



PROEMUS

Programa de Mestrado Profissional
em Ensino das Práticas Musicais

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS

PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DAS
PRÁTICAS MÚSICAS PROEMUS

CARTILHA PARA FORRÓ, CHORO E SAMBA:

ABC DAS LEVADAS NA SANFONA

Relatório destinado a defesa final do produto de Mestrado
Profissional em Ensino das Práticas Musicais

JOSÉ MAURICIO BARRETTO PARREIRAS HORTA

Rio de Janeiro

2024

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
PROPOSTA INICIAL	4
DISCIPLINAS CURSADAS NO PROEMUS	4
a) Metodologia da pesquisa	
b) Seminário de ensino das práticas musicais	5
c) Tópicos avançados em práticas musicais II	7
d) Seminário de Prática Docente	
	8
ORIENTAÇÃO	
	11
DESENVOLVIMENTO DO ARTEFATO	
QUALIFICAÇÃO	12

INTRODUÇÃO

Em 2016 fui convidado para criar e implementar o curso “Sanfona Brasileira” na Escola Portátil de Música e na Casa do Choro (Rio de Janeiro). Este curso, iniciado com uma turma de cinco estudantes, hoje é composto por sete turmas, somando mais de quarenta pessoas de diversas partes do Brasil, incluindo musicistas iniciantes, amadores e profissionais. Em decorrência da possibilidade do ensino remoto, nos últimos anos temos também, estudantes de países como Japão, Itália e França. O desejo de cursar uma universidade e posteriormente participar do programa de mestrado PROEMUS- UNIRO, nasceu desta experiência como professor, dá necessidade e vontade de ter ferramentas pedagógicas consistentes para lidar com as questões que iam se apresentando no trabalho junto aos alunos. Em janeiro de 2021 concluí o curso de Bacharelado em Música Popular- Arranjo na mesma instituição apresentando o trabalho Caminhos da Sanfona: Referências Musicais da obra de Dominginhos no desenvolvimento de um produto autoral. Ao final deste ano fiz a prova para o ingresso no PROEMUS sendo aprovado em primeiro lugar com o pré-projeto “Método de acompanhamento rítmico na sanfona para os gêneros choro, samba e forró”.

Mesmo atuando como músico profissional e sanfoneiro há quase 30 anos, foi a partir da experiência pedagógica que as questões relacionadas a criação e transposição para a sanfona das levadas nestes gêneros apareceram de forma irremediável. Nestes contextos pedagógicos, onde pude trabalhar com aluno (as) de idades, perfis socioculturais, lugares e países distintos, sempre após o aprendizado dos solos, da harmonia e das formas das músicas, as dúvidas eram sempre as mesmas. Como faço para acompanhar este choro ou samba? Qual levada se encaixa melhor e porque? O que determinava a escolha de uma levada em detrimento de outra? O que fui constatando ao longo destes anos de atividade pedagógica é que no processo de construção das levadas, conhecimentos relacionados à construção da melodia, da harmonia e da estrutura rítmica precisavam estar articulados. O simples estudo de pequenos padrões rítmicos, fragmentados e desligados de um contexto maior neste caso, tornava-se ineficaz. Era necessário trabalhar a percepção de cada gênero, estruturada a partir da tríade melodia- harmonia-grade percussiva de forma clara e organizada.

PROPOSTA INICIAL

O elemento motivador para a escolha do tema do pré projeto surgiu justamente destas perguntas e das questões relacionadas a criação das levadas e suas articulações surgidas ao longo da prática docente. Da necessidade de estabelecer processos didáticos que ajudassem os alunos a entender e assimilar os elementos rítmicos de cada gênero. O projeto de pesquisa propôs a sistematização e criação de um método voltado para a prática de acompanhamento rítmico e harmônico no choro, samba e forró na sanfona: as levadas. A metodologia do estudo seria estruturada a partir da identificação das linhas percussivas presentes em cada gênero, a sua relação com as linhas melódicas e a transposição destes elementos para a sanfona. Para o material didático seriam compostos exercícios técnicos aplicados a cada gênero e outros abordando questões relativas à técnica do instrumento com partituras específicas, além de gravações contendo a grade percussiva de cada gênero. O aprofundamento da pesquisa daria o embasamento para sistematizar e criar conteúdos didáticos que possibilitassem aos estudantes fazer uso destes padrões de levadas e suas variações de forma independente e criativa.

DISCIPLINAS CURSADAS NO PROEMUS

1. METODOLOGIA DA PESQUISA

No primeiro semestre do PROEMUS de 2022 cursamos a disciplina Metodologia ministrada pelo professor Dr Glauber Resende. As aulas traziam sempre um ponto específico relacionado ao conteúdo da matéria com um texto para análise e um material de powerpoint previamente organizado pelo professor. A cada semana precisávamos produzir textos correlacionando o conteúdo abordado com nosso próprio artefato. Essa maneira de organizar o conteúdo contribuiu imensamente com a metodologia do trabalho. As tarefas semanais, dosadas de maneira muito bem pensada pelo professor, permitiram um aprofundamento sobre questões fundamentais para a

construção do artefato. Estes textos que escrevemos foram de enorme valia até o final do curso. As discussões sobre os textos e a parte teórica da metodologia vieram sempre transpassadas por outros planos de pensamento, abordando questões éticas, pedagógicas e humanas de enorme importância. O professor com bastante delicadeza e generosidade foi instigando uma turma bastante multifacetada a refletir junto. Naquele momento de enorme dificuldade para o país, assolado por discursos e práticas de intolerância, racismo e preconceito, não foi uma tarefa simples para o professor.

Além dos estudos relacionados a metodologia e a pesquisa, tivemos acesso as diferentes propostas de artefatos. Isto aprofundou as discussões a éticas, técnicas e de conteúdo de cada projeto. Tivemos nas últimas aulas do semestre a apresentação de projetos realizados em anos anteriores pelos alunos.

2- SEMINÁRIO DE ENSINO DAS PRÁTICAS MUSICAIS

Também no primeiro semestre de 2022 no turno da tarde, cursamos a disciplina Seminário de ensino das práticas musicais. A disciplina foi ministrada pelo professor Dr. Eduardo Lakschevitz na primeira etapa, e na segunda metade pela professora Dra. Adriana Rodrigues. Desde o começo do trabalho junto a turma, a professora trouxe como proposta o exercício da reflexão sobre qual o sentido pedagógico dos artefatos e de que forma ele se relacionava com a trajetória pessoal de cada aluno(a), e com as questões éticas e sociais presentes na sociedade atual.

Na primeira etapa do semestre com professor Dr. Eduardo Lakschevitz, foram abordadas questões relacionadas ao empreendedorismo e marketing. Buscou-se também identificar o público-alvo de cada artefacto. Os projetos apresentados e discutidos durante as aulas. O professor trouxe outras discussões e informações sobre o mercado musical e suas inovações constantes. As discussões foram relevantes e contribuíram no direcionamento do formato do artefato e da identificação do público alvo.

Na segunda etapa logo na primeira aula, a professora Adriana pediu que cada um contasse como começou na música e qual o caminho percorrido até a chegada no mestrado. Os relatos foram diversos, porém uma questão me chamou atenção em especial. Foram muitos os relatos que expressavam uma relação tortuosa no processo de formação musical e um sentimento de incompletude e falta de prazer com a prática. Através destes relatos, fui buscando estabelecer relações com minhas próprias dificuldades e trajetória, trazendo importantes reflexões sobre minha prática musical e objetivos do artefato. Toda aula era iniciada com algum exercício ou jogo musical criado por importantes pensadores sobre o ensino da música como Schafer e Paynter. Além do exercício da escuta (algo que parece se perder muitas vezes na universidade), estas atividades propostas por Adriana a todo momento colocavam em xeque nossa vulnerabilidade enquanto musicistas, professores ou artistas. Jogos aparentemente simples, mostravam a todo momento a dificuldade da turma em atuar livremente e brincar com as propostas trazidas. Musicistas com vivência como improvisadore(a)s por exemplo, mostravam-se bastante relutantes em improvisar com a voz, com o corpo e o espaço. Além da percepção desta dificuldade na qual me incluo, estes exercícios e jogos me fizeram refletir bastante sobre minha atuação como músico, professor e o artefato. Esta reflexão trouxe alguns questionamentos para o trabalho:

- De que forma tais sensações e o caráter lúdico das atividades que realizamos poderiam estar presentes na concepção do artefato?

- O mestrado profissional tem como um dos objetivos principais a criação de um material dedicado a prática de ensino. Serão métodos enfadonhos, excessivamente técnicos? Ou buscaremos criar artefatos mais humanos, com a capacidade de desconstruir barreiras musicais e sociais através de uma perspectiva contemporânea e criativa?

Para concluir o semestre, a professora solicitou que fizéssemos uma apresentação musical relacionada ao nosso artefato, fato que a meu ver colocou praticamente a turma inteira vulnerável, em contato direto com as questões musicais de cada artefato de uma forma mais real e aprofundada. Gerou um desconforto positivo pois fez com que cada um tivesse que tocar, cantar e vivenciar sua própria proposta pedagógica. Esta atividade nos proporcionou pela primeira vez no semestre, o contato com a música que cada um produz e a possibilidade de tocarmos juntos.

3- TÓPICOS AVANÇADOS EM PRÁTICAS MUSICAIS II

A disciplina ministrada pelo professor Dr. Afonso Cláudio, no segundo semestre de 2022, foi direcionada para a produção musical, os aspectos técnicos relacionadas a gravação de áudio, mixagem e masterização. Posteriormente realizamos uma gravação coletiva no estúdio da UNIRIO com uma composição de Laura Laguber, aluna do PROEMUS e a participação de vários alunos tocando. Gravei sanfona na faixa que está disponibilizada no Spotify atualmente. Para o trabalho de conclusão da disciplina realizei a gravação de um dos exemplos musicais que utilizei no Ebook final. A gravação da música Sanfona Sentida (Dominguinhos e Anastácia) com 3 sanfonas em casa. A experiência de gravar, editar e mixar em casa foi de grande valia para o trabalho futuro da Cartilha que desenvolvi.



Figura 1: foto da gravação no estúdio da UNIRIO

4- SEMINÁRIO DE PRÁTICA DOCENTE

Durante dois semestres (2º semestre de 2022 e 1º semestre de 2023) ministrei a disciplina temática Prática de Conjunto “Caminhos da Sanfona” como estágio docência na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) no Instituto Villa-Lobos, com o intuito de investigar as questões que trabalharia no artefato com estudantes de graduação em música. A primeira disciplina foi aberta a diversos instrumentos, totalizando 27 alunos, e a outra foi destinada exclusivamente a sanfoneiro (as), totalizando (9) alunos. Ainda em 2022, tive a oportunidade de ministrar a mesma disciplina na Oficina de Música de Curitiba. Em 2023 realizei em outubro esta atividade didática em forma de uma oficina concentrada no FLADEM em Valparaíso e no Seminário Internacional de Música Latino Americana de Osorno. A atuação de 8 anos como professor da Escola Portátil e da Casa do Choro, já vinha servindo de laboratório para a testagem pedagógica de algumas idéias. Neste processo, fui gradativamente observando quais elementos deveriam ser internalizados primeiramente e de que forma a articulação destes múltiplos saberes poderia acontecer. A entrada no programa de Mestrado PROEMUS da Unirio e os dois estágios de docência que ministrei me permitiram refletir ainda mais sobre estas questões num espaço formado por estudantes dos cursos de graduação, pós-graduação em música e ouvintes. Um público alvo diferente até então.

A disciplina intitulada “Caminhos da Sanfona” foi oferecida na grade dos cursos de Graduação em Música como “Processos de Musicalização II a VI” e “Prática de Conjunto” no Instituto Villa Lobos, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. O estágio foi desenvolvido no período de setembro de 2022 a fevereiro de 2023, e de março a julho de 2023 com encontros semanais às sextas-feiras, das 13h às 15h, num total de 28 aulas. A realização desses estágios foi uma oportunidade de testar conceitos, exercícios e práticas didáticas relacionadas às linhas percussivas, levadas e a articulação, e de observar como elas foram assimiladas por pessoas com níveis variados de vivência musical dentro do universo da academia. Pude observar também que, para a grande maioria dos participantes, o entendimento da música como uma atividade integrada onde o ritmo tem papel determinante, a necessidade de reflexão sobre as levadas, articulação e organização das bases rítmicas não eram pontos observados por eles.

Nestes estágios, buscou-se oferecer um espaço de discussão sobre processos didáticos e de criação do acompanhamento rítmico e harmônico nos gêneros forró, samba e choro, e sua correlação com as estruturas melódicas e linhas percussivas.

O primeiro semestre foi direcionado para estudantes de sanfona e outros já atuantes no cenário musical, e aberto a outros instrumentos de harmonia, percussão e intérpretes do canto.

A disciplina recebeu como convidados especiais nomes como o zabumbeiro Durval Pereira, o violonista e compositor Cláudio Jorge Barros, o baixista Ivan Machado, o baterista Rodrigo Scofield e o percussionista Paulino Dias, que vieram falar sobre as linhas guias desses gêneros, as formas de criação e organização das levadas, articulação e a elaboração do acompanhamento nas diferentes formações musicais. Trouxeram referências musicais e históricas de artistas importantes com os quais trabalharam: Dona Ivone Lara, Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, João Nogueira, Jackson do Pandeiro, Dominginhos e Sivuca, entre outros. A escolha destes convidados especiais esteve diretamente relacionada ao tema de minha pesquisa e com o fato de serem músicos com os quais atuo há mais de 20 anos, vivenciando esta questão da elaboração de levadas e articulação. Além de reconhecida trajetória no meio musical do Rio de Janeiro, são músicos respeitados como referências na criação e execução de levadas em discos e shows nestes gêneros.

A opção de oferecer a disciplina como PROM e PC a estudantes de cursos diferentes esteve diretamente relacionada com um dos pontos principais deste tipo de aprendizado: a importância do fazer musical coletivo, da roda, do caráter circular e complementar da grade rítmica nestes gêneros.

No segundo semestre de estágio, optei, junto à minha orientadora, em fazer a testagem somente com aluno(as) de sanfona, direcionando ainda mais para questões específicas da construção das levadas no instrumento, a articulação e sua linguagem.

Busquei delimitar, em ambos os semestres, os objetivos principais da disciplina Caminhos da Sanfona em tópicos graduais. Refletir sobre quais conhecimentos deveriam ser internalizados primeiramente para que, gradualmente, os alunos pudessem correlacionar de forma criativa e independente as levadas que seriam realizadas no instrumento com linhas de percussão e a melodia.

Objetivos da disciplina:

- Identificação das linhas guias de percussão em cada gênero.
- Entendimento dos planos sonoros dos instrumentos de percussão (graves, médios e agudos) e

das diferentes formas de emissão de som, do tipo de toque: uso de baquetas, com as mãos, se é percutido no couro, na madeira.

. Percepção da duração aproximada das notas da percussão e o sotaque característico na construção das levadas, fator não expresso na notação da partitura.

. Entendimento das levadas (padrões rítmicos) que compõem a grade do gênero e a função que cada uma delas exerce no conjunto e na estrutura.

. Entendimento da circularidade, das estruturas e da trama construída de forma complementar pelas linhas guias.

. Identificação de como estes planos sonoros podem ser distribuídos e organizados nas levadas realizadas por instrumentos harmônicos.

. Correlação destes elementos com a melodia, forma e harmonia de cada música estudada.

Articulação melódica apropriada a cada gênero, sotaque.

Como exemplo da metodologia utilizada no estágio, em uma das aulas convidei o percussionista e um dos mestres de bateria do Cordão do Boitatá Paulino Dias para ministrar a oficina “Conversa de Percussão: Prática de conjunto na roda de samba”. O objetivo foi apresentar a grade percussiva presente no samba e o entendimento das linhas guias de tamborim como fonte de referência para a construção de levadas. A atividade didática foi toda estruturada a partir das linhas guias de tamborim utilizadas no samba, elemento muito utilizado também como referência para a elaboração de levadas em instrumentos de harmonia. Como material de apoio, escrevi para os alunos duas páginas com algumas linhas guias de tamborim distintas que havia previamente combinado com Paulino. Na aula, além de explicar e contextualizar cada uma, propusemos que elas fossem trabalhadas por todos através do uso de palmas e marcação dos tempos fortes com os pés para a memorização de cada linha. Posteriormente estas linhas foram tocadas com o uso do tamborim. Em seguida demonstrei na sanfona como estas linhas guias eram transpostas para o instrumento, levando em consideração a percepção dos planos sonoros dos instrumentos de percussão, detalhes da emissão do som e a própria figuração rítmica de cada linha. Na sequência estas levadas demonstradas na sanfona foram repassadas para os alunos.

O mesmo processo foi feito no violão e no piano por alguns alunos. Depois testamos a aplicação destas linhas guias em duas músicas só utilizando palmas. A turma foi dividida em grupos para que as linhas pudessem ser executadas simultaneamente, demonstrando para os alunos o recurso muito utilizado no samba de 3 tamborins tocando com linhas distintas.

O exercício de cantar a melodia das músicas com a execução simultânea de alguma linha guia na

palma da mão e a marcação dos tempos 1 e 2 com os pés também foi praticado. As músicas utilizadas foram *Se você Jurar*, de Ismael Silva, e *Juízo Final*, de Nelson Cavaquinho. Escolhi estes sambas pelos aspectos rítmicos e melódicos que ajudam a perceber a relação da estrutura da melodia com as linhas guias de tamborim. Todo o material criado e a dinâmica desta oficina foram importantes e estão presentes no material da Cartilha criada.

Ao final de cada semestre do estágio, realizamos uma apresentação com os alunos trazendo o repertório trabalhado e arranjos criados coletivamente por eles tendo o referencial rítmico e a articulação como eixos principais. Estas apresentações foram transmitidas ao vivo pelo Youtube e aconteceram no Instituto Villa-Lobos da Unirio.

Links das apresentações:

https://www.youtube.com/live/3Hkmh_VFs7I?si=X6A_hXf_H8Obp5JO

https://www.youtube.com/live/estzydCITss?si=mmp5Ph8JCOuvq3X_

ORIENTAÇÃO

Meu trabalho de pesquisa foi orientado pela professora Dra. Lucia Barrenechea através de encontros remotos e presenciais. A professora Lúcia participou ativamente dos dois semestres de estágio docência. Além da atuação como orientadora, ajudou a fortalecer as aulas tocando sanfona e fazendo parte da prática. Desde o início do PROEMUS, minha orientadora foi ajudando a construir o melhor recorte e abordagem para as questões que gostaria de abordar. Lúcia fez parte de minha banca de defesa do TCC junto com a pra. Doutora Maria Teresa Madeira. Foi nesta defesa que ela apontou questões relacionadas a articulação musical que havia eu mencionado no trabalho de conclusão do Bacharelado, e a possibilidade de desenvolvimento futuro do tema. Não imaginava ali o quanto esse recorte seria importante para o pré projeto de mestrado e a os desdobramentos futuros.

Para o artigo, decidimos aprofundar esta questão musical e sua relação com a proposta do artefacto. O artigo intitulado “Considerações sobre a articulação na sanfona nos gêneros choro e samba: recursos técnicos, memória e estratégias de ensino” teve como avaliadores a professora. Dra. Maria Teresa Madeira e professora Dra. Adriana Rodrigues Didier. Após observações pertinentes e

pontuais a cerca do trabalho, o artigo foi selecionado para a edição de 10 anos do PROEMUS. No processo de escrita recebi todo o apoio necessário da orientadora para a construção, que contribuiu com reflexões, correções, ajustes e considerações para a pesquisa, além de uma rica bibliografia sugerida.

A participação no Colóquio PROEMUS 2023 contribuiu para exercitar a síntese e a forma de pensar a comunicação do artefacto. Além das perguntas e dúvidas dos professores e alunos trazidas após a apresentação do produto, produzimos também um pequeno texto a respeito do projeto para o caderno do Colóquio 2023.

DESENVOLVIMENTO DO ARTEFATO

Após a conclusão dos estágios docência em 2023, iniciei a construção do artefato. Esta construção envolveu a criação das partituras com exercícios, muitos deles testados nos estágios e nos espaços mencionados anteriormente, a gravação das percussões em minha casa com Paulino Dias e Durval Pereira, do violão com Liz Flávio Alcofra.

QUALIFICAÇÃO

Para a qualificação fiz a primeira versão de E-book ainda sem todos os áudios e partituras. A parte gráfica foi construída através da plataforma Canvas de forma gratuita, e sua estrutura gráfica montada por Jemille Viaggi. O nome foi modificado para: “*Cartilha para forró, choro e samba: ABC das Levadas na sanfona*”. A qualificação teve como componentes da banca a pianista professora Dra. Maria Teresa Maderia e o violonista professor Dr. José Paulo Becker. Ambos com larga experiência e conhecimento acerca da música brasileira, além de serem expoentes em seus respectivos instrumentos, trouxeram valiosas observações para o trabalho. No processo final de organização da Cartilha contratei Natália Pompeu para editoração e desing criativo, e Pedro

Cavalcanti para edição dos áudios anexados por QR na plataforma Vimeo. Os PDFs disponibilizados compreendem partituras de exercícios e músicas compostas para a Cartilha, além de PDFs com a grade percussiva de cada gênero. Traz também breves textos informativos sobre cada um desses gêneros, o conceito de linha guia e a construção de levadas em instrumentos de harmonia. Este processo contou com a supervisão de minha orientadora e teve os textos finais revisados por Ana Horta e Luiz Filipe de Lima.

Considerações sobre a articulação na sanfona nos gêneros choro e samba: recursos técnicos, memória e estratégias de ensino.

Considerations on the Accordion Articulation in the Choro and Samba Genres: Technical Resources, Memory, and Teaching Strategies.

José Maurício B.P. Horta¹
kikohorta@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como proposta uma breve reflexão sobre os processos que envolvem a articulação musical na sanfona e a construção de levadas nos gêneros samba e choro na sanfona. A partir do relato da experiência do autor como professor na Escola Portátil e na Casa do Choro, apresenta algumas questões e reflexões sobre processos didáticos relacionados a estes conceitos e as linhas guias percussivas. No referencial teórico encontram-se estudos de musicólogos, etnomusicólogos, historiadores, antropólogos pesquisadores como Muniz Sodré, Gabriela Machado, Grada Kilomba, Luis Filipe de Lima, Sandra Rosemblum, Lélia Gonzales, Mário Sève, Almir Cortês, Kazadi wa Mukuna, Gerhard Kubik, Pedro Aragão, Carlos Sandroni entre outros. O trabalho buscou correlacionar os conceitos de articulação, memória musical, linha-guia, construção de levadas e possíveis formas de ensino.

Palavras-chave: Articulação. Levadas. Sanfona. Samba. Choro.

Abstract: This article proposes a brief reflection on the processes involving musical articulation in the accordion and the development of rhythmic patterns in the genres of samba and choro. From the author's experience as a teacher at the Escola Portátil and Casa do Choro, it addresses some issues and reflections on didactic processes related to these concepts and percussive guidelines. The theoretical framework includes studies by musicologists, ethnomusicologists, historians, anthropologists, and researchers such as Muniz Sodré, Gabriela Machado, Grada Kilomba, Luis Filipe de Lima, Sandra Rosemblum, Lélia Gonzales, Mário Sève, Almir Cortês, Kazadi wa Mukuna, Gerhard Kubik, Pedro Aragão, Carlos Sandroni, among others. The work aims to correlate the concepts of articulation, musical memory, guideline, construction of rhythmic patterns, and possible teaching methods.

Key words: Articulation. Levadas. Sanfona. Samba. Choro.

¹ Sanfoneiro, pianista e compositor. Bacharel em MPB-Arranjo pela UNIRIO e mestrando pelo PROEMUS, também na UNIRIO. É professor na Escola Portátil de Música.

Introdução

Este artigo tem como proposta a realização de uma breve reflexão sobre o conceito e os processos que envolvem a articulação musical na sanfona na prática dos gêneros samba e choro nas funções de instrumento solista e acompanhador. Traz também um relato sobre processos didáticos relativos a estes conceitos e à construção de (levadas)² na sanfona.

O elemento motivador para a escolha deste tema nasce das inúmeras questões relacionadas ao tema que têm surgido ao longo de minha prática como músico profissional e docente, e da necessidade de se estabelecer processos didáticos que mantenham o caráter dinâmico que a prática nestes gêneros requer. Seja tocando a melodia de um choro ou realizando padrões rítmico-harmônicos de acompanhamento (levadas) em um samba ou em um forró, a articulação é um elemento de enorme importância para a pronúncia musical apropriada.

Esta questão, sobre a necessidade de articulação e sonoridades específicas em cada gênero, apareceu em minha vida antes de começar a trabalhar como professor, conforme descrevo mais adiante.

Neste trabalho, escolhi focar a reflexão no processo pedagógico relacionado à construção de levadas das na sanfona, e em como a articulação é determinante nessa elaboração. Refletir sobre de que forma a memória musical e o domínio das linhas-guias percussivas³, aliado à clareza dos planos sonoros de seus instrumentos, influenciam na “maneira” de se articular e construir as levadas em cada gênero.

Ao elaborar este artigo, um dos caminhos possíveis seria o de embasá-lo através de transcrições com apontamentos de articulação na partitura, porém meu interesse está na investigação da construção do pensamento e da percepção musical que antecedem todo e qualquer movimento técnico, e se materializam na articulação e nos elementos relacionados à feitura do som que a notação musical não dá conta de expressar. Antes da articulação musical, existe uma memória que precede e articula conceitos, sensações, que inspira e norteia o gesto, tendo reflexo direto nos processos técnicos escolhidos.

Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “Um homem e seu carnaval”, fala dessa memória musical, muitas vezes imperceptível, menosprezada, guardada no coração:

² Padrões rítmicos de acompanhamento desempenhados pelos instrumentos de percussão e harmônicos.

³ O termo time-line foi cunhado em 1970 pelo pesquisador Joseph Kwaben Nketia, como uma sequência de pulsos sonoros que compõe uma frase rítmica. Para mais esclarecimentos sobre o conceito de linha-guia (*timelines*) ver MUKUNA (2010), MACHADO (2019), SÈVE (2015).

O pandeiro bate
é dentro do peito
mas ninguém percebe
(Brejo da Almas, 1934)

É como o sotaque da língua ou do estado em que fomos criados. Sabemos da capacidade do ser humano em assimilar outras línguas e sotaques. Porém, além das estruturas gramaticais, há um elemento primordial que é o som, a embocadura apropriada, a forma como ele é gerado e emitido, sua duração aproximada e todo um arcabouço musical e cultural que precede os elementos técnicos envolvidos na articulação.

A análise de determinada articulação melódica ou rítmica nos permite entender que, além de trazer clareza para o discurso musical, a articulação é uma possibilidade de investigação de contextos culturais e históricos. Em gêneros populares, este é também um espaço de “negociação” e “reelaboração” cultural, refletindo imbricações musicais, tensões e processos sociais que dão forma ao que se chama de cultura brasileira: em efeito do choque violento das heranças ameríndias, africanas e europeias. Neste sentido, tanto o choro quanto o samba oferecem um vasto campo de reflexão para a complexidade inerente a esta trama cultural. A articulação e a criação de levadas serão marcadas por esta complexidade.

Segundo Muniz Sodré, em seu livro *Samba: O Dono do Corpo* (1998), é com a fermentação de uma música urbana no Rio de Janeiro, capital imperial, na segunda metade do século XIX, ocorrida “no seio da população negra, especialmente depois da Abolição” (Sodré, p.13, 1998), que têm início “os rudimentos do processo de síntese urbana das diversas expressões musicais (indígenas, negras, portuguesas) na formação social brasileira” (p. 30, 1998), se manifestando através de modinhas, lundus, maxixes.

A este processo musical articulatório, Sodré se refere como sincopação. A síncope brasileira, segundo ele, é rítmico-melódica, permitindo que, durante o nefasto período da escravidão, homens e mulheres de origem africana - impedidos de manterem integralmente suas práticas musicais - infiltrassem a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Segundo o autor, era uma tática de falsa submissão, através da qual as pessoas negras “atacavam o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava ritmicamente através da síncope” (SODRÉ, p. 25, 1998). Segundo Sodré, não é exagero falar-se de experiências, de táticas, com recuos e avanços, quando se considera que, desde o final do século XIX, o samba já se infiltrava na sociedade branca sob os nomes de tango, polca, marcha, etc. (SODRÉ 1998, p.36). O autor também ressalta a herança de ternos nordestinos e pastoris do ciclo de festas do natal assimilada pelos ranchos. Tais ranchos

(...) aproveitaram a festa europeia dos antigos carnavais, para retomar, dos cordões, a tática de penetração coletiva (espacial, temporária) no território urbano, e afirmar através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra (SODRÉ, 1998, p.36).

O mesmo autor esclarece que a síncope não é uma exclusividade da música africana, também estando presente na música europeia. Porém, a forma de se entender e o lugar na hierarquia da organização musical são distintas. Esta síncopa brasileira aparece de forma mais evidente no samba, fato atribuído por Sodré “à maior proximidade dessa forma musical com os terreiros” (p. 26, 1998).

O historiador Luiz Antônio Simas (2023), ao propor o princípio da *Pilintração*, faz analogia semelhante ao afirmar que tais manifestações negras, para garantirem sua permanência e continuidade, se adequaram para transgredir, trazendo para seu próprio terreno a cultura do opressor sem uma afronta direta, como no jogo de esquiva da capoeira. Desta maneira, as articulações em polcas, schottisches, modinhas foram aos poucos sendo “abrasileiradas”, absorvidas pela trama rítmica e musical da herança africana presente em diferentes manifestações culturais, danças e batuques espalhados pelo Brasil.

No caso do samba, por exemplo, Luis Filipe de Lima (2022) enfatiza o panorama de complexidade das variações criadas (samba de roda, samba-maxixado, samba-choro, samba de partido alto, samba-sincopado) e afirma que:

(...) em seu percurso histórico, o samba passou da categoria de expressão marginal, objeto de repressão policial até meados do século passado, à condição de um dos principais pilares da identidade cultural brasileira. O samba, portanto, se estende por muitas épocas, gerações, territórios, se liga a grupos diversos e por vezes antagônicos, dá voz a diferentes agentes sociais (LIMA, 2022, p.21).

Estas épocas, gerações e territórios mencionados por Lima têm atreladas a elas toda uma gama de elementos musicais que serão acionados e organizados de acordo com a prática e vivência musical. A escolha da articulação e de uma levada mais adequada para cada música, ou trecho dela, será influenciada por estes elementos e irão dialogar musicalmente com estes territórios, gerações e épocas relacionadas.

No campo da pedagogia musical, os 400 anos do processo de escravização da população negra no Brasil deixaram marcas na cultura que aparecem na forma como os conteúdos sobre música são hierarquizados ou excluídos, conforme abordaremos mais adiante. Como afirma

Grada Kilomba (2019), o colonialismo⁴ é uma ferida que nunca foi tratada. Sobre esta questão no âmbito da pedagogia musical, Luiz Ricardo Queiroz (2021) afirma que a institucionalização do ensino de música no Brasil, iniciado a partir da década de 1840, teve como pilar a hegemonia da música erudita da Europa Ocidental. As práticas pedagógicas e os conteúdos trabalhados eram definidos a partir de referências estéticas, culturais e sociais da música européia.

A articulação musical, neste contexto histórico, aparece assim como a síncope discutida por Sodré - um elemento importante do processo de “crioulização e mestiçamento” (Sodré, 1998). Trata-se de um conceito necessário para pensarmos a construção das levadas e melodias.

Um exemplo importante deste processo de criação e intermediação de diálogos culturais é a obra do compositor e pianista Ernesto Nazareth (1863-1934). Suas composições são marcadas pela presença destes diálogos e aparecem com a indicação de gêneros nas partituras. Apontam pistas deste processo de sincopação em suas misturas de gêneros com a tradição musical europeia de piano. Criações como o tango-brasileiro Brejeiro (1893), a polca-lundu Eulina (1889), e o tango-característico Batuque (1913), cujo nome faz referência às danças de origem africana são exemplos possíveis.

(...) Fundada nessa mistura de gêneros e práticas musicais, a obra de Nazareth serve como eixo de decantação da síncope característica que se torna a base organizativa da música popular urbana do período. Presente ainda de maneira tímida em Cruz Perigo (1879), ela é célula rítmica central, por exemplo, em Rayon d'Or (1892) e Brejeiro (1893). Nas duas dezenas de "polcas" que Nazareth compõe nesse período, a síncope está completamente incorporada traçando caminhos para a música popular urbana. Em seus "tangos característicos" como Turuna (1899), Floraux (1909), Batuque (1913) e Mesquitinha (1914), ocorre o mesmo, com a síncope completamente integrada e consolidada. Na realidade, do ponto de vista estritamente musical, os maxixes e os "tangos brasileiros" se equivalem. Suas representações sociais e culturais é que estabelecem as diferenças: popular e marginal no primeiro caso e de salão e entretenimento da elite carioca no segundo (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL)⁵.

Não devemos desconsiderar o fato de que estas obras de Nazareth apontadas foram compostas durante as últimas décadas do século XIX, período marcado intensamente pelas lutas populares e conflitos pela abolição da escravatura. Conforme apontado na citação, as tensões sociais, culturais e raciais acabam expressas de alguma forma na escolha dos nomes e definições de suas músicas.

⁴ O colonialismo se caracteriza como um controle oficial de uma nação sobre a outra, uma hegemonia e autoridade explícita de poder, dominação, soberania e gerenciamento econômico, político e social (MALDONADO-TORRES, 2007 apud QUEIROZ, 2021). Para mais reflexões sobre o impacto do colonialismo no ensino de música no Brasil ver GILROY (2012), GONZALES (1988) e NOGUEIRA (2012).

⁵ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12908/ernesto-nazareth>

Outro mediador de gêneros e territórios culturais da música brasileira de extrema importância no início do século XX foi o flautista, saxofonista, compositor e maestro Pixinguinha (1897-1973) (PEREIRA, 1997). Neto de uma africana, suas composições e choros, além de rica elaboração harmônica e melódica, traziam motivos cheios de síncopes fruto da influência das linhas-guias afro-brasileiras. Sua atuação como arranjador e diretor de orquestra na Rádio Nacional e em discos (sobretudo na década de 30) foi decisiva para a fixação de procedimentos musicais que resultaram numa sonoridade que até hoje é nomeada como tipicamente brasileira (BESSA, 2005). Com Pixinguinha, a percussão e a batucada da turma do Estácio⁶ assumem papel de destaque na orquestra e na elaboração dos arranjos, tendo influência decisiva na articulação da linguagem musical e nas composições de samba e choro nas décadas seguintes.

2. O que é articulação?

O Dicionário Aurélio Online (2023) aponta que a palavra articulação pode trazer diversos sentidos, podendo ser sinônimo de *união*, *pronúncia*, *fala*, *inter-relação*. Entre outras possibilidades, também a define como:

- Conversa cujo tema é contraditório, conflituoso, antagônico; discussão.
- Adequação entre partes, inter-relação.

Para Werner Richter (1986), na linguagem comum, o termo articulação tem um significado amplo:

Articular-se significa: fazer-se entender por meio de um arranjo lógico de pensamentos, por meio de uma estrutura de frase correta e, finalmente, no sentido mais estrito, por meio de uma pronúncia clara (RICHTER, p. 107, 1986).

Para este artigo, a ideia de pronúncia⁷, estrutura de frase, adequação entre partes e inter-relação são as que melhor dialogam com o que pretendo discutir, e com as definições de articulação na música. A construção gradual de formas de articulação, ao longo da história da música brasileira, passa por este processo de exposição-conflito-negociação-ajuste-encontro de heranças musicais distintas, nomeadas acima por Sodré como “sincopação” e “crioulização”⁸. Esta construção gradual e negociada da articulação pode ser pensada sob a ótica do conceito de

⁶ Para maiores esclarecimentos sobre a batucada do Estácio, ver SANDRONI (2001) e SÉVE (2015).

⁷ Articulação: recursos responsáveis por caracterizar a emissão das notas, ou seja, o “sotaque” de cada gênero: “em termos de ritmo, o que faz um estilo soar diferente do outro é a distribuição dos acentos” (ADOLFO, 1993, p. 17, apud CÔRTEZ, 2012, p. 74).

⁸ Processo pelo qual são criadas novas formas de expressão cultural, marcadas pelo hibridismo, fruto da junção de elementos culturais de origens distintas. Segundo o autor, esse fenômeno é encontrado em contextos pós-coloniais e em sociedades multiculturais. Para maiores esclarecimentos sobre crioulização, ver SODRÉ (2022).

“*Pilintração*” proposto por Simas. Entendo esta negociação como um processo dinâmico, permanente, de diálogo e conflito (não necessariamente nesta ordem), atravessada pela herança do colonialismo, que refletem questões musicais relacionadas a processos sociais e culturais diversos.

Para abordar o conceito de articulação, trago a definição de alguns autores da área de musicologia que tratam do tema na música ocidental e de concerto, em especial nos instrumentos de teclado como o piano. A partir destas definições, farei algumas correlações com os processos que envolvem a articulação na música popular e estratégias de ensino desse elemento da construção da performance musical.

No Dicionário Grove de Música, a articulação é definida como “a junção ou separação de notas sucessivas, isoladamente ou em grupos, por um intérprete, e a maneira pela qual isso se faz” (ZAHAR, ed., 1994, p. 44).

Segundo Sandra P. Roseblum (1991, p.144) no capítulo sobre articulação e toque de seu livro *Performance practices in classic piano music*, a articulação na performance é feita através do delineamento de motivos ou ideias musicais organizadas em grupos, separando e acentuando notas relacionadas. Ela pode vir indicada na partitura pelo compositor ou ser definida pelo intérprete, constituindo um elemento fundamental na formação interna das frases. Aliada ao movimento harmônico e rítmico, atua na definição e explicitação dos segmentos melódicos e durações das frases. Através desta organização, num processo análogo ao proporcionado à linguagem para a pontuação e acentuação, a música ganha forma e significado.

Hermann Keller (p.107, 1973) também aponta esta analogia, definindo a articulação como “a conexão ou separação de sons individuais”, tendo a mesma função que a pontuação. Nikolaus Harnoncourt (1984, p. 49) diz que articulação é o nome dado ao processo técnico de falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes. De acordo com o Lexicon de Meyer (1903), articular é:

(...) dividir, expor algo ponto por ponto; fazer com que partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e as sílabas das palavras. Na música, compreende-se por articulação o ligar e o destacar das notas, o legato e os staccato, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o termo fraseado (MEYER, 1903, apud HARNONCOURT, 1984).

Sabemos que a articulação envolve processos técnicos relacionados a cada instrumento e à voz.⁹ Porém, no caso na música popular, esta ideia de articulação centrada em pequenos fragmentos musicais, tipos de toque e pequenas pronúncias, mesmo sendo de enorme valia, não abarca todos os elementos que devem estar internalizados para que a interpretação reflita a sonoridade, o balanço e “groove musical”¹⁰, nos transportando hipoteticamente para os contextos musicais de cada gênero e suas variantes almejados. Trago aqui novamente a ideia de que antes da articulação musical existe uma memória que a precede, que inspira e norteia o gesto, a emissão do som e sua duração. Esta memória é sempre multifacetada e marcada pelas experiências musicais e sócio-culturais de cada pessoa.

Um choro do compositor Radamés Gnattali ou do violonista Garoto, por exemplo, além de processos harmônicos e musicais relacionados ao seu tempo, trazem também uma “atmosfera” que a princípio pode parecer abstrata, mas que se materializa na forma de tocar. Podem nos remeter ao ambiente da Rádio Nacional¹¹, das boates de Copacabana e ao período pré-bossa nova na década de 1950 no Rio de Janeiro. Um choro de Ernesto Nazareth ou de Chiquinha Gonzaga nos transportam para outro tempo histórico, mesmo que a interpretação seja feita com adaptações de práticas interpretativas de nosso tempo.

No caso da construção de levadas, é preciso que uma série de conhecimentos relacionados à construção da melodia, da harmonia e da estrutura rítmica estejam “articulados”.

⁹ No campo musical, o termo geralmente aparece em uma interpretação mais restrita. Hermann Keller define a articulação como "a conexão ou separação dos tons individuais". Isso pode estar correto do ponto de vista do organista; para um instrumentista de sopro, a articulação apresenta-se muito mais do que um fenômeno, tal como a entendemos a partir da fonética, disciplina da linguística sistemática: como "o conjunto dos processos que produzem os sons da fala" e, com isso, as "posições e movimentos dos órgãos da fala ao emitir um som". (BROCKHAUS). Se tratarmos o assunto abaixo nesta premissa, ficará claro que a articulação na técnica de sopro é mais do que o estudo de impulsos de língua e ligaduras, e que invade muito o reino da produção geral de sons. Neste ponto, uma palavra sobre os hábitos linguísticos de muitos músicos parece necessária: muitas vezes nós apenas distinguimos insuficientemente ou não distinguimos entre articulação e fraseado. “Mas fraseado e articulação significam algo fundamentalmente diferente: fraseado é tanto quanto estruturar o significado; sua tarefa é resumir os significados musicais (frases) e diferenciá-los uns dos outros, por isso tem a mesma função que a pontuação na fala. Quem fala incorretamente é como uma pessoa que não entende a língua que fala" (KELLER p.12, apud RICHTER, p. 107).

¹⁰ Deniz Duman *et al* afirmam que “(...) Um ‘groove musical’ é descrito como tipicamente produzido através da interação de um pequeno grupo de músicos (ZBIKOWSKI, 2004), através da sua ‘sintonização mútua’ como mecanismo de arrastamento social (DOFFMAN, 2009). (...) Uma visão semelhante é defendida pelo filósofo (músico) Tiger Roholt (2014, p. 2): ‘O groove tem dois aspectos: (a) a música (tudo o que os músicos fazem para criar um groove que tem principalmente a ver com nuances de tempo); e (b) a dimensão sentida (a sensação de uma ranhura ‘inclinada’ ou que ‘empurra’, ‘puxa’ e assim por diante)’” (DUMAN *et al*, p. 95, 2024).

¹¹ Com a criação da Rádio Nacional, em 1936, encampada pela União em 1940, a música popular encontrava seu lugar definitivo na cultura brasileira. Dotada de um grande aparato técnico e artístico, a Rádio Nacional, mesmo estatizada, manteve uma grade de programação voltada para o lazer das massas, ancorada em programas musicais, radionovelas e programas de informação. A música popular tinha lugar privilegiado, com um elenco fixo de cantores e apresentadores que marcaram época e influenciaram outras emissoras. Em 1941, com a inauguração das transmissões em ondas curtas, a Rádio Nacional podia efetivamente ser captada em todas as regiões do Brasil (NAPOLITANO, 2007, p. 52, apud CÔRTEZ, 2012, p. 11).

O estudo de pequenos padrões rítmicos, fragmentados e desligados de um contexto maior neste caso, torna-se ineficaz. O ideal é que a noção do todo musical, estruturada a partir da tríade melodia- harmonia-grade percussiva, esteja clara e organizada.

No *Método Universo Percussivo Baiano* (UPB), o músico, maestro, compositor e educador Letieres Leite (1959-2021) propõe o desenvolvimento da percepção rítmica consciente, conceito que ele nomeou de “Clave Consciente”. Organizado em atividades que utilizavam o corpo como estrutura de aprendizagem, nos toques e claves tradicionais dos terreiros de candomblé e da música baiana, sua metodologia buscava o entendimento da circularidade destas linhas-guias, suas estruturas e tramas construídas de forma complementar. Podemos pensar na aplicação destes conceitos para o aprendizado do samba e do choro, mesmo este gênero (de forma geral) tendo uma grade percussiva menos variada que a do samba.

Este caráter circular e complementar do universo percussivo afro-brasileiro é de vital importância para pensarmos a articulação e a construção de levadas. No caso da sanfona, o reconhecimento e a clareza destas linhas guias, e dos instrumentos de percussão que as realizam, são a base para a escolha do referencial para a construção de uma levada.¹² Esta construção estará associada a estes conceitos de circularidade e complementaridade que regem esta trama da grade rítmica. Estes elementos perpassam também a performance dos outros instrumentos de harmonia e a própria articulação da melodia da música. Ao criar uma levada, com qual instrumento de percussão estamos nos relacionando? Ao escolher determinado referencial de linha-guia, que outras linhas e instrumentos estaremos complementando? Este processo pode acontecer de maneira explícita ou sugerida na interpretação conforme veremos mais à frente na citação de alguns exemplos musicais.

Desta maneira podemos pensar que um tratamento generalista para as levadas, que não abarque estes conceitos nestes gêneros, está fadado ao fracasso. Ao tocarmos um samba, por exemplo, precisamos buscar quais seriam suas características específicas. É um partido alto, um samba maxixado, samba choro, samba calangueado, samba de gafieira, bossa-nova? Novamente a escolha do referencial rítmico, da linha-guia percussiva mais apropriada para cada melodia, é fundamental para a organização não só da levada, mas de todo o conjunto de elementos relacionados à interpretação. O mesmo processo vai acontecer com o choro.

Toda a interpretação e arranjo vão pulsar, girar em torno destes referenciais. Um outro ponto importante de ser salientado é que uma mesma melodia pode trazer trechos, frases, que

¹² Conforme veremos mais adiante, o conceito de Melódica Percussiva de Luis D’Anunciação, a percepção dos planos sonoros, timbres e duração das notas dos instrumentos da grade percussiva serão de suma importância.

necessitem de outros referenciais rítmicos. No choro ou no samba, por exemplo, este intercâmbio é frequente. Podemos ter um trecho melódico mais maxixado, outro mais relacionado a um choro-sambado. Sobre esta variedade rítmica no choro Gabriela Machado observa que:

(...) além de fundamentar uma parte considerável da música popular brasileira, notadamente a carioca, o choro é um território musical caracterizado por uma instrumentação própria, uma sonoridade, uma forma musical, uma prática, um ambiente, uma hibridação, uma identidade e um contexto sociocultural. Em uma roda de choro, atualmente, o repertório contempla choro, maxixe, choro-sambado, valsa, e dependendo da localidade, samba, baião e choro-frevo. Como trata-se de um mesmo contexto sonoro, o grande diferencial entre eles parece ser o aspecto rítmico (MACHADO, 2019, p. 2).

Esta variedade de gêneros e suas derivações são um dos elementos presentes nas rodas, exigindo fluência por parte dos intérpretes e musicistas para atuarem neste cenário de diálogos culturais. O mesmo acontece na roda de samba com a variedade de “tipos” de samba descritas por Lima (2022).

As mudanças que envolvem nuances no acompanhamento e na articulação são feitas em tempo real por cada intérprete, fazendo parte do conhecimento prévio, da bagagem musical que cada participante traz. Estes saberes são adquiridos de diversas maneiras: a partir da vivência em rodas de samba e choro, no contato com os “mais velhos (as)”, através de professore (as) com vivência nestes gêneros, em shows e no estudo de gravações.

Mestre Marçal dizia uma frase que relata bem esta prática: “*Quem me ensinou sabia*”.¹³ São, no entanto, saberes que para se organizarem de forma consciente e estruturada, necessitam da vivência nas práticas musicais coletivas relacionadas a cada gênero. Dependem também da articulação dos saberes das pessoas que naquele momento tocam juntas.¹⁴ Mesmo repetindo uma formação instrumental: violão, cavaquinho, sanfona e pandeiro como exemplo, a forma de tocar e as proposições rítmicas, fruto da interpretação/entendimento rítmico de cada um, serão determinantes para o resultado final. Cabe ressaltar o dinamismo da música popular

¹³ O violonista, arranjador e professor Josimar Carneiro, orientador de meu TCC na UNIRIO, sempre contava esta história de Mestre Marçal (1930-1994), diretor de bateria da Portela e cantor com quem trabalhou durante muitos anos.

¹⁴ No Ocidente, com o reforçamento (capitalista) da consciência individualizada, a música, enquanto prática produtora de sentido, tem afirmado a sua autonomia com relação a outros sistemas semióticos da vida social, convertendo-se na arte da individualidade solitária. Na cultura tradicional africana, ao contrário, a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras- danças, mitos, lendas, objetos(...). (SODRÉ, 1998, p.21)

e todo o processo de cruzamentos musicais que vão acontecendo de acordo com os movimentos culturais e da indústria fonográfica.¹⁵

Algumas nuances de articulação podem ser extremamente sutis para o público e para musicistas menos familiarizados com a linguagem e a questão. Estas sutilezas, na maioria das vezes, são complexas de serem descritas através da notação musical apenas. O uso de referências auditivas da música e a percepção dos elementos já descritos da grade percussiva e sua correlação com a linha melódica e harmonia serão fundamentais, trazendo uma diferença significativa no resultado final. A não observância destes pontos e uma interpretação baseada em levadas e estruturas pré-concebidas trará um resultado final artificial, mecânico e muitas vezes exótico.

Neste sentido, cabe refletirmos sobre quais são os conhecimentos musicais privilegiados ou não por livros e metodologias de ensino de música, se abarcam o estudo da articulação e das levadas a partir da perspectiva do eixo melodia-linhas guias, e de que forma poderiam estar associados aos estudos tradicionais de música para compor a técnica de articulação na música popular.

Luca Chiantore, ao discutir a diferença entre “arte e mecanismo” reflete:

O que entendemos por técnica? Por mais simples que possa parecer a resposta, não será inútil focar com precisão o delicado objeto de nossa investigação, um objeto que com o passar da história foi profundamente transformado, gerando o conjunto de definições que hoje nos apresenta o Dicionário da Língua Espanhola da Real Academia (CHIANTORE, 2001, p.19).

Chiantore propõe que o conceito de técnica estaria relacionado a um conjunto de procedimentos e recursos de que se serve uma ciência ou uma arte, a perícia (ou habilidade) para utilizar estes elementos. Na música popular esta é uma questão fundamental. Para organizar uma levada ou um acompanhamento rítmico, lançaremos mão de uma série de saberes que estarão articulados, compondo este conjunto de procedimentos proposto por Chiantore.

¹⁵ Um disco de Dominginhos gravado entre 1965 e 1970, traz uma forma de tocar e instrumentação diferente dos seus trabalhos realizados a partir de 1973, por exemplo. Segundo Gustavo Alonso e Eduardo Visconti (2018), nos primeiros anos da década de 1970, inicia-se uma “transformação estético-musical” em sua discografia, transformação que Luiz Gonzaga chamou de “urbanização do forró” e, mais tarde, seria denominado pelos pesquisadores como parte significativa de um processo de cosmopolização do Nordeste. Os autores defendem que este movimento de transformação musical de Dominginhos é fruto de sua própria vivência em diversos contextos, como as boates do Rio, de seus anseios artísticos e do encontro com artistas que traziam para sua obra referências estéticas oriundas do movimento da Tropicália - principalmente pela experiência como integrante dos grupos que acompanhavam Gal Costa e Gilberto Gil” (HORTA, 2021, p. 18).

Porém, a hierarquia dada a estes elementos no processo pedagógico e sua importância nesta organização terão enorme diferença no resultado final.

Grada Kilomba propõe os questionamentos: “*Quem sabe o quê? Quem não sabe? E por quê?*” (KILOMBA, p.50, 2008). Segundo a autora, este é um exercício necessário para enxergarmos com clareza e compreensão a maneira como os conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão diretamente relacionados ao poder e autoridade racial, frutos do colonialismo.

O estudo de Queiroz (2021) avalia que a criação de cursos de música popular, iniciada na Universidade Federal de Campinas em 1989, representou um avanço expressivo diante da hegemonia colonial da música europeia¹⁶. Porém, salienta que a absorção dessa “música nova” e da diversidade advinda deste processo foram realizadas ainda sob a ótica das grades curriculares e metodologias de ensino centradas nas formas da tradição europeia de pensar, organizar e desenvolver o estudo. A questão aqui não é a desvalorização da enorme herança musical vinda da tradição europeia e sim a valorização de conceitos estruturais e práticas da herança africana que perpassam a música brasileira, seus principais sujeitos e formas de transmissão. A pedagogia dos terreiros de candomblé, das rodas de samba não prescinde de estudo, porém acontece de outras formas e depende da coletividade e da oralidade para sua perpetuação.¹⁷

Neste sentido cabe a reflexão sobre qual o lugar destinado ao estudo da percussão brasileira nas grades curriculares dos cursos de música e nas Universidades, e de que maneira este aprendizado acontece. Quantos mestres(as) formados(as) pelas pedagogias do terreiro, das rodas de samba e choro atuam como docentes nestes espaços? Sabemos que esta é uma discussão complexa e que envolve muitos processos institucionais.

Porém considero que não há tempo a perder. Ao partirem, figuras como Mestre Marçal, Dominginhos, Sivuca, Dona Ivone Lara, João Donato e mestres da cultura popular, levam consigo uma enormidade de saberes ancestrais, de elementos musicais que refletem territórios, gerações e encontros na linguagem musical.

No caminho desta reflexão, aponto o trabalho de Luiz Augusto L. Guimarães (2018) sobre propostas pedagógicas para o ensino da percussão da roda de samba tendo como base o

¹⁶ Cabe ressaltar que a “música europeia” é também uma resultante complexa de elementos musicais variados. A música do continente europeu é também fruto de camadas de conflitos e disputas. Territórios hoje entendidos como europeus, foram durante séculos ocupados por povos árabes, como exemplo.

¹⁷ Para maiores reflexões sobre a pedagogia nos terreiros, ver ALMEIDA, Ensino/Aprendizagem dos Alabês: experiência nos Terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundô. (Salvador, 2009)

sistema de notação proposto pelo percussionista e professor Luiz D'Anunciação em seu trabalho *Melódica Percussiva* (2008). Nele o autor enfatiza que existem poucos livros didáticos editados e organizados sobre o tema, e que não localizou resenhas e artigos que abordassem estratégias de ensino para a percussão da roda de samba.

Para instrumentos harmônicos, o referencial e o entendimento das alturas, as “tonalidades” das notas dos instrumentos de percussão, suas formas de produção do som e duração (baquetas, couro percutido com as mãos etc), são fundamentais para a construção da articulação e as levadas. Entendo que este estudo deveria estar na grade curricular dos cursos de música de maneira geral, da mesma maneira que o estudo dos instrumentos, de harmonia e teoria são enfatizados. Estas percepções dos planos sonoros da percussão fazem parte da construção do balanço da música. O conceito de “groove musical”, mesmo tendo um caráter “subjetivo”, tem um efeito prático determinante no resultado final do arranjo e da interpretação. Este conceito, aliado aos padrões rítmicos das linhas percussivas são muitas vezes elementos estruturantes da composição (da melodia à harmonia) e do pulso da música.

Artistas como Martinho da Vila, Dona Ivone Lara, Paulinho da Viola, Jackson do Pandeiro, Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Nazareth, trazem em suas melodias e gravações esta marca da complexa herança musical brasileira.

Chiantore propôs que o conceito de técnica estaria associado a um conjunto de procedimentos e recursos. No caso da articulação em gêneros da música popular como o samba e o choro, qual seria este conjunto de saberes e procedimentos que aliado ao aprendizado técnico no instrumento, inspira e orienta a performance na sanfona?

Ao realizar por exemplo, um acompanhamento de samba, o sanfoneiro(a) terá que conjugar uma série de fatores para que o resultado obtido nos aproxime e se misture na linguagem e sonoridade dos instrumentos de percussão e cordas característicos do gênero como o violão, cavaquinho, surdo, tan-tan, pandeiro, tamborim, repique de mão. A mera reprodução de um padrão rítmico sem as devidas nuances de som, duração, volume e articulação destes elementos musicais da grade percussiva, não dará conta de expressar a complexidade do balanço do gênero.

No caso da sanfona podemos apontar alguns procedimentos técnicos relacionados a articulação:

- Domínio das técnicas de manuseamento do fole são um elemento fundamental para a articulação;
- Controle de sonoridade e regularidade rítmica;
- Domínio dos tipos de toque (staccato, legato, dentre outros);

- Percepção do peso necessário (ataque no teclado) para produzir diferentes tipos de som e sua correlação com o controle de força e ar do fole.

A “qualidade” do som proferido e sua duração terão efeito muito importante no resultado final da articulação. A abordagem sonora e o acabamento escolhido pelo intérprete também fazem parte desta construção. Se ouvirmos por exemplo gravações de sanfoneiros distintos como Dominginhos, Chiquinho do Acordeon, Sivuca, Luiz Gonzaga, tocando um samba ou um choro, poderemos notar formas distintas de articulação, de finalização de frases que trazem nuances rítmicas para a melodia. As levadas e recursos de utilizados nos acompanhamentos também trarão articulações distintas.

Em cada instrumento, existem músicos que conseguem passar para o ouvinte a sensação de “groove musical” e da batucada no acompanhamento, condensando elementos da grade percussiva em conjunção com as variações da melodia da música. Trazem de forma direta ou sugestiva uma série de elementos musicais, mesmo que eles não estejam objetivamente sendo tocados. Um primeiro exemplo é o baterista, compositor e cantor Wilson das Neves. Ao gravar com compositores como Chico Buarque, muitas vezes ao tocar um samba, realizava uma levada contendo bumbo, caixa e contratempo, sem muitas viradas ou variações. O resultado sonoro, porém, era extremamente rico, dando a entender que havia uma bateria do Império Serrano “escondida”, passando na avenida. Seu domínio musical pleno do gênero aparece também em suas melodias em composições com nomes como Paulo César Pinheiro. Outro exemplo é o violão de 6 cordas de Cláudio Jorge Barros na gravação de Acender as Velas com Martinho da Vila (Negra Ópera, Sony Music, 2023)¹⁸. Seu violão condensa elementos do repique de mão, do surdo, tamborim, trazendo a sensação sonora de uma batucada. Estes são exemplos de universos musicais que estão na cabeça do músico, e que apesar de reproduzidos parcialmente no instrumento, trazem a sensação sonora de um contexto musical inteiro. Outros artistas, como João Gilberto¹⁹, expressam através de deslocamentos na melodia e no acompanhamento a complexidade da trama rítmica que se desenvolve entre os instrumentos de percussão, a melodia do samba e os instrumentos de harmonia. São artistas que além de um amplo domínio do instrumento e da voz, têm estes conhecimentos assentados. As linhas guias e planos sonoros da percussão estão internalizadas, e são escolhidas com precisão dentro desse eixo dinâmico

¹⁸ <https://open.spotify.com/track/4EeEwcqSLV8QmguC33sxE6?si=ZFgcfYakSfqUqWNRbHt2vQ>

¹⁹ Doralice, João Gilberto ao vivo em Recife, 2022.

<https://open.spotify.com/track/1Zo4a7t1ZCedJaxtOV3B3h?si=oZLTu4NNRnW316qcV6kjOg>

melodia-linha guia.²⁰ Esta firmeza, fruto do entendimento depurado do material rítmico, melódico e harmônico, permite que novas variações sejam criadas.

Trago aqui a pergunta: dentro dos programas de estudo de música brasileira nas universidades, existem disciplinas e metodologias que tenham como objetivo o estudo desta complexa relação musical do eixo melodia-linhas guias?

3. A sanfona no Brasil

A sanfona é um instrumento simbólico para o imaginário do povo brasileiro. Seu som embalou a viagem de imigrantes portugueses, italianos e alemães no final do século XIX, sendo tocada de norte a sul do Brasil com marcante presença nas festas e bailes populares.

No Brasil é um instrumento associado normalmente às linguagens musicais próprias do Nordeste, do Centro-Oeste, do Sul e de certas regiões do interior do Sudeste. Nesse contexto, tomam vulto gêneros musicais como o baião, o xote, o arrasta-pé, bem como o vaneirão, o chamamé, o calango e a toada. Entretanto, a sanfona tem presença marcante no Rio de Janeiro desde a formação dos primeiros regionais de choro, no final da década de 1920, quando passam a atuar em estúdios de gravação e em programas de rádio, interpretando diversos gêneros de música popular. É em meio aos conjuntos regionais e boates de Copacabana que ela firma seu espaço no cenário musical carioca e desenvolve linguagem característica como instrumento solista e acompanhador no choro e no samba.

A história do desenvolvimento da sanfona brasileira passa pelas mãos de sanfoneiros e sanfoneiras anônimos espalhados pelos cantos mais remotos do país, e pela obra de mestres que ganharam reconhecimento nacional. Nomes como Luiz Gonzaga (Pernambuco, 1912-1989), Chiquinho do Acordeon (Rio Grande do Sul, 1927-1993), Sivuca (Sergipe, 1930-2006), Orlando Silveira (São Paulo, 1925-1993), Dominginhos (Pernambuco, 1941-2013) e Hermeto Pascoal (Alagoas, n. 1936), com intensa atuação nas rádios, televisão e indústria fonográfica, apontaram caminhos para o instrumento em gêneros como o forró, o choro, o samba, bossa-nova e na música *pop*. A extensa discografia e volumoso repertório de canções e composições instrumentais criadas por estes mestres deixaram um importante legado musical no país (Horta, 2021, p.20).

Atualmente a sanfona brasileira vive um momento extremamente positivo com artistas desenvolvendo trabalhos contemporâneos variados e de grande expressão artística, e um grande

²⁰ Trago como exemplo esta gravação: [Wilson das Neves cantando e batucando na caixa de fósforo](#)

interesse de estudantes de música pelo instrumento. Faço parte de uma geração que inclui nomes como Toninho Ferragutti, Nonato Lima, Mestrinho, Bebê Kramer, Livia Mattos, Chico Chagas, Marcelo Caldi, que entre outros têm contribuído para a divulgação e evolução da linguagem no país no choro, no samba e em gêneros variados.

4. A prática pedagógica

Em 2016 fui convidado para criar e implementar o curso “Sanfona Brasileira” na Escola Portátil de Música e na Casa do Choro (Rio de Janeiro). Este curso, iniciado com uma turma de cinco estudantes, hoje é composto por sete turmas, somando mais de quarenta pessoas de diversas partes do Brasil, incluindo musicistas iniciantes, amadores e profissionais. Em decorrência da possibilidade do ensino remoto, nos últimos dois anos temos também estudantes de países como Japão, Itália e França. Durante dois semestres (2º semestre de 2022 e 1º semestre de 2023) ministrei a disciplina temática Prática de Conjunto “Caminhos da Sanfona” como estágio docência na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) com o intuito de investigar a questão com estudantes de graduação em música. A primeira disciplina foi aberta a diversos instrumentos, totalizando 27 alunos, e a outra foi destinada exclusivamente a sanfoneiros (as), totalizando (9) alunos. Ainda em 2022, tive a oportunidade de ministrar a mesma disciplina na Oficina de Música de Curitiba.

Foi através da experiência como professor que as questões relacionadas a criação das levadas e as articulações apareceram de forma irremediável. Nestes contextos pedagógicos, onde pude trabalhar com aluno (as) de idades, perfis sócio-culturais, lugares e países distintos, sempre após o estudo dos solos, da harmonia e das formas das músicas algumas questões se apresentavam permanentemente para eles:

- Como fazer para acompanhar um choro, um samba?
- Como trabalhar a construção das levadas e as variações advindas do eixo melodia-linhas-guia?
- Como inserir a sanfona nas diferentes formações musicais, estabelecer o diálogo com os outros instrumentos e a voz?
- Qual a articulação correta?

Novamente a questão da bagagem musical e a memória prévia se faziam presentes como elemento estruturador. Na minha trajetória como músico profissional nos últimos 30 anos, estas questões foram se apresentando, porém inicialmente sem a necessidade de buscar algum tipo de sistematização. A reflexão sobre os caminhos percorridos pelo instrumento, suas funções na

música brasileira, as articulações características e necessárias para cada estilo, bem como as levadas apropriadas, nasceram das demandas que foram surgindo no aprendizado prático do instrumento. Foi no mergulho em suas linguagens nas rodas de choro e samba, em grupos de forró, música instrumental e na prática de gravação em estúdio e shows com artistas diversos da MPB que pude buscar a sonoridade, a articulação, e as levadas apropriadas a cada contexto.

Estes elementos foram chaves de entrada importantes para a sanfona em cenários musicais diversos, em especial nos contextos onde o instrumento não fazia parte da formação musical característica.²¹

No entanto, do contexto da prática como professor e da troca com os alunos surgiu a necessidade de trabalhar a articulação, e de buscar formas de organizar estes conhecimentos num passo a passo. Era preciso racionalizar estes processos de uma outra forma para poder repassar. Cabe ressaltar que estes saberes têm uma tradição musical, porém dinâmica. Seguem se reinventando, se misturando e modificando. O aprendizado e as descobertas nestes campos são ininterruptos.

No decorrer destes 8 anos com as turmas da Escola Portátil e da Casa do Choro, pude aos poucos dar início a esta testagem pedagógica, observando quais elementos deveriam ser internalizados primeiramente e de que forma a articulação destes múltiplos saberes iria acontecer.

A entrada no programa de Mestrado PROEMUS da Unirio e os dois estágios de docência que ministrei me permitiram refletir ainda mais sobre estas questões num espaço formado por estudantes dos cursos de graduação, pós-graduação em música e ouvintes. A disciplina intitulada “Caminhos da Sanfona” foi oferecida na grade dos cursos de Graduação em Música como “Processos de Musicalização II a VI” e “Prática de Conjunto” no Instituto Villa Lobos, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. O estágio foi desenvolvido no período de setembro de 2022 a fevereiro de 2023, e de março a julho de 2023 com encontros semanais às sextas-feiras, das 13h às 15h, num total de 28 aulas.

A realização desses estágios foi uma oportunidade de testar conceitos, exercícios e práticas didáticas relacionadas às linhas guias, levadas e a articulação, e de observar como elas foram assimiladas por pessoas com níveis variados de vivência musical dentro do universo da academia. Pude observar também que, para a grande maioria dos participantes, o entendimento da música como uma atividade integrada onde o ritmo tem papel determinante, a necessidade

²¹ Para o músico de formação popular o principal valor é sua capacidade de adaptação e entendimento, sua rapidez em perceber e traduzir o seu papel e função dentro do grupo, senso crítico para escolher o que e como usar. A escrita musical passa a ser uma ferramenta importante, mas não estruturante (SCOTT, 2019, p.23).

de reflexão sobre as levadas, articulação e organização das bases rítmicas não eram pontos observados por eles. Mesmo não sendo o objeto da pesquisa, foi inevitável pensar que uma análise sobre o perfil de cada estudante poderia apontar caminhos para esta reflexão. Nenhum deles, com poucas exceções, tinham uma formação ligada aos contextos musicais abordados (samba, choro e forró). Nestes contextos, a organização da percussão com o resto do conjunto musical é imprescindível, mesmo que muitas vezes o processo não seja racionalizado ou pensado desta forma por todos. Há uma linguagem básica que precisa ser assimilada para que seja permitida a entrada na “roda” de determinado músico.

Nestes estágios, buscou-se oferecer também um espaço de discussão sobre processos didáticos e de criação do acompanhamento rítmico e harmônico nos gêneros samba e choro, e sua correlação com as estruturas melódicas e linhas percussivas.²²

O primeiro semestre foi direcionado para estudantes de sanfona e outros já atuantes no cenário musical, e aberto a outros instrumentos de harmonia, percussão e intérpretes do canto. A disciplina recebeu como convidados especiais nomes como o zabumbeiro Durval Pereira, o violonista e compositor Cláudio Jorge Barros, o baixista Ivan Machado, o baterista Rodrigo Scofield e o percussionista Paulino Dias, que vieram falar sobre as linhas guias desses gêneros, as formas de criação e organização das levadas, articulação e a elaboração do acompanhamento nas diferentes formações musicais. Trouxeram também referências musicais e históricas de artistas importantes com os quais trabalharam: Dona Ivone Lara, Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, João Nogueira, Jackson do Pandeiro, Dominginhos e Sivuca, entre outros.

A escolha destes convidados especiais esteve diretamente relacionada ao tema de minha pesquisa e com o fato de serem músicos com os quais atuo há mais de 20 anos, vivenciando esta questão da elaboração de levadas e articulação. Além de reconhecida trajetória no meio musical do Rio de Janeiro, são músicos respeitados como referências na criação e execução de levadas em discos e shows nestes gêneros.

A opção de oferecer a disciplina como PROM e PC para estudantes de cursos diferentes esteve diretamente relacionada com um dos pontos principais deste tipo de aprendizado: a importância do fazer musical coletivo, da roda, do caráter circular e complementar da grade rítmica nestes gêneros. Conforme já mencionado no início do artigo, o estudo de padrões rítmicos e desses conteúdos só se estrutura realmente através da vivência

²² Nos estágios inclui também o estudo de levadas e articulação no forró por sua importância para a linguagem da sanfona no Brasil.

musical coletiva. Estudar, por exemplo, um padrão de levada de forma fragmentada, isoladamente, sem a articulação com outros conteúdos musicais, será ineficaz.

No segundo semestre de estágio, optei, junto à minha orientadora, em fazer a testagem somente com aluno(as) de sanfona, direcionando ainda mais para questões específicas da construção das levadas no instrumento, a articulação e sua linguagem.

Busquei delimitar, em ambos os semestres, os objetivos principais da disciplina Caminhos da Sanfona em tópicos graduais. Refletir sobre quais conhecimentos deveriam ser internalizados primeiramente para que, gradualmente, os alunos(as) pudessem correlacionar de forma criativa e independente as levadas que serão realizadas no instrumento com linhas guias de percussão e a melodia.

5. Objetivos da disciplina

- Identificação das linhas guias de percussão em cada gênero.
- Entendimento dos planos sonoros dos instrumentos de percussão (graves, médios e agudos) e das diferentes formas de emissão de som, do tipo de toque: uso de baquetas, com as mãos, se é percutido no couro, na madeira.
- Percepção da duração aproximada das notas da percussão e o sotaque característico na construção das levadas, fator não expresso na notação da partitura.
- Entendimento das levadas (padrões rítmicos) que compõem a grade do gênero e a função que cada uma delas exerce no conjunto e na estrutura.
- Entendimento da circularidade, das estruturas e da trama construída de forma complementar pelas linhas guias.
- Identificação de como estes planos sonoros podem ser distribuídos e organizados nas levadas realizadas por instrumentos harmônicos.
- Correlação destes elementos com a melodia, forma e harmonia de cada música estudada
- Articulação melódica apropriada a cada gênero, sotaque.
- Identificação e prática das levadas principais de cada gênero nos instrumentos de percussão e harmônicos.
- Identificação do período histórico onde cada levada foi mais usada e sua sonoridade característica.
- Reflexão sobre a forma de tocar a sanfona em formações distintas e nas formações que cada aluno ou ouvinte já costuma atuar.
- Escolha de timbres e técnicas controle de sonoridade da sanfona para cada gênero.
- Análise de aspectos relacionados à articulação, sonoridade e a influência dos planos sonoros da percussão na criação das levadas em instrumentos de harmonia.
- Proposição aos alunos de criação de arranjos específicos para a formação da turma, tendo a construção das levadas e organização da base rítmica como um dos focos principais.
- Estudo de repertório instrumental e cantado específico de cada gênero.

Como exemplo da metodologia utilizada no estágio, em uma das aulas convidei o percussionista e um dos mestres de bateria do Cordão do Boitá Paulino Dias para ministrar a

oficina “Conversa de Percussão: Prática de conjunto na roda de samba”. O objetivo foi apresentar a grade percussiva presente no samba e o entendimento das linhas guias de tamborim como fonte de referência para a construção de levadas. A atividade didática foi toda estruturada a partir das linhas guias de tamborim utilizadas no samba, elemento muito utilizado também como referência para a elaboração de levadas em instrumentos de harmonia. Como material de apoio, escrevi para as turmas linhas guias de tamborim distintas e previamente combinadas com o percussionista Paulino Dias. Na Figura 1, dois exemplos de linhas guias trabalhadas:



Figura 1: Linhas guias utilizadas na atividade em sala de aula. Fonte: o autor.

Na aula, além de explicar e contextualizar cada uma, propusemos que elas fossem trabalhadas por todos através do uso de palmas e marcação dos tempos do compasso com os pés para a memorização de cada linha. Posteriormente estas linhas foram tocadas com o uso do tamborim acompanhado de surdo e tan-tan. Em seguida demonstrei na sanfona como estas linhas guias eram transpostas para o instrumento, levando em consideração a percepção dos planos sonoros dos instrumentos de percussão, detalhes da emissão do som e a própria figuração rítmica de cada linha. Na sequência estas levadas demonstradas na sanfona foram repassadas para os alunos.

O mesmo processo foi feito no violão e no piano por alguns alunos. Depois testamos a aplicação destas linhas guias em duas músicas só utilizando palmas e cantando. A turma foi dividida em grupos para que as linhas pudessem ser executadas simultaneamente, demonstrando para os alunos o recurso muito utilizado no samba de 3 tamborins tocando com linhas distintas. O exercício de cantar a melodia das músicas com a execução simultânea de alguma linha guia na palma da mão e a marcação dos tempos 1 e 2 com os pés também foi praticado.

As músicas utilizadas foram *Se você Jurar*, de Ismael Silva, e *Juízo Final*, de Nelson Cavaquinho. Escolhi estes sambas pelos aspectos rítmicos e melódicos que ajudam a perceber a relação da estrutura da melodia com as linhas guias de tamborim e sua relação com a

elaboração das levadas na sanfona (ver Figura 2). O processo de aprendizado das melodias foi feito através da escuta e da oralidade.

Se Você Jurar (Ismael Silva)

The image shows a musical score for the song "Se Você Jurar" by Ismael Silva. It is written in 2/4 time and consists of two systems of music. The first system has four measures. The melody is written in the upper staff, and the tambourine accompaniment is in the lower staff. The chords are C, %, and G7. The second system starts at measure 5 and has four measures. The chords are E7, Am, %, and E7. The melody is written in the upper staff, and the tambourine accompaniment is in the lower staff.

Figura 2: Trecho de melodia de *Se Você Jurar*, de Ismael Silva, com linha-guia de tamborim. Transcrição feita pelo autor.

Ao final de cada semestre do estágio, realizamos uma apresentação com os alunos trazendo o repertório trabalhado e arranjos criados coletivamente por eles tendo o referencial rítmico e a articulação como eixos principais. Estas apresentações foram transmitidas ao vivo pelo Youtube²³ e aconteceram no Instituto Villa-Lobos da Unirio.

Os critérios utilizados como forma de avaliação dos alunos na disciplina foram: participação e presença nas aulas, ensaios e na organização e criação dos arranjos para a apresentação. Foi pedido também aos inscritos no PROM a elaboração de um relatório que apontasse o repertório abordado, as instruções oferecidas pelo professor nos ensaios sobre articulação e levadas e as estratégias pedagógicas sugeridas, além de um relato sobre algum aspecto que tenha sido relevante para a sua prática instrumental, ou algum conceito que tenha provocado uma reflexão interessante. Obtivemos respostas positivas e relatos que contribuíram no processo de reflexão sobre a didática utilizada e a forma como os conteúdos relacionados a articulação e levadas foram assimilados pelos alunos.

Considerações finais

²³ Caminhos da Sanfona: https://www.youtube.com/live/3Hkmh_VFs7I?si=X6A_hXf_H8Obp5JO e Caminhos da Sanfona Prof. Kiko Horta na MAPA 2023-1: <https://www.youtube.com/live/estzydCITss?si=mmp5Ph8JCOuvq3X>

Este artigo teve como seu objetivo principal a elaboração de uma breve reflexão sobre os processos que envolvem a articulação musical na sanfona e a construção de levadas nos gêneros samba e choro.

As análises foram organizadas a partir de minha vivência como músico profissional, da experiência como professor e em dois semestres de estágio de docência no PROEMUS.

Os conceitos de construção de uma memória musical e linhas guia foram utilizados para pensar a questão da elaboração de levadas e como isto se relaciona com o fenômeno da articulação. Valendo-se de referenciais teóricos encontrados em trabalhos de Sodré (1998), Simas (2023) e Lima (2022), o presente artigo abordou conceitos como “sincopação”, “crioulização” e as estratégias de difusão e preservação de práticas culturais utilizadas pela população negra no período pós-Abolição, no final do século XIX e início do século XX. A complexidade e variedade dos tipos de samba também foram abordadas.

Posteriormente discutiu-se de que modo os processos musicais relacionados à articulação rítmico-melódica podem contribuir para a investigação de contextos culturais e históricos. No âmbito dos gêneros de música popular, a articulação é também um espaço de “negociação” e “reelaboração” cultural que reflete imbricações musicais, tensões e processos sociais de uma cultura especialmente dinâmica como a brasileira, marcada pelo choque violento das heranças europeia, africana e ameríndia.

Através de Kilomba (2019) e Queiroz (2021), buscou-se entender os reflexos da colonialidade na organização dos cursos de música, na pedagogia e de que forma os saberes musicais são distribuídos e hierarquizados. Discutiu-se que, apesar dos avanços apontados por Queiroz, a estrutura desses cursos ainda tem como referencial o modelo de ensino da tradição da Europa ocidental.

Foram apresentados conceitos de articulação de autores como Rosembaum (1988), relacionados à tradição instrumental europeia, e de como na música popular brasileira este conceito é ampliado. As obras de compositores como Ernesto Nazareth e Pixinguinha foram utilizadas para a reflexão e análise do processo de elaboração da síncope na música brasileira.

A construção de levadas na sanfona nos gêneros choro e samba foi discutida sobre a perspectiva do eixo melodia-linhas guia. Através do referencial de D’Anunciação (2008) e seu trabalho sobre melódica percussiva, falou-se da importância da percepção dos planos sonoros e das formas de emissão de som nos instrumentos de percussão e de que forma isto afeta a articulação e a construção das levadas.

Apresentou-se, ainda, um breve relato da história da linguagem da sanfona brasileira e seus principais representantes.

Na seção destinada à prática pedagógica, as principais dificuldades percebidas nos diferentes contextos com os alunos foram relatadas. Propostas de organização de conteúdos que aliam os conceitos de memória musical, linhas guias, melódica percussiva e articulação foram analisadas.

Buscou-se refletir sobre quais conhecimentos, e em que ordem, devem ser internalizados para que, gradualmente, os alunos possam correlacionar de forma criativa e independente as levadas que seriam realizadas no instrumento com linhas guias de percussão e a melodia.

Este trabalho procurou trazer uma contribuição para entendermos a importância da articulação, das linhas guias e da memória musical para a elaboração de levadas e discurso musical no samba e no choro, com especial atenção para o emprego da sanfona – e, assim, discutir por meio desses elementos o processo de exposição-conflito-negociação-ajuste-encontro de heranças musicais distintas, nomeadas por Sodré (1998) como “sincopação”.

A partir destas análises, proponho que o estudo e organização de conteúdos pedagógicos para a sanfona, visando à prática da articulação e construção de levadas, seja alicerçada no estudo detalhado da grade percussiva e seus planos sonoros, bem como na relação primordial estabelecida entre a melodia e as linhas guias, além do caráter circular e complementar presente nas mesmas.

Será sobretudo a partir dessa consciência musical, definida e organizada através destas ferramentas, que será mantido o caráter dinâmico das levadas e da articulação indispensável à prática nestes gêneros.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Jorge Luis Sacramento. **Ensino/Aprendizagem dos Alabês: experiência nos Terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundô. 2009. 270 p.** Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2009.

ARAGÃO, Pedro. **A polca é como o samba: uma tradição brasileira – interações entre polca e samba nas décadas de 1930 a 1950.** In: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2013, João Pessoa. Anais... João Pessoa: ABET, 2013. p. 455-462. Disponível em http://abetmusica.org.br/dld.php?dld_id=168. Acesso em: 15 de dezembro de 2023.

BESSA, Virgínia de Almeida. **Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. 2005.** Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, 2005.

MUSICAL UNIRIO. **Caminhos da Sanfona.** [Vídeo]. Youtube. Publicado em 3 de fevereiro de 2023. Disponível em https://www.youtube.com/live/3Hkmh_VFs7I?si=-89ncBsep9UZ3LNIj.Acessp em: 02 de janeiro de 2024.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Rodolfo. **A percussão de origem negro-africana: reflexões sobre sistemas de notação a partir das perspectivas de Luiz D'Anuniação e de James Koetting.** In: Cadernos do Colóquio 2000 – PPGM, CLA, UNIRIO.

CHIANTORE, Luca. **Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik.** Alianza, 2001.

CORRENTINO, Diones; S.Tiné, Paulo; Dos Santos, Rafael. **Audiotatibilidade e invenção em Frevo de Egberto Gismonti;** XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2019; UNICAMP/EMAC-UFG.

CÔRTEZ, Almir. **O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim.** 2012. 137p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

CÔRTEZ, Almir. **Improvizando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo, o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira.** 2012. 313 p Tese {Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2012.

DA VILA, Martinho. **Acender as Velas** (Negra Ópera, Sony Music, 2023). Disponível em <https://open.spotify.com/track/4EeEwcqSLV8QmguC33sxE6?si=ZFGcfYakSfqUqWNRbHt2vQ>. Acesso em 20 de dezembro de 2023.

D'ANUNIAÇÃO, Luiz. **Melódica Percussiva. Normas de concepção para escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada.** Volume V, Caderno I. Rio de Janeiro: Melódica Percussiva, 2008.

DICIONÁRIO AURÉLIO ONLINE. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/articulacao/>. Acesso em 20 de dezembro de 2023.

GILBERTO, JOÃO. **Doralice.** 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1Zo4a7t1ZCedJaxtOV3B3h?si=oZLTu4NNRnW316qcV6kjOg>. Acesso em 20 de dezembro de 2023.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL ONLINE. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoal2908/ernesto-nazareth/>. Acesso em 15 de dezembro de 2023 às 15hs.

DUMAN, Deniz; Snape, Nerdinga; Danso, Andrew; Toiviainen, Petri; Luck, Geoff. **Groove as a multidimensional participatory experience.** Psychology of Music, v. 52, n. 1, p. 93-116, 2024.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos**. Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010b, p.127-149.

GILROY, Paul. **“O Atlântico negro como contracultura da modernidade”**, em **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**, São Paulo, Editora 34, 2012.

GONZALEZ, Lélia. **“A categoria político-cultural de amefricanidade”**, em **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, No. 92/93 (jan./jun.), 1988.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons – caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 1998.

KELLER, Hermann. **Phrasing and articulation – a contribution to a rhetoric of music**. New York, USA: W. W. Norton & Company, Inc., 1973.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Editora Cobogó, 2019.

KUBIK, Gehard. **Educação tradicional e ensino de música e dança em sociedades tradicionais africanas**. Revista de Antropologia, São Paulo, n 22. 1979a.

LEITE, L. **Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência**. Salvador: LeL Produções Artísticas, 2017.

LIMA, Luís Filipe de. **Para ouvir o samba: um século de sons e ideias**. Funarte, Fundação Nacional de Artes, 2022.

GUIMARÃES, Luiz. A. L **Proposta pedagógica ao ensino dos Instrumentos de percussão da roda de samba a partir dos estudos de melódica e percussiva de Luiz D’Anuniação**. Monografia (Licenciatura em Música) - Curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 2018.

CANAL PAPO DE CAVACO. Disponível em <https://youtu.be/Xjx-hlSUMcw?si=G-8fi3K5GKnkOvis>. Acesso em 11 de dezembro de 2023.

MACHADO, Gabriela de Melo. **“Choro Sambado: reflexões sobre os aspectos rítmicos e suas repercussões melódicas.”** XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música de Pelotas, 2019.*

MAPA- Mostra de Atividades Pedagógicas e Artísticas do IVL (2023-1), Prática de Conjunto - Caminhos da Sanfona. Disponível em <http://www.unirio.br/cla/ivl>. Estágio Docente, 24/07/2023, Sala Alberto Nepomuceno (Unirio).

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição bantu na música brasileira – perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Imagem Editora, 2010.

NAZARETH, Ernesto de. **Brejeiro : "tango"**. Piano. 1893. 2 partitura. Acervo digital Ernesto de Nazareth. Disponível em: https://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_31/brejeiro_piano.pdf. Acesso em 05 de dezembro de 2024.

NAZARETH, Ernesto de. **Eulina : "dedicada a sua filhinas"**. Piano. 1889. 2 partitura. Acervo digital Ernesto de Nazareth. Disponível em: https://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_68/eulina_piano.pdf. Acesso em 05 de dezembro de 2024.

NAZARETH, Ernesto de. **Batuque : "tango característico"**. Piano. 1913. 5 partitura. Acervo digital Ernesto de Nazareth. Disponível em: https://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_133/batuque_piano.pdf. Acesso em 05 de dezembro de 2024.

NOGUERA, Renato. **Denegrindo a educação: Um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade**. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação, Número 18.

OLIVEIRA PINTO, T. de. Som e Música. Revista de Antropologia, São Paulo, USP. maio-out/2012.

PEREIRA, João Baptista. **Pixinguinha**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 42, p. 77-87, 1997.

RICHTER, Werner. **BewuBte Flötenrechnik**. Frankfurt: Musikverlag, Zimmerman, p.107, 1986.

ROSEMBLUM, Sandra P. **Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications**. Indiana University Press, 1988.

SADIE, Stanley, editor. **Dicionário Grove de Música: Edição concisa**. Traduzido por Eduardo Francisco Alves. Zahar, 1994.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917- 1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 2001.

SÈVE, Mário. **Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência**. 2015. [Dissertação]. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Mestrado em Música.

SIMAS, Luiz Antonio. **Crônicas exusíacas e estilhaços pelintras**. Civilização Brasileira, 2023.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Mauad, 1998.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a Cultura: A comunicação e seus produtos**. Rio de Janeiro: Vozes, 2022.

QUEIROZ, Luis; DANTAS, Leonardo. **Colonialidade nos cursos de graduação em música popular**. XXV Congresso Nacional da Abem, 2021.