

Tensionando discursos relacionados ao pandeiro nas primeiras décadas do século XX

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Eduardo Marcel Vidili
UNIRIO – eduardovidili@hotmail.com

Resumo: A organologia tem em seu escopo o interesse em compreender de que maneiras os instrumentos musicais agem como construtores de identidades culturais (DAWE, 2001). O presente artigo, que integra uma pesquisa em andamento, tem por objetivo mapear discursos a respeito do pandeiro brasileiro - instrumento considerado um dos símbolos da musicalidade do País – durante as quatro primeiras décadas do século XX. A pesquisa vem sendo feita por meio de consultas a periódicos de época, letras de canções e literatura especializada. Constata-se que, contrariando narrativas que sustentam a passagem de um *status* de marginalidade para uma condição plena de legitimação, o instrumento foi visto constantemente de maneiras bastante antagônicas no período em questão.

Palavras-chave: Pandeiro brasileiro. Organologia. História da música brasileira.

Tensioning Discourses Related to Brazilian Pandeiro in the First Decades of the 20th Century

Abstract: Organology has in its scope the aim to understand the ways by which musical instruments act as constructors of cultural identities (DAWE, 2001). The purpose of the present paper, which integrates an ongoing research, is mapping discourses about the Brazilian pandeiro - instrument which is considered one of the symbols of Brazilian musicality – during the first four decades of 20th century. The research has been done through inquiries to periodicals, song lyrics of that time and specific literature. Contradicting narratives that support the transition from a status of marginality to a condition of full legitimacy, the instrument was constantly perceived in very antagonistic ways during the period addressed.

Keywords: Brazilian pandeiro. Organology. History of Brazilian music.

1. Introdução

A organologia, estudo científico dos instrumentos musicais, tem em seu campo de interesses aspectos que apontam para muito além da constituição física e propriedades acústicas dos objetos produtores de som. Dentre os vários vieses possíveis da disciplina, instrumentos musicais podem ser entendidos como intersecções entre os mundos material, cultural e social; físicos e metafóricos, são, conforme apontou Kevin Dawe, “vistos como construções materiais e sociais” (apud BATES, 2012, p. 368). Um corpo crescente de publicações estuda de que modo os objetos produtores de sons contribuem para a retenção da memória cultural, agindo como construtores de identidades e ícones de etnicidade (DAWE, 2001, p. 220-221). A organologia, assim, pode ser compreendida como o estudo contemporâneo de instrumentos de música, incorporando “critérios ligados a fatores

socioculturais e a crenças que determinam o seu uso e o *status* de seus músicos” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 265).

Um dos pontos de interesse de minha pesquisa de doutorado, em andamento, a respeito do pandeiro brasileiro, é investigar transformações de percepções sociais a respeito do instrumento e instrumentistas, durante as quatro primeiras décadas do século XX. Que lugares pandeiro e pandeiristas ocuparam, simbólica e concretamente, ao longo destes anos? Por meio de pesquisa em periódicos, letras de canções e literatura específica, procuro responder a estas questões mapeando e analisando os discursos da época.

Se, conforme apontam relatos de músicos ligados ao desenvolvimento do samba urbano no Rio de Janeiro, durante as primeiras décadas do século XX o pandeiro era associado à vadiagem, sendo passível de apreensão policial e de prisão do “portador” (MOURA, 1995; SANDRONI, 2012), discursos correntes nos dias atuais e amplamente aceitos pelo senso comum, nomeando-o “logotipo da música brasileira” (LACERDA, 2007), “símbolo do instrumento de percussão típico brasileiro” (GIANESELLA, 2009, p. 159) e “instrumento de percussão quintessencial da nação” (POTTS, 2012, p. 1) ecoam um tipo de visão que já se evidenciava ao final da década de 1930, em conformidade com a *zeitgeist* do Estado Novo que se implantava no País. A passagem do pandeiro de um extremo para outro, dentro deste espectro simbólico, constitui “mistério” análogo ao examinado por Hermano Vianna (2012) em relação ao samba, necessitando ser investigada, incluindo a pergunta inevitável: esta passagem se efetivou plenamente?

2. O pandeiro: antes perseguido, agora glorificado

Em 1939, a Revista Carioca publicou reportagem¹ intitulada *O samba nasceu na Baía?* (COUTINHO, 1939), que se desenvolve na forma de uma conversa entre o entrevistador e o sambista João da Baiana (1887-1974), à época um dos mais conhecidos pandeiristas atuantes no rádio. Passando rapidamente pelo mote inicial indicado por seu título (a controvérsia entre as supostas origens baianas ou cariocas do gênero musical), a matéria percorre, pela narrativa de João, diversos estágios do desenvolvimento do samba no Rio de Janeiro (onde o músico, descendente de família baiana, nasceu e viveu), principalmente no tocante à sua aceitação pela “sociedade da época” (mais exatamente, a parcela da sociedade carioca do início do século XX que consistia na elite econômica e política). Basicamente, João da Baiana narra a aversão desta “alta sociedade” àquele ritmo de “capadócius”, dando detalhes das estratégias de repressão policial ao samba e ao pandeiro, instrumento a ele atrelado, até que ocorresse a progressiva aceitação de ambos, mediada por autoridades que

simpatizavam com os sambistas. O gênero teria, então, experimentado a consagração fora do País, como aponta João, citando o sucesso dos Oito Batutas na Europa² e o de Carmen Miranda nos Estados Unidos, que ocorria na época em que a reportagem foi feita. Ao final da entrevista, para não deixar dúvidas do êxito obtido pelo pandeiro, João da Baiana exalta:

Quem havia de dizer que o velho pandeiro, que padeceu as maiores afrontas, viesse a gozar das regalias e honras de que hoje goza? Eu, por exemplo, vanglorio-me de dizer que este aqui já esteve até nas mãos do rei Alberto e do príncipe de Galles (*sic*), que o examinaram curiosamente, e manifestaram sua ótima impressão quanto à eficiência de um bom pandeiro em qualquer conjunto musical (apud COUTINHO, 1939, p. 62).

A fala de João parece em conformidade com o *ethos* do Estado Novo então vigente no país, no qual estava em fase de acentuadas negociações a própria ideia de identidade nacional. Neste processo, o samba se constituía como o gênero musical brasileiro por excelência (VIANNA, 2012), e, vinculado a ele, o pandeiro se convertia em um dos símbolos da identidade musical brasileira (embora sua utilização nunca tenha se restringido ao samba, sendo observada em grande quantidade de manifestações musicais brasileiras). Esta associação transparece em canções de grande sucesso comercial da época (não por acaso, todas elas sambas). Na emblemática *Aquarela do Brasil*, de 1939, Ary Barroso é assertivo: “É meu Brasil brasileiro / Terra de samba e pandeiro / Brasil! Brasil!”. Em *Brasil Pandeiro*, de 1940, Assis Valente recomenda: “Brasil, esquentai vossos pandeiros / Iluminai os terreiros / Que nós queremos sambar”. Já outra composição da época foi feita por Luiz Peixoto e Vicente Paiva para a intérprete Carmen Miranda, que retornava de longa temporada vivendo nos Estados Unidos, se defender da “acusação” de ter se americanizado (tema que começava a ter bastante espaço nos debates sobre a música brasileira). Em *Disseram que Eu Voltei Americanizada*, de 1940, Carmen enuncia a acusação: “Disseram que eu voltei americanizada / [...] Que não suporto mais o breque do pandeiro”, indicando que, na percepção popular, alguém que estivesse deixando de ser “brasileiro” para se converter em “americano” (do Norte), sintomaticamente não suportaria mais escutar os breques (e sons) do pandeiro.

3. Relatos da repressão policial por pandeiristas e periódicos

Os tempos anteriores a esta ‘consagração’ do instrumento, de acordo com relatos de músicos da época, ligados ao samba e ao choro e atuantes no Rio de Janeiro, tinham sido sombrios. Na mencionada matéria jornalística, João da Baiana narra a perseguição policial por ele sofrida em tempos passados: “por causa do samba, trancafiaram-me muitas vezes na

cadeia e quebraram-me muitos pandeiros” (apud COUTINHO, 1939, p. 62) Como ‘prova’ do fato, João posa para uma foto atrás das grades, com o pandeiro na mão. O músico também menciona um episódio que, a partir de depoimento posterior, concedido ao MIS em 1966 e publicado em livro (cf. MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, 1970) se tornaria famoso na historiografia do samba: João, que costumava tocar em festas na casa do Senador Pinheiro Machado, deixou de comparecer a uma dessas reuniões por ter seu pandeiro quebrado pela polícia na Festa da Penha³ em 1908. O Senador, informado do ocorrido, determinou a confecção de um novo instrumento, dado de presente ao músico, contendo uma placa com a inscrição: “A minha admiração, João da Baiana – Senador Pinheiro Machado”. Este pandeiro passou a valer como um ‘salvo-conduto’ para João, que desde então não teria sido mais importunado pela polícia.

Este tipo situação é corroborado por depoimentos de outros músicos. O violonista Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1890-1974), o famoso (e controvertido) compositor de *Pelo Telefone* e companheiro de Pixinguinha no conjunto Oito Batutas, confirmou esta prática policial: “Na Festa da Penha, os pandeiros eram arrebatados pela polícia, por medida de precaução” (apud MOURA, 1995, p. 111).

Pertencente a uma geração posterior à de Donga e João da Baiana, Russo do Pandeiro (Antônio Cardoso Martins, 1913-1985), que viria a rivalizar em prestígio com João e a desenvolver notável carreira internacional como pandeirista, relatou, em depoimento concedido em 1982: “Naquela época [1929, quando começou a tocar], quem tocava violão, cavaquinho e pandeiro era vagabundo. Eu fui preso, quantas vezes eu fui preso. Furavam o pandeiro e botavam no xadrez” (VIVACQUA, 1982). Em certa ocasião, no entanto, uma situação ilícita que, ao que parece, não era incomum beneficiou o músico. Reportagem⁴ publicada em 1955 informa que Russo, “na casa de um amigo, encontrou um pandeiro de alumínio que um guarda-civil havia tomado de um malandro e o comprou por um chope”. O pandeiro em questão foi seu primeiro instrumento.

Em pesquisa realizada anteriormente (VIDILI, 2018), busquei verificar em que medida tal categoria de situações relatadas acima era ou não repercutida pelos cinco maiores periódicos em circulação, no Rio de Janeiro, durante as três primeiras décadas do século XX. Os vários exemplos localizados confirmam as situações descritas pelos músicos e cobrem todo o recorte temporal destes depoimentos (ou seja, desde cerca de 1908, conforme o relato de João da Baiana, até cerca de 1929, segundo o relato de Russo do Pandeiro). Destacarei, abaixo, alguns exemplos, cujas transcrições textuais foram adaptadas para as normas gramaticais vigentes.

Matéria⁵ localizada em edição de 1910 do *Correio da Manhã*, sobre o segundo domingo da Festa da Penha daquele ano, assume postura condenatória à ação policial durante o evento. Segundo o periódico, “a provocação da polícia começava em proibir que se tocasse pandeiro no recinto da romaria”. Tal proibição era seguida da apreensão dos instrumentos e humilhação a seus donos, assim denunciadas pela publicação:

O delegado do 23º distrito e vários comissários seus esbordoam e dizem insultos e obscenidades aos pobres diabos que vão à delegacia pedir a restituição de seus pandeiros ou tratar de qualquer outro assunto. A um deles vimos nós o próprio delegado dar bofetadas e pontapés, no próprio recinto do posto policial da Penha.

Em 1916, o *Jornal do Brasil* relata⁶ um samba ocorrido em uma rua em Mangueira, no qual “a patuscada corria animadíssima, ouvindo-se ao longe o pandeiro, o chocalho, o reco-reco [...]”. Porém, no meio da festa chegou a viatura policial “e lá se foi o pessoal chorar... as suas mágoas no xadrez do 18º Distrito”, conforme informa ironicamente o texto. O restante da reportagem se limita a elencar os nomes das pessoas presas, bem como do comissário responsável, eximindo-se de emitir qualquer comentário crítico às prisões efetuadas aparentemente sem justificativa.

Em 1920, o *Correio da Manhã* narra⁷ a abordagem sofrida por um empalhador de cadeiras chamado Antonio Loponto que, “levando tranquilamente um pandeiro, que havia comprado”, foi preso por um policial, sem maiores justificativas. Libertado no dia seguinte, Antonio reclamou a devolução de seu pandeiro. Obteve, como resposta, “que o comissário o havia dado de presente a um guarda civil, para os filhinhos deste”. O jornal limita-se a desaprovar discretamente: “Não é edificante!”. A notícia chama a atenção por se assemelhar à situação descrita anteriormente, vivida por Russo do Pandeiro, na qual um guarda-civil vendeu a ele, pelo valor de um chope, o pandeiro que havia “tomado de um malandro”.

Analisando estas e outras notícias localizadas, percebi que as posturas dos jornais que as reportavam oscilavam, fundamentalmente, entre, por um lado, criticar ou censurar as ações policiais e, por outro lado, apoiá-las ou não emitir juízo algum (particularmente em situações relacionadas a comunidades periféricas ou a manifestações religiosas de matriz afro-brasileira). Estes posicionamentos variavam de acordo com a linha geral da publicação e do tipo de situação envolvida; porém, um mesmo jornal podia assumir postura ora favorável, ora crítica aos desmandos policiais. Os periódicos, portanto, não eram unívocos quanto ao assunto repressão policial aos pandeiristas.

4. Agruras no novo campo profissional

Ao que tudo indica, a partir da década de 1930 verifica-se maior aceitação do pandeiro, relacionada, além do contexto político e ideológico da época, à assimilação do instrumento pelas duas principais instâncias da então incipiente indústria cultural brasileira do período: a fonografia e a radiofonia. A indústria fonográfica, embora implementada no Brasil a partir do início do século XX, teve um ponto de inflexão em 1927: o advento da gravação elétrica, em substituição ao processo mecânico utilizado até então. Esta mudança tecnológica incorreu em transformações estéticas, dentre as quais interessa, para este texto, apontar a possibilidade de gravação de instrumentos de percussão relacionados ao samba (PAES, 2012, p. 14). A primeira gravação utilizando instrumentos desta categoria ocorreu em 1929, pelo Bando de Tangarás: *Na Pavuna*, composição de Almirante. A partir daí, instrumentos como o tamborim, surdo e pandeiro se fizeram cada vez mais presentes nos fonogramas de música popular brasileira realizados nesta época (PAES, op. cit., p. 117).

Já no rádio, cujas transmissões no Brasil se iniciaram em 1922, o ponto de inflexão ocorreu em 1932: a regulamentação, por parte do governo de Getúlio Vargas, da exploração da publicidade por parte das emissoras, que até então funcionavam como sociedades sem fins lucrativos. Isto permitiu que elas rapidamente passassem a dispor de bases financeiras sólidas (BRAGA, 2002, p. 56). Como a música realizada ao vivo ocupava parte significativa das programações, todas as emissoras possuíam um ou mais conjuntos regionais. Aptos ao acompanhamento de gêneros musicais diversos, normalmente eles eram compostos por violões, cavaquinho, um instrumento solista (flauta, clarinete, bandolim) e somente um instrumento de percussão: o pandeiro (BECKER, 1996, p. 48-49). O rádio constituiu um novo e vasto campo de trabalho para os músicos, possibilitando a muitos deles a formalização de vínculos empregatícios com as emissoras, que na década de 1930 se tornaram os principais locais de concentração do músico popular profissional, em um momento em que a profissão “passou a ser financeiramente valorizada e socialmente reconhecida” (BESSA, 2001, p. 201).

Porém, mesmo dentro desta nova situação profissional, marcada pela incorporação do pandeiro, relatos de músicos da época indicam que pandeiristas não eram tratados em pé de igualdade com outros instrumentistas. A dissertação de mestrado de Nelson Fernando Caiado (2001) ilustra bem esta afirmação, ao incluir entrevistas realizadas com diversos músicos atuantes na era do rádio brasileiro. A eles foi questionado de que forma os instrumentistas de percussão eram vistos por seus colegas, e se havia diferença de *status* entre percussionistas e demais instrumentistas. Vale ressaltar que grande parte destes

percussionistas profissionais tocava pandeiro, uma vez que era o instrumento de percussão predominante nos conjuntos regionais das emissoras de rádio. O autor assim resume as respostas dos entrevistados: “Enquanto alguns negaram que isso [a diferença de *status*] acontecesse, *apesar de reconhecerem que havia uma diferença de cachês*, e vindo com naturalidade esse fato, outros confirmaram essa diferenciação, chegando a afirmar que os percussionistas eram considerados sub-músicos” (CAIADO, 2001, p. 52, grifo meu).

Chama a atenção, dentre os depoimentos coletados pelo autor, o de Wilson das Neves, que aponta o acúmulo de funções dos percussionistas: além de tocar, “eram obrigados a carregar as estantes e o repertório, tinham que chegar primeiro para arrumar a orquestra toda... e ainda ganhavam menos” (apud CAIADO, op. cit., p. 239).

5. Considerações finais

Os relatos jornalísticos coletados em minha pesquisa confirmam o que afirmavam músicos atuantes no início do século XX no Rio de Janeiro: ocorria, de fato, repressão policial a pessoas que tocassem pandeiro em determinadas circunstâncias. Tudo indica que a situação começou a mudar durante a década de 1930, quando se observa a grande assimilação do instrumento nas indústrias da fonografia e radiofonia. O *status* do pandeiro também se alterou radicalmente, segundo sugerem letras de canções ufanistas da época, que associam o pandeiro ao samba, ambos como símbolos recém-estabelecidos da identidade nacional brasileira.

Porém, há evidências de que, longe de superar a dicotomia entre “marginalização” e “celebração” ao instrumento, a consagração simbólica em alguns âmbitos não significou, necessariamente, melhor condição para os pandeiristas. Eles, que começavam a estabelecer seu lugar profissional na radiofonia e fonografia, ainda eram vistos com certo menosprezo por alguns de seus pares e contratantes, situação que se refletia em seus ganhos. No período em questão, portanto, havia uma profusão de percepções e narrativas conflitantes a respeito do pandeiro e dos pandeiristas brasileiros, desafiando qualquer visão simplista do assunto.

Referências:

BATES, Eliot. The social life of musical instruments. *Ethnomusicology*, v. 56, p. 363-395, 2012.

BECKER, José Paulo Thaumaturgo. *O acompanhamento do violão de 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto “Época de Ouro”*. 196f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

BESSA, Virgínia de Almeida. *“Um bocadinho de cada coisa”*: trajetória e obra de Pixinguinha. 263f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

- BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A Invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. 408f. Tese (Doutorado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- CAIADO, Nelson Fernando. *Samba, música instrumental e o violão de Baden Powell*. 241f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- COUTINHO, Lourival. O samba nasceu na Baía? *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 200, p. 62, 12 ago. 1939.
- DAWE, Kevin. People, objects, meaning: recent work on the study and collection of musical instruments. *The Galpin Society Journal*, v. 54, p. 219-232, 2001.
- GIANESELLA, Eduardo Flores. *Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. 237f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- LACERDA, Vina. *Pandeirada Brasileira*. Curitiba: Edição do Autor, 2007.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *As vozes desassombradas do museu: 1 : Pixinguinha, Donga, João da Baiana : extraído dos depoimentos para a posteridade realizados no Museu de Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: O Museu, 1970.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. *Revista Antropologia*. USP, São Paulo, v. 44, n.1, p. 221-286, 2001.
- PAES, Anna. *Almirante e o Pessoal da Velha Guarda: memória, história e identidade*. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- POTTS, Brian J. *Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: Techniques for Nontraditional Performance*. 77f. Ensaio de Doutorado. University of Miami, Miami, 2012.
- SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro 1917-1933*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- VIDILI, Eduardo Marcel. Registros da repressão policial ao pandeiro em periódicos do Rio de Janeiro durante as três primeiras décadas do século XX. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 5., 2018, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018, p. 533-545.
- VIVACQUA, Renato. Entrevista com Russo do Pandeiro em 25 jul. 1982. Rio de Janeiro. Registro de áudio. Disponível em: <http://www.renatovivacqua.com/entrevista-com-russo-do-pandeiro/>. Acesso em: 09 jan. 2018.

Notas

¹ Todas as matérias publicadas em periódicos mencionadas neste artigo estão digitalizadas e disponíveis para consulta no website da Hemeroteca Digital Brasileira, disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

² Embora a reportagem não especifique esta informação, João da Baiana se refere à temporada dos Oito Batutas ocorrida em Paris, em 1922.

³ A Festa de Nossa Senhora da Penha, estabelecida a partir de 1635, ocorre no Rio de Janeiro anualmente, nos domingos do mês de outubro. Até os anos 1930, era a principal festa popular carioca, na qual se divulgavam as canções populares que eventualmente fariam sucesso no carnaval seguinte (MOURA, 1995).

⁴ É a carinha do papai! *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 277, p. 27, 1 jan. 1955.

⁵ O segundo domingo da romaria da Penha teve uma concorrência de mais de vinte mil pessoas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 out. 1910, p. 3.

⁶ Samba e xadrez no “buraco quente”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 dez. 1916, p. 8.

⁷ O Antonio e o pandeiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1920, p.4.