

O pandeiro no jazz: a performance de Túlio Araújo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-4

Mateus Espinha Oliveira

UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais)

mateusespinha@yahoo.com.br

Resumo. Este artigo tem o objetivo de compreender a inserção do pandeiro no universo jazzístico através do estudo da performance de Túlio Araújo. O trabalho baseia-se em entrevistas, transcrições e na metodologia da observação participante. As transcrições aqui presentes foram comparadas com os relatos do músico para mostrar uma convergência entre a prática musical do mesmo e as ideias que a norteiam. A observação participante foi outra metodologia importante para que fosse possível entender com propriedade a maneira como o músico desenvolveu a performance do jazz no pandeiro.

Palavras-chave. Pandeiro, Jazz, Percussão, Performance.

Title. The Pandeiro in Jazz: the Performance of Túlio Araújo.

Abstract. The goal of this article is to understand the placement of the pandeiro in jazz music through the study of Túlio Araújo's performance. The work is based on interviews, transcriptions, and in the methodology of participant observation. The transcriptions used here were compared with some testimonies of the musician to show how his practices and ideas converge. Participant observation was an important methodology for properly understanding how the musician developed his jazz performance on the pandeiro.

Keywords. Pandeiro, Jazz, Percussion, Performance.

Introdução

Este artigo visa abordar a introdução do pandeiro¹ no contexto jazzístico com foco no trabalho do músico mineiro Túlio Araújo. Começarei descrevendo o desenvolvimento de algumas técnicas utilizadas pelo músico que permitem que ele insira o instrumento fora de seu

¹ Este artigo se restringe ao estudo do pandeiro de pele de couro, que possui características técnicas e estilísticas específicas. Esta técnica remonta à performance do instrumento no choro e às inovações introduzidas por Marcos Suzano. Ainda que Túlio Araújo utilize um pandeiro com pele sintética, a base dos conhecimentos adquiridos por ele está nestes dois pilares.



contexto nativo. Na sequência abordarei a utilização destas técnicas na criação de levadas jazzísticas. Tento mostrar assim, o processo de recriação das convenções necessárias para desenvolver uma atividade musical em um instrumento tradicionalmente exterior a ela. O termo “convenções”, se refere ao que Becker (2010, p. 49) caracteriza como os conhecimentos e ações necessários para satisfazer os requisitos de criação de um determinado tipo de obra de arte. No caso do pandeiro, o *groove* seria a principal convenção a ser utilizada e aquela que precisou ser adaptada para o instrumento.

O artigo é parte de uma pesquisa de doutorado em andamento e utiliza ferramentas metodológicas múltiplas. Foi feita uma entrevista com o músico além de algumas aulas. Estas últimas se enquadram em um processo de observação participante em que “o pesquisador toma parte na ação que deseja observar” (López-Cano e Sán Cristóbal, 2014, p.114)². Elas se embasam em uma metodologia que John Baily (2001, p.94) chama de *learn to perform*, na qual “aprende-se a música ‘por dentro’ [...]. Isto significa que a música é aprendida operacionalmente, em termos do que você faz e, por implicação, do que precisa saber”³.

A escuta e transcrição de trechos musicais também foi fundamental para as análises aqui presentes. As transcrições são importantes para mostrar uma convergência entre a prática do instrumentista e seu discurso sobre sua própria performance. Além disso, analisei o método de pandeiro *O Ritmo da Melodia*, feito por Araújo, e abordei alguns autores importantes na discussão acadêmica sobre o pandeiro, como Brandão (2023) e Vidili (2017).

A entrevista ocorreu em julho de 2023, na casa do músico. Quatro aulas ocorreram nas semanas subsequentes. Para a entrevista, entre outras coisas, foram mostradas algumas transcrições feitas por mim de trechos de suas performances gravadas. O objetivo era compreender sua abordagem no instrumento pedindo-lhe que comentasse e explicasse estes trechos para assim entender sua performance do jazz no pandeiro.

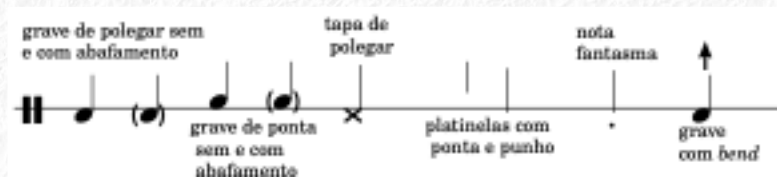
A notação gráfica do pandeiro utilizada neste artigo está descrita na fig. 1.

² Texto original: “[...] el propio investigador toma parte en la acción que desea observar” (tradução do autor).

³ Texto original: “One understands music from the “inside”, so to speak. This means that the structure music comes to be apprehended operationally, in terms of what you do by implication, of what you have to know”.



Figura 1 – Bula descritiva com o sistema notacional utilizado.



Fonte: Elaboração do autor.

Túlio Araújo: breve histórico

Marco Túlio Costa de Araújo, nascido em 22/11/1978, na cidade de Passos (MG), é um pandeirista brasileiro radicado em Belo Horizonte (MG) e tem sua imagem e carreira associadas à performance do jazz no pandeiro.

Túlio encabeça seu próprio trabalho e com ele já gravou seis discos. Ele obteve importantes prêmios que impulsionaram sua carreira. Seu disco *East* (2014) foi finalista da *International Songwriters Competition*, ganhou o prêmio de melhor álbum de jazz pelo *Akademia Music Awards* e ainda lhe rendeu o prêmio de melhor instrumentista pelo site *Embrulhador*. Ele também tem grande atuação como educador nos meios digitais com destaque para seu método *O Ritmo da Melodia* que tem mais de 2000 assinantes ao redor do mundo.

O pandeiro no jazz

A inserção do pandeiro no jazz é recente e ainda se destacam poucos trabalhos dedicados a este fazer musical. O disco *Sambatown*, de Marcos Suzano pode ser tido como uma obra de influências jazzísticas, como nos afirma Potts (2012, p. 22). Brandão (2023, p. 95) cita, além de Túlio Araújo, três outros músicos que atuam desta forma: Gustavo Bali, Sérgio Krakowski e Scott Feiner. Este último talvez seja o mais representativo no que diz respeito à inserção do pandeiro no jazz. O primeiro disco de Feiner chamou-se justamente *Pandeiro Jazz* (2006). O músico chegou a afirmar que este foi o primeiro disco de jazz em que a percussão foi tocada unicamente por um pandeiro (Vidili, 2017, p. 178). Ele gravou outros três discos nesta temática antes de falecer em 2023.

Nem mesmo Feiner, entretanto, chegou a adaptar o tradicional padrão do *swing*, tocado no prato de condução da bateria (Brandão, 2023, p. 107). A forma em que estes músicos se

enquadram neste contexto baseia-se em parâmetros como “questões de improvisação, de expressão individual, de exploração das possibilidades dos instrumentos [e] da possibilidade de diálogo do pandeirista com o restante do conjunto” (p. 95). Feiner, apesar de respeitar quando outros pandeiristas tentavam adaptar o *swing* da bateria no pandeiro, evitava intencionalmente esta adaptação. Ele dizia: “eu não faria [a levada do *swing*], porque pra mim aquela levada não rola, pode ser algo interessante, mas como é uma coisa sagrada para mim, eu não faria” (apud Brandão, 2023, p. 107).

Túlio Araújo, entretanto, foi muito influenciado pela maneira de tocar de Feiner. Ao entrevistar Feiner (min. 43:42), Túlio fala sobre como este músico foi uma influência em sua vida musical. Túlio diz que o disco *Dois Mundos*, de Feiner, “foi um marco” para ele. Ele explica como isso se deu:

Eu queria fazer alguma coisa já com o pandeiro. Eu já vinha de uma série de mudanças na minha vida, relacionadas ao pandeiro, [...]. E quando eu ouvi você [Scott Feiner] eu falei: [...] ‘Esse cara foi [...] muito inteligente, porque ele pegou a escola dele, que é o jazz, e ‘botou’ no pandeiro’. E aí eu comecei a buscar qual era a minha escola e enquanto eu estava buscando, [...] eu fiquei tocando as suas músicas. Porque as suas músicas [...] são impressionantes. Como elas se encaixam perfeitamente nesse contexto com pandeiro e instrumentos tocando jazz.

Túlio é talvez o músico que tenha ido mais profundamente na adaptação da levada de *swing* para o jazz.

Notas fantasma e condução suprimida

Antes de falar mais precisamente sobre como se deu esta adaptação das levadas, é necessário abordar dois tipos de técnicas muito importantes na maneira como Túlio toca o *swing*.

A primeira é chamada por ele de “nota fantasma” (ou *ghost note*). Esta técnica consiste na manutenção de um movimento alternado na mão de pegada de forma a obter sons das platinelas do instrumento sem atacá-lo com a mão livre. Em seu método *O Ritmo da Melodia*, ele diz: “[temos] que ser capaz[es] de não tocar uma nota que a gente não queira dentro [...] desse monte de subdivisões que a gente trabalha”. Ele exemplifica uma levada com quatro semicolcheias em que a segunda nota é uma nota fantasma, ou seja, ela soa, acionada pelo

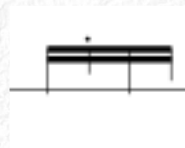


movimento de rotação, sem que a mão atinja o pandeiro. Sobre esta nota específica e a característica sonora que ela gera, ele diz: “esse ‘sh’ [onomatopéia para a nota fantasma] vem bem suave, mas ele acontece” (Araújo, 2023a).

Com os dizeres acima, Túlio explicou as características motoras da realização das *ghost notes*, mas ele também se refere às características estéticas geradas pelo uso delas. Ele diz: “com a *ghost note*, como na bateria, ainda rola um som pequeno, [...] que traz uma musicalidade”. Ele ainda diz que o uso destas notas na levada gera “um som diferente” (Araújo, 2023a). Adiante ele ainda faz um comentário que relaciona o pandeiro com outro instrumento: a bateria. É frequente no discurso dos adeptos da “técnica moderna” a comparação entre o pandeiro e uma “bateria de bolso”. Vemos isso claramente nessa fala de Túlio.

vocês vão ver como isso traz cores diferentes, texturas diferentes que me lembram muito a questão da bateria, quando você está [...] tocando [...] o chimbal, que é mais [...] sequinho, e quando você abre [...] para o *ride* [prato de condução] [...]. Então eu comparo muito com essa possibilidade de você trabalhar [e] modular entre cores e texturas (Araújo, 2023a).

Figura 2 – Nota fantasma grafada na segunda semicólcheia



Fonte: Elaboração do autor.

A segunda técnica, curiosamente, utiliza um tipo de movimento que não é voltado para obter sons, mas para buscar silêncios. Este tipo de técnica, como ele diz em seu método, é “a cereja do bolo” de sua forma de tocar. Ele também diz que ela é “uma das coisas mais importantes” em sua performance (Araújo, 2023a). Esta técnica é bastante interessante e consiste em manter o movimento de rotação⁴, porém com movimentos muito sutis que não chegam nem mesmo em resultar na obtenção de sons das platinelas. A mim ele descreveu o

⁴ Neste movimento, a mão de pegada, através da rotação do antebraço, leva o instrumento ao encontro da mão livre, que o percutirá. Vidili (2017, p. 64-68) faz uma boa descrição da técnica do instrumento. Por motivos de espaço, opto por não fazer uma descrição pormenorizada das técnicas mais comuns.

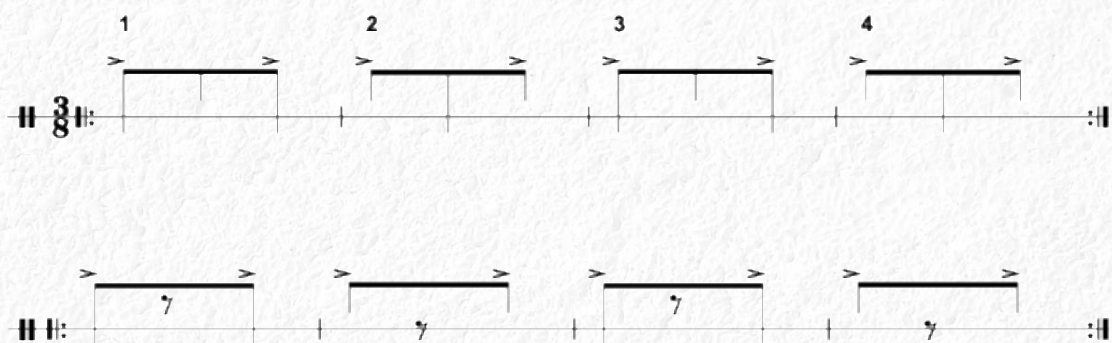


movimento da seguinte forma: “eu giro tão pouco ao ponto que não deu tempo, não deu o ângulo para a platina mexer” (Araújo, 2023b).

Ao manter o movimento de rotação constante, sem necessariamente extrair sons das platinas, ele consegue obter um fraseado que não se caracteriza pela sonoridade constante das subdivisões nas platinas, obtendo assim, pausas mais frequentes em seu fraseado. A constância do movimento permite que ele tenha à mão as sonoridades que quer extrair do instrumento, porém acionando-as somente quando desejar.

Para começar a tocar a levada que chama de *jazz swing*, Túlio utiliza alguns fundamentos que utilizam necessariamente a condução suprimida. O primeiro passo para se tocar essa levada é a execução de uma condução rítmica ternária em que se alternam os apoios nos polos superior e inferior da mão. Daí, Túlio, como dito acima, deixa de tocar a nota do meio. O movimento, entretanto, segue ocorrendo, porém, sem extrair som das platinas, a chamada condução suprimida. Na notação, ela está representada pela pausa de colcheia.

Figura 3 – Fundamentos para tocar o jazz swing.



Fonte: Partitura do método *O Ritmo da Melodia* (Araújo, 2023a).

Esta segunda colcheia do exercício da fig. 3 não soa, mas o movimento para executá-la segue acontecendo. Esta é a base da condução suprimida e estes dois movimentos serão também fundamentais para tocar o *jazz swing* à maneira de Túlio Araújo.

Ao ser perguntado se a condução suprimida seria mais uma forma de movimentar o instrumento do que uma técnica feita para obter algum tipo de sonoridade Túlio responde:



Não, é o contrário [...]. O movimento, eu criei para ter esse som que eu sempre quis. [...] É muito sobre como interpretar o silêncio. [...] Tem muitos bateristas que fazem isso. Eu adoro gente que se expresse no corpo. “Táaa” [canta fraseados musicais com grandes espaços entre as notas]. Você vê que a pessoa está interpretando, sentindo, subdividindo aquilo ali. Então eu uso muito isso. O movimento que não tem som, ele [...] **me ajuda a metrificar** [grifo meu] algumas coisas (Araújo, 2023b).

Pela fala acima, percebemos que o objetivo final é obter um tipo de sonoridade com espaços entre as notas, rompendo com o paradigma frequente da execução do pandeiro que mantém a subdivisão sempre constante. O objetivo é obter um tipo específico de fraseado com muitas pausas e espaços entre as notas. A manutenção da constância do movimento permite a ele que tenha à mão os golpes a serem utilizados no pandeiro, caso os queira realizar. Ela também lhe dá precisão para executá-los no momento certo, o que percebemos quando ele diz que o movimento lhe ajuda a “metrificar algumas coisas”. Novamente, ele menciona o fraseado de bateristas, mostrando uma tendência atual de associação entre os dois instrumentos.

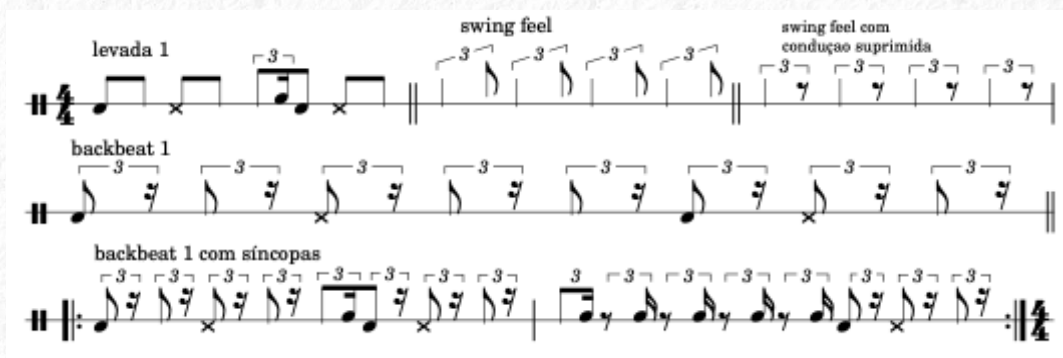
Levadas de jazz no pandeiro

Antes de adaptar o *jazz swing* para o pandeiro, Túlio já tocava em diversas *gigs* utilizando o jazz como linguagem musical improvisada. Nestas *gigs*, as levadas tocadas por ele eram frequentemente as de *backbeats*. Túlio me conta sobre o início do desenvolvimento destas levadas:

Isso começou com a brincadeira do hip hop, tocando backbeats. [...] Eu toquei durante um ano e meio e eu lembro que isso foi um momento muito bom para mim de estudo. [...] Eu tocava no Clube Mineiro da Cachaça [durante] um ano e meio. Lá no [bairro] Santa Teresa. E, cada semana, eu chamava diferentes músicos para tocar comigo. Isso foi excelente para mim [...] porque eu comecei a tocar o repertório dos outros. E muito jazz. A gente tocava [...] So What, [...], do Miles Davis, que entra [toca **levada 1**]. [...] Para fazer isso: [canta a **levada 1**]. Você tem que pensar nisso: [toca o **swing feel**]. Elimina a [nota] de cima e acelera: [toca **swing feel com condução suprimida**]. Depois que acelerou, você desdobra mais uma vez: [toca o **backbeat 1**]. Essa é a estrutura, mas eu não dou essas notas, eu dou só as de baixo e aí eu transformo em backbeat [toca o **backbeat 1**]. Quando eu quiser usar a síncope: [toca **backbeat 1 com sínkopas**], ela está lá (Araújo, 2023b).



Figura 4- Levadas tocadas durante fala de Túlio Araújo.



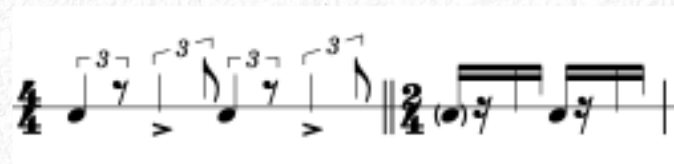
Fonte: Elaboração do autor.

O comentário acima explica um pouco sobre o processo do desenvolvimento desse tipo de levadas ao longo do tempo, principalmente durante as *jam sessions* de Túlio Araújo. Isso mostra um pouco de como ele começa a conceber as levadas do jazz ao tocar ritmos em *backbeat*. Como o jazz não é um ritmo nativo da performance do pandeiro, ele precisou buscar inspiração e referências em outras levadas. O *backbeat* foi importante nesse processo. Ele o levou a desenvolver a condução suprimida e as levadas de *jazz swing*. Aprendi com ele um pouco sobre sua forma de tocar este gênero no pandeiro e explicarei abaixo os princípios fundamentais baseado nas aulas que fiz e em alguns vídeos postados pelo músico na plataforma *youtube*. Tentarei aqui mostrar algumas levadas importantes, bases que ele utiliza para fazer variações, além de sua concepção para tocar o *bebop* no pandeiro.

As levadas descritas na fig. 3 são chamadas por Túlio de “*flow ternário*” (Araújo, 2024a, min. 06:30). A mim, ele ainda mencionou o termo “*levada original*” (Araújo, 2023b). Ela pode ser utilizada como a base para conduzir o ritmo, mas também para improvisar, distribuindo os

sons graves e médios ao longo da subdivisão ternária. Na segunda levada presente na fig. 3, utilizando a condução suprimida, ele tem um certo inconveniente: o de ter que alternar os polos superior e inferior da mão de pegada para percutir as platinelas. Um outro fundamento vem para resolver essa situação. É uma forma de tocar o *jazz swing* chamada por ele de “*hack*”, em que o apoio está sempre no polo inferior da mão (levada descrita na fig. 4 como *swing feel*). Ele, então, usa o “*hack*” para conduzir a música e a “levada original” para criar variações ou improvisar durante a música. A alternância destes dois padrões de movimento de acordo com a intenção musical (condução rítmica ou fraseado) é o que lhe permite tocar o *jazz swing* com liberdade. Esta última levada (fig. 5) pode ser encontrada em *Óleo Branco*⁵. Uma curiosa relação com uma levada brasileira está na comparação entre esta forma de tocar o *jazz swing* em andamentos mais acelerados e o frevo na maneira como é tocado por Túlio. A comparação não é estética, se restringe basicamente ao movimento que utiliza a mesma configuração de alternância dos polos das mãos. Vale reparar na fig. 5 que os movimentos empregados nas levadas são idênticos, o que modifica é a rítmica de cada uma delas.

Figura 5- Levada de jazz swing (esq.) e frevo (dir.)



Fonte: Elaboração do autor.

A partir desta levada, ele pode variar acentuando a melodia, o chamado *comping*⁶ da linguagem jazzística. A música *Óleo Branco* é novamente um bom exemplo. Esta música começa com uma mistura de dois temas tocados no piano. Na mão direita é tocado o tema de

⁵ Esta condução pode ser encontrada no min. 00:22 da música *Óleo Branco* (Túlio Araújo/Daniel Grajew), presente no disco *Quantum* (2019). Andamento: 200 BPM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cxNTKeecEzo>. Visualizado em 20/06/2025.

⁶ O termo *comping* diz respeito ao ato de acompanhar no contexto jazzístico. O termo deriva provavelmente das palavras inglesas *accompany* e *complement* (Oxford Music Online). No caso do baterista, seu papel é geralmente interagir com a linha melódica ou com o solista, além, é claro, de sustentar o andamento da música.



Oleo (Sonny Rollins) e na mão esquerda o de *Asa Branca* (Luiz Gonzaga). Túlio alterna as acentuações entre ambos os temas. Na fig. 6 podemos perceber estes acentos ressaltados no som grave. Também podemos ver claramente a estrutura do “*hack*”, presente na condução rítmica. Ele utiliza nesta música mais as notas fantasmas do que a condução suprimida.

Figura 6- Início de *Óleo Branco*. Min.: 00:00



The musical score is divided into four systems. The first system shows the Piano and Pandeiro parts. The second system shows the Pno and Pand. parts. The third system shows the Pno and Pand. parts. The fourth system shows the Pno and Pand. parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets.

Fonte: Elaboração do autor.



Ingrid Monson (1996, p. 55) estabelece uma concepção sobre as conduções rítmicas do jazz baseando-se em dois conceitos básicos: condução “sólida” e condução “líquida”. A condução “sólida”, grosso modo, seria aquela que priorizasse padrões rítmicos mais repetitivos e estáveis, já a “líquida”, seria a que seria aquela caracterizada por uma atividade rítmica menos previsível e repetitiva, contando com interações com a melodia, por exemplo. Alguns autores como Brandão (2023) e Vidili (2017), mencionam o pandeiro como um instrumento sintetizador de ideias. Para eles o pandeiro, por suas características organológicas, é capaz de executar simultaneamente padrões de condução e marcação⁷. Pois bem, essa forma de acompanhar o *jazz swing* utiliza-se destes dois conceitos. Primeiramente, nela percebemos a manutenção de uma condução estável caracterizada principalmente pelo *swing feel* tocado nas platinelas, e representando uma forma “sólida” de conduzir o ritmo. Em segundo lugar, temos também a forma “líquida” e mais livre de abordar a condução rítmica ao observarmos a acentuação da melodia feita nos graves do pandeiro. Assim, o pandeiro aqui está sintetizando duas formas de abordagem rítmica e atuando, de certa forma, como atua a bateria, ou seja, simultaneamente marcando o tempo e interagindo com os diversos elementos da música. Essa é uma abordagem bastante representativa do que é chamado hoje em dia de “pandeiro moderno”⁸.

Outra abordagem de Túlio Araújo, que também mantém características semelhantes em termos de sintetizar funções “líquidas” e “sólidas” da condução rítmica está na performance do *bebop* no pandeiro. Nesta levada, caracterizada por andamentos mais acelerados, temos uma mudança na movimentação, e aqui a condução suprimida é essencial. Sobre essa levada, Túlio menciona os conselhos que recebeu do pianista Evan Megaro⁹, que lhe teria dito: “quando você estiver *suinando*, concentre-se só nas colcheias” (Araújo, 2023b). Ao dizer *suinando*, o

⁷ Na música brasileira, o que os autores chamam de “condução”, refere-se a sons agudos como os de um ganzá, por exemplo, que preenchem os espaços do acompanhamento rítmico. Os padrões de marcação seriam os padrões tocados por instrumentos graves que estabelecem a base rítmica de sustentação de um dado gênero popular.

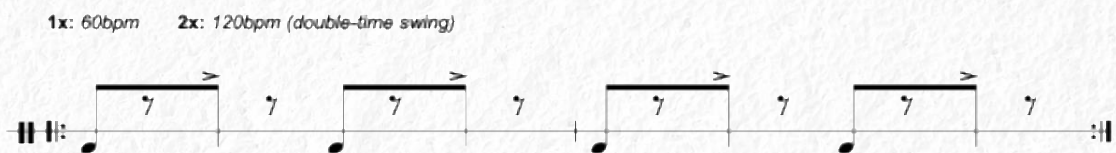
⁸ O termo “pandeiro moderno” hoje em dia é geralmente associado às adaptações de ritmos de diversas procedências para o pandeiro, extrapolando o âmbito tradicional. Brandão (2023, p. 43-44) faz uma interessante discussão sobre o tema.

⁹ Evan Megaro é um pianista norte-americano residente em Belo Horizonte (MG). Sua principal área de atuação é o jazz, mas tem bom conhecimento da música brasileira, tendo desenvolvido pesquisas de mestrado (UFRJ) e doutorado (UFMG) sobre esta temática.



pianista se referiria à execução da levada descrita na fig. 5. Em um vídeo postado na plataforma *youtube*, Túlio completa: “quando [vamos] tocar essas coisas mais rápidas, [...] tem[os] que dar esses espaços para não ficar *over*” (Araújo, 2024b, min. 04:15). O que quer dizer que em andamentos muito rápidos a execução de todas as notas da levada gera muita informação sonora, prejudicando a condução rítmica, e dando pouco espaço para o solista e demais músicos. Assim, ele utiliza a condução suprimida para omitir as colcheias tocadas no polo superior da mão. Nas palavras de Túlio Araújo: “tocar só as colcheias significa [...] suprimir as síncopas” (Araújo, 2023b). Segue então a levada do *bebop*, como tocada por Túlio.

Figura 7- Levada de *bebop* no pandeiro.



Fonte: Partitura do método *O Ritmo da Melodia* (Araújo).

Túlio argumenta que a levada do *swing jazz* contém “a clave [na qual] a gente se baseia, [...] a ideia é que a gente brinque com isso” (Araújo, 2024b, min. 03:40). Assim, ele esvazia a levada para poder interagir com o tema ou com os solistas mais livremente, variando a condução quando julgar necessário. Aqui, a clave está implícita na levada. Presente na estrutura da música, mas não evidenciada na condução rítmica. A levada feita no tema *Cherokee* (Ray Noble) é um exemplo de como ele trabalha o *bebop* no pandeiro, tocando em andamentos muito rápidos.

O acompanhamento da música começa com uma condução mais vazia (“sólida”), priorizando a sustentação do tempo. Logo, Túlio começa a inserir pequenas variações (comp. 4- fig. 8) preparando o terreno para uma condução mais “líquida”, com muita variação, na repetição do tema (comp. 9- fig. 8). No fim, ele retorna para uma condução mais sólida novamente. Aqui, o caráter de síntese existe, porém de uma maneira mais sutil. A sustentação do tempo acontece principalmente no polo inferior da mão, com o punho percutindo o pandeiro. Aí percebemos bem o conselho de Evan Megaro que Túlio seguiu à risca: o foco nas colcheias.

Esta é a parte sólida da condução rítmica, caracterizada não só pelo uso do punho, mas também pelos graves.

Já a condução “líquida” do tempo ocorre a partir do compasso 9 (fig. 8) quando ele executa variações baseadas principalmente em semicolcheias. A interação com o tema aqui não se caracteriza pela acentuação das notas melódicas, como em *Óleo Branco*, mas pelo aproveitamento de espaços vazios e por “contrapontos” realizados com a melodia.

É importante mencionar aqui o uso da condução suprimida que não está visível na notação. Optei por escrever assim para evitar o uso demasiado de pausas e, consequentemente, o excesso de informação visual. Vale, entretanto, dizer que a mão de pegada mantém o pandeiro movimentando-se em semicolcheias o tempo inteiro, porém sem atingir todas as notas. As segundas e quartas partes do tempo estão suprimidas. Túlio “suprimiu as síncopas” para manter a condução limpa. A fig. 7 exemplifica bem o que realmente acontece quando Túlio toca as colcheias.

O movimento aqui é mantido para permitir que o pandeirista possa facilmente tocar as notas contramétricas do tempo quando queira, podendo, porém, evitar o som destas quando necessário. Aqui não há uma simultaneidade de funções realizadas (condução “sólida” [base] e condução “líquida” [comping]). Estas são alternadas a cada momento. O movimento, entretanto, é o elemento fundamental para permitir essa alternância. O pandeirista, de certa forma, prioriza a manutenção de uma base constante, já que as colcheias estão sempre ali. A função de condução “líquida”, que possibilita interações diversas, está presente através do movimento do pandeiro que suprime as notas contramétricas mas as deixa sempre à disposição, permitindo que o músico as use quando queira.



Figura 8- Acompanhamento de *Cherokee* (Ray Noble) no pandeiro¹⁰.



The musical score for the accompaniment of *Cherokee* on the pandeiro is structured as follows:

- System 1:** Melodia (treble clef, 4/4 time) and Pandeiro (bass clef, 4/4 time). The pandeiro line is labeled "condução sólida" and "começam pequenas variações".
- System 2:** Melodia (treble clef, 4/4 time) and Pand. (bass clef, 4/4 time). The pandeiro line is labeled "condução líquida".
- System 3:** Melodia (treble clef, 4/4 time) and Pand. (bass clef, 4/4 time). The pandeiro line is labeled "retorno: condução sólida".

Fonte: Elaboração do autor.

Um último exemplo que pode ser citado sobre a adaptação do jazz no pandeiro é a forma que Túlio tem de tocar baladas, adaptando levadas de vassouras para o instrumento. Sua ideia consiste em “escovar” a pele do pandeiro com a mão livre. O microfone é essencial para este fundamento, pois sem ele o volume do pandeiro seria muito baixo e não entraria em equilíbrio

¹⁰ Artista: Túlio Araújo. Disco: *Awerejê* (2023). Min. 00:55. Andamento: Mínima = 152 BPM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hNO0XjKyjpU> . Visualizado em 20/06/2025.



com os demais instrumentos. Em termos técnicos, a levada é bastante simples de ser tocada. Túlio, entretanto, vê a performance de baladas como um grande desafio. Ele diz: “isso é a coisa mais difícil. [...] Você tem que saber as coisas mais avançadas para fazer o menor número de notas possíveis. E aí é que [es]tá! Você tem que escolher as boas, e os momentos certos” (Araújo, 2023b). Outro desafio foi apresentar esse tipo de proposta musical para músicos jazzistas, já muito acostumados a tocar com uma bateria usando vassouras (Araújo, 2023b). Esta técnica não usual para o pandeiro, e ainda de execução muito simples, pode levá-los a questionar a ideia musical. Ele, entretanto, conseguiu executá-la com bastante sucesso.

Figura 9- Adaptação da técnica de vassouras no pandeiro.



Fonte: captura de tela de vídeo de Túlio Araújo. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=j2Q9-iC9wA> . Visualizado em 20/06/2025.

Considerações finais

A criatividade na música pode consistir em encontrar novas maneiras de se mover em um instrumento [...] e futuras atividades criativas guiadas pela



avaliação estética dos novos padrões sonoros resultantes¹¹ (Baily, Driver, 1992, p. 59).

Com esta citação, chamo a atenção para a forma como Túlio Araújo trata a técnica e as levadas do pandeiro, observando como suas formas de se mover no instrumento moldam seu estilo musical. Túlio não desenvolveu simplesmente uma levada de jazz. Ele criou uma forma não só de acompanhamento, mas também de interação com os demais músicos e de improvisação no pandeiro em contexto jazzístico. O chamado *comping*, tão importante dentro da performance deste gênero musical, passa a existir de forma consistente com as criações técnicas deste músico. Aqui temos um exemplo de como a criação de novas técnicas em um instrumento amplia a possibilidade do fazer musical, neste caso inserindo-o em um contexto exterior a sua prática habitual.

O que Túlio basicamente teve que fazer para inserir o pandeiro no jazz foi criar e adaptar as convenções necessárias para este tipo de fazer musical. Na prática tradicional do pandeiro não estão sistematizadas formas de se tocar o jazz. O próprio Scott Feiner, pioneiro e maior referência prévia na inserção do instrumento neste gênero, não chegou a tocar o padrão rítmico do *swing* no pandeiro. Para ser bem-sucedido nesta adaptação, Túlio teve que criar um sistema de convenções a partir de suas próprias observações, das necessidades durante a performance com outros músicos e da relação entre diferentes ritmos já existentes, como o xote, os ritmos ternários, o *backbeat*, entre outros. Segundo ele mesmo: “[foram] 20 anos da minha vida para fazer isso, e ainda [está] em construção” (Araújo, 2023b). Esse processo não foi simples. Foi necessário perceber o que era preciso fazer para suprir as necessidades desta música, e, posteriormente, desenvolver modelos ainda inéditos de atuar com o pandeiro neste contexto.

Referências

ARAÚJO, Túlio. *O Ritmo da Melodia*. Ed. do autor, 2023a. Curso online com acesso pago.

ARAÚJO, Túlio. Entrevista a Mateus Oliveira. Belo Horizonte, 09/07/2023. Áudio. 03:18:00. Não publicada, 2023b.

¹¹ Creativity in music may consist of finding new ways to move on the instrument [...] and further creative acts guided by the aesthetic evaluation of the resultant novel sonic patterns (tradução do autor).



ARAÚJO, Túlio. *Aulas de Pandeiro com Túlio Araújo: pandeiro jazz*. 2024a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tPyXIY-hpn0&t=631s> Acesso em: 25/07/2025.

ARAÚJO, Túlio. *Aulas de Pandeiro com Túlio Araújo: bebop*. 2024b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QMxtHq2H-Fk> Acesso em 25/07/2025.

BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. 327p.

BAILY, John, DRIVER, Peter. Spation-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar. *The World of Music*, Berlin, v. 34, n. 3, p. 57-71, 1992.

BAILY, John. Learn to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology. *British Forum for Ethnomusicology*, v.10, n. 2, p. 85-98, 2001.

BRANDÃO, Ricardo. *O Pandeiro Grave: aspectos de uma transformação na linguagem do pandeiro brasileiro*. Campinas, 2023. p. 143. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da UNICAMP, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1410754> Acesso em: 25/07/2025.

CHEROKEE. Ray Noble (Compositore). Túlio Araújo (Intérprete). Belo Horizonte: Blue Cave Records, 2023. Suporte [digital].

COMPING. In: Oxford Music Online. [25 de julho de 2025]. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=comping&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>

FEINER, Scott. [Entrevista concedida a Túlio Araújo Nome]. 28/06/2020. 01:53:40. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_cGMfFpoqt4&list=PLhJDM_m7GR4D5gOFNpnVY059mK9EdamFt&index=13 Acesso em: 25/07/2025.

LÓPEZ-CANO, Ruben, SÁN CRISTÓBAL, Úrsula. *Investigación Artística em Música: problemas, métodos, experiências y modelos*. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), 2014.



MONSON, Ingrid. *Saying Something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. 253 p.

ÓLEO BRANCO. Túlio Araújo e Daniel Grajew (Compositores). Túlio Araújo e Daniel Grajew (Intérpretes). Belo Horizonte: Savassi Records, 2019. Suporte [digital].

POTTS, Brian J. *Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: techniques for nontraditional performance*. Miami, 2012, 89 p. Tese (Doutorado em Música). University of Miami, 2012.

VIDILI, Eduardo Marcel. *Pandeiro Brasileiro: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano*. Florianópolis, 2017, 228 p. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, UDESC, 2017.

