Handler e Linnekin (1984) que concebem tradição como processo simbólico. Nesse sentido, a atuação do músico como agente e coparticipante de um mundo musical implica a reprodução de comportamentos e valores consensuais, bem como, a recriação de novos comportamentos e valores. Em ambas atividades – de reprodução e de recriação, suas ações são interpretativas. Para Handler e Linnekin, “tradicional não é uma propriedade objetiva do fenômeno, mas um significado atribuído” (p. 286). Nessa mesma perspectiva, Stuart Hall (2011, p.243), afirma que “a tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada as formas de associação e articulação dos elementos” presentes nas práticas culturais.

Assim, as inovações introduzidas por Marcos Suzano na sua *performance* com o pandeiro (que serão discutidas no capítulo 4) constituem novas interpretações na forma de tocar o instrumento e na forma de explorar suas sonoridades. Essas interpretações ou inovações têm como base os modos de execução consolidados entre os chamados pandeiristas tradicionais. Bourdieu fundamenta as explicações sobre as ações e estratégias de indivíduos no campo social através do conceito de *habitus*. Em suas palavras, o *habitus* constitui

Sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. (BOURDIEU, 1983, p. 61).

A noção de *habitus* pode ser compreendida como um saber social incorporado durante a nossa vida em sociedade, ele se refere ao social e individual e envolve a ideia de dinamismo e de ação no tempo. Vasconcelos afirma que o conceito de *habitus*,

Corresponde a uma matriz, determinada pela posição social do indivíduo que lhe permite pensar, ver e agir nas mais variadas situações. O *habitus* traduz, dessa forma, estilos de vida, julgamentos políticos, morais, estéticos. Ele é também um meio de ação que permite criar ou desenvolver estratégias individuais ou coletivas (VASCONCELOS, 2002, p. 79.)

Partindo da perspectiva bourdieusiana sobre a relação entre o indivíduo e seu meio, compreende-se que as ações de Marcos Suzano dentro do seu campo de atuação profissional (mundo artístico-musical), basearam-se em ações e estratégias pessoais e coletivas que geraram e têm gerado práticas inovadoras, que redefinem o seu fazer musical.

3.4 Os tipos artísticos: Marcos Suzano um artista inovador.

Na tentativa de compreender o perfil dos diversos tipos de artistas que compõem os mundos artísticos, Becker apresenta três tipos, focalizando “aqueles membros que, na ideologia de seus respectivos mundos, são habitual e oficialmente considerados como ‘artistas’” (1977, p.11). O primeiro tipo artístico é denominado de “profissional integrado”. Becker vai descrevê-lo como um artista que habita um mundo organizado, no qual sua arte teria toda a estrutura material e humana perfeitamente providenciada e tudo funcionaria de acordo com as regras vigentes. Esse primeiro perfil artístico é descrito por Becker como:

Um artista canônico, isto é, um artista que estivesse perfeitamente preparado para, e fosse perfeitamente capaz de produzir uma obra de arte canônica. Um artista desses estaria plenamente integrado no mundo artístico instituído – não causaria qualquer tipo de problema a quem quer que devesse cooperar com ele e todos os trabalhos teriam um público não só numeroso como receptivo (*Idem*, p.12).

O segundo tipo recebe a denominação de “artista inconformista” e segundo Becker, pode existir em qualquer mundo organizado.

Os inconformistas são artistas que, tendo pertencido ao mundo artístico convencional próprio de sua época, lugar e meio, acharam-no tão inaceitavelmente restrito que acabaram por não querer mais conformar-se com suas convenções. Ao contrário do profissional integrado, que aceita quase que totalmente as convenções do mundo artístico a que pertence, o inconformista, embora mantenha com esse mundo uma ligação afastada, recusa a sujeição às normas, impossibilitando-se com isso de participar de suas atividades organizadas. (BECKER, id., p.12).

Becker ressalta as dificuldades que os chamados inconformistas têm de realizar seus trabalhos e apresenta o exemplo de Charles Ives (1874-1954), compositor norte-americano, cuja obra “não foi executada em público durante o período ativo de sua vida (p.15). O terceiro tipo artístico é denominado de “artista ingênuo”.

Os artistas incluídos neste tipo provavelmente nunca tiveram relação alguma com qualquer mundo artístico – eles desconhecem os membros do mundo artístico em que habitualmente são produzidos trabalhos como seus; não receberam a mesma formação que as pessoas que geralmente produzem esses trabalhos; e sabem muito pouco acerca da natureza, da história e das convenções do meio em estas trabalham, bem como do tipo de trabalho que ali é normalmente produzido (p.18).

Não é proposta do presente trabalho aprofundar em cada tipo artístico sugerido por Becker, no entanto, é importante ressaltar que os tipos artísticos por ele descritos são caricaturais e representam categorias metodológicas para uma investigação dos possíveis tipos artísticos existentes em um grupo social. Não são pessoas reais ou posições fixas, ainda que Becker apresente exemplos de artistas conhecidos.

Seguindo a proposta metodológica de Becker – para fins de análise no presente trabalho – é possível categorizar o perfil artístico do músico Marcos Suzano, denominando-o de artista “inovador”.

O inovador seria aquele artista que não está preocupado em romper com uma tradição ou com prática musical consolidada, uma vez que é admirador e coparticipante dessa prática. No entanto, se vê motivado a inovar, a buscar novas formas de interpretar

as práticas tradicionais. Sua criatividade conta com o aprendizado vindo da tradição e, especialmente, com as possibilidades materiais, humanas, técnicas e tecnológicas que seu meio lhe proporciona. Sua insatisfação com as práticas tradicionais se sustenta na descoberta de potencialidades técnico-sonoras pouco exploradas nos materiais com os quais atua, neste caso, o pandeiro, e por extensão, os gêneros musicais nos quais pode utilizá-lo. Em outras palavras, Marcos Suzano parte das limitações percebidas nos usos do pandeiro, inclusive suas próprias limitações, para criar mecanismos de superação dessas limitações.

Com base no conceito de mundos artísticos, é importante afirmar que as práticas criadas por artistas inovadores, apenas se efetivam quando aceitas e reguladas dentro do seu grupo social. A audiência, certamente, é parte importante nesse consenso, uma vez que influencia diretamente na *performance* do artista.

3.5 Música e tecnologia

A história da etnomusicologia caminha paralelamente vinculada ao desenvolvimento das tecnologias de gravação do som e da imagem. Essas tecnologias se tornaram parte integrante dos seus modos de fazer pesquisa, consolidando-se como parte das estratégias metodológicas de registro, análise e documentação (Cf. LOMAX 2007; NETTL, 2005; OLIVEIRA PINTO 2001; entre outros). No entanto, o estudo da tecnologia como recurso para o fazer musical ou como mediação, vão caracterizar os estudos etnomusicológicos a partir dos anos 1980, principalmente, a partir dos estudos da música popular urbana.

Diferentemente do que se pensa, o desenvolvimento técnico e tecnológico não é prerrogativa da vida moderna ou contemporânea. Muito menos está associado apenas a ideias futuristas. Houaiss define tecnologia como uma “teoria geral e/ou estudo sistemático sobre técnicas, processos, métodos, meios e instrumentos de um ou mais ofícios ou domínios da atividade humana” (2009. p.1821). Para Théberge, “tanto a técnica quanto a tecnologia podem ser definidas nos termos de ‘organização de meios – material e social’ (apud IAZZETA, 2009, p. 22) A técnica e a tecnologia são princípios básicos de qualquer sistema musical.

Porém, para além das conquistas que se apresentam no cotidiano das sociedades, a ideia tecnologia geralmente representa a inovação, a superação de limites e o avanço sobre o que já foi conquistado.

Na verdade, um certo fascínio que as tecnologias de áudio exerceram em contextos tão diferentes como o da *elektronische Musick* nos anos de 1950 ou do rap a partir dos anos de 1970 tem muito mais a ver com as necessidades criadas nesses contextos do que com as possibilidades oferecidas pelas tecnologias a que tiveram acesso (IAZZETTA 2009, p. 23).

Fernando Iazzetta ainda chama a atenção para a ideia de tecnologia e música que não deve ser pensada apenas sob o aspecto da relação entre a música e os recursos eletroacústicos ou digitais.

Desse modo, quando nos reportamos às relações entre música e tecnologia, deve-se levar em conta também a existência de tecnologias sociais e, mais especificamente, de tecnologias musicais, não apenas no sentido de que usamos para fazer música mas também das tecnologias ‘na forma de discursos, instituições e práticas – estética, científica, pedagógica, legal ou econômica – que produzem representações de música com efeitos ideológicos ou materiais concretos no fazer musical (IAZZETTA 2009, 22).

Em suma, o conceito abrangente de música e tecnologia remete à ideia de que as inovações técnicas e tecnológicas no mundo artístico-musical referem-se não apenas aos usos dos recursos tecnológicos (recursos eletroacústicos e digitais), mas igualmente aos consensos e interações nos diversos domínios do fazer musical.

Foi através das parcerias, interações, consensos, tecnologias e materiais disponíveis que Marcos Suzano pôde inovar dentro de um território musical já consolidado pela tradição, desenvolvendo novas técnicas de execução, aplicabilidade e exploração das sonoridades do pandeiro.

CAPÍTULO 4

Performance e tecnologia

Baseada nas entrevistas e observação do trabalho de Marcos Suzano, identifiquei que as inovações introduzidas na sua performance com o pandeiro podem ser categorizada, principalmente, por dois elementos-chave: O primeiro relacionado à movimentação do instrumento, e o segundo, ao uso dos recursos tecnológicos. A partir dessa combinação, ele desenvolveu sua concepção musical com o instrumento. Através da análise desses dois elementos-chave, encontramos os outros aspectos envolvidos na sua forma de tocar.

A partir do seu gosto pelo *rock*, Marcos Suzano passou a usar o pandeiro com uma divisão rítmica própria de uma bateria. As ideias vindas dos *grooves* que ele escutava, foram transportadas para o pandeiro. Isso foi possível através da inversão da forma usual de se tocar o instrumento. Assim, para não perder a movimentação das soalhas (que em sua concepção funciona como uma espécie de chimbau¹⁷) ele inicia os *grooves* com a ponta dos dedos. Com isso ele consegue tocar o segundo e quarto tempo de um compasso 4/4 com um *slap*¹⁸ com a ponta dos dedos sem perder a movimentação do instrumento.

Legenda:

Grave com a ponta dos dedos



Slap no centro do pandeiro



¹⁷ Consiste em dois pratos, um sobre o outro, montados em um suporte. Os dois pratos batem um contra o outro ao se pressionar um pedal na base do suporte.

¹⁸ Batida acentuada e seca no centro da pele do instrumento.



Figura 4 – Desenho rítmico do *groove* do *rock* no pandeiro (SAMPAIO, BUB, 2012, p. 54)

A forma de explorar a sonoridade do pandeiro com a mão direita de Marcos Suzano envolve uma combinação de alguns movimentos que serão descritos na tabela abaixo:

TABELA 1

Representação das sonoridades possíveis com a mão direita no pandeiro¹⁹

	Graves	Platinelas	<i>Slap</i>
Parte superior da mão direita	Graves com a ponta dos dedos	Ponta dos dedos	Tapa no centro do pandeiro
Parte inferior da mão direita	Grave com o polegar	Movimento com o punho	<i>Slap</i> com o polegar

A partir da combinação desses movimentos, Marcos Suzano compreendeu que ao variar o ponto inicial de seus *grooves*, ele poderia diversificar o uso do pandeiro. À medida que ele entendia que o instrumento poderia render muito mais, ele assim o fez, e o transformou em um tradutor de suas ideias rítmicas, usando o pandeiro de forma mais enfática nas suas parcerias musicais.

A figura do engenheiro de som é uma peça fundamental na *performance* de Suzano. A função dele é conseguir realizar a captação do instrumento de uma maneira em que os timbres produzidos pelo pandeiro estejam bem definidos. As frequências graves precisam aparecer enfatizadas, porém os timbres médio e agudo também devem soar com clareza.

¹⁹ Tabela baseada no trabalho de Potts, 2012.

Além do engenheiro de som, Marcos Suzano também buscou uma diferenciação dos timbres através de equipamentos tecnológicos (Fig. 5), adaptou pedais, e oitavador entre outros equipamentos. Com esses aparelhos ele conseguiu diversificar ainda mais os timbres produzidos no pandeiro, ampliando os usos e contextos em que poderia atuar com o instrumento.



Figura 5– Equipamentos usados por Marcos Suzano²⁰.

Com esses elementos reunidos ele pôde transformar o som do pandeiro em algo novo, aumentando as possibilidades e diversificação dos contextos em que o instrumento era habitualmente empregado. Livre de amarras, com ideias inovadoras e ousadia, Marcos Suzano é um disseminador dessas novas possibilidades de uso diversificado do pandeiro, o que o torna uma importante referência entre a nova geração de pandeiristas.

4.1 Especificações do pandeiro usado por Suzano

O pandeiro usado por Suzano é fabricado no Japão, construído por seu amigo Henrique Ioda, que é engenheiro musical. O tamanho usado é o de dez polegadas, a pele é de animal (cabra), o aro é abalado, de alumínio levíssimo, com cinco pares de platinelas. Ele deixa a membrana mais folgada, pois gosta de usar a afinação mais grave, para isso

Em alguns momentos Suzano usa a pele de nylon, mas na maioria de seus trabalhos, parece preferir o da pele de couro. Em sua casa, ele tem uma grande quantidade de pandeiros, muitos lhe foram presenteados por amigos, e cada um deles possui uma sonoridade diferente. Dependendo do contexto musical, ele acaba usando

²⁰ Foto do meu arquivo pessoal, tirada no show de Ney Matogrosso, realizado na cidade de João Pessoa, em agosto de 2014.

um ou outro. Os pandeiros japoneses são os seus favoritos, nas suas palavras “*eles (pandeiro) já vêm prontos, eu não preciso mexer em nada, e ainda são levíssimos*”. (SUZANO, 2014).

A manutenção dos pandeiros é feita pelo próprio Marcos Suzano. É ele quem troca as membranas, as platinelas e, além disso, coloca fita adesiva na parte de trás do couro para diminuir a reverberação natural da pele friccionada (Fig. 6). Ele também coloca um revestimento com uma borracha fininha, na parte em que fica a mão esquerda, para evitar que a mão deslize e para dar mais firmeza ao tocar.



Figura 6 – Pandeiro com fita adesiva²¹

Para microfonar o pandeiro, ele desenvolveu uma garra, que é feita com uma cantoneira pequena, na qual ele coloca uma borracha e prende o microfone com fita isolante e depois, coloca a cantoneira presa no parafuso do instrumento, próximo ao local em que sua mão segura o instrumento (Fig. 7).



Figura 7 – Microfone usado por Marcos Suzano (POTTS, 2012, p. 47)

4.1.2 Especificações técnicas

²¹ Disponível em: <http://blogmimo.blogspot.com.br/2011_09_04_archive.html>. Acesso em 24 de abril de 2013.

O som feito por Suzano com o pandeiro é marcante e com muita personalidade. Para fazer a captação do seu instrumento em *shows*, ele usa o microfone Shure SM 98, modelo usado por ele desde 1991. O microfone é preso ao instrumento (Fig.8), localizado próximo à mão esquerda, a mão que segura o pandeiro. Nessa posição, o peso do microfone quase não influi no movimento do instrumento.



Figura 8 – Microfone preso ao pandeiro²²

Usar o microfone preso ao corpo do instrumento foi uma importante descoberta feita por Marcos Suzano na sua *performance*, pois ele conseguiu que a captação do instrumento fosse feita de uma maneira mais eficiente. Quando o instrumentista utiliza o microfone preso a um pedestal, a tendência é que em alguns momentos o som fique distante ou perto demais da captação, fazendo com que seu movimento fique limitado, ocorrendo uma certa oscilação do som na hora da captação. Ao utilizar o microfone preso ao pandeiro, próximo à pele do instrumento, Marcos Suzano conseguiu ter uma maior desenvoltura na sua execução, sem perder a qualidade sonora do instrumento, sendo que a captação pode ser feita com maior clareza e constância do som produzido.

O outro microfone usado pelo Suzano é o DPA (Fig. 9), é um microfone omnidirecional usado tanto para estúdio como para palco. É indicado para a captação de instrumentos de sopro, guitarra elétrica e percussão. Tem uma ótima resposta na captação de frequências que variam de 20Hz a 20kHz. Ótimas para captar a variação timbrística do pandeiro. Ele já vem com a garra e tem muita qualidade. Porém, nas performances ao vivo Marcos Suzano dá preferência aos SM 98. Ele utiliza o DPA mais para gravações específicas ou em *shows* mais tranquilos, que não exijam muito movimento com o pandeiro. Isso porque a haste do microfone é sensível ao movimento

²² Disponível em: <<http://www.raquelcouthinho.com.br/?p=342>>. Acesso em 25 de novembro de 2014.

do pandeiro, e nas *performances* que exigem muito movimento do instrumento a captação pode ser prejudicada.



Figura 9 – Microfone DPA²³

Além dos microfones Marcos Suzano utiliza equipamentos tecnológicos, como pedais de guitarra, com o intuito de modificar e distorcer o som do pandeiro. Por ser um instrumento que ocupa as duas mãos, o uso dos pés pode ser uma ferramenta útil e eficaz. Ele usa esse recurso para impulsionar o volume do som do pandeiro. Os pedais quando usados em conjunto, produzem infinitas possibilidades sonoras.

4.2 Pandeiro com bateria de bolso

Atualmente é comum e bastante difundida a ideia de utilizar o pandeiro como bateria de bolso. A sua variedade de timbres, possibilidades rítmicas, e sua portabilidade, corroboram para a sua popularidade, fascinando pessoas do mundo inteiro a conhecer, admirar, desenvolver técnicas, novas formas de execução, explorando as suas possibilidades sonoras.

O pandeiro tem timbres que podem ser comparados aos da bateria, como o som grave que corresponde ao bumbo, obtido através da batida do dedo polegar na pele do pandeiro, o som mais seco que corresponde ao som da caixa, obtido através da batida da ponta dos dedos sobre a pele na região central do pandeiro, e o som mais agudo das platinelas que corresponde ao som dos pratos, obtido através da movimentação da mão esquerda trazendo o instrumento para cima e para baixo ou o movimento contrário. Nas palavras de Suzano:

... e o pandeiro se apertar, vai tudo, pois é uma bateria de bolso e você pensar que você tem grave, médio e agudo, então é isso aí

²³ Imagem retirada da internet. Disponível em:

<<http://www.quanta.com.br/produto/dpa4099g/#.VQbP2I418k8>>. Acesso em 12 de Jan. de 2015.

mesmo. É pura questão da sua criatividade e da articulação. Por isso eu ouço muito mais bateristas que percussionistas. Bateristas e produtores que produzem ritmos incríveis como os ingleses, jamaicanos. (SUZANO, 2014).

Crook (2005) utiliza as palavras de Marcos Suzano para falar do pandeiro como uma bateria de bolso ou ‘no bolso’.

Como diz Marcos Suzano – um dos melhores pandeiristas do Brasil – ‘o pandeiro é um instrumento muito generoso. Ele sintetiza uma ‘batucada’ completa. Na verdade, os pandeiristas adaptam e recriam as batidas dos instrumentos de percussão a partir de diversos estilos musicais e as configuram para o pandeiro. Este processo sintético é um centro estético da *performance* com o pandeiro e está relacionado ao contexto mais amplo do hibridismo brasileiro. Ao contrário do *drumset*, o pandeiro é pequeno e portátil tornando muito mais fácil o transporte de *show* para *show*. Na verdade, os pandeiristas brasileiros, às vezes, o chamam bateria de bolso (CROOK, 2005, p. 38)²⁴.

Através do reconhecimento da versatilidade do pandeiro, uma geração de novos músicos começou a usá-lo nos mais variados contextos musicais, resultando em um processo de ampliação e divulgação das possibilidades rítmicas e timbrísticas do instrumento. Com a contribuição de Marco Suzano, o pandeiro ganhou uma linguagem musical mais urbana, na qual os músicos criam levadas para ritmos, tais como o funk, o samba-funk, entre outros. Também, a partir de elementos musicais de culturas diversas, Marcos Suzano incorporou elementos tecnológicos ao pandeiro.

4.3 A relação com a música africana

A diáspora africana no Brasil trouxe muitos instrumentos. E junto com eles a forma e maneira de explorar foram absorvidas pela música nacional em pleno desenvolvimento. Marcos Suzano teve uma maior aproximação com esse universo da música africana através de trabalho realizado com o grupo Baticum, criado em 1992 por seu amigo Beto Cazes.

²⁴ As Marcos Suzano – one of Brasil’s top pandeiro players – puts it, ‘the pandeiro is a very generous instrument, it synthesizes an entire ‘batucada’. Indeed, pandeiro players adapt and rework drum beats percussion parts from diverse musical styles and set them onto the pandeiro. This synthetic process is a core aesthetic of pandeiro playing and is related to the broader context of Brazilian hybridity. Unlike the drumset, the pandeiro is small and portable making it much easier to carry from gig to gig. Indeed, Brazilian pandeiro players sometimes call the instrument a *bateria no bolso*.

O grupo era formado por quatro percussionistas, Beto Cazes, Carlos Negreiros, Jovi Joviano e o Marcos Suzano. Os arranjos eram feitos de forma que todas as semicolcheias eram preenchidas e os sons eram organizados baseados nos tambores usados no Candomblé: o rum (tambor maior, possui o registro grave), o rumpi (tambor do meio, registro médio) e o ilê (tambor menor, o registro agudo) (FIG. 10). Esses instrumentos são usados na maioria dos ritos afro-brasileiros, e cada tambor possui uma função dentro desses rituais.



Figura 10 – Tambores usados no candomblé²⁵

Baseado nesses três tambores, agudo, médio e grave ele desenvolveu sua concepção musical com o pandeiro. O rum corresponde ao som aberto e grave, o rumpi o tom médio das platinelas, e o ilê, ao tom dos *slaps*.

O contato com a música africana auxiliou no desenvolvimento da *performance* de Marcos Suzano, pois nessa música existe uma divisão rítmica em que as sonoridades graves são enfatizadas, em grande parte, em síncopes. Através da sua técnica invertida ele conseguiu transpor esses ritmos para o pandeiro sem perder a movimentação do instrumento, usando a parte superior da mão, que aqui no trabalho chamamos de ponto inicial.

Apesar de ter encontrado resistência ao propor a utilização do pandeiro de forma inovadora, ele percebeu que o uso da inversão da técnica tradicional lhe permitira a capacidade de recriar os padrões do candomblé para o pandeiro. Ele poderia tocar as sonoridades graves com as pontas e, conseqüentemente, as síncopes características do

²⁵ Disponível em: <http://www.flogao.com.br/wagnerdocavaquinho/39726016>. Acesso em: 03 de dez. de 2014.

rum não interromperiam o movimento do pandeiro provocado pela repetição do uso do dedo polegar.

Marcos Suzano persistiu, e aos poucos o seu som foi reconhecido, conquistando a crítica, os artistas e a audiência. Sua preferência pelos sons mais graves “encaixou como uma luva” em gêneros como *drum and bass*, *jungle* e o *dub*, trazendo o pandeiro brasileiro para um contexto musical mais global, ampliando as possibilidades desse instrumento.

4.4 Análise musical

A análise musical é uma importante etapa na construção de uma pesquisa na área de música. A partir dos elementos contidos na música de grupos ou indivíduos podemos demonstrar quais elementos são essenciais em suas performances e que consequências elas trazem para quem consome essa música de forma direta e indireta.

A transcrição da música em símbolos é uma tarefa difícil, que precisa de muito cuidado e bom senso por parte do pesquisador. Como o pandeiro não tem uma escrita padrão, então criei uma legenda (Fig. 11) baseada em alguns livros didáticos de pandeiro que encontrei, e procurei achar uma grafia que fosse capaz de transmitir as características contidas na *performance* do Marcos Suzano com o pandeiro.



Figura 11 – Transliteração dos toques do pandeiro

O pandeiro é um instrumento em que a semicolcheia é o padrão rítmico mais usado. No desenvolvimento da técnica feita pelo Marco Suzano elas são a base de toda a sua divisão rítmica. A variação na acentuação dessas semicolcheias é um aspecto importante no desenvolvimento da sua técnica (Fig. 12).

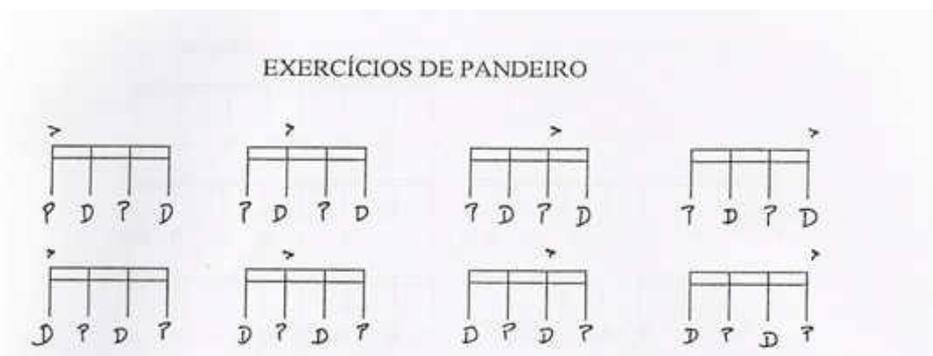


Figura 12 – Proposta didática de treinamento técnico de Marcos Suzano.

Nesse exemplo, ele escreve padrões de quatro semicolcheias, em que o acento se desloca, nesse caso o P significa polegar e o D ponta dos dedos. A partir desse trabalho o pandeirista descobre várias possibilidades de combinações rítmicas diferentes. O exercício foi ministrado na sua oficina de verão de ritmos do Brasil, realizada na escola Maracatu Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, em fevereiro de 2012. Nessa escola ele por muitos anos deu aulas de percussão e de pandeiro.

4.4.1 “Leão do norte”

A canção *Leão do norte* é uma composição do cantor Lenine em parceria com Paulo César Pinheiro, registrada na faixa nove do álbum *Olho de peixe* (SUZANO, LENINE, 1993). Nessa música analisaremos os aspectos contidos na *performance* de Marcos Suzano na utilização de sua técnica invertida. O pandeiro faz toda a base rítmica, a voz do Lenine fica responsável pela condução da melodia, enquanto o seu violão faz a base musical. O *groove* utilizado por Marcos Suzano é mantido por toda a música, não acontecendo muitas variações.



Figura 13 – Introdução da música Leão do Norte junto com a levada do pandeiro

O que podemos observar aqui é que Marcos Suzano faz uma combinação de colcheias e semicolcheias para dar uma sensação de que o *groove* fica todo preenchido.

Ele inicia o *groove* com a ponta dos dedos Para conseguir uma articulação em que o slap (golpe no centro do pandeiro) no terceiro tempo de cada compasso caia na parte superior da mão, sem que o movimento do instrumento seja interrompido.

Refrão

The image shows a musical score for a chorus. The top staff contains a sequence of chords: G/E, G7ME, E, E7, D/E, D7ME, F#, F#7, G/E, G7ME, E, E7, D/E, D7ME, D6/E. The bottom staff shows a rhythmic pattern with slurs and accents. Red boxes highlight specific notes in the bottom staff.

Figura 14 – *Groove* iniciado com a ponta dos dedos

Nessa canção, percebemos que o pandeiro é usado fora dos contextos de um ritmo ou gênero musical genuinamente brasileiro. Ele imprime uma sensação de que é uma bateria e não apenas um pandeiro. Isto é possível por que o Marcos Suzano traz essa concepção baterística em sua *performance*. Nesta música ainda não sentimos a utilização de equipamentos tecnológicos para alterar o timbre do instrumento, mas é possível compreender que a captação do instrumento foi realizada com a intenção de produzir o som do pandeiro da maneira mais próxima do seu som natural.

Os dois instrumentos, violão e pandeiro, nessa música nos proporcionaram a sensação de um diálogo do violão usado de forma mais percussiva e pontual, completado pelo movimento constante das platinelas, uma sensação de conduzir o andamento da música. Além disso, Marcos Suzano usa o acento no terceiro tempo de cada compasso, momento em que a nota produzida pelo violão está soando, para logo em seguida o ataque do violão ser ouvido na segunda metade do terceiro tempo (FIG. 15).

Refrão

The image shows a musical score for a chorus. The top staff contains a sequence of chords: G/E, G7ME, E, E7, D/E, D7ME, F#, F#7. The bottom staff shows a rhythmic pattern with slurs and accents. Red boxes highlight specific notes in the bottom staff.

Figura 15 – Acentuação do pandeiro

O diálogo entre esta polifonia rítmica os instrumentos despertam para uma nova forma musical, desempenhando trabalho importante para consolidar o papel do instrumento dentro de novos contextos musicais e quebrar paradigmas limitantes para o uso do instrumento. Com isso, as novas gerações de pandeiristas inspiram-se, e passam a criar novas técnicas, novos usos, ampliando cada vez mais as possibilidades do instrumento.

4.4.1 “Samba do blackberry”

O segundo trabalho de Suzano selecionado para análise é o Samba do blackberry, trabalho que o músico realiza com o cantor Ney Matogrosso, no álbum *Atento aos sinais* (2013), de autoria de Rafael Rocha e Aberto Continentino. Nessa música a melodia conduz a música para um padrão rítmico do samba carioca. Refiro-me ao padrão transcrito abaixo (Fig. 16), porém Marcos Suzano faz um desenho rítmico diferente no pandeiro (Fig. 17) e esse desenho é repetido durante toda a música, sem muitas variações. É um padrão de semicolcheias com um acento, no segundo tempo e quarto tempo de cada compasso, esse acento é feito através do *slap*²⁶.

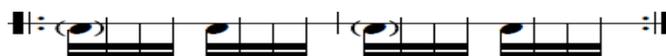


Figura 16 – Padrão rítmico básico do samba-choro no pandeiro

Figura 17 - Introdução da música *Samba do blackberry*.

No padrão rítmico do samba o pandeiro é uma combinação de oito semicolcheias, onde a primeira semicolcheia é dada pela batida do dedo polegar na pele abafada, para em seguida, ser usado o movimento do instrumento com a ponta dos

²⁶ Contato da palma da mão na região central do pandeiro.

dedos e o punho. No segundo tempo do compasso, o pandeiro é novamente golpeado com o polegar. Alguns panderistas mais experientes, usam a ponta dos dedos com ênfase na parte central do pandeiro para tirar sons mais agudos, essas variações dão um colorido na textura do padrão rítmico do samba. No “*Samba do blackberry*” Marcos Suzano criou uma nova forma de conduzir o ritmo com o pandeiro, fazendo um desenho rítmico diferente do padrão.

Através dos exemplos musicais escolhidos, observei que Marcos Suzano, em sua *performance*, trabalha com a variação na acentuação com padrões rítmicos de semicolcheia. Este conjunto de semicolcheias representa a movimentação frequentemente usada por ele com a mão esquerda. A articulação da mão direita está diretamente ligada à movimentação do instrumento. Quando Marcos Suzano precisa usar uma acentuação no segundo e quarto tempos de um compasso quaternário, por exemplo, a sua técnica invertida proporciona o acento com a ponta dos dedos no meio do pandeiro sem que, para isso, o movimento do instrumento tenha que ser interrompido.

Na segunda parte do samba (Fig. 18), Marcos Suzano faz uma variação das semicolcheias e passa a utilizar colcheias, porém ele mantém o acento no segundo e quarto tempo de cada compasso. Com esse exemplo, notamos a criatividade e ousadia de Marcos Suzano em fazer uma articulação diferente em um gênero musical, que tem o pandeiro como instrumento característico, e criar uma nova linguagem rítmica pra um gênero que já possui características rítmicas tão consolidadas.



Figura 18 – Variação rítmica de Marcos Suzano no pandeiro na música *samba do blackberry*.

Para Marcos Suzano o pandeiro é um instrumento versátil, por possuir uma variedade timbrística, que pode substituir o uso de vários instrumentos de percussão. Essa praticidade e portabilidade são aspectos que contribuíram para a preferência de Suzano com o pandeiro. A partir desse conceito ele transformou o pandeiro em uma espécie de bateria portátil, transpondo os ritmos e gêneros musicais que teve contato

para o instrumento, experimentando e criando novos desenhos rítmicos para o instrumento.

4.5 Pandeiristas da nova geração

Através das aulas ministradas, *workshops*, das vídeo-aulas e dos *shows*, Marcos Suzano iniciou uma espécie de “escola”, que reúne uma geração de novos pandeiristas, também, imbuídos com a ideia de inovação. Constantemente, ele é solicitado para ministrar oficinas nas quais ensina como desenvolveu a sua técnica. Anteriormente chegou a ministrar aulas regulares de percussão na escola Maracatu Brasil, situada no bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, mas por ter uma agenda movimentada entre ensaios, *shows*, gravações, não atua mais como professor.

Com o seu trabalho, Suzano tem contribuído para a abertura de múltiplas possibilidades no contexto das experimentações sonoro-musicais, bem como para a abertura de novos nichos de mercado voltados para os pandeiristas. O resultado disso é percebido, entre outros aspectos, através da presença de pandeiristas tocando em diversos contextos da música popular contemporânea; e ainda no fato de o pandeiro ocupar lugar de destaque na *performance* de gêneros diversos, tais como o *jazz* e o *rock*.

Entre os pandeiristas da geração de Marco Suzano, alguns desses seus alunos e ex-alunos, podemos destacar os trabalhos do percussionista Túlio Araújo, de Uberlândia - MG, que utiliza o pandeiro no *jazz* e que vem ganhando reconhecimento nos lugares onde se apresenta. Outro pandeirista dessa nova geração é o Bernardo Aguiar, que foi aluno de Marcos Suzano. Como explica Suzano: “um cara que, hoje, que faz talvez os melhores pandeiros do Rio, e um cara que talvez seja o melhor pandeirista da área...” (TAUBKIN, 2011, p. 174). Bernardo Aguiar se destaca com seu trabalho *Pandeiro Repique Duo* (Fig.19), em que o pandeiro e o repique são os únicos instrumentos numa apresentação. Uma mistura inusitada que se caracteriza pelo passeio entre os mais variados gêneros musicais. A ideia do pandeiro como “bateria de bolso” está muito presente entre esses novos pandeiristas.



Figura 19 – Grupo Pandeiro duo Repique²⁷

²⁷ Disponível em: www.pandeirorepique duo.com.br/#!/pandeiro-repique-duo/zoom/chcs/i0yyu. Acesso em 01 de dezembro de 2014.

Capítulo 5

Aspectos históricos e organológicos do pandeiro no Brasil

O pandeiro brasileiro (Fig. 20 e 21) classifica-se como membrano/idiofone e é composto por um fuste de madeira²⁸ (corpo do instrumento), geralmente circular e seu tamanho varia entre oito a doze polegadas. Possui soalhas ou platinelas e uma membrana (ou pele), que pode ser de couro ou náilon. O mecanismo de afinação se dá através do aro, arquilhos e tarraxas. As platinelas ou soalhas são discos de metais abaulados, de diversos diâmetros, cromadas ou niqueladas, que quando se entrechocam produzem um som agudo parecido com um chocalho.

É encontrado no formato circular, quadrangular, sextavado ou oitavado. No formato quadrangular, é chamado de adufe ou adufo, se caracteriza por ser um bимembranofone contendo sementes ou platinelas entre uma membrana e outra (Fig. 22). O pandeiro circular, usado no Brasil, é muito parecido com o Daff (Fig. 23), instrumento de origem Árabe.



Figura 20 e 21 – Pandeiros usados no Brasil: pele de couro e pele sintética²⁹

²⁸O aro do pandeiro pode ser também encontrado em metal, bambu, e cabaça. Cf. Frungillo, Mário de. *Dicionário de Percussão*. 2002, p.244.

²⁹ As Figura 18 e 19 estão disponíveis no site: http://musicatradicional.no.sapo.pt/alto_alentejo.html. Acesso em: 24 de nov. de 2014.



Figura 22 - Adufe³⁰



Figura 23 – Daff³¹

Pertencente à família dos tambores emoldurados³², o pandeiro está inserido em dois grupos de instrumentos, o grupo dos idiofones percutidos – instrumentos musicais cujo som é provocado pela sua vibração; e o grupo dos membranofones – instrumentos que produzem som através da vibração da membrana (pele).

Os tambores moldurados são tipos de tambores de mão que têm por característica possuir um casco (aro) estreito que não tem função de caixa de ressonância. (D'ANUNCIAÇÃO, 1989 citado por LACERDA, 2007).

O pandeiro está presente em muitas culturas do mundo, porém, não existe um consenso com relação a sua origem. De acordo com Lacerda (2007, p. 11), o instrumento tem uma longa ancestralidade e pode ter sido encontrado em muitas partes do mundo desde antiguidade (Fig. 24). Tornou-se popular na Europa na Idade Média, frequentemente associado aos artistas ambulantes.



³⁰ Figura disponível no site: http://musicatradicional.no.sapo.pt/alto_alentejo.html. Acesso em: 20 de out. de 2014.

³¹ Figura disponível no site: <https://cadernosdedanca.wordpress.com/tag/daff/>. Acesso em: 24 de nov. de 2014.

³² *Frame drums*

Figura 24: Mulher tocando um *tambourine*. Peça de cerâmica do museu britânico-Londres³³

Os hebreus o chamam de *toph*, os árabes de *daff*, os persas de *daira* e os egípcios de *riq* ou *mazhar*. Em cada uma dessas culturas o pandeiro se diferencia tanto na forma de ser executado como no tipo de material, tamanho, formato, sonoridades e também nos seus usos e funções. Por exemplo, os egípcios o utilizavam para o luto e os hebreus em sinal de júbilo. De acordo com Lacerda,

Foi a partir do Oriente Médio que tipos de *Frame Drums* vieram a espalhar-se, modificar-se e agregar-se à música e à cultura de outros povos. Imagens esculpidas em pedras mostram que tipos de tambores de mão estavam inclusos na cultura dos povos da Mesopotâmia desde os sumérios. Nomes como *Timbrel*, *Timbre*, *Tympanon*, *Tabret*, *Temple*, *Toph* e *Douff* são algumas das denominações para tipos de *Frame Drums* utilizados nos templos antigos (LACERDA, 2007, p.11).

A utilização do pandeiro em cerimônias e eventos comemorativos tem sido destacada também nos escritos antigos, a exemplo do texto bíblico, que cita situações diversas em que os judeus tocavam pandeiros (e outros tambores moldurados) em momentos festivos, como está descrito no livro de Samuel: “E Davi, e toda a casa de Israel, alegravam-se perante o Senhor, com toda a sorte de instrumentos de pau de faia, como também com harpas, e com saltérios, e com tamboris, e com pandeiros, e com címbalos” (BIBLIA, 1997, p. 324).

No Brasil, o pandeiro está presente em muitas manifestações musicais tanto no contexto das músicas popular rural e urbana, quanto nas músicas de concerto³⁴. Não se sabe exatamente como esse instrumento chegou às terras brasileiras, no entanto a explicação mais comum é que ele foi trazido pelos portugueses no processo de

³³ Fonte: Arquivo de Eurides Santos, 2015.

³⁴ Para obras do contexto erudito conferir: TULIO, Eduardo Fraga. O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D’ Anunciação, Ney Rossauro e Fernanda Iazzetta: análise, edição e performance de obras selecionadas. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO e PESQUISA, 15, 2005. *Anais...* ANPPOM, 2005. Disponível em: [HTTP://www.anppom.com.br/anaiscongresso_anppom_2005/index.htm](http://www.anppom.com.br/anaiscongresso_anppom_2005/index.htm). Conferir também, GIANESELLA, Eduardo F. Percussão Orquestral Brasileira: problemas editoriais e interpretativos. 2009, 273 f. Tese (Doutorado) Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: [file:///C:/Users/Sony/Downloads/Doutorado_Eduardo_Gianesella%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Sony/Downloads/Doutorado_Eduardo_Gianesella%20(2).pdf). Acesso em 27 de novembro de 2014.

colonização. (SOARES, 2010, p.11). Entre as manifestações musicais que utilizam o pandeiro destacam-se a embolada, o samba de roda, a capoeira, o forró, a chula, o bumba-meu-boi, os pastoris, capoeira, entre outras variantes.

No presente trabalho, damos destaque à presença do pandeiro na capoeira, no choro e no samba, enquanto manifestações da música brasileira que têm relação direta com o trabalho desenvolvido por Marcos Suzano, e que serviram de referência para as inovações técnicas na sua performance com o pandeiro.

5.1 O pandeiro na capoeira

A capoeira constitui-se numa atividade em que o jogo, a luta e a dança se interpenetram, numa intrincada relação recíproca. O elemento musical é um dos pontos que diferem a capoeira de outras artes marciais. Sendo a música elemento essencial para que o “jogo” (termo mais utilizado pelos praticantes dessa arte) se desenvolva e os jogadores possam evoluir com seus golpes e sua dança.

A orquestra da capoeira (Fig. 25) é composta por instrumentos de percussão, são eles: o berimbau, o atabaque, agogô, reco-reco e o pandeiro. Em alguns casos a roda acontece com a presença apenas do berimbau e o pandeiro. O uso do pandeiro na capoeira é antigo e esse instrumento foi incorporado na roda provavelmente através da influência africana. É uma luta (jogo) que se desenvolveu no país na época da escravidão, em que os negros lutavam entre si, e para se defender dos senhores de escravos e feitores.

O papel do pandeiro na orquestra é de manter o ritmo puxado pelo tocador do berimbau, mas nunca deve superar o volume sonoro do berimbau. Não se tem informações de quando o pandeiro foi inserido na capoeira, mas o que podemos perceber através de documentos, fotografias e desenhos é que esse instrumento foi introduzido na orquestra da capoeira, e desde então exerce sua função de manutenção da base rítmica.



Figura 25 – Orquestra da Capoeira (1968) ³⁵

Wênia Medeiros ressalta a importância do pandeiro para a capoeira, em particular, para o grupo Capoeira Angola Comunidade, da cidade de João Pessoa, afirmando que o pandeiro faz a manutenção do ritmo no mesmo patamar do berimbau. Segundo a autora,

O pandeiro é um dos principais responsáveis pela manutenção do andamento da música além dos berimbaus. É possível que hajam três berimbaus afinados com bons tocadores e um bom tocador de pandeiro, mas que se empolgue com a música e com o jogo e acelere o andamento. Se a equipe dos berimbaus está desatenta, passa a acompanhar o ritmo do pandeirista, fazendo, assim, o “ritmo ir lá pra cima. É preciso controle ao tocar. Da mesma forma, quando um dos pandeiros não acompanha, a bateria também desce. Portanto os responsáveis pela manutenção do andamento são os berimbaus e pandeiros (MEDEIROS, 2012, p.105).

Entre os grupos mais conservadores são utilizados dois pandeiros, um de cada lado. Os ritmos da capoeira, assim como outros presentes em manifestações tradicionais da música brasileira, têm sido objeto de estudo e se apresentam como elementos importantes da metodologia do pandeirista Marcos Suzano na formação de uma nova geração de pandeiristas brasileiros. Para isso, ele desenvolve vídeo – aulas presenciais utilizando ritmos da capoeira, além de participar de rodas de capoeira, tocando juntamente com capoeiristas brasileiros e estrangeiros (SUZANO, 2011). Nos exemplos abaixo (Fig. 26) temos o ritmo da capoeira feito pelo pandeiro. Na primeira linha é a

³⁵ Acervo do Museu e Folclore do Rio de Janeiro – Cena do filme “Dança de guerra”, em 1968, Salvador. Disponível em: <http://paznomundocamara.blogspot.com.br/2010/08/capoeira-patrimonio-cultural.html>. Acesso em: 1 de dez. de 2014.

levada padrão, e na linha de baixo uma variação que alguns instrumentistas gostam de utilizar.



Figura 26 – Padrão rítmico do pandeiro na capoeira (D' ANUNCIACÃO, 1990).

5.2 O pandeiro no choro e no samba

Duas manifestações musicais que contribuíram para a construção do *status* do pandeiro como um dos símbolos da música brasileira foi o samba e o choro, isso por que o instrumento teve importante papel no desenvolvimento e consolidação desses gêneros. Inicialmente usado de forma pouco expressiva, mas, à medida que a música nacional ganhava espaço nos salões, nas orquestras, e posteriormente nas rádios, os pandeiristas passaram ampliar os usos do pandeiro na execução desses gêneros.

5.2.1 O choro

O choro é um gênero musical brasileiro que se desenvolveu na cidade do Rio de Janeiro por volta de 1870. Inicialmente era apenas um estilo de interpretação das danças europeias e os grupos eram formados por trios, compostos por flauta, violão e cavaquinho. O acompanhamento era caracterizado pela síncope e por elaboradas linhas de baixo. Esse estilo de interpretar ganhou características próprias e aos poucos se consolidou como gênero musical. (GARCIA; LIVINGSTON, 2005, p. 2).



Figura 27: Pixinguinha, “Sofres por que queres”, transcrição de Richard Miller.

Com a consolidação do choro como gênero musical brasileiro, no final do século XIX e início do século XX, ele adquiriu melodias próprias. Inicialmente os grupos regionais ou ternos³⁶ (como eram chamados na época) eram formados por instrumentos de corda e sopro, e só posteriormente o pandeiro passou a fazer parte da formação, adquirindo seu espaço nos grupos. Desde então os grupos tradicionais de choro não o dispensam em sua formação.

A história do Pandeiro no Brasil está em grande parte ligada ao Choro, estilo de música genuinamente brasileiro surgido no final do século XIX, resultado da fusão de ritmos europeus e afro-brasileiros. Passaram-se décadas até o pandeiro conseguir seu lugar definitivo dentro do estilo, unindo-se posteriormente ao Samba, e hoje está presente na maioria dos ritmos brasileiros. (LACERDA, 2007. p. 7).

Não se sabe ao certo como o pandeiro foi inserido no choro. Diferentemente do samba, o pandeiro era o único instrumento de percussão usado nesses grupos e seu papel era exclusivamente de acompanhamento e manutenção da base rítmica, nunca sobrepondo o som dos outros instrumentos.

No início do desenvolvimento do choro não foi registrado o uso do pandeiro, sendo inserido nesse gênero quando ele já estava consolidado dentro da música urbana, que se desenvolvia mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro. Richard Milles afirma o seguinte:

Eu não encontrei um musicólogo brasileiro que tenha mencionado a percussão no início do Choro. No entanto, a mais forte evidência, a favor da ausência da percussão no início do choro, vem a partir dos relatos de Ary Vasconcelos e Henrique Cazes, que ouviram gravações brasileiras desde seu início, em 1902. O fato desses relatos terem sido recebidos com surpresa é uma prova da inquestionável assimilação desse instrumento [o pandeiro] para o conjunto de Choro. (MILLER, 2006, p. 78).³⁷

Apesar das dúvidas em relação à data de inserção do pandeiro no choro, o certo é que ele exerceu um grande papel no desenvolvimento desse gênero, ao ponto de ser indispensável nos regionais. Segundo Mendes, na obra *Reminiscências dos chorões antigos* “há relatos de dezesseis oficleides, dois oboés, duas cítaras e apenas um

³⁶ Grupo instrumental geralmente formado por cavaquinho, violão e flauta.

³⁷ “I was unable to find one Brazilian musicologist who listed percussion in the early choro. However , the strongest evidence in favor of the absence of percussion in the early choro come from the reports of Ary Vasconcelos and Henrique Cazes , who listened to early Brazilian recordings of choro from its beginning in 1902. The fact that these reports have been received with surprise is a testament to the unquestionable assimilation of this is instrument into the choro ensemble”.

pandeiro” (CAZES, 2005 citado por MENDES). No entanto, Mendes reforça que “a década de 1910 marcou a inserção desse idiofone no choro, e que o pandeiro foi durante um bom tempo o único instrumento de percussão nos grupos regionais”. Também destaca que uma das suas principais funções (do pandeiro) era a de marcar o tempo forte, a qual seria substituída pela posterior presença do surdo (MENDES, 2009).

Nos antigos grupos de choro e nos grupos atuais mais conservadores, o pandeiro tem o papel de acompanhamento de forma pouco expressiva. O soar das platinelas era único som permitido, pois não poderia sobrepor a qualquer outro instrumento de suporte harmônico ou melódico. Livingston e Caracas afirmam que,

Os aspectos rítmicos da melodia, o centro harmônico e o baixo são tipicamente reforçados e completados pelo pandeiro, com o qual geralmente se toca um constante padrão de semicolcheias, no tempo binário. (LIVINGSTON, CARACAS,2005, p.8) ³⁸.

Nos exemplos abaixo (FIG. 28, 29) segue o padrão rítmico executado no choro pelo pandeiro.



Figura 28 – Pandeiro no Choro.

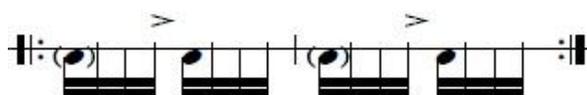


Figura 29 – Pandeiro no choro com o acento na quarta semicolcheia.

5.2.2 O samba

Assim como o choro, o samba urbano é derivado de gêneros como o lundu, o maxixe e a modinha. Segundo Carlos Sandroni, “o Lundu e a Modinha têm estado indissolúvelmente associados na historiografia da música brasileira, [...] esse tratamento conjunto que os gêneros receberam por parte de estudiosos reflete o que Araújo chama de ‘conexões históricas’” (2008, p.41).

³⁸“The rhythmic aspects of the melody, the Center, and the bass are typically reinforced and complemented by the pandeiro, which generally plays a constant sixteenth-note in 2/4time”.

No início do século XX, as modinhas e lundus-canção influenciaram muitos compositores da época, como Chiquinha Gonzaga, Antônio da Silva Calado, Anacleto de Medeiros. Nessa época, o samba passa a se configurar nos morros, ganha novos contornos, instrumentos e histórico próprio, de tal forma que nos anos 1930 era considerado como gênero musical. (SANDRONI, 2001).

O samba que tratamos aqui é o desenvolvido na cidade do Rio de Janeiro, que na época era o grande centro do desenvolvimento econômico e cultural do país. Na segunda metade do século XIX, existia uma vida musical intensa, nos teatros, nos salões, nas casas de família, em que esse novo gênero foi se desenvolvendo. De início, o lugar social do samba acontecia na casa das chamadas tias, a mais conhecida delas é a tia Ciata, Hilária Batista de Almeida.

Essa fase inicial do samba se concretiza em 1917, com a gravação do samba Pelo telefone, do Estácio, considerado como o marco inicial do gênero. De acordo com Sandroni, o samba era considerado muito próximo do maxixe e, portanto, como um “falso” samba, enquanto que o estilo nascido em 1930 foi considerado o samba carioca por excelência (2008, p. 15).

De acordo com José Adriano Fenerik (2007), a percussão só foi introduzida no samba gravado em 1929, com a música “Na pavuna”, do grupo o Bando dos Tangará, que era composto por Noel Rosa, João de Barro, Henrique Brito e Álvaro Miranda Ribeiro. Nessa época, o samba passava por transformações. O samba desenvolvido no Estácio, considerado o berço do novo samba urbano, um samba batucado, mas que assumia a característica de música mais marchada, como decorrência da aceleração rítmica, considerada mais apropriada para os desfiles de carnaval. Outra característica é com relação às letras que eram mais valorizadas do que os improvisos costumeiros das rodas de samba de partido alto.

A história do pandeiro no samba carioca (como a dos demais instrumentos) retrata as situações de perseguição e enfrentamentos com as autoridades policiais locais, que proibiam a realização pública do samba. De acordo com Juliana Vieira, o depoimento de João da Baiana, concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 24/08/1966, relata essa realidade.

E eu fui lá falar com Pinheiro Machado. E ele disse: ‘por que você não foi à festa?’. Ah, General, não fui porque tomaram meu pandeiro na Penha e me prenderam. ‘Mas por quê? Você brigou? Onde é que pode mandar fazer um pandeiro?[...] Ele pegou, tirou um pedaço de papel e deu para escrever na parede e mandou eu fazer um pandeiro. Ele botou a dedicatória para o Seu Oscar colocar no pandeiro: ‘A minha admiração a João da Baiana. Senador Pinheiro Machado’ (VIEIRA, 2012).

Depois das transformações do samba em 1930, ele se consolidou como gênero musical, símbolo da música nacional, e trouxe características que permanecem até os dias atuais, sendo que o pandeiro configurou-se como elemento simbólico desse gênero musical.

A oportunidade de compartilhar o palco e as rodas de samba com artistas do universo do samba carioca é traduzida como “sorte” por Marcos Suzano.

... eu tocava, choro, samba, eu era rato de samba, rato de choro, e dei muita sorte por que estavam quase todos vivos nessa época. Então eu toquei com Radamés, com Joel, conheci Copinha, vi Abel Ferreira tocando, só não vi o Pixinguinha e nem o Cartola. Mas eu tive sorte, eu fiz shows com Zeti. O Nelson do cavaquinho sempre aparecia nas rodas de samba antigamente, Guilherme de Brito, Luis Carlos da Vila, era uma galera da melhor qualidade. (SUZANO, 2014).

Convivendo com os chamados “bambas” do samba de sua época, Marcos Suzano descobriu no pandeiro um instrumento rico e versátil. À medida em que foi aperfeiçoando sua técnica, ele passou a incluir novos elementos à sua performance com o instrumento.

5.3 Desenvolvimento da técnica na *performance* com o pandeiro

A difusão do pandeiro no Brasil foi se estabelecendo nos contextos da cultura popular urbana, por meio da tradição oral. Hoje em dia encontramos alguns métodos que auxiliam no aprendizado do pandeiro, como o método do Luiz D’ Anunciação “*O pandeiro estilo brasileiro*” (1990), o “*O pandeiro brasileiro*” de Roberto Sampaio e Victor Camargo (2004) e “*Pandeirada brasileira*” de Vina Lacerda (2007). São exemplos de esforços para sistematizar a escrita para o instrumento. Porém, não existe um consenso com relação à escrita, isso decorre devido a sua versatilidade timbrística, uma vez que muitos elementos não conseguem ser expressos através da escrita musical.

Mesmo sendo um instrumento comum no cotidiano dos brasileiros, seu ensino e aprendizagem acontecem, em grande parte fora dos contextos do ensino formal. A grande maioria dos pandeiristas aprendeu a partir da observação de instrumentistas mais experientes.

Hoje em dia, nos grupos de choro mais modernos e que conservam o pandeiro como instrumento de base, exige-se do instrumentista um apuro técnico equivalente ao dos outros músicos, cabendo ao pandeirista a exploração ampla dos timbres, agindo no grupo como um instrumento que dialoga com a melodia e os demais elementos da música, de maneira livre e criativa, porém sem perder o foco da manutenção da base para todos os instrumentos.

5.4 Principais instrumentistas

No Brasil, existe um grande número de pandeiristas, consagrados por suas performances. Entre eles destaque dois que serviram como referência no desenvolvimento de Marcos Suzano com o pandeiro. Foram responsáveis por popularizar o instrumento na época de ouro da radiofonia, são eles: o carioca Jorginho do Pandeiro e o paraibano Jackson do Pandeiro, músicos que com suas performances inspiraram uma grande geração de novos pandeiristas.

5.4.1 Jorginho do Pandeiro



Figura 30 – Jorginho do pandeiro³⁹

Jorge José da Silva (Fig. 30), carioca nascido em 1930, é um dos pandeiristas de renome nacional e desenvolveu sua carreira musical no universo do choro e do samba. Filho de uma família de músicos profissionais, começou a sua trajetória musical aos quatorze anos. Em princípio trabalhou na rádio Tamoio, no Rio de Janeiro, em 1944, se apresentando com o grupo de Ademar Nunes. Desenvolveu vários trabalhos ao lado de Jacob do Bandolim, com o grupo Época de Ouro. Também trabalhou como produtor de discos de artistas com as cantoras Clara Nunes, Elizeth Cardoso, o compositor Chico Buarque e Marisa Monte.

Jorginho é irmão de Horodino Jose da Silva (Dino Sete Cordas) que, na época, reunia músicos frequentemente na casa da família, passando horas e horas tocando. Jorginho, ainda moleque, observava e participava dessas reuniões. O ambiente era propício para um jovem desenvolver suas habilidades musicais. Certo dia, seu irmão precisou de um pandeirista para uma apresentação de última hora, resolveu levar Jorginho. Depois disso, o garoto passou a se apresentar nas rádios e a brincadeira veio a se tornar uma profissão.

Jorginho do Pandeiro ingressou, em 1956, no famoso Regional do Canhoto, somando o brilho individual ao de bambas do porte do acordeonista Orlando Silveira, do flautista Carlos Poyares e dos violonistas Jaime Florence (Meira) e Dino sete cordas (seu irmão). Participou de várias apresentações nos chamados anos dourados da radiofonia nacional. Tocou com o regional Época de Ouro, para o qual ingressou, em 1972, a convite do violonista César Faria, pai do compositor Paulinho da Viola.

Jorginho do pandeiro incorporou à sonoridade já conhecida desse instrumento novos elementos, começando a inserir o timbre grave, provocado pelo contato entre o polegar (ou dedo médio), com a pele do pandeiro de maneira mais enfática. Outra característica importante na sua sonoridade peculiar, e que foi um marco da maneira de executá-lo, foi a ideia de fazer variações com a disposição do grave na levada padrão do samba/choro. Com essas inovações o pandeiro ganhou novas formas rítmicas e timbrísticas.

³⁹ Figura disponível no site: <http://chorinhonocoretosetembrede2010.blogspot.com.br/>. Acesso em: 20 de nov. 2014.

É admirado e inspira muitas gerações de pandeiristas, como o próprio Marcos Suzano, que depois de assistir uma *performance* do Jorginho com o pandeiro, resolveu se dedicar ao estudo do instrumento. Nas palavras dele “*aquela mão elegante, a mão esquerda, que swing incrível da segunda semicolcheia*” (SUZANO, 2014).

Outra importante contribuição do Jorginho foi sua participação no projeto da Escola portátil de música, criada por músicos de choro, em 2000, na cidade do Rio de Janeiro. A escola surgiu a partir da necessidade que os músicos de choro sentiram de passar seus conhecimentos sobre o gênero para as novas gerações. Jorginho dá aulas e coordena o curso de pandeiro juntamente com seu filho, Celsinho Silva. A escola representa um importante avanço no ensino do pandeiro, pois, apesar de ser um instrumento muito popular no país, são poucas as escolas de música que oferecem aulas. No caso da Escola Portátil, as aulas de pandeiro são direcionadas para o universo do choro.

Jorginho do Pandeiro, considerado um grande pandeirista, hoje aos oitenta e quatro anos, ainda toca o seu pandeiro, mas não atua com um grupo musical específico. Ministra palestras e oficinas, em que passa seus conhecimentos aos novos pandeiristas. Vale ressaltar que a sua vivência com o instrumento está intimamente ligada ao universo do choro e do samba.

5.7.2 Jackson do Pandeiro



Figura 31 – Jackson do pandeiro⁴⁰

⁴⁰ Disponível em: <https://catracalivre.com.br/sp/tag/jackson-do-pandeiro/>. Acesso em 01 de dez. de 2014.

No forró, o pandeiro também tem sua importância e seu lugar. Enquanto “gênero guarda-chuva”, todos os ritmos compreendidos nessa manifestação podem ser executados no pandeiro – o xote, baião, xaxado, arrasta-pé – acompanhados por outros instrumentos como o zabumba, agogô e triângulo. Essa característica do forró permite muito mais desenvoltura ao pandeiro, pois ele não é o único instrumento responsável pela base do ritmo.

A duplas de emboladores de coco estão entre os artistas responsáveis pela popularização do pandeiro na música nordeste. Eles apresentam em feiras livres em formações reduzidas, onde o pandeiro muitas vezes é o único instrumento. Filho de Flora Mourão, coquista, desde pequeno Jackson do Pandeiro (José Gomes Filho, 1919-1982), teve contato com esse universo da cultura popular e por muitas vezes acompanhou sua mãe em apresentações. Nas palavras de Fernando Moura e Antônio Vicente, “o menino Zé herdou uma surpreendente aptidão rítmica, calcada nos floreios percussivos e coreógrafos da mãe, uma das mais respeitadas coquistas (ou coqueiras) de sua região”. (MOURA, VICENTE, 2001, p. 24).

Depois da morte de seu pai, sua mãe decidiu morar na cidade de Campina Grande em busca de novas oportunidades. Ainda adolescente, Jackson trabalhava como entregador de pão e outros pequenos serviços. Em 1946, mudou-se para a capital João Pessoa onde passou a tocar na Rádio Tabajara. Em 1948, foi para Recife trabalhar na Rádio Jornal Comércio. Seu primeiro sucesso foi com a música Sebastiana, lançada em 1953. Jackson do Pandeiro foi o responsável por popularizar o pandeiro no forró. Depois de Recife, seguiu para o Rio de Janeiro e trabalhou na Rádio Nacional. (MOURA, VICENTE, 2011, p. 24).

Com sua experiência e vivência musical, Jackson misturou os elementos do samba ao coco e mostrou uma série de possibilidades que eram pouco exploradas ou pouco conhecidas na *performance* com o pandeiro. Assim como Jorginho, Jackson trouxe novos elementos para o desenvolvimento da *performance* do pandeiro na música brasileira. Com a sua forma diferenciada de cantar, ganhou notoriedade na época de ouro das rádios, sendo reconhecido até hoje como um dos principais representantes do pandeiro no Brasil. Segundo Moura,

Do seu jeito diferente de cantar, misturando as emboladas do pernambucano Manezinho Araújo, os sambas de Jorge Veiga, os

cocos de Flora e o floreio de repentistas campinenses um mosaico de som tecido com um suingue e uma divisão rítmica que volta e meia chamava a atenção dos músicos locais. (MOURA, VICENTE, 2001,p. 117).

Devido a sua grande habilidade rítmica, tanto com instrumentos de percussão como com a voz, era chamado de homem orquestra:

Jackson do Pandeiro, como é sabido, toca pandeiro. Um ritmista formidável, desde os seus tempos da Parahyba que não faz outra coisa. Um dia, o baterista Bôto deixou a *Jazz Paraguay* e era preciso arranjar um substituto imediato. Quem entraria para o posto? Falou-se em muitos nomes e, finalmente, o indicado foi Jackson do Pandeiro, que na primeira noite que sentou diante da bateria, assombrou a todo mundo. Jackson do Pandeiro é ainda um bom violonista, acompanhando os seus sambas, tocando igualmente para os outros. Certa vez disseram a seu respeito: Jackson do Pandeiro é o homem-orquestra. (JORNAL DO COMERCIO, 1949) [apud citado por FERREIRA, SANTOS, 2012, p.17].

Marcos Suzano revela que Jackson do Pandeiro exerceu forte influência em sua carreira. Nas suas palavras: “quando eu era mais jovem sempre pirava com ele tocando”. Nesse período Jackson já não tocava muito o pandeiro, pois perdera a resistência nos braços devido a um acidente de carro que sofreu. No entanto, segundo Suzano “ele tinha um suingue incrível e fazia umas viradas bem bacanas”. Outro aspecto observado por Suzano na *performance* de Jackson era o uso da mão esquerda: “ele trabalhava muito (a mão esquerda), como eu toco. Acho que meu som tem muito dele e do Jorginho”. (SUZANO, 2014).

Considerações Finais

As relações entre o indivíduo e seu meio social tem sido alvo de estudos sociológicos que, há muito, buscam compreender os modos como as pessoas se comportam e se articulam na interação com a coletividade. No âmbito do mundo artístico, Becker (1973) procurou desenvolver estratégias teórico-metodológicas para uma melhor compreensão desse fenômeno, partindo do princípio de que, assim como o mundo, em sua concepção de totalidade, funciona através da produção, interação, organização e consenso entre pessoas e instituições que dele participam, os mundos artísticos seguem funcionando por esse mesmo modelo. Com isso, Becker ressalta a diversidade de mundos artísticos e a diversidade de ações, produções e consensos nesses mundos. Becker ainda aponta para os diversos tipos artísticos presentes nesses mundos: os profissionais integrados, os inconformistas e os ingênuos.

De forma mais ampla, Bourdieu argumenta que as ações e estratégias do indivíduo e grupos sociais fundamentam-se no que ele chamou de *habitus*, ou seja, um “princípio gerador e estruturador das práticas e das representações” (*Op.Cit.*) na vida coletiva. O pensamento desses teóricos reunido às teorizações da etnomusicologia, em especial sobre o estudo da *performance musical* e seus diversos contextos, permitiram uma melhor compreensão acerca da construção do fazer musical de Marcos Suzano, incluindo sua atuação e interação no meio musical e a concretização de suas ideias inovadoras na *performance* com o pandeiro.

Ainda fundamentada nas ideias de Becker, bem como de Bourdieu e dos estudos etnomusicológicos, categorizei o perfil artístico de Marcos Suzano como um “artista inovador”, isso partindo das opiniões e consensos a seu respeito já existentes entre profissionais do seu meio artístico, alunos e audiência. A pesquisa de campo com entrevistas, observações e acompanhamento do trabalho de Marcos Suzano foram também fundamentais para esses entendimentos.

Marcos Suzano iniciou seus estudos de pandeiro no contexto tradicional do samba e do choro. Porém, foi através das insatisfações e limitações pessoais no uso do instrumento que ele decidiu inovar. Para que sua técnica tivesse o efeito estético e sonoro que imaginava, foi necessário não apenas as experimentações pessoais com o

pandeiro, mas também as parcerias com profissionais da música: engenheiro de som e músicos diversos que com ele interagiram.

Além disso, contou com as tecnologias de áudio para a exploração sonora e experimentações com o pandeiro. As músicas que ouviu, incluindo *rock*, *jazz*, *dub*, aliadas ao já conhecido mundo do choro e do samba lhe deram esteio para as experimentações timbrísticas, rítmicas e estéticas. Através da sua *performance*, Marcos Suzano pôde explorar de forma inovadora e ousada novas maneiras de utilizar o instrumento tanto nos contextos da música popular brasileira como em contextos da música popular internacional. Portanto, suas inovações técnicas são baseadas nas ações realizadas em parceria com outros artistas, no uso da técnica invertida e no uso de equipamentos eletrônicos.

Para Marcos Suzano, o pandeiro é uma espécie de tradutor de suas ideias musicais. Um instrumento versátil que pode ser utilizado nos mais variados contextos musicais, só dependendo da criatividade de quem o executa. Enquanto músico, não se prende a gêneros e ritmos específicos, pois para ele, o instrumentista deve explorar ao máximo as possibilidades rítmicas do seu instrumento. Sua *performance* com o pandeiro atualmente inspira uma nova geração de pandeiristas que fazem uso do pandeiro nos mais variados contextos musicais.

Através da pesquisa de campo foi possível conhecer aspectos importantes da biografia de Marcos Suzano e compreender como sua trajetória musical o conduziu a sua atual posição de músico inovador. Constatei que ele é um artista sensível, criativo, que realiza seu trabalho com muita seriedade e o resultado disso é seu reconhecimento no meio musical brasileiro e internacional.

O pandeiro é um instrumento muito comum ao povo brasileiro. Está presente em manifestações tanto das músicas regionais e rurais, quanto em contextos diversos da música popular urbana. Pode ser considerado um instrumento representativo da música brasileira.

O interesse pelo pandeiro e a constatação de que existem poucos trabalhos acadêmicos dedicados ao estudo desse instrumento me motivaram a investigar sobre sua história. Mais tarde, a admiração e curiosidade pelo trabalho de Marcos Suzano me

levaram a construir a presente dissertação. Assim, espero que este trabalho possa servir de referência para futuros pesquisadores interessados nos assuntos aqui discutidos.

REFERÊNCIAS

- BARATA, Denise. *Samba e partido-alto: curimbas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- BARBOSA, Katiúsca Lamara dos S. *Pandeiro brasileiro: desenvolvimento e inovações técnicas usadas pelo percussionista Marcos Suzano*. Monografia. TCC. Bacharelado em Música, 2012.
- BECKER, Howard S. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar. 1977, p. 9-25.
- BÉHAGUE, Gerard. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984.
- BIBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de J. F. de Almeida. Rio de Janeiro, 1997, p.72.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- _____. *Music, culture and experience*. Selected papers of John Blacking. Ed. by Reginald Byron. 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *Esboço de uma teoria da prática*. Tradução: Paula Monteiro e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1999.
- CROOK, Larry. *Focus: music of northeast Brazil*. New York: Routledge, 2005.
- D'ANUNCIÇÃO, Luiz Almeida. *A percussão dos ritmos brasileiros sua técnica e sua escrita*. Caderno II: O pandeiro estilo brasileiro. Rio de Janeiro: Europa Gráfica e Editora 1990.
- D'ANUNCIÇÃO, Luís. *A percussão dos ritmos brasileiros: pandeiro estilo brasileiro*. Caderno 2. Rio de Janeiro: EBM, 1989.
- FENERIK, José Adriano. *Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira*, *Revista história em reflexão*, Vol. 1 n. 1. Jan/Jun., 2007. Disponível em: http://www.historiaemreflexao.ufgd.edu.br/historiaemreflexao_ed1/noel_rosa.pdf. Acesso em 23 de março de 2015.
- FERREIRA, Lucilvana; SANTOS, Roberg Januario. *A fabricação do rei: a construção simbólica de Jackson do pandeiro enquanto o rei do ritmo nordestino*. Rio Grande do Norte, V encontro estadual de historia, conhecimento e dialogo social. 2012.
- FONSECA, Edilberto José de Macedo. “...Dar rum ao orixá...”: ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 101-16, 2006.

GARCIA, Thomas; LIVINGSTON, Tamara. *Choro: a social history of a Brazilian popular music*. Indiana: University Press. Illinois Press, 2005.

GIANESELLA, Eduardo F. *Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. 2009, 273 f. Tese (Doutorado) Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: [file:///C:/Users/Sony/Downloads/Doutorado_Eduardo_Gianesella%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Sony/Downloads/Doutorado_Eduardo_Gianesella%20(2).pdf). Acesso em 27 de novembro de 2014.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Organização Liv Soovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

IAZZETA, Fernando. *A música e a mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2009.

HANDLER, Richard; LINNEKIN, Jocelyn. Tradition, genuine or spurious. *The Journal of American Folklore*, Vol. 97, No. 385, 1984, pp. 273-290.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.

LACERDA, V. *Pandeirada Brasileira*. Curitiba: Edição do autor, 2007. Acompanha 1 DVD.

LIM, Malcolm. Marcos Suzano: Expanding the Pandeiro. *Percussive notes* 47, no. 2, 2005.

LIVINGSTON, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. . *Choro: a social history of a Brazilian popular music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2005.

LOMAX, Alan. *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick/London, 2007.

MEDEIROS, Wênia Xavier de. *A Percussão na performance musical do grupo capoeira angola comunidade*. Dissertação. (Mestrado em Música - Etnomusicologia). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. Manuscrito.

MENDES, Giann Ribeiro. *A transmissão do choro em Mossoró*. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MILLER, Richard Elbert. *The guitar in the Brazilian Choro: Analyses of tradition, Solo, and art music*. Dissertation (For the degree Doctor of Philosophy). Washington: Catholic University of American. 2006.

MOEHN, Frederik. *A carioca blade runner, or how percussionist Marcos Suzano turned the Brazilian tambourine into a drum kit, and other matters of (politically) correct music making*. *Ethnomusicology*, Illinois, v. 53, n°. 2, p. 277-307, 2009.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo. Editora 34, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista brasileira de história*, São Paulo, v. 20, nº 39, p. 167-189, 2000.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2. ed. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

PEREIRA, Sérgio Paulo Andrade. Lenine e a música “predatória” brasileira: o conceito de antropofagia musical. Dissertação. (Mestrado em educação, arte e história da Cultura). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2013.

PEREIRA, Simone Luci. O nome, o olhar e a escuta da cidade: memória de ouvintes. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (Orgs.). *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p.221-286, 2001.

POTTS, Brian J. *Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: Techniques for nontraditional performance*, 2012. *Open Access Dissertations*. 788 fls. Disponível em: http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/788/. Acesso em 25 de maio de 2014.

SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce; BUB, Victor D. Camargo. *Pandeiro brasileiro*. Florianópolis: Bernúncia, 2012. Vol.1.

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

SHINZATO, Igor. *A escrita para pandeiro na música popular*. Monografia. Universidade do Rio de Janeiro Instituto Villa Lobos, Rio de Janeiro, 2006.

SOARES, Maira Cabral. *Formalização do ensino do pandeiro brasileiro*. Monografia. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.

SUZANO, Marcos. *Entrevista concedida a Malcon Lim*. Rio de Janeiro. Out. 2005. Disponível em: <http://www.pas.org/pdf/Suzano.pdf>. Acesso em: 16 de abril de 2012.

_____. Depoimento. *Entrevista concedida a Kátiusca Lamara*. Rio de Janeiro, 2014

SUZANO, Marcos. *Pandeiro brasileiro*. Alemanha: Kalango Productions, 2008. 1 DVD.

_____. *Sambatown*. Rio de Janeiro: MPB, 1996. 1 CD.

_____. *Flash*. Rio de Janeiro: Trama, 2000. 1 CD.

SUZANO, Marcos; LENINE, Osvaldo. *Olho de peixe*: Rio de Janeiro, 1993. 1 CD.

SUZANO, Marcos; RAMIL, Vitor. *Satolep*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2007. 1 CD.

TAUBKIN, Benjamim. *Viver de Música: diálogos com artistas brasileiros*. São Paulo: BEÏ, 2011.

TULIO, Eduardo Fraga. O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D' Anunciação, Ney Rossauro e Fernanda Iazzetta: análise, edição e performance de obras selecionadas. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS – GRADUAÇÃO e PESQUISA, 15, 2005. *Anais...* ANPPOM, 2005. Disponível em: HTTP://www.anppom.com.br/anaiscongresso_anppom_2005/index.htm. Acesso em 27 de Nov. de 2014.

VASCONCELLOS, Maria Drosila. Pierre Bourdieu: *A herança sociológica*. Educação e sociedade, São Paulo, v. 78, p. 77 – 87, 2002. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br/revista/rev/rev78.html>. Acesso em: 15 de Jan. de 2015.

VIEIRA, Juliana Lessa. O samba e a cultura da classe trabalhadora Carioca (1900-1930). Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal Fluminense, 2012.

APÊNDICE

Música Leão do Norte

Felipe Moreira

Leão do Norte

Lenine / Paulo César Pinheiro

Intro

5

9 **A**

13

17 **B**

20

Chords: Em⁷, A⁷/E, Em⁷, A⁷/E, Em⁷, A⁷/E, Em⁷, A⁷/E, Em⁷, A⁷/E, Em⁷, A⁷/E, Am⁷, D⁷/A, Em⁷, A⁷/E, Gm⁶, F[#]m⁷, F⁷.