

Trânsito e significados do pandeiro no Rio de Janeiro (1900-1939)

[*Transit and meanings of the pandeiro in Rio de Janeiro (1900-1939)*]

Eduardo Vidili¹

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Brasil – Código de Financiamento 001.

RESUMO · Este artigo busca examinar o trânsito do pandeiro no Rio de Janeiro, no período entre 1900 e 1939, e os significados atribuídos ao instrumento. Os objetivos específicos são: mapear os ambientes pelos quais o pandeiro transitava; entender os papéis simbólicos ocupados pelo instrumento e instrumentistas no imaginário nacional que se constituía naquele período; examinar como se deu a construção das imagens artísticas dos primeiros pandeiristas profissionais. A metodologia adotada é a pesquisa em periódicos de época. · **PALAVRAS-CHAVE** · Pandeiro; pandeiristas; história da música popular brasileira. · **ABSTRACT** · This paper

seeks to examine the transit of the pandeiro (Brazilian tambourine) in Rio de Janeiro, from 1900 to 1939, and the meanings attributed to the instrument. As specific goals, this article seeks: to map the environments through which the pandeiro circulated; to understand the symbolic roles occupied, in the national imaginary in constitution at that time, by the instrument and by musicians who played it; to examine how the building of the first professional pandeiro player's artistic images took place. The methodology adopted is the research in periodicals of that period. · **KEYWORDS** · Pandeiro; pandeiro players; history of Brazilian popular music.

Recebido em 21 de agosto de 2020

Aprovado em 28 de julho de 2021

VIDILI, Eduardo. Trânsito e significados do pandeiro no Rio de Janeiro (1900-1939). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 79, p. 134-154, ago. 2021.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1179p134-154>

1 Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

A ideia de que o pandeiro é um dos instrumentos simbólicos da nação parece estabelecida no senso comum do brasileiro desde o Estado Novo, época de grande investimento na definição de critérios constituidores de uma ansiada “identidade nacional”. Nesse processo, o samba se consagrava como o gênero musical brasileiro por excelência (VIANNA, 2012), e o pandeiro, tendo seu uso associado a ele, se convertia em um dos símbolos da identidade musical brasileira. “É meu Brasil brasileiro/ Terra de samba e pandeiro/ Brasil!”, afirma Ary Barroso em “Aquarela do Brasil”. “Brasil, esquentai vossos pandeiros/ Iluminai os terreiros/ Que nós queremos sambar”, proclama Assis Valente em “Brasil pandeiro”. Essas canções de grande êxito popular, produzidas na virada da década de 1930 para a de 1940, são emblemas da forte identificação que se consolidava naquela época entre pandeiro, samba e brasilidade².

O entendimento do pandeiro como um dos símbolos da cultura brasileira que se afirmava naquela época persiste até os dias atuais, sendo reproduzido na literatura especializada sobre o instrumento, que endossa esse senso comum. O pandeiro é tido como “símbolo do instrumento de percussão típico brasileiro” (GIANESELLA, 2009, p. 159); “logotipo da música brasileira” (LACERDA, 2007); “instrumento de percussão quintessencial da nação” (POTTS, 2012, p. 1 – tradução minha)³.

No entanto, a assunção desse instrumento como símbolo identitário da nação é naturalizada, como se a identidade social do pandeiro não resultasse de uma construção cultural. O presente estudo⁴ pretende “estranhar” e, por outro lado, apontar possíveis caminhos da construção do estatuto do pandeiro como instrumento nacional brasileiro, seguindo seus rastros no Rio de Janeiro nas primeiras décadas

2 É importante ressaltar que a utilização do pandeiro não se restringe ao samba: o instrumento não pode ser tomado como metonímia desse gênero musical. Há, no Brasil, uma grande quantidade de variantes e usos regionais desse instrumento, de maneira que seria mais adequado pensar em “pandeiros brasileiros”, no plural, ao invés de “um” pandeiro brasileiro (VIDILLI, 2017, p. 58-64).

3 “[...] *the nation’s quintessential percussion instrument*” (POTTS, 2012, p. 1).

4 Este artigo é uma versão expandida da comunicação oral “Visões sobre o pandeiro e pandeiristas na imprensa do Rio de Janeiro (1900-1939)”, apresentada no IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia e publicada nos anais daquele evento.

do século XX. Essa cidade, então, ocupava “um lugar absolutamente central no simbolismo da unidade nacional brasileira” (VIANNA, 2012, p. 13-14). Aos poucos, os gêneros musicais ali desenvolvidos ganharam *status* de músicas nacionais; o Rio ditava comportamentos e valores que permeavam a sensibilidade cultural da nação (TABORDA, 2011, p. 19). Como a cidade concentrava boa parte das instâncias de produção e distribuição da música popular mercantilizada da época, além de importantes veículos da imprensa periódica, a imagem do pandeiro ali construída reverberava para além da então capital federal.

O objetivo deste artigo é examinar o trânsito do pandeiro e os significados atribuídos ao instrumento no Rio de Janeiro no período entre 1900 e 1939. Ao olhar para um mundo sociocultural a partir de um instrumento musical, o estudo assume um exercício de perspectiva, entendendo o pandeiro como elemento dinâmico e ativo nas redes de sociabilidade constituídas em seu entorno (BATES, 2012). Parte-se do pressuposto de que o pandeiro age socialmente – ainda que desprovido de intencionalidade – ao possibilitar, estimular, influenciar ou proibir as ações humanas (LATOURET, 2012). Procura-se acessar parte das camadas semânticas (sociais, afetivas, musicais) acumuladas historicamente pelo instrumento (RANCIER, 2014).

Assim, busca-se compreender quais os papéis, concretos e simbólicos, ocupados pelo pandeiro, bem como pelas pessoas que o tocavam, naquele período e lugar. Entende-se que o instrumento atravessou uma série de práticas musicais e sociais; ensejou em torno de si discursos englobando práticas musicais, festas populares, valores associados a tradição, estética, preconceitos; assumiu o papel simbólico da Nação brasileira, articulado com outras manifestações simbólicas do país; foi elemento ativo na economia do carnaval e da música popular profissionalizada; conformou identidades artísticas das pessoas que o tocavam.

Conforme apontado, ao final dos anos 1930 já era forte a associação entre o pandeiro e a ideia da nação brasileira. No entanto, como relataram diversos músicos ligados ao samba e ao choro no Rio de Janeiro, durante as primeiras décadas do século XX o pandeiro havia sido associado à vadiagem, sendo passível de apreensão policial e de prisão do seu portador. Essa contradição levou às questões iniciais de pesquisa: para além daqueles relatos, há outros registros verificáveis de repressão ao uso de pandeiros no início do século XX? Em caso positivo, quais foram as condições que propiciaram ao instrumento, em poucos anos, passar a ser entendido de maneira radicalmente oposta, como símbolo cultural brasileiro? De que forma essa suposta mudança de estatuto é sinalizada nos discursos da época? Como é possível entender e narrar a passagem entre os dois aparentes extremos da história desse instrumento neste recorte temporal?

Para buscar respostas, foi realizada uma pesquisa em periódicos veiculados no Rio de Janeiro no período em questão. Partiu-se do pressuposto de que seu exame permite acessar as diversas práticas discursivas (refletindo percepções e juízos de valor) em torno do pandeiro e das pessoas que o tocavam. As matérias jornalísticas possibilitam também rastrear a “concretude” do instrumento: seu trânsito por aquela cidade e os usos que dele se fazia, mostrando os ambientes onde estava já inserido e onde passou a se inserir ao longo do período pesquisado. Foram levados em conta também anúncios publicitários que referem o comércio e a produção industrial do pandeiro, assim como sua inclusão em ambientes da música profissionalizada.

Todos os periódicos consultados na pesquisa estão disponibilizados na Hemeroteca Digital Brasileira⁵. Foi feita uma busca sistemática por menções ao pandeiro nos jornais de maior circulação no Rio de Janeiro no início do século XX (FONSECA, 2008): *Jornal do Commercio*, *Gazeta de Notícias*, *O Paiz*, *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*, referentes ao período entre 1º de janeiro de 1900 e 31 de dezembro de 1939. Durante uma fase prospectiva da busca, verificou-se que *A Noite* (fundado em 1911) figura entre os três periódicos com maior número de menções ao instrumento durante os anos 1920 e 1930, razão pela qual se optou por examiná-lo sistematicamente também. Eventualmente, foram incluídas matérias de outros periódicos, provenientes de buscas não sistemáticas⁶.

Para organizar a grande massa de informações levantadas, as matérias selecionadas foram agrupadas em quatro categorias, configurando “unidades de sentido”: 1) repressão policial ao pandeiro; 2) discursos de valorização estética e de associação do pandeiro à tradição; 3) o pandeiro prestigiado pela elite socioeconômica; 4) pandeiristas vistos como artistas. As transcrições dos textos foram adaptadas para as normas gramaticais atualmente vigentes.

REPRESSÃO POLICIAL AO PANDEIRO

A historiografia do samba frequentemente refere depoimentos retrospectivos de músicos que afirmam ter havido repressão ao gênero nas primeiras décadas do século XX (SANDRONI, 2012). Alguns desses relatos, especificamente sobre o pandeiro, sustentam que indivíduos estavam sujeitos a prisão, apreensão ou inutilização do instrumento e outras formas de violência policial simplesmente por tocá-lo na rua.

Um dos pontos de partida do presente estudo foi a busca por matérias jornalísticas que corroborassem a plausibilidade desses depoimentos. Foi constatado, na mesma direção do que sustentam autores como Hertzman (2013) e Cunha (2015), bastante críticos ao tema da repressão ao samba (não especificamente ao pandeiro), que tal repressão de fato ocorria, mas de maneira não sistemática, apresentando diversas nuances. Os resultados evidenciaram que, se o pandeiro não era exatamente proibido, as pessoas que o tocavam eram alvo da “suspeição generalizada” que marcava o cotidiano de moradores negros e pobres do Rio de Janeiro.

No contexto do período pós-abolição, a recém-instalada República brasileira aspirava ao “progresso”, inspirada por concepções europeias de civilidade e modernidade. O Rio de Janeiro passaria naquelas décadas por transformações urbanísticas radicais, sobretudo na região central, quando grande quantidade de

5 O acervo da Hemeroteca, pertencente à Fundação Biblioteca Nacional e disponibilizado desde 2012, é composto de todos os periódicos brasileiros do século XIX existentes nessa biblioteca, assim como os do século XX já extintos ou que não circulam mais no formato impresso.

6 A tecnologia de Reconhecimento Óptico de Caracteres (OCR), empregada no processo de digitalização da Hemeroteca Digital Brasileira, permite empreender a busca por meio de palavras-chave. A pesquisa foi feita a partir das palavras-chave “pandeiro” e “pandeiros”. Ao todo, foram examinados 4.052 resultados nos periódicos mencionados.

habitações populares foi demolida a partir de alegações higienistas, e o traçado das ruas, reconfigurado. A população negra e pobre foi forçada a se mudar para áreas periféricas e morros – situação que daria origem às favelas (VIANNA, 2012).

O Código Penal de 1890, em vigor até 1940, alinhava-se a essa concepção higienista e de controle social. A vadiagem, nele tipificada como contravenção, era fragilmente definida: consistiria, basicamente, na ausência de profissão definida, ou na subsistência por meio de práticas ilícitas ou ofensivas aos bons costumes, ou na ausência de residência fixa. Uma vez que a definição de vadiagem era vaga, a polícia podia agir de forma arbitrária, muitas vezes investindo contra populações negras e pobres (HERTZMAN, 2013).

Várias matérias localizadas atestam o uso da força policial contra grupos de indivíduos sobre os quais não pesava acusação específica, sendo presos pelo simples fato de parecerem “suspeitos” ao tocarem pandeiro na rua ou em festas populares, ou participarem de cultos de religiões de matriz africana. Desde o início do século, fica nítido o juízo prévio de valor sobre as pessoas que tocavam pandeiro na rua, referidas como “indivíduos da pior espécie”, “desordeiros”, “vagabundos”, “vadios” (GRANDE conflito..., 1900; QUEIXAS do povo, 1902). O instrumento parece funcionar como índice confirmador da periculosidade atribuída àquela gente que, “munida de pandeiros”, eventualmente portava também objetos contundentes e reagia às investidas policiais.

Há diversos registros de agressão policial, sem razão aparente, a essas pessoas, tais como uma sucessão de “violências e arbitrariedades” cometidas por dois policiais em uma rua na região central em 1917: “policiais, pelo fato de se acharem naquela rua tocando pandeiro três ou quatro dos moradores locais, praticaram coisas simplesmente indescritíveis, efetuando várias prisões, espancando populares etc.” (VIOLÊNCIAS inomináveis..., 1917). Em 1928, um operário tocava pandeiro com alguns colegas, em uma estação de trem na Zona Norte. Dois soldados da polícia o insultaram, agrediram a sabre e o levaram preso (ALÉM de preso..., 1928).

Vários dos episódios ocorreram na Festa da Penha, tradicional evento religioso anual do Rio de Janeiro que, à época, era a segunda festa mais popular da cidade e tinha uma dimensão extra-religiosa bastante relevante. A cada edição, havia incerteza se os sambas, batuques e instrumentos musicais relacionados a essas manifestações seriam proibidos ou tolerados durante a festa (SOIHET, 2008). O *Correio da Manhã* narra fatos estarrecedores em torno da coibição dessas práticas na edição de 1910, em mais um exemplo de violência física gratuita perpetrada pela polícia:

[...] 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. (O SEGUNDO domingo..., 1910 – grifos meus).

Há registros de apreensão de pandeiros em diversas outras edições da Festa da Penha (*Jornal do Brasil*, 1906; 1912; 1922; *A Noite*, 1942). Foram localizados também

relatos de apreensão do instrumento em locais de cultos religiosos de matriz africana, referidos genericamente pela imprensa como “feiticeira”, “candomblés” ou “macumbas”. Os textos evidenciam o viés racializado da ação policial e do próprio texto do periódico.

Esses locais sofriam invasão da polícia, que muitas vezes levava presos os participantes. As matérias que reportam essas ações policiais, além de naturalizá-las, evidenciam preconceitos contra os participantes (“retardados”; “ladrões”; “vadios”) e possivelmente fantasiam ao relatar objetos apreendidos junto aos pandeiros, como “olhos de urubu” e “corujas empalhadas” (UMA MACUMBA..., 1917; NO MORRO..., 1920; EM QUE DEU..., 1923; A POLÍCIA contra..., 1929).

Também no dia a dia da cidade há relatos de apreensão de instrumentos, como em uma ação policial no bairro da Mangueira, em 1920. O texto, em tom afetadamente neutro, informa que “vários desocupados” faziam na mesma rua um “ruidoso samba, ao som de pandeiros e outros instrumentos”. Chamada ao local, a polícia deteve “parte do pessoal do batuque”, além de apreender “cinco pandeiros e um tambor” (A POLÍCIA interrompeu..., 1920) (Figura 1).

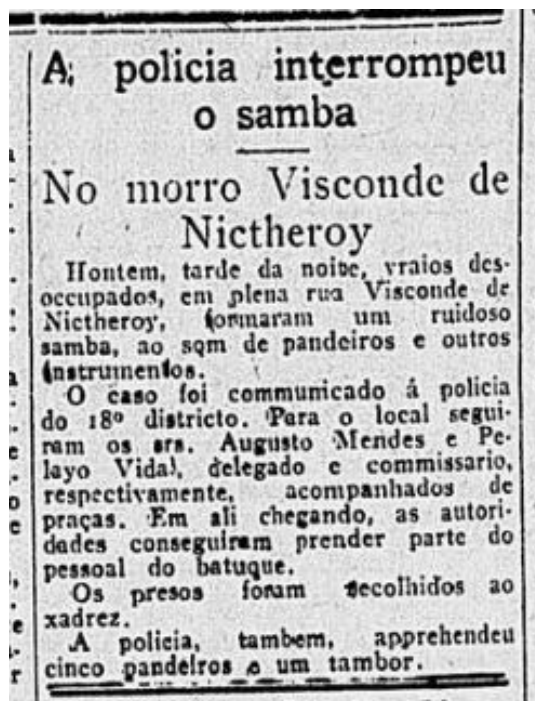


Figura 1 – Notícia de prisão de batuqueiros e apreensão de pandeiros. *Correio da Manhã*, 9 ago. 1920, p. 3. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

Os instrumentos às vezes eram quebrados pela polícia, como ocorreu em 1920, durante investida contra um rancho carnavalesco em uma festa na praia de Botafogo (VIOLÊNCIAS contra o rancho..., 1920). Mas nem sempre os instrumentos confiscados

eram destruídos. No mesmo ano, um certo Antonio Loponte, que andava à noite “levando tranquilamente um pandeiro, que havia comprado”, foi assediado por um policial e preso sem maiores justificativas. Posto em liberdade no dia seguinte, Antonio reclamou seu instrumento, sendo informado “que o comissário o havia dado de presente a um guarda civil, para os filhinhos deste” (O ANTONIO..., 1920).

Como explicar que o instrumento, estigmatizado, pudesse justificar uma detenção e, ao mesmo tempo, fosse considerado adequado para crianças? A partir desta pergunta, exploraremos outros significados associados ao pandeiro no Rio de Janeiro durante as primeiras décadas do século XX.

Jornais descrevem diversas visitas de ranchos carnavalescos infantis a suas redações, como esta: “um lindo petiz de cabelos de ouro e olhos de safira esteve em nossa redação, onde, com uma graça infinita, tocou pandeiro, dançou e cantou” (VISITAS à Gazeta, 1925). Nesses textos, que evidenciam a boa aceitação do uso do instrumento por crianças, não há nada que lembre as associações, abundantes nos exemplos anteriores, entre pandeiro e vadiagem, feitiçaria e criminalidade. O campo semântico se desloca para formosura, gentileza, mimo. O instrumento é mediador entre os atributos infantis e os efeitos que estes provocam nos adultos. O pandeiro inspira os cantos daquelas “vozinhas delicadas”; seu som faz com que as crianças bailem alegremente; quando uma delas rufa o instrumento, leva “encanto a toda a gente” (CARNAVAL, 1904b; VISITAS, 1907; MOMO, 1912).

Outro aspecto a ser considerado é a relevância do pandeiro como componente da economia do carnaval, quando a festa, por sua vez, passava a ser elemento importante para a receita das empresas jornalísticas (COUTINHO, 2006). Foi localizada quantidade significativa de anúncios de fábricas e lojas vendendo pandeiros e acessórios para o instrumento (*Jornal do Brasil*, 1903; 1910; 1916; 1925b; 1931; 1935; 1939c). Havia também anúncios de empresas procurando funcionários para trabalhar na confecção dos instrumentos, ou procurando máquinas ou insumos para sua fabricação (*Jornal do Brasil*, 1911; 1925; 1939a; 1939b).

Em suma, o instrumento não era exatamente “proibido”. Por outro lado, não era incondicionalmente tolerado ou permitido. Ocorria, de fato, repressão policial a pessoas tocando o pandeiro em contextos como música feita na rua, festas populares, cultos religiosos de matriz africana. Essa repressão não era exercida de forma unívoca, tampouco estava amparada em legislação específica. Tudo indica que as restrições diziam respeito não ao instrumento, mas aos indivíduos que o tocavam e aos contextos em que era tocado. O pandeiro podia funcionar como um índice amplificador de percepções preexistentes em relação aos sujeitos que o tocavam: eles não eram visados unicamente por portar o instrumento, mas por sua condição social e por sua racialização a partir do olhar do poder hegemônico. O alvo da repressão eram suas formas de vida e as expressões destas.

DISCURSOS DE VALORIZAÇÃO ESTÉTICA E ASSOCIAÇÃO DO PANDEIRO À TRADIÇÃO

Segundo Eduardo Coutinho (2006, p. 56), os cronistas da imprensa carioca que, desde fins do século XIX, escreviam sobre o carnaval popular da cidade atuaram de maneira fundamental para promovê-lo e transformá-lo em algo “civilizado em sua rusticidade”, “apto a ser incorporado à cultura oficial como expressão da nacionalidade brasileira”. Esses cronistas assumiram a defesa das manifestações das classes sociais humildes, alvos de discursos elitistas e intervenções policiais, atuando como “negociadores da existência possível do Carnaval dos negros, mulatos e brancos pobres numa sociedade que acabara de sair do escravismo” (COUTINHO, 2006, p. 25). Na retórica da imprensa, os ranchos carnavalescos passaram a ser positivados como manifestações “pitorescas” e “verdadeiramente nacionais”, que aos poucos, superando seu *status* de manifestação “rude”, se mostravam adequadas “à imagem civilizada da sociedade dominante” (COUTINHO, 2006, p. 66). Sintonizada com a posição de intelectuais como Coelho Neto, Sílvio Romero e Melo Moraes Filho, essa retórica evidenciaria componentes ideológicos ligados a “aspirações patrióticas, tradicionalistas, folcloristas que faziam parte do conteúdo de ideias do período” (COUTINHO, 2006, p. 71).

Foram localizadas diversas menções ao pandeiro por parte da imprensa que cobria o carnaval popular, valorizando seus elementos estéticos ou vinculando o instrumento a tradições nacionais. Algumas delas decorriam da visita de um grupo carnavalesco à redação do jornal (prática comum no período), como estas, registradas pelo *Jornal do Brasil*: o rancho Flor da Carioca deliciou os jornalistas com “uma toada plangente, acompanhada de um batuque de pandeiros habilmente executado” (GRUPOS carnavalescos, 1905); os Teimosos da Conceição cumprimentaram a redação “ao som de pandeiros e caixas magistralmente rufados” (GRUPOS carnavalescos, 1909).

Além de valorizar a habilidade dos músicos, muitos textos entendem o pandeiro como elemento típico da paisagem sonora do carnaval popular. O barulho do instrumento é positivado e associado a termos como “diabólico” ou “infernai”, também conotados positivamente. O normalmente sisudo *Jornal do Commercio* se rende ao préstito do Grupo Flor do Barroso: “Endiabrado, terrível grupo, que, ao som do seu pandeiro e mais instrumentos atreadores, saudaram a véspera dos grandes dias consagrados ao entusiasmo e ao prazer” (CARNAVAL, 1904a). A *Noite* registra que um bloco visitou sua redação “cantando e rufando pandeiros, numa barulheira infernal” (DEPOIS da hora..., 1926). A *Gazeta de Notícias* agradece a visita de um grupo munido de “pandeiros, banjos e outros instrumentos diabólicos, que fazem os nossos nervos vibrar de uma sensação agradável e dominadora” (CARNAVAL, 1927).

Em fins dos anos 1920, inicia-se a criação e popularização das escolas de samba. O primeiro concurso delas, promovido em 1932 pelo jornal *Mundo Esportivo*, foi seguido de uma apresentação das vencedoras no Theatro Recreio. Promovendo a noitada musical, o *Jornal do Brasil* afirma: “o interessante é que esses conjuntos se apresentarão caracteristicamente vestidos com as suas respectivas orquestras como sejam: caixas, pandeiros, tamborins e reco-reco oferecendo um espetáculo sinfônico até então desconhecido para muitos” (QUER conhecer...?, 1932). Um cronista da *Gazeta*

de Notícias se refere à percussão das escolas de samba como “sinfonia do ‘bataque” (ENFIADO, 1935). Comentando sobre a inauguração da sede da escola de samba “Depois eu digo”, o *Correio da Manhã* afirma: “as suas Cuícas, Pandeiros e Tamborins desfilam sempre com imponência” (A ESCOLA..., 1936).

Esse deslocamento do campo semântico em torno dos pandeiros do carnaval, da “barulheira infernal” associada aos blocos para o “espetáculo sinfônico” das escolas de samba, sinaliza a grande valorização atribuída pelos cronistas à ordenação do desfile e à novidade da organização da percussão em naipes. A batucada coreografada dos pandeiros e outros instrumentos percussivos é entendida como uma orquestra em movimento, em toda a sua magnitude.

Por outro lado, alguns textos da época revelam como o desprezo ao instrumento ainda decorria de uma amálgama de preconceitos de raça, classe e estética. O maior exemplo vem de um colunista da *Gazeta de Notícias*, que em 1935 chama praticantes do samba de morro de “macacada”, e estende seu desprezo ao instrumento: “O pandeiro? Ora, com franqueza, o pandeiro lá é instrumento! [...] Instrumentos de batucada poderão ser. Nada, porém, de sons harmoniosos nem melodiosos. Bataque, apenas, simplesmente bataque” (LIMA, 1935).

Ainda que seja apontada essa ressalva, as valorações estéticas positivas do pandeiro predominam, e não somente no contexto do carnaval. Muitas delas são imbricadas com discursos que afirmam o pandeiro como portador da tradição brasileira, referindo-se a “típicos cortejos com a indispensável orquestra de pandeiros” (A FESTA..., 1935); pandeiristas “defensores do que é nosso” (PELOS CLUBES, 1932); “uma autêntica batucada do morro, com pandeiros” (anúncio publicitário, *Jornal do Brasil*, 1939d). No campo semântico aqui delineado, os pandeiristas, o pandeiro e a música que eles fazem são definidos como autênticos, genuínos, típicos, “nossos”. O conceito de fundo, permeando esses valores, é o de tradição.

O pandeiro não é originário do Brasil, tendo sido introduzido no país pelo colonizador português. A despeito da importante pesquisa de Rodrigues (2014), a trajetória do instrumento no país nas épocas colonial e imperial permanece uma grande lacuna historiográfica ainda a ser superada. O que se pode afirmar com segurança é que, ao curso de séculos no país, o pandeiro brasileiro adquiriu particularidades que o diferenciam de outros tipos de pandeiros existentes pelo mundo – incluindo materiais e formas de construção, contextos de utilização, maneiras de tocar. Após séculos de disseminação nas diversas manifestações regionais brasileiras, o instrumento passou a ser entendido como “tradicional”, representativo do Brasil, e imaginado predominantemente a partir de sua vinculação com o samba – embora sua utilização exceda bastante o âmbito dessa prática musical.

Além da positivação das qualidades estéticas do instrumento e de sua vinculação às tradições brasileiras, outros passos seriam fundamentais para que se consolidasse a imagem do “Brasil pandeiro”, como Assis Valente finamente sintetizou em sua canção de 1940. Um deles foi a inserção do pandeiro e pandeiristas nos ambientes associados às elites.

O PANDEIRO PRESTIGIADO PELA ELITE SOCIOECONÔMICA

Registros de periódicos indicam a progressiva inserção do pandeiro, ao longo das décadas de 1920 e 1930, em ambientes associados à “alta sociedade”, como eventos artísticos, grandes bailes de carnaval e as ondas do rádio, veículo então ainda pouco acessível à população em geral. Essa inclusão se daria pelas mãos tanto de pandeiristas provenientes dos estratos inferiores da população, quanto de instrumentistas de classes sociais mais favorecidas.

Um marco relevante nesse sentido foi quando o conjunto Os Oito Batutas, liderado por Pixinguinha, começou a tocar no elegante Cine Palais, no Centro do Rio, em 1919. Jacob Palmieri, integrante do grupo, talvez tenha sido o primeiro pandeirista profissional a ter seu retrato estampado pela imprensa brasileira (OS OITO BATUTAS..., 1919, p. 21). Mas, ao mesmo tempo que, para os Batutas, “apresentar-se na sala de espera do Palais representava um importante índice de *status* profissional”, a imprensa carioca debateu o fato de parte de seus integrantes serem negros, tido como algo depreciativo e inadequado para aquele espaço (COELHO, 2009, p. 167).

Tensões motivadas pelas origens sociais e raciais dos músicos estão presentes em outros episódios registrados durante a década de 1920. Mas, nos anos 1930, quando pandeiristas cada vez mais circulavam pelos ambientes elegantes, essas tensões são pouco notadas nos registros da imprensa. A aceitação do pandeiro nesses ambientes foi favorecida por sua conexão com o samba, gênero que experimentava grande ascensão e era absorvido pela indústria fonográfica e pelo rádio. Além de acenar a indivíduos de classes sociais humildes com a possibilidade de viver profissionalmente de música, o samba exerceu apelo aos estratos sociais mais altos, como aponta Paranhos (2003).

Essa mudança na recepção do pandeiro e nos significados em torno dele é evidenciada por sua presença em eventos como um bailado de “senhoritas e meninas da sociedade carioca” no Theatro João Caetano (A VIDA social, 1931); um chá dançante beneficente no Hotel Balneário da Urca (A VIDA social, 1932); uma distinta “festa artística” no salão do Instituto Nacional de Música, em homenagem a uma atriz portuguesa que desejava “estabelecer contato com a sociedade carioca” (A VIDA social, 1935).

Também no ambiente do rádio se nota a inserção do instrumento a partir do final dos anos 1920. Note-se que, nessa época, as emissoras ainda funcionavam como sociedades sem fins lucrativos, predominando a programação de música erudita, com o intuito de promoção de valores tidos como civilizatórios. Pandeiristas tomavam parte em programas de música “regional” ou “ligeira”, tocada ao vivo, referidos nos periódicos por notas que tratam os músicos com distinção, por meio de termos como “senhorita”, “senhor”, “madame” ou “artista” (RÁDIO, 1928; SEM FIO, 1928; SEM FIO, 1931a; SEM FIO, 1931b).

Nos festejos dos grandes clubes e sociedades carnavalescas, chama a atenção a ampla referência ao pandeiro – tanto à sua presença concreta, sonora, quanto a representações ou alegorias do instrumento. Em vários bailes era anunciada a distribuição de pandeiros aos participantes (NO HIGH-LIFE..., 1933; NOS CLUBES..., 1935; SERÃO UM..., 1936; A PRIMEIRA festa, 1938; O CARNAVAL no..., 1939). Em alguns

eventos, seria premiado o bloco que apresentasse o maior número de pandeiros (UM BANHO..., 1936; A MAIOR batalha..., 1936). Em 1939, o *Jornal do Brasil* afirma que Momo era o “monarca dos risos e dos pandeiros” (O TIJUCA..., 1939).

O instrumento também se tornava tema de decoração. Em 1935, o baile de carnaval do Theatro Municipal teria, “no teto, um disco de pandeiro iluminado” (A DECORAÇÃO..., 1935). O baile de carnaval de 1937 do Tijuca Tênis Clube teria uma porta ornamentada “com um grande pandeiro – símbolo da folia” (O Suntuoso..., 1937 – grifo meu). Em 1939, o tema do baile de gala do Clube Ginástico Português foi “a deslumbrante ‘noite dos pandeiros’” (NO LIMIAR..., 1939).

Exemplos como esses, que se acumulam durante a década de 1930, deixam nítido que o instrumento passava a ser cada vez mais festejado durante o carnaval, como elemento importante a ele vinculado. Era, por vezes, considerado o próprio símbolo da festa. Dessa forma, percebe-se que o pandeiro, à medida que era assumido como símbolo da cultura brasileira, passava também a representar outros elementos dessa cultura, como o carnaval e o samba – talvez por possuir concretude, podendo ser representado visualmente. A representação visual, ou o objeto em si, é tomado como alegoria dessas manifestações às quais está associado, e que funcionam de forma articulada como representações culturais da nação.

PANDEIRISTAS VISTOS COMO ARTISTAS

Pandeiro e pandeiristas transitaram, igualmente, no campo do entretenimento mercantilizado. Um dos espaços de atuação foi o teatro de revistas, espetáculo musical de variedades composto de quadros sucessivos, que foi o “grande foco da vida musical brasileira e carioca até meados dos anos 20” (NAPOLITANO, 2016, p. 46).

A inserção do pandeiro no teatro de revista se faz nítida de duas maneiras: pela referência ao instrumento no título do espetáculo ou no título de um de seus quadros, tendência evidenciada a partir de meados dos anos 1920 e que indica o uso destacado do instrumento (anúncio publicitário, *Jornal do Brasil*, 30 jan. 1926; TEATROS e..., 1927; anúncio publicitário, *Correio da Manhã*, 4 dez. 1930; NOS THEATROS, 1936; anúncio publicitário, *Jornal do Brasil*, 7 jan. 1938); pela presença de pandeiristas que, quando artistas conhecidos, eram mencionados em anúncios, para atrair público (anúncio publicitário, *Correio da Manhã*, 17 abr. 1935; anúncio publicitário, *Correio da Manhã*, 29 jan. 1935; anúncio publicitário, *Jornal do Brasil*, 18 set. 1936).

Essa estratégia dizia respeito, sobretudo, a pandeiristas atuantes no rádio. O setor radiofônico teve seu ponto de inflexão em 1932, quando um decreto de Getúlio Vargas regulamentou a exploração de publicidade pelas emissoras, possibilitando a algumas delas se tornarem potências midiáticas e financeiras. A partir daí, e durante mais de duas décadas, o veículo funcionou como a instância central de produção musical e de consagração de artistas. A cena radiofônica carioca, sobretudo a partir dos anos 1940, assumiu o *glamour* de uma espécie de Hollywood brasileira (AZEVEDO, 2002, p. 80), e seus artistas atuavam com destaque em outras esferas, como a fonografia, o cinema, o teatro de revista e até mesmo a vida política.

Uma vez que boa parte da programação musical era executada ao vivo, as

emissoras mantinham em seus quadros conjuntos versáteis, chamados de “regionais”, compostos usualmente de um instrumento solista (flauta, bandolim etc.), dois violões, cavaquinho e apenas uma percussão – o pandeiro. Esses instrumentistas eram elementos constituintes do sistema de estrelato do rádio, cujo topo, comumente, era ocupado por cantores, cantoras e apresentadores.

Com o desenvolvimento do rádio, desenvolveu-se também o nicho da imprensa que explorava assuntos relacionados a esse veículo. Newton Dângelo (2013) nota que, a partir de meados da década de 1930, as publicações que tratavam do rádio passaram a incorporar assuntos como fofocas de bastidores e da vida privada dos artistas, além da maior exposição de suas imagens por meio de fotografias. Dessa forma, a imprensa, ao mesmo tempo que passava a explorar mais a figura do artista, também ajudava a construí-la.

Para colher matérias especificamente a respeito de pandeiristas atuantes no rádio, foi feita uma pesquisa complementar, na qual foram examinados mais de 20 periódicos diários, semanais, quinzenais ou mensais editados no Rio de Janeiro⁷. Verificou-se que os pandeiristas mais mencionados nos anos 1930 são Russo do Pandeiro, João da Bahiana e, com menor frequência, Darcy de Oliveira.

A maior parte das menções é feita em tom entusiástico. Os periódicos, em linhas gerais, seguem dois caminhos, muitas vezes entrelaçados: enfatizam a importância ou celebridade de cada um deles; elogiam suas habilidades musicais ou virtuosismo.

João da Bahiana, provavelmente, foi o pandeirista mais popular e respeitado naquela década. É chamado de “mestre” (PREPARANDO a..., 1933); “célebre pandeirista” (NOS ARRAIAIS..., 1933); “craque” (VEM AÍ..., 1936). Em 1937, a *Gazeta de Notícias* era categórica: “o maior artista do pandeiro que atua no nosso *broadcasting* é, indiscutivelmente, João da Baiana. Senhor de todos os segredos do disco de couro, ele, no conjunto regional brasileiro, é um elemento indispensável” (JOÃO DA BAHIANA..., 1937 – o primeiro grifo é meu). “Artista do pandeiro”: era essa a construção que estava em curso, e não somente no caso desse pandeirista.

Filho de baianos migrados para o Rio de Janeiro, João da Bahiana aprendeu a tocar pandeiro com Perciliana Maria Constança, sua mãe – as “tias baianas” não eram exclusivamente lideranças daquela comunidade, mas sambistas ativas e habilidosas. João foi um dos pioneiros da inserção do pandeiro, bastante praticado nos ambientes “domésticos” em que o samba carioca começou a se desenvolver, nos âmbitos em vias de profissionalização do rádio e da fonografia (GOMES, 2011, p. 49-63).

João talvez tenha sido o pandeirista do rádio dos anos 1930 que melhor encarnou o *glamour* do astro popular. Extremamente elegante, usando chapéu e gravata borboleta, suas poses nos retratos parecem calculadas, como, por exemplo, na Figura 2, em que a cabeça pende para o lado do corpo. A própria produção da foto é cuidadosa, com o rosto do artista bem iluminado, fundo neutro e enquadramento próximo, enfatizando o rosto e adereços de cabeça e pescoço.

7 Além dos periódicos já mencionados, destacam-se: *Diário Carioca*, *Diário da Noite*, *O Cruzeiro*, *Fon-Fon*, *Carioca*, *O Malho* e *Cinearte*.



Figura 2 – João da Bahiana. *O Malho*, 18 jun. 1937, p. 9.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

Os demais pandeiristas do rádio adotavam, comumente, vestimenta mais sóbria (porém, sempre “distinta”). É o caso de Darcy de Oliveira, tratado como “popular pandeirista brasileiro” (QUE PENSAM..., 1937), “festejado pandeirista” (DALVA DE OLIVEIRA e..., 1937), “rei do pandeiro” (A CASA do..., 1936). Na Figura 3, em pose estudada, pandeiro à mão, ele examina a partitura de uma composição sua em parceria com Herivelto Martins, sugerindo seriedade e erudição.



Figura 3 – Darcy de Oliveira (à dir.) e Herivelto Martins. *O Malho*, 13 nov. 1936, p. 6.
Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

A atividade de compositor, certamente, agregava capital simbólico à figura do músico. Ressalte-se que essa condição não era exclusiva de Darcy – estendia-se à maior parte dos pandeiristas examinados pela pesquisa. Durante toda sua trajetória, João da Bahiana manteve essa atividade, que por vezes é colocada pela imprensa em evidência maior que sua atuação como instrumentista. Tanto a matéria jornalística mais antiga encontrada sobre o músico, quanto a primeira entrevista concedida por ele tratam-no exclusivamente como compositor (O NOVO maxixe..., 1923; OUVINDO..., 1933).

Também Russo do Pandeiro atuava como instrumentista e compositor. Sua carreira começa efetivamente nos anos 1930, e ele logo rivalizaria em prestígio com João da Bahiana. É chamado de “o maior pandeirista da América do Sul” (TEATRO, 1931), “o maior, Rei dos Pandeiristas do Brasil” (“VOU mostrar...”, 1939), “magistral em seu pandeiro” (ARCO-ÍRIS..., 1935). Russo talvez tenha sido o pandeirista atuante nos regionais das rádios que mais se notabilizou por fazer malabarismos. Provavelmente, a exploração dessa capacidade foi crucial para alçá-lo à condição (excepcional, à época) de artista “solo”, anunciado como atração à parte nos espetáculos de que participava. Essa característica de Russo é ressaltada em diversos registros textuais, fílmicos e iconográficos, como na Figura 4:



Figura 4 – Russo do Pandeiro fazendo malabarismos. *Carioca*, 22 fev. 1936, p. 47. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

A legenda original da foto assinala que Russo realiza algo notável, ao chamá-lo de “mágico do pandeiro”. O tropo “mágico” é frequentemente associado a esse músico, e parece relacionado com a capacidade de malabarismos. Outro tropo, também associado aos malabarismos, é “infernai” ou “diabólico”. Vários pandeiristas do rádio foram assim chamados, como Russo, Darcy de Oliveira, Joca e Didi, além de outros dos quais não se encontraram registros de atividade radiofônica. Dentre eles, destaca-se Alfredo Alcântara, integrante do grupo Os Batutas na década de 1920 e que carregou a alcunha de “pandeirista infernal” ao longo de sua carreira, desenvolvida em grande parte no exterior.

João da Bahiana é exceção: o próprio músico sinalizou, em entrevista, seu despreço por gestos coreográficos, especialmente quando prejudicavam o aspecto sonoro (*A VOZ...*, 1936). Isso não significa que ele não fosse admirado por sua

habilidade e musicalidade, descritas de maneira lírica: “O pandeiro nos dedos ágeis de João da Bahiana cria uma expressão sonora que se assemelha a um ser vivo... O seu ritmo, o colorido das notas arrancadas [...] fazem da ‘arte’ de João da Bahiana um conjunto de maravilhas que se ouve com agrado” (JOÃO da Bahiana, 1939). Para outro redator, em suas mãos o instrumento experimentava emoções humanas: João da Bahiana “faz o pandeiro falar, rir, chorar” (RECREIO..., 1933).

O tratamento francamente elogioso dos periódicos aos pandeiristas do rádio, tendência nítida a partir de meados dos anos 1930, revela que se estabelecia um novo modo de olhar para aqueles instrumentistas e para o instrumento que tocavam. Os retratos e textos sobre os “artistas do pandeiro”, produzidos a partir da Capital Federal, circulavam nacionalmente, atingindo até mesmo lugares ainda não alcançados pelas transmissões de rádio (MCCANN, 2004, p. 23).

Em 1936, a revista *Carioca* considerava “impossível imaginar Russo sem o pandeiro” (HONRA..., 1936). Essa afirmação pode ser estendida aos demais pandeiristas do período: nenhum deles seria imaginado, ao menos da maneira como o foram, sem a mediação do instrumento. Reciprocamente, como continua aquele texto, “seria bastante difícil imaginar o pandeiro” sem Russo, ao que se pode acrescentar: seria difícil imaginar o instrumento sem o trabalho feito também por seus colegas, responsáveis por inserir o pandeiro nos ambientes de disseminação massiva da música e, em boa parte, responsáveis pela projeção e positividade decisivas do instrumento naquela década.

Porém, o êxito desses pandeiristas ocorria dentro de certos limites – inclusive, limites financeiros. A ampla inserção de João da Bahiana no mercado fonográfico e radiofônico (ele foi empregado de várias emissoras) não o eximiu de manter um emprego paralelo à carreira artística: trabalhou como fiscal no porto do Rio de Janeiro até se aposentar, em 1949. Dentre os pandeiristas que tocavam nas rádios cariocas na década de 1930, talvez somente Russo do Pandeiro viria a conseguir boa situação financeira – e tudo indica que isso ocorreu apenas depois de ele se radicar nos Estados Unidos, por cerca de seis anos, a partir de 1945.

Ainda que fuja ao escopo deste artigo, a temporada de Russo no exterior chama a atenção para um limitador importante das possibilidades de êxito daqueles pandeiristas: o aspecto racial. Como aponta Suzana Miranda (2020), nas décadas de 1940 e 1950 houve três pandeiristas brasileiros atuando com relativo êxito nos Estados Unidos: Russo, Russinho e Gringo do Pandeiro. Todos eles com características caucasianas e nomes artísticos que apontam “para fora” do Brasil. Tal fenótipo, aliás, foi regra geral para os músicos brasileiros estabelecidos na indústria cultural norte-americana da época e que, por conta disso, eram festejados pela imprensa brasileira. Pandeiristas negros, como João da Bahiana, dificilmente tinham a chance de desenvolver carreira internacional e de obter o mesmo tipo de legitimação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui sintetizada mostrou as múltiplas significações atribuídas ao pandeiro e às pessoas que o tocavam no Rio de Janeiro, entre 1900 e 1939. O instrumento

atravessou diversos âmbitos de práticas musicais e sociais; mobilizou práticas discursivas em torno de temas como estética, tradição e preconceitos de diversos tipos; teve papel ativo em diferentes esferas do negócio da música.

Confirmou-se que ocorriam estigmatização e repressão policial a pessoas que tocavam pandeiro em certos contextos, como festas populares, músicas feitas na rua, cultos religiosos de matriz africana, embora não houvesse leis específicas contra essas práticas. Verificou-se, ainda, que a repressão não era feita de forma unívoca, afetando somente determinadas formas e expressões de vida. Anúncios publicitários de compra e venda do pandeiro evidenciam que o instrumento não era “proibido”.

O instrumento era, então, bem-aceito em outros contextos. Na imprensa que cobria o carnaval popular dos ranchos, observa-se a crescente valorização estética do pandeiro, entendido como componente da paisagem sonora da festa, bem como da habilidade dos instrumentistas. Nos anos 1930, a percussão das recém-criadas escolas de samba é comparada à de orquestras, sinalizando o caráter de espetáculo com que a manifestação era compreendida. Vários desses discursos também evidenciam o entendimento do pandeiro como representante das tradições nacionais brasileiras.

Com o passar dos anos, nota-se a progressiva inserção do instrumento em espaços associados à elite socioeconômica, como eventos artísticos, programação radiofônica (em um momento em que possuir um aparelho ainda era privilégio para poucos) e bailes de carnaval nos grandes clubes. Sua presença era tanto concreta quanto alegórica, sendo tomado como o próprio símbolo da festa.

Com a absorção do pandeiro pelas instâncias da música profissionalizada, sobretudo pelo rádio (já em sua era comercial), iniciou-se a individuação e construção das *personas* artísticas dos pandeiristas. Veículos de imprensa estampavam seus elegantes retratos, acompanhados de textos que enfatizavam sua celebridade e habilidades musicais. Sobrepondo-se a esses fatores, a forte presença do pandeiro no ambiente radiofônico, sinalizando sua assimilação pelas novas formas que o negócio da música assumia, provavelmente foi fator fundamental para a grande aceitação social do instrumento e sua consagração, no senso comum, como instrumento representativo da nação.

SOBRE O AUTOR

EDUARDO VIDILI é doutorando em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e professor assistente de História da Música na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc).
eduardovidili@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2562-9943>

REFERÊNCIAS

- A CASA do Caboclo vai a Buenos Aires. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 out. 1936, p. 13.
- A DECORAÇÃO do Theatro Municipal para o baile carnavalesco. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1935, p. 3.
- A ESCOLA de Samba “Depois Eu Digo” vai inaugurar, brevemente, a sua nova sede. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1936, p. 10.
- A FESTA da Penha. *A Noite*, Rio de Janeiro, 3 out. 1932, p. 4.
- A FESTA da Penha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 out. 1912, p. 12.
- A FESTA da Penha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1935, p. 16.
- A FESTA da Penha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 out. 1906, p. 4.
- A MAIOR batalha carnavalesca de 1936. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1936, p. 10.
- A POLÍCIA contra as “macumbas”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1929, p. 11.
- A POLÍCIA interrompeu o samba. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1920, p. 3.
- A PRIMEIRA festa carnavalesca da A. A. Banco do Brasil. *A Noite*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1938, p. 7.
- A VIDA social. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 set. 1931, p. 6.
- A VIDA social. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1932, p. 6.
- A VIDA social. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1935, p. 6.
- A VOZ do pandeiro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1936, p. 21.
- ALÉM de preso, espancado a sabre. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 out. 1928, p. 3.
- ARCO-ÍRIS Atlético Clube. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1935, p. 16.
- AZEVEDO, Lia Calabre. *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil – 1923-1960*. 275 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, 2002.
- BATES, Eliot. The social life of musical instruments. *Ethnomusicology*, v. 56, 2012, p. 363-395.
- CARNAVAL. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º mar. 1927, p. 8.
- CARNAVAL. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1904a, p. 2.
- CARNAVAL. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1904b, p. 2.
- COELHO, Luis Fernando Hering. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas*. 295 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.
- CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 17 abr. 1935, p. 14.
- CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 29 jan. 1935, p. 16.
- CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 4 dez. 1930, p. 14.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. “*Não tá sopa*”: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. Edição do Kindle.
- DALVA DE OLIVEIRA e o Conjunto São Paulo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1937, p. 8.
- DÂNGELO, Newton. Intelectuais, revistas radiofônicas e música popular no Brasil: o rádio por escrito – 1924-1954. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. *Anais...* Natal: Associação Nacional de História, 2013.
- DEPOIS DA HORA... *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1926, p. 7.
- EM QUE DEU A REUNIÃO no Morro da Reunião. *A Noite*, 2 abr. 1923, p. 3.
- ENFIADO. Espuma... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1935, p. 18.
- FESTA da Penha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 out. 1922, p. 6.

- FONSECA, Letícia Pedruce. *A construção visual do Jornal do Brasil na primeira metade do século XX*. 214 f. Dissertação (Mestrado em Artes e Design). Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica, 2008. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.11855>.
- GIANESELLA, Eduardo Flores. *Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. 237 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009. <https://doi.org/10.11606/T.27.2009.tde-20102009-133729>.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX*. 157 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.
- GRANDE conflito na Gamboa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição da tarde, 26 dez. 1900, p. 2.
- GRUPOS carnavalescos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1909, p. 4.
- GRUPOS carnavalescos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1905, p. 7.
- HEMEROTECA digital brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>
- HERTZMAN, Marc. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 2013. Edição do Kindle.
- HONRA ao pandeiro!. *Carioca*, Rio de Janeiro, n.18, 22 fev. 1936, p. 47.
- JOÃO DA BAHIANA no regional da PRA-9. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 out. 1937, p. 8.
- JOÃO da Bahiana. *Pranóve*, Rio de Janeiro, n. 14, ago. 1939, p. 30.
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1903, p. 5
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1910, p. 20.
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1911, p. 2.
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1916, p. 18.
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1925, p. 3.
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1925b, p. 21.
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1926, p. 14.
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1931, p. 26.
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1935, p. 25.
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 set. 1936, p. 32.
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1938, p. 24.
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1939a, p. 2.
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1939b, p. 2.
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1939c, p. 22.
- JORNAL do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 set. 1939d, p. 32.
- LACERDA, Vina. *Pandeirada brasileira*. Curitiba: Edição do Autor, 2007.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria ator-rede*. Salvador: EdUFBA, 2012; Bauru: Edusc, 2012.
- LIMA, Amador Cyneiros de. A música brasileira e o “samba do morro”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1935, p. 10.
- MCCANN, Bryan. *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004. <https://doi.org/10.1215/9780822385639>.
- MIRANDA, Suzana Reck. Background musicians and their (in)visibilities. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, n. 19, 2020, p. 31-47.
- MOMO. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1º abr. 1912, p. 4.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

- NO HIGH-LIFE Club. *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1933, p. 8.
- NO LIMIAR da folia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1939, p. 7.
- NO MORRO dos urubus. *A Noite*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1920, p. 4.
- NOS ARRAIAIS da folia. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1933, p. 9.
- NOS CLUBES esportivos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1935, p. 17.
- NOS THEATROS. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1936, p. 7
- O ANTONIO e o pandeiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1920, p. 4.
- O CARNAVAL no Bonsucesso F. Clube. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1939, p. 13.
- O NOVO maxixe de João da Bahiana. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1923, p. 3.
- 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.
- O Suntuoso baile do Tijuca, de segunda-feira gorda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1937, p. 14.
- O TIJUCA Tennis Clube e o Carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1939, p. 13.
- OS OITO BATUTAS da Orchestra do Cine-Palais. *Theatro e Sport*, 26 abr. 1919, p. 21.
- OUVINDO os bacharéis do samba. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1933, p. 7.
- PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, 2003, p. 81-113.
- PELOS CLUBES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1932, p. 23.
- POTTS, Brian J. *Marcos Suzano and the amplified pandeiro: techniques for nontraditional performance*. 2012. 77 f. Ensaio de Doutorado. University of Miami, 2012.
- PREPARANDO a grande folia. *A noite*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1933, p. 13.
- QUE PENSAM os rádio ouvintes. *Carioca*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1937, p. 45.
- QUEIXAS do povo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1902, p. 2.
- QUER conhecer uma “escola de samba”? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1932, p. 16.
- RÁDIO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1928, p. 5.
- RANCIER, Megan. The musical instrument as national archive: a case study of the Kazakh Qyl-qobyz. *Ethnomusicology*, v. 58, n. 3, 2014, p. 379-404.
- RECREIO das Flores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1933, p. 14.
- RODRIGUES, Valeria Zeidan. *Pandeiros: entre a Península Ibérica e o Novo Mundo, a trajetória dos pandeiros ao Brasil*. 160 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2014.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.
- SEM FIO. *A Noite*, Rio de Janeiro, 3 set. 1928, p. 4.
- SEM FIO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 out. 1931a, p. 8.
- SEM FIO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1931b, p. 11.
- SERÃO um deslumbramento. *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1936, p. 7.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas*. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2008.
- TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- TEATRO. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 2 out. 1931, p. 5.
- TEATROS e música. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1927, p. 5.
- UM BANHO à fantasia na Avenida Atlântica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1936, p. 17.
- UMA MACUMBA interrompida pela polícia. *A Noite*, Rio de Janeiro, 1º jan. 1917, p. 2.
- VEM AÍ o Carnaval! *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1936, p. 11.

- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- VIDILI, Eduardo Marcel. *Pandeiro brasileiro: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano*. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2017.
- VIOLÊNCIAS contra o rancho carnavalesco Vaidosos do Amor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 dez. 1920, p. 6.
- VIOLÊNCIAS inomináveis da polícia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1917, p. 4.
- VISITAS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1907, p. 3.
- VISITAS à "Gazeta". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1925, p. 4.
- "VOU mostrar o samba aos parisienses!". *O Radical*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1939, p. 9.