

Aspectos estilísticos da performance de Guello ao pandeiro

Mateus Espinha Oliveira
Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)
mateusespinha@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo traçar alguns aspectos estilísticos da performance de Guello ao pandeiro. 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 metodologia de observação participante foi outro ponto importante para nortear a própria transcrição ao deixar claro para o autor alguns movimentos característicos presentes na performance de Guello. Esta metodologia baseou-se, no caso deste artigo, em aulas realizadas com ele, no intuito de compreender a prática musical do artista. Foi possível apontar alguns traços característicos de sua performance no pandeiro tais como a improvisação e o tipo de técnica utilizada pelo músico.

Palavras-chave: Pandeiro, Percussão, Performance.

Stylistic Aspects of Guello's Performance on the Pandeiro

Abstract: The goal of this article is to trace some stylistic aspects of Guello's performance on the pandeiro. The work is based on interviews, transcriptions and in the methodology of participant observation. The transcriptions used here were compared to some testimonies of the musician to show how his practice and musical ideas converge. The methodology of participant observation was another important point in the guidance of the transcriptions. It helped to clarify the movements that are characteristic of Guello's performance. In the case of this article, this methodology based itself in classes made with him with the goal to understand his musical practice. It was possible to point some characteristic traces of his performance on the pandeiro, such as improvisation and the kind of technique used by him.

Keywords: Pandeiro, Percussion, Performance.

Introdução

Este artigo visa mostrar alguns breves pontos sobre aspectos estilísticos do pandeiro de Guello, importante percussionista da cena musical paulistana. Para estabelecer estes aspectos me baseei em escritos acadêmicos sobre o assunto (RODRIGUES, 2014) além de entrevistas dadas por Guello em plataformas digitais (PANDEIRO ETC.). Também foram feitas transcrições de trechos de gravações feitas por Guello. Estas transcrições mostram uma convergência da prática do instrumentista com a descrição que ele faz de seu estilo de tocar. Além das gravações e entrevistas feitas por outras pessoas, me baseei principalmente em entrevista feita por mim com Guello, além de aulas realizadas com ele. Estas aulas fazem parte de uma metodologia de observação participante utilizada em minha pesquisa de doutorado acerca da prática de alguns pandeiristas brasileiros. Este artigo apresenta um resultado parcial desta pesquisa em andamento.

Guello: Breve histórico

Luiz Carlos Xavier Coelho Pinto (12/07/1960), apelidado de Guello, é um percussionista brasileiro nascido em Belo Horizonte e radicado em São Paulo desde bem jovem.

Guello é um percussionista de grande destaque na cena musical paulistana, tendo tocado e gravado com diversos artistas e grupos importantes, como Orquestra Popular de Câmara, Banda Mantiqueira, Mônica Salmaso, Toninho Ferraguti, Zizi Possi, Grupo Bonsai, Moderna Tradição, Duo Ello, entre outros (DISCOS DO BRASIL).

Guello é atualmente integrante da Jazz Sinfônica e dá aulas de percussão na EMESP Tom Jobim (Escola de Música do Estado de São Paulo).

Metodologia

A pesquisa ainda em andamento que dá origem a este artigo pode ser caracterizada como pesquisa artística, ou seja, ela é uma pesquisa em que “[...] a prática artística tem um papel fundamental, seja ele em nível técnico interpretativo, criativo, cênico ou artístico em geral” (LÓPEZ-CANO e SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 123). Neste tipo de pesquisa a própria performance do pesquisador se torna ferramenta de pesquisa para compreender o fenômeno estudado. Foram feitas aulas com o músico como parte da metodologia da pesquisa, que entre outras ferramentas usa a observação participante como forma de compreender a prática do músico no pandeiro.

Outra das ferramentas metodológicas utilizada para a obtenção dos resultados parciais aqui presentes foi a transcrição de excertos musicais de trechos significativos tocados pelo músico. Sabemos que há diversas limitações no uso de transcrições e que elas nunca chegam a traduzir completamente um trecho musical. Estamos em concordância com Nettle (2015, pág. 76) quando este diz que:

[...] seja direcionada para a performance ou para a análise, a transcrição somente dá aos leitores uma noção precisa do som específico de uma canção se eles já conhecerem de forma geral o tipo de som esperado, se eles já estiverem familiarizados com este estilo.

Sendo assim, entendemos que há sempre uma problemática relativa à fidelidade do ato de transcrição em si e daremos sempre a referência da gravação utilizada, acompanhando as transcrições presentes no texto. No caso do pandeiro isso pode ser percebido especialmente pela inexistência de uma equidistância entre os pulsos das semicolcheias. Alguns autores (NAVEDA, 2011, GRAEFF, 2014) já fizeram pesquisas quantitativas que nos mostram diferenças de durações entre as semicolcheias na performance do pandeiro.

Por outro lado, a transcrição pode ser muito útil como estratégia de pesquisa e como forma de conhecer a fundo o músico pesquisado. O próprio ato de transcrever um trecho musical funciona como forma de se aproximar do objeto pesquisado. A transcrição pode ser uma consistente ferramenta de estudo e permite ao pesquisador uma reflexão sobre o objeto de seu estudo.

Segundo Nettle (1964, pág. 127), ela permite um aprofundamento naquilo que se estuda de forma diferente de uma mera audição musical. O ato de transcrever permite ao pesquisador absorver com mais propriedade o estilo musical estudado, e proporciona a ele a oportunidade de obter uma “[...] detalhada descoberta pessoal de uma música, o que poderá vir somente através da transcrição de ouvido” (NETTL, 1964, 128).

Sendo assim, a transcrição é usada neste artigo principalmente como forma de se aprofundar na performance do músico.

A performance de Guello ao pandeiro

Uma das primeiras coisas que vêm à mente quando pensamos na performance de Guello ao pandeiro é no seu jeito livre de tocar, contendo muita improvisação. Um comentário de Léo Rodrigues em entrevista dada a Valéria Zeidan Rodrigues (2014, pág. 114) exemplifica muito bem esse aspecto de sua performance. Segundo ele, Guello “[...] tem um jeito completamente diferente de tocar, que é bem instintivo, é difícil de tirar as coisas dele porque

você percebe que ele sai tocando, é um cara muito coração”. Outro percussionista importante da cena musical paulista, Ari Colares, também se refere a esta maneira “solta” de tocar:

Depois de um tempo o Marcos Suzano apareceu e eu já me identifiquei mais com o Guello do que com o Marcos Suzano, porque eu sempre fui mais do pandeiro solto do que do pandeiro de groove fechado, que o Suzano tem uma coisa muito forte com um beat que é maquinal e ele é muito do groove, claro que ele inventa um monte de outras coisas, mas eu sempre gostei da levada, do padrão, não muito fechado, mais solto, e eu identificava isso com o Guello (apud RODRIGUES, 2014, pág. 132).

O próprio Guello (ibid., pág. 120) menciona essa forma de tocar, dizendo que:

daí, por minha conta passei a tocar em grupos de música instrumental, utilizando o pandeiro também como instrumento de improvisação dentro destes trabalhos, e fui desenvolvendo uma linguagem de improvisação com o pandeiro dentro da música instrumental, tocando diversos ritmos.

Esta característica também é notória em suas gravações. Talvez a primeira gravação que mostre este estilo tenha sido a do disco *Valsa Brasileira*, de Zizi Possi (1993). Neste disco ele mostrou grande habilidade improvisadora nas músicas *Lamentos* (Pixinguinha, Vinícius de Moraes) e no *pout-pourri* de *Escurinho* (Geraldo Pereira) e *O Samba e o Pandeiro* (Jackson do Pandeiro, Ivo Martins). A importância desta gravação é destacada pelo próprio Guello: “Cara, esse disco, assim, é o disco que mudou minha vida. [...] Ali eu tive a oportunidade de também tocar o pandeiro na canção de forma bem livre, sabe? De forma bem solta, bem improvisada” (PANDEIRO ETC. 2020, min. 33:15).

O que caracteriza estas duas faixas é a instrumentação, que consiste basicamente em voz a capela acompanhada do pandeiro. Há eventualmente intervenções dos sopros e do piano, porém na maior parte do tempo pandeiro e voz estão sozinhos.

Este tipo de formato em que o pandeiro acompanha um instrumento melódico ou voz sem acompanhamento harmônico está presente em trechos de diversas gravações de Guello. Abaixo listo outras destas gravações:

- *Pout Pourri* de *O Samba da minha Terra e Saudades da Bahia* (Dorival Caymmi). Banda Mantiqueira, disco *Terra Amantiquira* (2005). Pandeiro acompanha solo de sax seguido de solo de flauta. Além do pandeiro um baixo discreto também participa do acompanhamento;
- *Feminina* (Joyce Moreno). Banda Mantiqueira, disco *Terra Amantiquira* (2005). Pandeiro acompanha solo de clarinete, com intervenções de metais;
- *Di Menor* (Guinga e Celso Viáfora). Celso Viáfora, disco *Cara do Brasil* (1999). Pandeiro acompanha voz com sopros dobrando a melodia e executando contracantos;
- *Influência do Jazz* (Carlos Lyra). Odésio Jericó da Silva, no *Disco do Jericó* (2019). Pandeiro acompanha solo de trombone;
- *Helicóptero* (Toninho Ferragutti). Toninho Ferragutti, disco *Sanfonemas* (1998). Pandeiro acompanha acordeon e sax com melodia em uníssono;
- *Intrigas no Boteco do Padilha* (Luiz Americano). Mané Silveira, disco *Bonsai Machine* (1996). Pandeiro acompanha sax tocando melodia;
- *Pro Zeca* (Victor Assis Brasil). Grupo Bonsai, disco *Desdobraduras* (2001). Pandeiro acompanha solo de sax.

A seguir, para exemplificar esta forma “solta” de tocar, segue a transcrição de um trecho musical com as características descritas anteriormente: a introdução de *Di Menor* (Guinga e Celso Viáfora), presente no disco *Cara do Brasil* (1999) de Celso Viáfora.

Ex.1: Pandeiro e melodia em *Di Menor* (Guinga/Celso Viáfora). Disco *Cara do Brasil* (1999), de Celso Viáfora. Min. 00:00. Transcrição do autor.

Podemos perceber que raramente se repete um mesmo padrão rítmico. Outra característica do trecho é o uso de acentos nas partes contramétricas do tempo (2^a e 4^a semicolcheias). Neste trecho podemos perceber claramente como Guello interage com a melodia de maneira livre, sem se prender à execução de uma levada constante.

O processo de ensaios e gravação da maioria destes discos também nos mostra como esta característica de tocar livremente foi importante. Em entrevista a este autor, Guello descreve brevemente o processo de ensaios para o disco *Valsa Brasileira* (1993), de Zizi Possi:

Ah, cara, com a Zizi foi um negócio muito natural. [...] A gente antes de montar o *Valsa Brasileira* juntos... Que a gente montou juntos, eu, ela, o Benjamim [Taubkin] e o Jeter. Nós quatro. Montamos o *Valsa Brasileira* do zero na casa dela. Não teve arranjador, foi criação coletiva durante um mês de segunda a sexta a gente ensaiou o *Valsa*. E... às vezes a gente experimentava. A Zizi era muito boa em perceber coisas que a gente fazia, e ela captava tentando tirar o melhor da gente, né? (relato ao autor).

Em outro momento Guello diz: “E no *Lamentos* também tem intervenção de pandeiro direto. Mas isso num é que ela pediu, isso eu fiz. E ela achou legal” (ibid.). E finaliza: “tô te falando isso mas: ‘ah, eu quis fazer...’, nada, tudo saiu naturalmente. Foi ensaiando e tocando, as ideias vinham e eu fazia. [...] De fazer um contraponto mesmo, sair fora e contrapor com ela. Fazendo de fato um duo, pandeiro e voz” (ibid.).

Assim, o processo inteiro foi também importante para chegar ao resultado obtido. Guello relata a importância dos ensaios para ganhar fluência no que toca. Em depoimento a este autor ele diz o seguinte: “[...] cê vai ensaiando, vai ensaiando; cê vai criando repertório dentro daquele tema lá que cê tá” (ibid.). Ele ainda completa mais tarde sobre o seu aprendizado e sobre a importância de estar sempre tocando:

Gozado cara, tudo isso que foi rolando, foi rolando com uma naturalidade, assim. Eu nunca pensei: "eu vou fazer isso e aquilo. Ah, vou...". É porque eu nunca estudei música. Eu nunca estudei música na minha vida (risos). Então, pra mim sempre foi tocar. O ato de criar é o ato de tocar. Porque eu num tive essa coisa solitária do músico [de ficar estudando]. Nunca tive. Mas também eu toquei muito. Com muita gente, o dia inteiro. Eu participava de quatro grupos ao mesmo tempo. Ensaiaava de manhã com um, à tarde com outro, com outro à noite (relato ao autor).

A prática de Guello exemplifica muito bem o que Sandroni (2000, pág. 9) diz sobre as culturas populares, mas que também pode se aplicar à música popular. Segundo ele: “nas culturas populares, os modos de fazer são tão ou mais importantes do que os conteúdos; em todo caso, ambos estão inextricavelmente ligados” (SANDRONI, 2000, pág. 9).

A técnica e os movimentos de Guello no pandeiro

Em entrevista a Leonardo Persoleo (PANDEIRO ETC., 2020, Min. 12:40), Guello afirma que “começou tocando no pandeiro de couro, mas com afinação de samba”. Segundo ele, naquele momento não havia ainda se disseminado o uso das peles de sintéticas. Ao ser perguntado sobre essa “afinação de samba” e se a forma como ele tocava no momento de seu aprendizado se relacionava à técnica mais usada nos pandeiros de náilon, Guello afirma que sim e diz: “[...] tem muita coisa que eu tocava já naquela época que tá na minha cabeça até hoje” (relato ao autor). Ele ainda se aprofundou mais ao dizer sobre sua forma de tocar o pandeiro e o uso de golpes repetidos no polegar, uma característica mais atribuída a pandeiristas que se dedicam ao pandeiro de náilon. Sobre isso, Guello diz o seguinte:

eu venho do samba e no samba é uma coisa natural você repetir nota. A gente num... quem veio do samba, e... assim... eu nem tenho essa... num vou nem dizer obstinação porque não é obstinação, mas eu num tenho essa necessidade de seguir essa coisa da semicolcheia o tempo todo, assim. Eu acho ela interessante porque no choro é muito usado. No choro sim, né? (relato ao autor).

Sendo assim, podemos identificar este padrão de movimento também como uma característica de Guello, o que é corroborado por outras pessoas. O músico Alexandre Biondi (apud RODRIGUES, 2014, pág. 132) comentou sobre essa característica de Guello, que foi para ele um norte em sua própria prática no pandeiro. Ele dizia que:

[...] também não gostava da ideia de focalizar demais na ponta dos dedos, eu gostava de muitas vezes repetir o polegar, eu não consegui adotar uma coisa que virou meio regra durante um tempo para muitos pandeiristas, ‘você pode fazer o som dos dois lados, então você tem sempre que alternar (os graves)’, e eu sempre achava que funciona repetir também (o polegar), em alguns momentos funciona alternar, em outros funciona repetir.

Para Alexandre Biondi a repetição do polegar foi notória em Guello e uma inspiração para sua própria prática no instrumento.

Em gravações de áudio é sempre difícil dizer que movimento está sendo utilizado pelo músico, pois tanto grave como tapas podem ser executados com partes diferentes da mão.

Assim, para evitar qualquer tipo de controvérsia deste tipo escolhi um trecho de vídeo onde pode-se perceber com exatidão os golpes dados por Guello no pandeiro. O trecho escolhido faz parte da música *Jabaculê no Jabour* (Teco Cardoso), presente em vídeo de uma performance ao vivo da Orquestra Popular de Câmara gravada para um programa da TV Cultura em 2002 (NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, 2008). Neste programa temos imagens que nos permitem ver os movimentos de Guello.

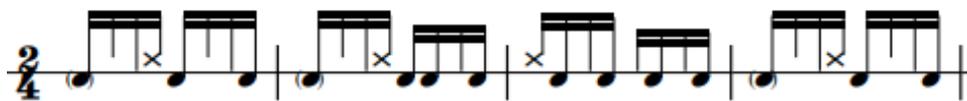
Neste trecho podemos observar Guello executando o padrão básico da levada da música, o que nos permite ter certeza acerca dos movimentos que ele realiza.

O padrão rítmico com ataques no grave na segunda e quarta semicolcheias, utilizando o polegar, é frequente ao longo de toda a música. Vemos isso também em outro trecho da música, no qual ocorre um solo coletivo dos quatro percussionistas (Guello, Caíto Marcondes, Zezinho Pitoco e Naná Vasconcelos). O ex. 2 descreve ambos os trechos aqui mencionados.



Ex.2: Levada do pandeiro (acima, min.: 01:34) e início de improviso (abaixo, min.: 03:59). Vídeo de *Jabaculê no Jabour* (Teco Cardoso), com a Orquestra Popular de Câmara. Transcrição do autor.

Outra forma utilizada na transcrição para definir os movimentos utilizados por Guello foi o uso de uma demonstração feita por ele durante uma aula que fiz com Guello. Nesta aula, ele exemplificou os movimentos que utiliza para tocar samba no pandeiro. Podemos perceber o grande uso do polegar para executar os graves. Nesta aula, Guello menciona que esta foi a forma como ele aprendeu a tocar samba no pandeiro desde o início, em suas aulas com Osvaldinho da Cuíca. Segundo ele: “Isso aqui foi o que eu aprendi quando eu tinha 12 anos de idade” (relato ao autor).



Ex.3: Trecho de levadas de pandeiro demonstradas a mim por Guello em aula feita com ele. Transcrição do autor.

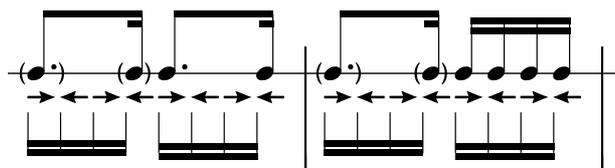
Uma forma particular de articular as platinelas é muito característica da performance de Guello. Esta forma de tocar é algo que Guello aprendeu vendo pandeiristas como Nereu do Mocotó e Carlinhos Pandeiro de Ouro. A técnica consiste em chacoalhar o pandeiro para frente e para trás de forma que as platinelas se movam horizontalmente e o som saia do choque entre o orifício existente nelas e o pino de fixação das platinelas. Guello utiliza principalmente os dedos indicador e anelar para tocar a pele quando usa este tipo de movimento.

Guello se lembra do que o atraiu quando viu a performance de Nereu do Mocotó. Em entrevista a este autor ele relata o seguinte: “o barato dele era aqui mesmo [chacoalha o pandeiro para frente e para trás]. Com pandeiro de *nylon* super agudo. Porque aqui ele era mais: ‘té té té’ [cantarola um ritmo de tamborim]. Usa mais em cima do tamborim que do surdo, né?” (ibid.). Guello desde então começa a utilizar essa técnica em suas performances, o que chega mesmo a ser uma marca registrada dele.



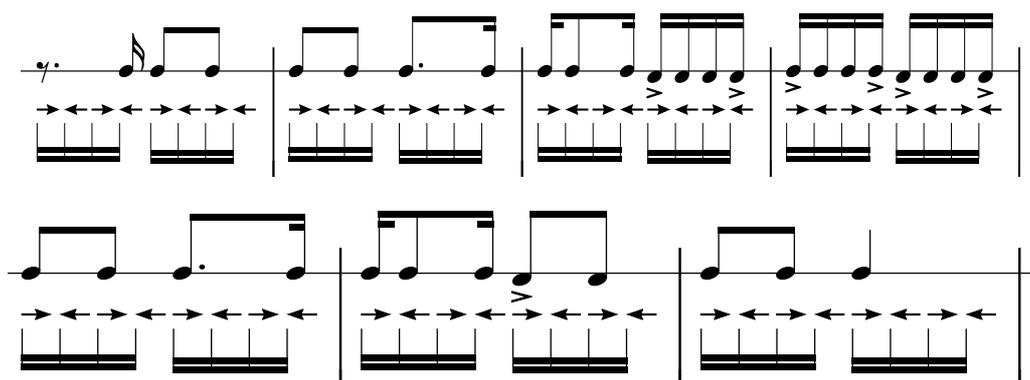
Ex.4: Movimento de “chacoalhar” o pandeiro horizontalmente e posição da mão de Guello ao tocar. Fonte: Imagem obtida pelo autor durante entrevista.

Sobre este movimento, Guello diz: “Aqui [no pandeiro de couro] eu uso mais o surdo, a linguagem do surdo, por causa do couro; e aqui [no pandeiro de náilon] por causa do náilon, né? [toca frases no aro do pandeiro extraindo harmônicos]” (ibid.). Quando ele se refere a usar “mais o surdo” ele quer dizer que se inspira no fraseado deste instrumento para fazer as frases graves na pele do pandeiro. Caso esteja tocando um pandeiro de náilon, Guello opta geralmente por realizar frases de tamborim no instrumento.



Ex. 5: Linha de baixo: movimento horizontal das platinelas. Linha de cima: voz do “surdo” feita com os dedos. Transcrição do autor obtida em aula com o entrevistado.

A afinação mais grave característica do pandeiro de couro proporciona a Guello a opção de imitar o fraseado e o timbre do surdo no pandeiro. Ao tocar o pandeiro de náilon, mais agudo, ele prefere usar a frase do tamborim, instrumento com sonoridade mais semelhante à da pele de náilon. Em uma das aulas que fiz com Guello, ele exemplificou este tipo de fraseado. Neste exemplo foi possível perceber as frases tocadas no pandeiro de náilon assemelhando-se a dois tipos de fraseado de tamborim: um deles, o estilo chamado “telecoteco”, em que o músico executa frases semelhantes ao que Sandroni (2001, pág. 32-37) chama de paradigma do Estácio; no outro o chamado “tamborim virado”, que ocorre principalmente em escolas de samba (ver ex. 6). Nestas frases em semicolcheia, Guello utiliza um recurso de diferenciação de sons mais agudos e graves, que é possibilitado pela pele de náilon. Ele obtém os sons agudos atingindo a pele com os dedos bem junto ao aro do instrumento e obtém os sons graves movendo os dedos em direção ao centro da pele.



Ex. 6: Transcrição de exemplo de fraseado similar ao tamborim no pandeiro de náilon. Linha de baixo: movimento horizontal das platinelas. Linha de cima: ataques com os dedos. Transcrição do autor obtida em aula com o entrevistado.

Considerações finais

Tentei neste artigo sintetizar brevemente alguns aspectos do estilo de Guello no pandeiro, buscando compreender um pouco mais de sua performance, mostrando algumas de suas particularidades. Isto é importante não só como registro de um importante músico brasileiro. Perceber o estilo de Guello nos ajuda a perceber parte da grande diversidade presente na prática do pandeiro no Brasil.

Vidili (2017), nos fala de outros dois pandeiristas tidos como ícones do instrumento: Marcos Suzano e Jorginho do Pandeiro. Ambos têm estilos diferentes e representam diferentes tendências na performance do instrumento. Guello representa ainda outra forma de tocar o pandeiro. Ele não é um ícone da performance do pandeiro no choro, como Jorginho (cf. VIDILI, p. 148-150). Guello tampouco tem sua performance marcada pelo uso da técnica invertida (cf. VIDILI, p. 68-70), criada por Suzano, ainda que possa utilizá-la em determinadas ocasiões. Seu estilo é marcadamente pessoal e difere destes dois outros pandeiristas. Mais do que perceber características e estilos pessoais, é importante salientar a grande variedade de abordagens que podemos perceber na performance do pandeiro. A performance de Guello é uma destas abordagens. Quis aqui registrar um pouco destas características como forma de reconhecimento da importância deste músico.

Referências

- Banda Mantiqueira. (2005). *Terra Amantiquira*. [CD]. São Paulo: Maritaca.
- Bonsai. *Desdobraduras*. [CD], São Paulo: 2001.
- Discos do Brasil. Disponível em: < <https://discosdobrasil.com.br>>. Acesso em 30/06/2024.
- Ferraguti, T. (1998). *Sanfonemas*. [CD], São Paulo: Pau Brasil.
- Graeff, N. (2014). Fundamentos Rítmicos Africanos para a Pesquisa da Música Afro-Brasileira: o exemplo do samba de roda. *Música e Cultura*, 9, 66-86.
- Jericó, O. (2019). *Disco do Jericó: Um músico imensamente brasileiro*. [CD], São Paulo: produção independente.
- López-Cano, R. Sán Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación Artística en Música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya- ESMUC.
- Persoleo, L. (18 de Junho de 2020). *Luiz Guello: Bate-papo de Pandeiro etc*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Q3YEQbA9rwk>> . Acesso em 30/06/2024.
- Possi, Z. (1993). *Valsa Brasileira*. [CD]. São Paulo: Velas.

- Naveda, L., Gouyon, F., Guedes, C., Leman, M. (2011). Microtiming Patterns and Interactions with Musical Properties in Samba Music. *Journal of New Music Research*, 40, n.2, 223-236.
- Nettl, B. (2015). *The Study of Ethnomusicology: thirty-three discussions*. Nova York: The free press of Glencoe.
- Nettl, B. (1964). *Thory and Method in Ethnomusicology*. Nova York: The free press of Glencoe.
- Núcleo Contemporâneo. (18/02/2008). *Orquestra Popular de Câmara- 'Jabaculé no Jabour'*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-q0SKfCYrrI>>. Acesso em 30/06/2024.
- Rodrigues, V. (2014). *Pandeiros: entre a Península Ibérica e o Brasil- a trajetória dos pandeiros ao Brasil*. (Dissertação de mestrado). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.
- Sandroni, C. (2002). *Uma Roda de Choro Concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas*. *XI Encontro Nacional da ABEM*. Disponível em: < <http://www.abemeduacaomusical.org.br>>. Acesso em 30/06/2024.
- Sandroni, C. (2001). *Feitiço Descente: Transformações do samba no Rio de Janeiro- 1917/1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Viáfara, C. (1999). *Cara do Brasil*. [CD], São Paulo: RGE.
- Vidili, E. (2017). *Pandeiro Brasileiro: Transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano*. (Dissertação de mestrado). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.