



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(UNIRIO)

EDUARDO RANGEL AMADO DA COSTA

O ENSINO DO ACOMPANHAMENTO DO SAMBA AO PIANO: um relato de experiência
na graduação em Música na UNIRIO

RIO DE JANEIRO
2023



EDUARDO RANGEL AMADO DA COSTA

O ENSINO DO ACOMPANHAMENTO DO SAMBA AO PIANO: um relato de experiência
na graduação em Música na UNIRIO

Trabalho de Conclusão do Curso de Música -
Licenciatura, apresentado ao Instituto Villa-Lobos
da Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do
grau de Licenciado em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Lilia do Amaral Manfrinato
Justi

RIO DE JANEIRO

2023

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

C837 Costa, Eduardo Rangel Amado da
O ensino do acompanhamento do samba ao piano: um relato de experiência na graduação em Música na UNIRIO / Eduardo Rangel Amado da Costa. -- Rio de Janeiro, 2023.

49

Orientadora: Lilia do Amaral Manfrinato Justi.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Graduação em Música - Licenciatura, 2023.

1. Pedagogia do piano. 2. Piano popular. 3. Samba. I. Justi, Lilia do Amaral Manfrinato, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA Instituto Villa-Lobos - IVL
Curso de Licenciatura em Música

“O ENSINO DO ACOMPANHAMENTO DO SAMBA AO PIANO: UM RELATO DE
EXPERIÊNCIA NA GRADUAÇÃO EM MÚSICA NA UNIRIO”
por

EDUARDO RANGEL AMADO DA COSTA

BANCA EXAMINADORA

Líliã do Amaral Manfrinato Justi

Prof. (orientador) Profa. Dra. Líliã do Amaral Manfrinato Justi

Mônica de Almeida Duarte

Prof. Profa. Dra. Mônica de Almeida Duarte

Prof. Prof. Dr. Luiz Eduardo Domingues Silva

Nota : _____ 10 (dez) _____

JULHO DE 2023

COSTA, Eduardo Rangel Amado da. **O ensino do acompanhamento do samba ao piano: um relato de experiência na graduação em Música na UNIRIO.** 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2023

RESUMO

Este trabalho busca relatar uma experiência de ensino do acompanhamento de sambas ao piano, desenvolvida com seis estudantes do curso de Licenciatura em Música da UNIRIO e construída a partir do diálogo com dois projetos de extensão que também se dedicavam ao estudo do samba: um Curso de Percussão e um Ciclo de Debates. Procurou-se descrever como foi feito o processo de elaboração das levadas de piano a partir da compreensão e tradução dos toques percussivos do gênero. Para isso, foi feita uma investigação das bases históricas e rítmicas do samba, assim como dos modos pelos quais o ritmo foi interpretado por alguns pianistas ao longo do tempo. Foram descritas as atividades desenvolvidas nos dois semestres do projeto e concluiu-se que a metodologia utilizada na experiência, que se aproxima ao conceito das Pedagogias Musicais Abertas, constitui um modo válido de aprendizado do piano popular, e que o presente relato contribui para a realização de novas experiências de ensino, com outros gêneros populares e diferentes perfis de aluno.

Palavras-chave: Pedagogia do piano. Piano popular. Samba.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Tresillo</i>	11
Figura 2 - Variação do <i>tresillo</i> (síncope característica)	11
Figura 3 - Clave do teleco-teco (acéfala)	12
Figura 4 - Grade estrutural completa do samba urbano, por Arildo Colares	13
Figura 5 - Grade estrutural mínima do samba urbano, por Arildo Colares	13
Figura 6 - “Samambaia”, compassos 15 ao 18, transcrição de Gomes	16
Figura 7 - “Samba de Verão”, compassos 62 ao 65, transcrição de Faour	17
Figura 8 - Clave da palma da mão	21
Figura 9 - Clave do teleco-teco (tético)	22
Figura 10 - Clave do teleco-teco (acéfalo)	22
Figura 11 - Clave do tamborim associada à bossa nova	22
Figura 12 - Sequência harmônica de “Moro na Roça”	29
Figura 13 - Exemplo de levada de samba em “Moro na Roça”	30
Figura 14 - Levada de samba com o toque da “palma da mão”	30
Figura 15 - Variação da mão direita com divisão em duas partes	32
Figura 16 - Levada com padrão contramétrico	35

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 REFERENCIAIS TEÓRICOS PARA O ENSINO DO SAMBA NO PIANO.....	9
2.1 O samba e seus ritmos.....	9
2.2 Dos pianeiros a Cesar Camargo Mariano.....	13
2.3 As Pedagogias Musicais Abertas.....	18
3 RELATO DE EXPERIÊNCIA.....	20
3.1 O Curso de Percussão Brasileira para Professores.....	20
3.1.1 As aulas de percussão no samba.....	21
3.1.2 Outras atividades.....	22
3.2 O Ciclo de Debates.....	23
3.2.1 As Claves Rítmicas e o Samba no Pé.....	23
3.2.2 A improvisação de versos no samba.....	24
3.2.3 Idiomatismo instrumental nos arranjos para samba.....	24
3.2.4 A percussão e o piano no samba.....	25
3.2.5 As vozes no samba no Brasil.....	26
3.3 A experiência de ensino do samba no piano.....	27
3.3.1 O perfil dos alunos.....	27
3.3.2 O Primeiro Semestre.....	28
3.3.3 O Segundo Semestre.....	33
4 CONCLUSÃO.....	37
REFERÊNCIAS.....	39
ANEXOS.....	41

1 INTRODUÇÃO

Em 2022, enquanto cursava Licenciatura em Música no Instituto Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, fui convidado pela professora Lilia Justi, pela minha experiência prévia no âmbito do piano popular, a concorrer ao Edital de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural da Pró Reitoria de Extensão e Cultura da UNIRIO, que naquele ano tinha como tema o centenário da Semana de Arte de 1922. Eu fui contemplado para participar como bolsista do seu projeto chamado "Tem Piano e Samba na Escola", cuja proposta teria como produto final um vídeo que mostraria a síntese de duas referências culturais brasileiras: o piano e o samba. Este projeto interagiu com outras duas ações de extensão coordenadas pela mesma professora: o curso de extensão "Percussão Brasileira para Professores" e o Ciclo de Debates "Música, Cultura Brasileira e Educação", que apesar de ocorrerem de forma independente, mantiveram um diálogo contínuo ao longo do ano e eu pude participar da organização de cada uma delas. Foi no projeto "Tem Piano e Samba na Escola", porém, que exerci atividades como bolsista e após terminada a experiência, a fim de registrar e refletir sobre ela, busco relatar neste trabalho de conclusão de curso. Nela, atuei como líder de uma disciplina de Prática de Conjunto (PC) "Piano e Samba", oferecida pela coordenadora com o objetivo de atrair a participação de outros estudantes de graduação em Música da UNIRIO, onde tive a oportunidade de desenvolver com colegas de curso a prática do acompanhamento de sambas ao piano. Com a supervisão da professora Lilia, tive a liberdade para planejar e dirigir as ações dos seis alunos que se matricularam nos dois semestres consecutivos em que a disciplina foi oferecida.

Este trabalho, construído no formato de um relato de experiência, pretende responder à pergunta **“Como foi desenvolvida a prática de acompanhamento de sambas ao piano no projeto Tem Piano e Samba na Escola?”**, com o objetivo geral de descrever os processos pedagógico-musicais desenvolvidos na disciplina de Prática de Conjunto "Piano e Samba". Como objetivos específicos, pretende-se identificar as referências musicais do samba no piano, examinar a aplicação das claves percussivas nas levadas de piano e relatar as atividades realizadas na disciplina em cada um dos semestres.

A justificativa para a realização desta pesquisa encontra-se no fato de que o ensino do piano popular é ainda uma pedagogia em construção, cuja aprendizagem se dá, essencialmente, de modo informal (SILVA, 2022). Com este relato de experiência, portanto, pretende-se contribuir para a sistematização do ensino. Os estudantes participantes foram todos discentes do curso de Licenciatura em Música que não possuíam o piano como

instrumento principal. A escolha do foco do estudo no âmbito do acompanhamento, num gênero tão representativo da música brasileira como o samba, se deu pela crença na importância desta habilidade para o professor de música. Este trabalho, portanto, também se insere como um incentivo ao uso do piano como ferramenta de ensino, e à expansão de suas possibilidades pedagógicas para além da música “erudita”.

Primeiramente, nos dedicamos à investigação dos referenciais teóricos para o ensino do samba no piano. Para o estudo dos aspectos históricos, sociais e musicais do gênero do samba, foram utilizados os trabalhos de Sandroni (2001) e Colares (2018). A investigação da presença do piano nas origens deste gênero foi feita através da figura dos pianeiros, e para a análise de como o samba tem sido traduzido para o piano contemporâneo, foi escolhido como pianista de referência Cesar Camargo Mariano, cujo trabalho foi analisado com o apoio das pesquisas de Gomes (2012) e Faour (2006). Durante a construção deste relatório, ao refletirmos sobre a variedade de entrelaçamentos culturais pelos quais o samba passou até chegarmos à sua prática no piano atual, encontramos indícios de que nossa experiência pedagógica pode ser relacionada com o emergente conceito das Pedagogias Musicais Abertas, do qual tratamos também neste capítulo.

O relato da experiência em si foi desenvolvido no capítulo seguinte, onde foram descritas as atividades tanto dos projetos paralelos (o Curso de Percussão e o Ciclo de Debates), como da Prática de Conjunto "Piano e Samba". Foi explorado como a interação entre estes três projetos contribuiu para uma experiência de ensino concebida a partir da integração entre diferentes práticas, conduzida num contexto ainda impactado pela pandemia de COVID 19. O formato do relato de experiência foi construído de acordo com as recomendações de Fernandes (2015).

2 REFERENCIAIS TEÓRICOS PARA O ENSINO DO SAMBA NO PIANO

2.1 O samba e seus ritmos

Carlos Sandroni, no livro *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, aponta algumas possíveis origens do termo “samba”. Segundo ele, a mais citada por pesquisadores seria a procedência do quimbundo “*semba*”, que significa umbigada, gesto coreográfico que consiste no choque de umbigos dos participantes, cuja ocorrência foi registrada inúmeras vezes em danças afro-brasileiras (SANDRONI, 2001). Durante boa parte do século XIX, o termo não era ainda usual no Rio de Janeiro, pertencendo basicamente a três “localizações” sociais:

[,,] o samba é, num primeiro momento, um estrangeiro no Rio de Janeiro, não apenas por sua localização social na roça, que se opõe à cidade e em particular à capital federal que era precisamente o Rio, mas também por sua localização geográfica no “Norte” (especialmente na Bahia). Mas há uma terceira “localização” do samba que é preciso abordar: trata-se daquela com a qual iniciamos este capítulo, o que o associa ao universo dos negros. (SANDRONI, 2001, p. 87)

No final do século, porém, “samba” foi aos poucos sendo introduzido no vocabulário da capital, passando a substituir “batuque” como termo genérico para designar danças populares brasileiras associadas às comunidades negras. No que se refere aos gêneros musicais praticados na época, do mesmo modo a palavra “samba” começaria a abarcar todos aqueles que seriam posteriormente considerados seus gêneros precursores: maxixe, lundu, polca, tango, entre outros. Estes, de acordo com Sandroni, eram termos confundidos entre si, que revelavam uma certa imprecisão terminológica da música popular brasileira no fim do século XIX.

Essas imagens também se expressam nos nomes de certos gêneros de música, que eram tão intercambiáveis quanto as fórmulas de acompanhamento. Assim, veremos que lundu, polca-lundu, cateretê, fado, chula, tango, habanera, maxixe e todas as combinações destes nomes, embora em outros contextos possam ter determinações próprias, quando estampados nas capas das partituras brasileiras do século XIX, nos informavam basicamente que se tratava de música “sincopada”, “tipicamente brasileira” e propícia aos “requebrados mestiços”. (SANDRONI, 2001, p. 31)

O samba, que a princípio fazia parte dessa imprecisão, começa lentamente então a ser usado para designar todos esses gêneros associados às camadas populares e com fórmulas de

acompanhamento de caráter “sincopado”, em contraposição à metricidade que predominava na música que chegava da Europa. Para ilustrar esse movimento em direção à generalização do samba, Sandroni cita um comentário de Mário de Andrade acerca de uma peça do compositor Luciano Gallet:

O que nos importa notar nesse Tango-Batuque é principalmente o nome, indicando já a preocupação de especificar bem forma e caráter das músicas brasileiras. É curioso de verificar no manuscrito da partitura, datado de abril de 1919, que primeiro Gallet escreveu a tinta “Tango-Batuque”, mas que, em seguida, a palavra “tango” foi riscada. Escrito a lápis, por cima, está a palavra “samba”. (ANDRADE, 1934, p. 17)

Este samba que passa a designar de forma genérica as danças, músicas e festas populares da época, porém, não era ainda aquele que se tornaria, futuramente, gênero símbolo da identidade nacional e sobre o qual se dedica este trabalho. É sobre este problema que se dará a investigação principal da pesquisa de Sandroni: as transformações do samba no Rio de Janeiro entre os anos de 1917 e 1930, sobretudo no aspecto rítmico. O ano de 1917 não foi escolhido aleatoriamente – é conhecido popularmente como o marco inicial da história do samba, devido ao lançamento da canção “Pelo Telefone”, creditada a Donga e Mauro de Almeida.

A composição registrada por Donga, ao contrário, é lembrada até hoje; foi o grande sucesso do carnaval de 1917 e tornou o termo “samba” incomparavelmente mais popular. Um levantamento feito por Silva mostra que a imprensa carioca, no carnaval de 1916, só falou em “samba” 3 vezes; em 1917, 22 vezes, e em 1918, 37 vezes. Daí em diante o prestígio da palavra aumenta vertiginosamente. Na década de 1920, o mais importante compositor de canções populares, Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888-1930), será conhecido como “o Rei do Samba”. No final da década seguinte — isto é, em pouco mais de 20 anos — o samba será conhecido em todo o país, e mesmo no exterior, como um símbolo musical do Brasil. No início disso tudo está o sucesso de “Pelo telefone”. (SANDRONI, 2001, p. 118)

Apesar de registrada por Donga, a composição teria sido uma criação coletiva de alguns frequentadores da casa de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata. Figura influente no meio musical carioca, a baiana era conhecida por promover festas em sua casa no bairro da Cidade Nova, onde se reuniam os sambistas. Os sambas tocados nestas reuniões, assim como os já citados gêneros precursores (lundu, maxixe, tango brasileiro), possuíam um tipo específico de acompanhamento, que cabe aqui examinar mais a fundo. Sandroni classifica

este acompanhamento como pertencente ao *paradigma do tresillo*. *Tresillo* é uma denominação proposta por musicólogos cubanos ao padrão rítmico 3+3+2, divisão das oito semicolcheias do compasso binário em três articulações. Este padrão, como observa Sandroni, pode ser observado em diferentes pontos da América que tiveram influência da música africana. Na música brasileira atual, o padrão é encontrado nas palmas do samba de roda, no coco, no baião, entre vários outros contextos. Sandroni identifica que o acompanhamento rítmico escutado na gravação de Pelo Telefone nada mais é do que uma das possíveis variações do *tresillo*, variação esta que Mário de Andrade chamava de “síncope característica” da música brasileira.

Figura 1 - *Tresillo*

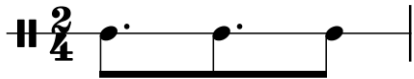
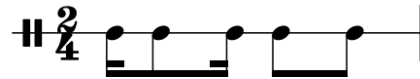


Figura 2 - Variação do *tresillo* (síncope característica)



Esta forma de tocar samba é contraposta por Sandroni a um segundo padrão, mais complexo, atribuído a músicos do bairro do Estácio, que passaria a ser predominante a partir do final dos anos 1920. O principal representante deste “estilo novo” de samba, como é chamado por Sandroni, foi Ismael Silva, compositor do sucesso “Se Você Jurar”, em parceria com Nilton Bastos. Ismael, em entrevista a Sérgio Cabral, justifica a preferência pelo estilo novo devido à sua maior facilidade para acompanhar os desfiles carnavalescos, em contraposição ao estilo antigo: “Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas (...) O estilo não dava pra andar.” (CABRAL, 1996 p. 242). Daí se daria então a identificação do samba como canção do carnaval. Entre os dois estilos, Máximo e Didier identificaram também diferenças de instrumentação – onde se destaca a predominância da percussão no estilo novo, mais especificamente o surdo, a cuíca e o tamborim – e do nível de capacitação técnica dos músicos.

Se na Cidade Nova as festas são animadas por músicos treinados, bons tocadores de piano, flauta, clarineta, cordas e metais, no Estácio de Sá, salvo por um ou outro violão ou cavaquinho em mãos desajeitadas [sic], tudo é tamborim, surdo, cuíca e pandeiro. Ou acompanhamento ainda mais rudimentar, palmas cadenciadas ou batidas em mesas, cadeiras, copos, garrafas. (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 118)

Sandroni aponta ainda outras diferenças, como os lugares em que cada estilo é praticado e aspectos como a forma musical e a temática das letras. Nosso interesse principal aqui, no entanto, é o contraste entre as fórmulas de acompanhamento aplicadas. No estilo novo, ele é configurado no que Sandroni denomina o *paradigma do Estácio*, que se distingue do *paradigma do tresillo* por estar contido em não apenas um, mas dois compassos binários, e também por apresentar a síncope não apenas entre tempos, mas também entre compassos. Neste trabalho, utilizaremos o conceito de clave rítmica, originário da música cubana, que tem sido adotado por pesquisadores brasileiros, como Letieres Leite e Arildo Colares (ROTHMAN, 2022). Também conhecidas como linhas-guia, as claves dizem respeito a padrões rítmicos cíclicos que direcionam o fraseado rítmico em determinados estilos musicais, em especial os de matriz africana (COLARES, 2018). Dentro do *paradigma do Estácio*, o trabalho de Colares apresenta várias possíveis claves percussivas, das quais destacamos a clave do “teleco-teco”, atribuída ao tamborim. Apesar de orientar a estrutura rítmica, é importante esclarecer que, assim como o *tresillo*, esta clave do tamborim também é suscetível a variações, além de poder ser compreendida iniciando a partir de qualquer uma das duas metades.

Figura 3 - Clave do teleco-teco (acéfala)



Por ter sido o *paradigma do Estácio* o estilo de samba que mais se popularizou, primeiramente através do rádio e posteriormente pela sua transformação ideológica em símbolo da música brasileira e da identidade nacional (SANDRONI, 2001), é principalmente sobre ele que se construiu este trabalho. Para uma melhor compreensão de sua estrutura rítmica, no entanto, não basta apenas entender a clave. Na busca de compreendermos a transcrição dos ritmos deste gênero para as mãos dos pianistas, é necessário conhecermos a distribuição deles na instrumentação usada pelos sambistas dentro deste paradigma. Portanto, perguntamos: Onde se encaixam instrumentos como o surdo, o ganzá e o pandeiro?

Colares (2018) oferece uma proposta elucidante, que divide as funções dos instrumentos na grade percussiva em três categorias: clave, marcação e condução. As claves, como vimos, são levadas cíclicas que orientam o fraseado. Os instrumentos de marcação são aqueles que evidenciam o pulso principal, como o surdo, e os de condução são aqueles que

articulam cada uma das subdivisões do pulso, como o ganzá. Vejamos uma das várias grades percussivas que Colares apresenta, onde podem ser observadas essas três funções:

Figura 4 - Grade estrutural completa do samba urbano, por Arildo Colares

Figure 4 shows three staves of musical notation in 2/4 time. The top staff, labeled 'Condução - Ganzá', features a series of rhythmic symbols: 'tx kx tx kx tx kx tx kx' repeated twice. The middle staff, 'Clave - Tamborim', shows a sequence of notes with accents and dots: '. ta . ta . ti ta . ta . ta . ti ta . ta'. The bottom staff, 'Marcação - Surdo', consists of plus signs and dots: '+ . . k tu . . k ti . . k tu . . k'. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature.

Foi preservada aqui a notação da vocalização rítmica, que na pesquisa de Colares desempenha papel importante, mas que não será aprofundada por nós. Neste exemplo, foi aplicada a clave do teleco-teco acéfala, na qual já pode ser observada uma predileção de certas notas sobre outras menos importantes. Colares apresenta também uma simplificação desta grade sem a condução, que estaria implícita pela soma da clave com a marcação.

Figura 5 - Grade estrutural mínima do samba urbano, por Arildo Colares

Figure 5 shows two staves of musical notation in 2/4 time. The top staff, 'Clave - Tamborim', features a sequence of notes with accents and dots: '. ta . ta . ti ta . ta . ta . ti ta . ta'. The bottom staff, 'Marcação - Surdo', consists of plus signs and dots: '+ . . k tu . . k ti . . k tu . . k'. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature.

Esta soma de padrões, para Colares, seria a estrutura rítmica mínima para caracterizar o samba urbano carioca através destes dois instrumentos. Para nossa experiência de sintetização do samba no piano, esta grade mínima constituiu uma referência fundamental, como será visto mais adiante.

2.2 Dos pianeiros a Cesar Camargo Mariano

Até agora, tratamos brevemente da história do samba e das diferentes estruturas que ele assumiu ao longo do tempo. Não discutimos ainda, porém, a presença do piano neste percurso. Ora, um ponto em comum entre o instrumento e os já mencionados gêneros precursores do samba pode ser encontrado na figura dos pianeiros. O Dicionário Cravo Albin

da Música Popular Brasileira define o termo “pianeiro” como: “Pianista popular que ganhava a vida tocando em cinemas, festas familiares, bailes, casamentos, batizados, festas de aniversário, agremiações musicais (ranchos, sociedades dançantes e etc.) e lojas de música.” Esta mesma fonte menciona ainda o caráter pejorativo do termo, indicando a formação musical informal destes músicos, que embora profissionais, muitas vezes não dominavam a leitura de partituras.

Como aponta Amaro (2007), no século XIX o piano era um símbolo de status econômico, devido à importação da cultura europeia pela alta sociedade brasileira. Sendo um instrumento não-portátil e de alto custo financeiro, seu aprendizado era um aspecto da integralidade das “moças prendadas”. Wisnik (2003) denuncia a nítida função social que o piano desempenhava, quando observa que ele aos poucos substituiu o escravo como mercadoria-fetiche da elite brasileira, ocupando sempre lugar de destaque nas casas. Na medida em que o preço do instrumento cai, no entanto, ele vai deixando de ser um bem exclusivo das classes dominantes e passa a fazer parte da vida cultural das camadas populares, deixando o ambiente doméstico e passando a ser ouvido em lugares públicos de entretenimento, no que Tinhorão (1976) denomina “uma curiosa trajetória social descendente”:

A introdução do piano no Brasil, iniciada na segunda década do século XIX, ia permitir, em menos de cem anos, o estabelecimento de uma curiosa trajetória social descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças de elite do Primeiro e Segundo Impérios até os ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafeiras, salas de espera de cinemas, de orquestras de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da república e inícios do século XX. (TINHORÃO, 1976, p. 163)

Estes músicos profissionais citados por Tinhorão ficaram conhecidos sob o rótulo de pianeiros, termo pejorativo empregado para distingui-los dos pianistas de formação erudita. Sendo responsáveis pelo entretenimento em bailes, salas de espera de cinema, teatro de revista e outros, a atuação dos pianeiros constituiu importante veículo de circulação da música popular, de modo que, por vezes, serviam até mesmo como alternativa à contratação de grupos instrumentais de choro, como mostra Tinhorão através de uma citação da pesquisadora Marisa Lira: “A animação dos bailecos [...] dependia da música. Se havia [...] dinheiro contratava-se um choro e, se o dono da casa estava [...] sem dinheiro, um pianeiro de ouvido, se havia um piano em casa” (LIRA, 1944 apud TINHORÃO, 1976, p.166).

A popularização do piano provocou o aquecimento do mercado de partituras, que antes do advento da indústria fonográfica no início do século XX, eram o principal meio de difusão de peças musicais na época. Nesse contexto, muitos dos chamados pianeiros se notabilizaram também como compositores, dos quais se destacam Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Sinhô, que além de pianista viria a se tornar um importante nome do “estilo antigo” do samba. Foram os pianeiros que protagonizaram, no Brasil, as primeiras tentativas de sintetização da rítmica dos gêneros populares no piano, através de polcas, lundus, maxixes e tangos, que como já vimos, foram ritmos precursores do samba. Sobre a perspectiva de Nazareth, relata Brasília Itiberê:

Certa vez meu amigo Oscar Rocha, melômano e folclorista e um dos homens que melhor conhecem a vida e a obra de Nazareth, perguntou-lhe como é que ele tinha chegado a compor os seus tangos, com esse caráter rítmico tão variado ... Nazareth respondeu com simplicidade que ele ouvia muito as polcas e os lundus de Viriato, Calado, Paulino Sacramento e sentiu desejo de transpor para o piano a rítmica dessas polcas-lundu. (ITIBERÊ, 1946 apud SANDRONI, 2001, p. 78)

O piano, portanto, apesar de não ser o lugar de origem dos já mencionados gêneros precursores do samba, foi um veículo fundamental para a difusão deste tipo de música. As partituras para piano são alguns dos únicos registros que temos da música que era feita na época, sendo inclusive as principais fontes consultadas por Sandroni para sua investigação do lundu, do maxixe e do tango brasileiro. O trabalho de Gomes (2012) demonstra como as composições de Nazareth dialogam diretamente com o *paradigma do tresillo* e com a “síncope característica”. Conclusões semelhantes podem ser feitas sobre a música de Chiquinha Gonzaga e suas síncofes. Todos estes fatores nos fazem constatar que o piano foi mais representativo no período que associamos ao “estilo antigo” do samba, ou seja, até 1930. A partir daí, ao mesmo tempo em que o *paradigma do Estácio* passa a ser predominante, o piano entra em decadência devido a diversos fatores, entre eles: a sua substituição pelo rádio como principal meio de difusão das músicas; a verticalização das cidades, que na troca das casas pelos apartamentos subtraiu o espaço disponível para o instrumento; e a associação do “samba novo” com os desfiles carnavalescos, que evidentemente impossibilitavam a participação do piano (GOMES, 2012).

Isso não quer dizer que o piano não tenha participado, mesmo que minimamente, do contexto do samba pós-1930, nem que ele só fosse empregado dentro do *paradigma do tresillo*. Um exemplo disso pode ser observado na gravação de Mário Reis da canção Esquina

da Vida (1933), composição de Noel Rosa e Francisco Mattoso. Nela, o acompanhamento ao piano tocado por Romualdo Peixoto, o Nonô, é estruturado dentro do *paradigma do Estácio*, já com características muito próximas ao modelo de acompanhamento que empregamos na experiência de que trata este trabalho.

Nossa principal referência para a construção deste modelo de acompanhamento, no entanto, está situada algumas décadas à frente. Damos aqui um grande salto temporal para a década de 60, período em torno da bossa nova, quando, de acordo com Gomes (2012), o piano volta a ser significativo dentro do samba, através das formações de trio (piano, baixo e bateria). Nessa época, o samba, já difundido por todo o país e exportado para fora como ritmo representante do Brasil, já havia passado por novas transformações sociais e políticas, sendo reinterpretado das mais variadas formas e se dividindo em inúmeros subgêneros. Nos referimos aqui a um contexto específico de produção musical conhecido como *samba-jazz*, que possuía laços com o movimento da bossa nova e sofreu influências da música estadunidense, sobretudo na harmonia. Neste período, podemos citar vários músicos que tiveram grande contribuição na história do piano popular brasileiro, como João Donato, Amilton Godoy, Johnny Alf, Luiz Eça, Eumir Deodato, entre outros, todos muito inventivos e com estilos próprios. Para nós, no entanto, a principal referência do desenvolvimento do samba no piano foi a figura de Cesar Camargo Mariano, cujo estilo serviu de base para nosso trabalho.

Para a investigação do tratamento do samba no piano por Cesar Camargo Mariano, nos apoiamos nas pesquisas de Faour (2006), que se dedica ao estudo de sua performance em trio, e de Gomes (2012), que foca no seu trabalho com o piano solo. Gomes identifica Cesar como herdeiro da tradição dos pianeiros, devido ao fato de que, assim como eles, sintetiza no piano os instrumentos característicos dos grupos populares (GOMES, 2012). Um trecho que exemplifica isso pode ser encontrado na gravação de “Samambaia”, composição do próprio Cesar, presente no disco Solo Brasileiro (Polygram, 1994).

Figura 6 - “Samambaia”, compassos 15 ao 18, transcrição de Gomes



De acordo com a análise de Gomes, este trecho se insere numa seção rítmica da peça, onde Cesar reproduz na mão esquerda o toque do surdo, com a nota do primeiro tempo sendo tocada *staccato*, imitando o toque com a pele do tambor abafada, e o segundo tempo mais grave e mais longo, simulando o toque com a pele solta. Na mão direita, são articuladas todas as semicolcheias do compasso, assim como fazem instrumentos de condução como o ganzá, mas o posicionamento dos acordes e a acentuação coincidem exatamente com a clave do teleco-teco do tamborim mencionada anteriormente.

Esta disposição dos instrumentos de percussão entre as mãos do pianista, mais especificamente o surdo na esquerda e o tamborim na direita, é apenas uma das várias texturas pianísticas que Gomes identifica na performance de Cesar Camargo Mariano. Esta mesma textura é, porém, adotada como a base essencial para o acompanhamento do samba ao piano por outros pianistas de referência: Leandro Braga¹, Claudio Dauelsberg² e Salomão Soares³, em videoaulas disponíveis no Youtube, ensinam levadas de samba com pequenas diferenças entre si, mas que compartilham dessa mesma disposição rítmica. Uma provável explicação para isso é o fato de que, através da reprodução destes dois instrumentos, o pianista consegue sintetizar, por completo, a rítmica da grade estrutural mínima do samba urbano de Colares (Figura 5). Deste modo, assim como os pianeiros podiam antigamente substituir um grupo de choro, um único músico é capaz de traduzir, no piano, a música tocada por conjuntos inteiros.

Para finalizar, apresentamos uma outra possibilidade de levada de samba aplicada também por Cesar Camargo Mariano e identificada tanto por Faour (2006) no seu trabalho com o formato de trio, quanto por Gomes (2012) na sua performance piano solo. Trata-se de um padrão totalmente contramétrico, que não se guia mais pelo tamborim e articula a segunda e quarta semicolcheias de cada tempo. Ele pode ser escutado em vários momentos da gravação de “Samba de Verão”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, pelo Sambalanço Trio, da qual destacamos um trecho transcrito por Faour. Esse padrão está aqui representado pela mão esquerda do piano, em notação rítmica.

Figura 7 - “Samba de Verão”, compassos 62 ao 65, transcrição de Faour

The musical score for measures 62-65 of 'Samba de Verão' is presented in a grand staff. The right hand (treble clef) plays chords and melodic lines. The left hand (bass clef) plays a complex, contrametric pattern of eighth notes. The chords are C7(13), F7(13), C6, and C7. A 'cresc.' marking is present in the third measure.

¹ A Esquerda do Piano - Ep. 05: Samba, disponível em: www.youtube.com/watch?v=dvHMK-cufGM

² Série Dicas - Desafio do Piano - Samba I, disponível em: www.youtube.com/watch?v=kJmY2ahkFEA

³ Como tocar o samba telecoteco no piano?, disponível em: www.youtube.com/watch?v=x3tITi6kGls

2.3 As Pedagogias Musicais Abertas

Ainda que, no desenrolar da experiência que será relatada mais à frente, não tenhamos seguido nenhuma metodologia de ensino específica, partindo sobretudo das bases musicais descritas acima, a partir da revisão bibliográfica realizada posteriormente percebemos uma forte identificação com o conceito das Pedagogias Musicais Abertas, que tem sido difundido nas produções e discussões do Fórum Latino-americano de Educação Musical, o FLADEM.

Como mostra Lisbeth Soares (2022), o conceito de Pedagogia Musical Aberta, ou PMA, não está ainda consolidado, sendo sujeito a distintas definições por diferentes pesquisadores do FLADEM. Um ponto em comum, no entanto, pode ser encontrado no fato de que a PMA se estabelece como “uma alternativa aos modelos fechados e preconcebidos de educação musical” (DOMINGUES, 2021, p. 54), numa crítica às tendências eurocêtricas, neoliberais e homogeneizantes que têm influenciado o ensino da música. Para Gainza (2002 apud DOMINGUES, 2021, p. 55) “uma pedagogia aberta é sinônimo de tudo aquilo que é criativo, livre, experimental, como contraposto àquilo que é fixo, fechado, controlado, burocrático e pseudocientífico”. Ainda segundo a autora:

A prática musical criativa, a experimentação, a descoberta pessoal e em grupo são as condições naturais de liberdade para crescer e se desenvolver. A criatividade é o ponto de partida e a meta, tanto em relação ao aluno quanto ao professor, com o processo e com as formas de ação pedagógica. (GAINZA, 2002 apud DOMINGUES, 2021, p. 54)

Entre os pontos em comum de caracterização da PMA por diferentes autores identificados por Soares (2022), estão também: a crítica à noção de superioridade de um tipo de música sobre outro; a valorização de manifestações musicais para além da música “acadêmica” europeia; a ênfase em processos que não partam de conteúdos preconcebidos; a importância de dar atenção às singularidades, à coletividade, e ao “surgimento do inesperado”; o entendimento do aluno como protagonista do processo de aprendizagem.

Considerando que o trabalho desenvolvido na Prática de Conjunto "Piano e Samba" foi feito sob uma metodologia viva e flexível, sem um conteúdo preconcebido, com as levadas sendo descobertas e construídas ao longo das aulas em conjunto com os alunos a partir do diálogo com o Curso de Percussão, sempre adaptando o planejamento às necessidades e desejos dos estudantes, consideramos que esta experiência se aproxima aos fundamentos das Pedagogias Musicais Abertas. Nosso objetivo de capacitação dos estudantes participantes para

atuarem pedagogicamente dentro de um gênero popular de referência como o samba também dialoga com os princípios do FLADEM de fortalecimento de uma identidade cultural latino-americana.

3 RELATO DE EXPERIÊNCIA

Este capítulo é dedicado ao relato das atividades desenvolvidas no projeto de Iniciação Artística e Cultural “Tem Piano e Samba na Escola”, construído no formato de uma disciplina do curso de Música - Licenciatura: uma Prática de Conjunto "Piano e Samba", que dialogava com as ações de extensão do Laboratório de Práticas Pedagógicas em Música e das quais eu participei como bolsista de Iniciação Artística. Serão abordados a análise dos processos de ensino-aprendizagem empreendidos na PC, assim como a descrição dos dois projetos paralelos relacionados com esta prática. A saber, o Curso de Percussão Brasileira para Professores e o Ciclo de Debates “Música, Cultura Brasileira e Educação”.

3.1 O Curso de Percussão Brasileira para Professores

Durante o período de isolamento social ocorrido desde o início da pandemia de COVID 19, devido à impossibilidade de serem desenvolvidas atividades presenciais na universidade, a Pró-reitoria de extensão e Cultura da UNIRIO recomendou aos professores que fizessem adaptações em projetos e programas coordenados por eles. A professora Lilia Justí, então, ofereceu, através do Laboratório de Práticas Pedagógicas em Música, ações para a comunidade externa na modalidade remota, vinculando alunos do Instituto Villa-Lobos como bolsistas. Foi criado, em 2021, o Curso de Percussão Brasileira para Professores, inteiramente estruturado na modalidade remota e ministrado por estudantes do curso de Bacharelado em Percussão da UNIRIO. O curso visava oferecer aos participantes vivências em variados gêneros da música popular brasileira a partir da percussão, mas contando também com práticas de dança, canto e improvisação de versos.

Tive a oportunidade de participar dos encontros do curso como aluno desde o seu Módulo II, que teve como foco os gêneros do xote e da ciranda. Foi apenas a partir do Módulo III, dedicado ao estudo do samba, que passei a atuar com as responsabilidades de bolsista, através de um projeto que entrou em vigor no início de 2022. O projeto "Tem Piano e Samba na Escola" visava um diálogo entre a percussão e o piano que se realizaria numa Prática de Conjunto. Numa perspectiva de integração entre os projetos, eu participava da organização do curso ao mesmo tempo em que fazia uma ponte com a PC “Piano e Samba”, de modo que, no primeiro semestre da PC, nos limitamos a transportar para o piano os toques da percussão estudados no curso. Da mesma forma, o repertório da PC também era

determinado pelas canções trabalhadas no curso, pois tínhamos como objetivo final a produção de um vídeo com as contribuições de participantes dos dois projetos.

Não é a intenção deste trabalho a descrição minuciosa das atividades desenvolvidas no Curso de Percussão, porém como seu conteúdo funcionou como fio condutor do primeiro semestre da PC, faço um breve relato do que foi feito no Módulo III do curso.

3.1.1 As aulas de percussão no samba

No Módulo III do Curso de Percussão as aulas foram comandadas por Fernando Portugal, professor e estudante do Bacharelado em Percussão no Instituto Villa-Lobos. Para a prática da rítmica do samba, Fernando adotou a concepção defendida por Colares (2018) da divisão de funções de cada instrumento na grade percussiva nas categorias de marcação, condução e clave. O tamborim, que no samba urbano carioca desempenha a função da clave, foi o primeiro instrumento a ser praticado no curso. Como nem todos os alunos possuíam o instrumento, Fernando encorajava a prática dos toques com a palma da mão, ou mesmo com objetos que estivessem disponíveis, como latas e potes.

Por questões técnicas da modalidade remota, não era possível que a dinâmica da aula fosse a mesma de um encontro presencial. Com a impossibilidade de todos poderem tocar e serem ouvidos simultaneamente, as aulas funcionavam da seguinte forma: Fernando primeiramente mostrava o toque a ser praticado e tirava dúvidas. Então, para que todos pudessem praticar, ele repetia o toque enquanto cada um, com o microfone fechado, acompanhava seu ritmo, para não haver interferências. Finalmente, um aluno por vez abria seu microfone e mostrava o toque, que podia então ser avaliado por Fernando. Para possibilitar a prática após o encontro síncrono, Fernando gravava vídeos explicando novamente os toques apresentados em aula.

Entre as claves de tamborim ensinadas estavam: a palma da mão, padrão encontrado no samba de roda (SANTOS, 2018), o *teleco-teco*, que pode ser tocado a partir de qualquer uma das duas metades, e uma terceira clave que não foi nomeada, mas que Fernando afirmou estar associada à bossa nova⁴.

Figura 8 - Clave da palma da mão



⁴ De todos os toques ensinados no Curso de Percussão, este último foi o único a não ser levado para a PC, devido ao pouco tempo disponível no calendário.

3.2 O Ciclo de Debates

O Ciclo de Debates Sobre Música, Cultura Brasileira e Educação foi uma das atividades desenvolvidas pelo Laboratório de Práticas Pedagógicas em Música, coordenado pela professora Lilia Justi, durante o primeiro semestre de 2022. Consistiu numa série de cinco encontros virtuais transmitidos ao vivo pelo canal do Instituto Villa-Lobos no Youtube, contando com a participação de artistas e professores convidados cuja prática estivesse relacionada ao universo do samba. Com os debates, tínhamos o objetivo de enriquecer a formação oferecida aos participantes do Curso de Percussão e da Prática de Conjunto "Piano e Samba", portanto nosso público-alvo principal eram os alunos destes dois projetos. As transmissões, no entanto, eram abertas e nada impediu a participação e a interação com a comunidade acadêmica e externa. Até o momento de realização desta pesquisa, os vídeos com o registro de cada encontro seguem disponíveis no canal MusicaUnirio do Youtube e encontram-se no Anexo A.

Enquanto os aspectos práticos do samba eram desenvolvidos na PC, o Ciclo de Debates possibilitou o levantamento de questões relacionadas aos aspectos sociais, históricos e culturais do gênero, importantes na formação do professor de música e que, portanto, cumpriram um papel no processo de aprendizado dos participantes da PC, que são todos alunos do curso de Licenciatura em Música. Sendo assim, para um relato integral da experiência, descrevo a seguir as discussões que ocorreram em cada um dos encontros virtuais.

3.2.1 As Claves Rítmicas e o Samba no Pé

O primeiro encontro contou com a participação de Iara Cassano, artista, professora e pesquisadora, Bacharel em Dança pela UFRJ, e Matias Zibecchi, percussionista e professor, Licenciado em Música pela UNIRIO. Matias falou sobre sua pesquisa, que integra o tema das claves rítmicas com a educação, numa perspectiva que enxerga as claves não apenas como células rítmicas, mas como estruturas que organizam o tempo musical de um determinado estilo, substituindo a métrica como referência. Para exemplificar, mostrou como essa perspectiva funciona para compreender a clave da palma da mão (o padrão do *tresillo*) em suas diversas variações presentes na música brasileira.

Iara falou sobre a transferência de peso na dança e, convidando os espectadores a levantarem, mostrou o passo do samba no “sotaque carioca”, assim como os detalhes de

movimento do braço e do quadril. A partir da demonstração de Iara, Matias percebeu como as articulações da clave da palma da mão coincidem com alguns dos movimentos da dança. Ele traz então a notação da clave do cabula, toque do candomblé de nação angola, que historiadores identificam como uma das matrizes do samba e que deu origem ao toque do tamborim no samba de roda. Explica que, em sua pesquisa, investigou também esse percurso que a rítmica faz desde o ambiente da cultura popular, do terreiro, até a música produzida na indústria cultural. Para finalizar, Iara faz uma última demonstração da dança com o acompanhamento de uma gravação de um samba, ressaltando a relação do movimento com a clave da palma da mão.

3.2.2 A improvisação de versos no samba

No segundo encontro do projeto tivemos o privilégio de receber Xande de Pilares, cantor e compositor de sucesso, antigo integrante do Grupo Revelação e hoje em carreira solo. A conversa contou ainda com a participação de dois monitores do Curso de Percussão: Fernando Portugal, percussionista e membro da banda de Xande, e Leandro Ferreira, músico estudante de Licenciatura em Música; e com a mediação da professora Luciana Vilhena, da Escola de Letras da UNIRIO. Este debate aconteceu no mesmo período em que trabalhava-se a improvisação de versos no Curso de Percussão.

Questionado por Fernando, Xande inicia sua fala separando seu entendimento sobre improvisação de versos entre dois aspectos: o enredo e a rima. Ele acredita que o improviso é mais difícil e requer “mais talento” em manifestações culturais como o repente, a embolada e o *rap*, citando artistas que considera referências. Já o samba de partido-alto, onde desenvolveu sua prática, ele classifica como mais fácil e um ambiente mais “descontraído”. Ao longo da conversa, Xande respondeu perguntas e contou histórias sobre sua trajetória na música, seu processo de composição, suas influências, ao mesmo tempo em que emendava canções com seu cavaquinho.

3.2.3 Idiomatismo instrumental nos arranjos para samba

Para falar de arranjos no samba, recebemos Pedro Aragão, bandolinista, arranjador, pesquisador e professor do Instituto Villa-Lobos, na época em período de licença. Pedro explica que o gênero do samba é vasto e pode designar muitas coisas em períodos e

localidades diferentes. Na sua fala, ele aborda, por um viés histórico, o samba feito na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX.

Pedro lembra que o samba é um gênero associado às tradições e religiões afro-brasileiras, historicamente reprimidas, que aos poucos foi ganhando espaço na indústria fonográfica. Nesse contexto, ele afirma serem os arranjadores da época verdadeiros mediadores, responsáveis pela transposição daquela música popular, essencialmente percussiva, para formatos mais aceitos pela sociedade, com formações de cordas e sopros. A partir de algumas gravações, ele tenta mostrar as transformações sofridas pelo samba no Rio de Janeiro, desde o maxixe, passando por arranjos de Pixinguinha e pelo que Sandroni reconhece como o “*paradigma do Estácio*”, até os arranjos de Radamés Gnattali nas décadas de 40 e 50.

Após a exibição dos vários exemplos fonográficos que Pedro selecionou para comentar, ele responde a algumas perguntas dos espectadores e dos bolsistas, levantando questões sobre as limitações técnicas de gravação da época, o uso das claves rítmicas no arranjo e a relação entre letra e melodia na composição.

3.2.4 A percussão e o piano no samba

A relação entre o piano e a percussão no samba foi o tema do quarto encontro, que contou com a presença de Rodolfo Cardoso, percussionista e professor aposentado do Instituto Villa-Lobos, e Gilson Peranzetta, pianista e arranjador. Como bolsista do projeto, tive a oportunidade de participar da conversa, fazendo perguntas aos convidados.

Mediada pelo professor Luiz Eduardo Domingues, a conversa teve como ponto de partida as trajetórias de vida dos dois convidados, suas primeiras referências musicais e como se deram suas formações como músicos. Os dois, semelhantemente, tiveram em seus percursos passagens por práticas tanto de música erudita como de música popular, mas ambos concordam em não separar esses dois universos. “É tudo música”, diz Gilson.

Sobre o piano no samba, Gilson fala um pouco sobre a diferença entre tocar solo e acompanhado. Comenta que o acompanhamento envolve muito controle de dinâmica, ao passo em que tocar samba no piano solo requer domínio do suingue, que ele diz ter aprendido com os músicos com quem tocava. Como exemplo, cita o baixo de Luizão Maia, que ele compara ao surdo de uma escola de samba. Quando perguntei a Rodolfo se ele consegue reconhecer a influência da percussão nas levadas feitas por pianistas e outros instrumentistas, ele não só confirma que percebe claramente, como diz que todos os músicos populares que

conhece tem alguma ligação com a percussão. Gilson, por exemplo, participou da bateria no Império Serrano. No caso do samba, Rodolfo diz ser essencial entender o funcionamento da grade percussiva, composta pela marcação do surdo, com o apoio no segundo tempo, a condução, que pode estar no ganzá, e a articulação encabeçada pelo tamborim.

Para ilustrar o que era discutido, Gilson tocou alguns arranjos em seu teclado, a partir dos quais pudemos discutir algumas questões técnicas, como padrões da mão esquerda no gênero do samba e formas de encaixar semicolcheias seguidas dentro da levada. Rodolfo também destaca pontos na performance de Gilson que dialogam com a percussão.

3.2.5 As vozes no samba no Brasil

No quinto e último encontro do Ciclo de Debates recebemos Clara Sandroni, cantora, pesquisadora e professora do Instituto Villa-Lobos, e seu irmão Carlos Sandroni, etnomusicólogo, professor da UFPE e autor do livro *Feitiço Decente* (utilizado como referência neste trabalho). Carlos não pôde estar presente no momento da transmissão, mas fez uma gravação de sua fala para ser exibida na conversa.

Clara conta um pouco de sua trajetória na UNIRIO, desde a graduação até sua entrada no corpo docente, e fala sobre sua pesquisa sobre o canto popular, assunto cujo estudo no âmbito acadêmico ainda é bastante recente. A partir do conceito de “gestos vocais”, ela traça um panorama histórico do canto popular urbano brasileiro, passando pelas origens do samba, a Era do Rádio e a bossa nova. Ela traz dois exemplos de performances vocais no samba, de Beth Carvalho e Martinho da Vila, e faz uma breve análise de seus gestos vocais.

Na segunda metade do encontro, assistimos à gravação da fala de Carlos Sandroni, que teve como tema “os sambas no Brasil”, trazendo uma nova perspectiva para além do samba urbano carioca, que foi o foco das conversas anteriores. Ele identifica um número de manifestações culturais de tradição oral que podem ser classificadas como tipos de samba por compartilharem certas características, como a roda, o canto responsorial, o ritmo e a dança. Entre elas estão o samba de roda baiano, o samba rural paulista, e mesmo o tambor de crioula do Maranhão e o jongo, ainda que não sejam identificados como samba por seus praticantes. Ele então exhibe alguns exemplos fonográficos destas manifestações, que têm seus aspectos vocais comentados por Clara.

3.3 A experiência de ensino do samba no piano

Nos voltamos agora para o ponto principal deste trabalho: o relato das atividades desenvolvidas na Prática de Conjunto "Piano e Samba", que como já foi dito, consistiu numa disciplina experimental com o propósito de pôr em prática a tradução do gênero do samba para o piano, com foco no acompanhamento. Primeiramente, traçaremos o perfil dos alunos participantes, para depois descrever o trabalho realizado na PC. Cada um dos dois semestres será tratado separadamente, devido às diferenças na maneira como foram conduzidas as aulas.

3.3.1 O perfil dos alunos

Em ambos os semestres, a Prática de Conjunto foi ofertada para discentes de todos os cursos de graduação em Música do Instituto Villa-Lobos, ainda que fosse pensada e direcionada para estudantes da Licenciatura. Como pré-requisito, foi pedido apenas que os alunos já tivessem cumprido ao menos dois períodos da disciplina Harmonia de Teclado, chamada popularmente de HARTEC, que é obrigatória no curso de Licenciatura.

A ementa de Harmonia de Teclado II lista, como objetivos da disciplina:

1. Praticar leitura de cifras alfabéticas em repertório escolhido.
2. Harmonizar canções com base nos conceitos da harmonia tonal.
3. Desenvolver a capacidade auditiva harmônica na área do vocabulário de acordes da música popular brasileira.
4. Desenvolver a capacidade de domínio do teclado através de técnicas e exercícios harmônicos específicos.
5. Desenvolver a cultura do repertório de canções populares.

Seu conteúdo programático inclui ainda: a prática das tétrades e suas inversões, harmonização nos modos maior e menor, modulação e dominantes secundárias. Trago estes detalhes da disciplina para mostrar que, tendo a utilizado como pré-requisito, esperávamos receber na Prática de Conjunto alunos já com alguma fluência na construção de acordes no teclado e em conceitos de harmonia funcional, para que nosso foco pudesse estar nos aspectos rítmicos, que não são prioridade em Harmonia de Teclado. Nossa experiência foi, portanto, pensada como um complemento à disciplina de HARTEC, no sentido de trabalhar com os estudantes a aplicação das habilidades de harmonização dentro do gênero do samba, a partir da prática das levadas.

Nestas condições, recebemos no primeiro semestre quatro alunos. No segundo

semestre, apenas dois destes quatro permaneceram na turma e mais dois se juntaram, totalizando seis participantes na experiência. Todos eram discentes do curso de Licenciatura em Música. Destes seis, quatro eram violinistas, e os outros dois tocavam violão. O fato de nenhum deles possuir o piano como instrumento principal foi um fator determinante para o planejamento e a abordagem das aulas, como veremos a seguir.

Ressalto também que esta Prática de Conjunto que desenvolvemos não era uma disciplina obrigatória aos estudantes do Instituto Villa-Lobos, sendo apenas uma das várias PCs que são ofertadas todos os semestres. Entendemos, portanto, que os alunos inscritos possuíam interesse genuíno na temática do acompanhamento de sambas ao piano, e não participaram apenas pela obtenção de créditos acadêmicos. De fato, em conversas com os colegas participantes, foi relatada a dificuldade de aplicação dos conhecimentos de HARTEC nas canções populares e o interesse pelo aprendizado de levadas rítmicas, tanto por realização pessoal como pelo desejo de uma formação mais completa como professores de música.

3.3.2 O Primeiro Semestre

As condições que delinearão o primeiro semestre em que foi ofertada a Prática de Conjunto "Piano e Samba", no início de 2022, foram bastante singulares. Devido às implicações sanitárias da pandemia de Covid, o Instituto Villa-Lobos retornava de um longo período sem atividades presenciais. Neste primeiro momento, foi estabelecido um modelo híbrido, pois, por questões de saúde, alguns professores e alunos estavam ainda impedidos de retornar. Fazendo parte deste grupo, a professora Lilia Justi supervisionou o projeto de modo remoto⁵, enquanto eu e os colegas participantes desenvolvemos o trabalho em encontros presenciais semanais com a duração de duas horas. Sem a presença da professora, foi interessante perceber a mudança no modo como os colegas de curso me tratavam, a partir do momento que assumi a posição de “professor responsável”. Entre as situações inusitadas, por exemplo, era comum os alunos sentirem a necessidade de pedir permissão a mim, seu colega, para irem ao banheiro durante as aulas.

Este primeiro semestre foi marcado também pelo diálogo constante com o Curso de Percussão, que ocorria paralelamente. Como já foi dito, ao invés de partir diretamente de referências pianísticas de samba, fizemos um trabalho de tradução dos toques percussivos

⁵ A supervisão, neste primeiro semestre, acontecia através dos meus relatos e registros em vídeo das atividades realizadas com os alunos a cada encontro, discutidos e planejados em reuniões virtuais com a professora, também semanais.

para as teclas, onde eu atuava como intermediário entre os dois projetos, trazendo os toques passados no Curso de Percussão para a Prática de Conjunto. Do mesmo modo, o repertório desenvolvido na PC também era determinado pelo Curso, pois um dos nossos objetivos era a produção de um vídeo com a participação de todos os alunos, de piano e de percussão. As aulas da PC aconteciam numa sala com dois pianos disponíveis, um de cauda e outro de armário. Para as demonstrações, e na maior parte do tempo, utilizamos o piano de cauda, mas por vezes nos dividimos entre os dois pianos para momentos de prática.

O primeiro encontro com a turma foi dedicado a apresentar a ideia da disciplina e conhecer os alunos. Mesmo com o pré-requisito de HARTEC, era preciso avaliar as habilidades de leitura de cifras e encadeamento de acordes de cada um, para melhor planejar o trabalho que seria feito. Para isso, utilizamos a harmonia da primeira canção trabalhada no Curso de Percussão, o samba “Moro na Roça”, composição de Xangô da Mangueira e Jorge Zagaia.

Figura 12 - Sequência harmônica de “Moro na Roça”



Esta sequência harmônica é repetida durante toda a canção e, contendo tanto tríades quanto tétrades, incluindo uma dominante secundária, era ideal para averiguar a capacidade de leitura de cifra dos alunos. Pedi para observar, portanto, como cada um tocava essa sequência ao piano, sem se preocupar com o ritmo, por enquanto. Neste primeiro exercício, pretendia observar questões como: a distribuição de notas entre as duas mãos, a condução de vozes entre os acordes para evitar saltos desnecessários, o modo como cada um lidaria com as tétrades e a agilidade de montagem de acordes a partir da leitura à primeira vista. Os resultados de cada aluno foram variados. Alguns mantiveram as quatro notas das tétrades na mão direita, enquanto outros faziam a fundamental na esquerda e as três restantes na direita⁶. Nem todos realizaram a condução de vozes, tocando todos os acordes no estado fundamental⁷. E nem todos foram capazes de tocar os acordes prontamente a partir da cifra, precisavam de um certo tempo para calcular as notas a serem tocadas. Concluímos, portanto, que mesmo após dois períodos de Harmonia do Teclado, alguns destes estudantes ainda apresentavam

⁶ Sugeri a eles que utilizassem a segunda alternativa, a fim de manter sempre três notas na mão direita, mas permiti que cada um escolhesse seu modo preferido.

⁷ Por entender que, neste tipo de acompanhamento ao piano, a condução de vozes é indispensável, neste caso pedi que fizessem um esforço para melhor conectar os acordes.

certa dificuldade com a harmonização no instrumento. Esta percepção orientou o modo como conduzimos a disciplina, procurando evitar desafios na questão harmônica para manter o foco no aspecto rítmico. Sendo assim, nos limitamos a harmonias basicamente triádicas, com tétrades apenas nas dominantes. Tivemos cuidado também com a escolha das tonalidades, procurando simplificar sempre que possível.

Terminado este momento de avaliação, foi então minha vez de sentar ao piano, para mostrar aos alunos o que eu, como professor, tinha o objetivo de desenvolver com eles durante o semestre. Toquei, como exemplo, a mesma harmonia que havíamos acabado de ver, aplicando a principal levada que gostaria de trabalhar com eles (esta que, como já vimos, traz a clave do teleco-teco do tamborim na mão direita e o surdo na esquerda). A partir deste exemplo, já chamei a atenção dos estudantes para algumas questões, como o toque do surdo na mão esquerda, que deve ser *staccato* no primeiro tempo e prolongado e mais grave no segundo. Aqui, a nota mais grave utilizada foi sempre a quinta dos acordes, mas foi mostrado também que outra alternativa é usar a oitava abaixo. Este padrão do surdo na mão esquerda foi constante em todas as levadas que exercitamos.

Figura 13 - Exemplo de levada de samba em “Moro na Roça”

The musical score for Figure 13 is written in G major and 2/4 time. It consists of two systems of four measures each. The first system has chords G, E7, Am, and G. The second system has chords D7, G, and D7. The right hand plays a syncopated chordal pattern, and the left hand plays a bass line with a syncopated rhythm.

Esta não viria a ser, entretanto, a primeira levada que praticamos na disciplina. Seguindo o trabalho que era feito no Curso de Percussão, o primeiro toque do tamborim passado por Fernando foi a “palma da mão” (Figura 8), que equivale ao padrão do *tresillo*, do qual tratamos no segundo capítulo. Realizamos então a tradução deste toque para a mão direita, mantendo o toque do surdo na esquerda.

Figura 14 - Levada de samba com o toque da “palma da mão”

The musical score for Figure 14 is written in G major and 2/4 time. It consists of two systems of two measures each. The right hand plays a syncopated chordal pattern, and the left hand plays a bass line with a syncopated rhythm.

Na época, apesar de reconhecer a presença do padrão do *tresillo* no samba urbano carioca, não considerava este ritmo como característico o suficiente para traduzir o gênero do samba no piano. Isso, somado ao fato de que é um padrão mais simples e curto, de apenas um compasso, me levou, ao abordar esta levada com os alunos, a tratá-la como uma mera introdução às síncopes mais complexas que veríamos em seguida. Porém, a partir de pesquisas posteriores, percebi que esta levada pode sim ser uma opção dentro de alguns contextos específicos, como no samba de roda baiano e no samba de coco.

A prática das levadas foi feita de diferentes formas. Devido à dificuldade de coordenar as duas mãos de uma só vez, realizamos um estudo conduzido em etapas graduais. No primeiro momento, nos dividíamos em duplas, com cada um tocando apenas uma das mãos, e depois trocando de lugar. Como a sala possuía dois pianos, esta disposição permitia que os quatro alunos praticassem simultaneamente. Isto era feito primeiramente sobre apenas um acorde, e depois seguindo a sequência harmônica da música. Antes de partir para a levada completa com as duas mãos, eu pedia também para que experimentassem simular o toque da levada fora do piano, numa superfície qualquer, para que pudessem associar os ritmos de cada mão sem se preocupar com alturas de notas. Após estas etapas, quando algum aluno ainda mostrava dificuldades para tocar a levada sozinho, eu então sugeria pequenas adaptações para simplificar a proposta. Uma destas adaptações era, ao invés de tocar uma nota mais grave na mão esquerda no segundo tempo, repetir a mesma nota do primeiro tempo.

Passamos alguns encontros praticando esta levada sobre a sequência harmônica de "Moro na Roça", até Fernando mostrar uma nova clave de tamborim no Curso de Percussão: o teleco-teco (Figura 9). A tradução deste toque para o piano passa por duas questões: uma delas é que, no piano, não são tocadas todas as articulações do tamborim, algumas são suprimidas, assim como pode ser observado na grade estrutural mínima do samba urbano de Colares (Figura 5) e no exemplo desta levada que toquei no primeiro encontro da disciplina (Figura 13). A segunda questão é que, tomando a variação acéfala do teleco-teco como referência, na última semicolcheia do segundo compasso deve ser feita a antecipação do acorde seguinte (exemplificada também na Figura 13). Na variação tética, esta antecipação acontece no primeiro compasso da levada. Possivelmente por estarem acostumados a pensar o acorde a partir da nota do baixo, alguns alunos tiveram grande dificuldade de realizar esta antecipação na mão direita que a levada pede e permaneceram praticando sem ela.

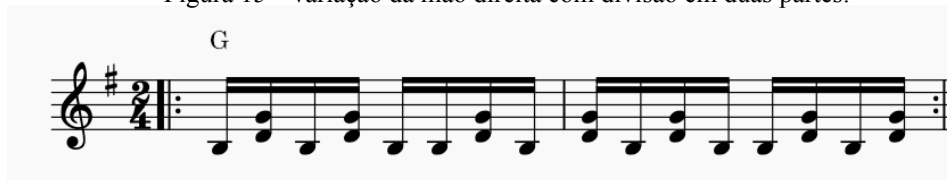
Um último ponto a ser discutido sobre esta clave é: entre as duas variações possíveis (tética e acéfala), qual deve-se utilizar em cada caso? Uma solução para esta dúvida pode ser encontrada na pesquisa de Sandroni (2001). Ao realizar uma exaustiva análise de gravações

de samba do estilo novo, ele percebe que as articulações rítmicas da melodia tendem a coincidir com os pontos de apoio sugeridos pelo paradigma do Estácio, ou seja: **a clave a ser utilizada em cada música frequentemente já está expressa na melodia**. O trabalho de Rothman (2022) mostra inclusive que isso não é uma particularidade do samba, trazendo exemplos desse mesmo fenômeno com diferentes tipos de clave. Para decidir qual variação seria utilizada em cada música nesta experiência, portanto, levamos em consideração o contorno rítmico do canto, chegando à conclusão de que a versão acéfala foi a melhor opção para as canções que trabalhamos.

Assim como a “palma da mão”, realizamos a aplicação da levada do teleco-teco, em sua variação acéfala, na sequência harmônica de "Moro na Roça". Com os alunos acostumados com esta harmonia desde encontros anteriores, a utilizamos também para experimentar improvisos melódicos no piano, novamente numa disposição em duplas: enquanto um fazia a levada, o outro improvisava.

Acredito ser interessante, para este relato, a descrição de uma situação que não estava prevista no decorrer da disciplina. Por volta da metade do semestre, um dos alunos participantes apareceu na aula com uma lesão séria num dos dedos da mão esquerda, que o impossibilitava de tocar com esta mão. Como este aluno já mostrava facilidade para tocar a levada sozinho, não havia porque pedi-lo para praticar somente a mão direita nos moldes que estávamos fazendo. Para este caso específico, propus então uma adaptação da mão direita, semelhante ao que Cesar Camargo Mariano fez em “Samambaia” (Figura 6): a divisão da mão em duas partes, possibilitando que o polegar preencha todas semicolcheias que não são articuladas pela clave, simulando assim a função percussiva dos instrumentos de condução, como o ganzá. Esta é uma variação já mais avançada da levada, que o aluno experimentou enquanto esteve lesionado, mas retornou ao modelo anterior logo após sua recuperação.

Figura 15 - Variação da mão direita com divisão em duas partes.



Além de “Moro na Roça”, foram trabalhadas neste primeiro semestre outras três canções, também advindas do Curso de Percussão: “Alguém Me Avisou”, de Dona Ivone Lara, “Eu Não Tenho Onde Morar”, de Dorival Caymmi, e “Tá Escrito”, de Xande de Pilares (um dos convidados do Ciclo de Debates). Essas canções, diferentemente de Moro na Roça,

não se resumem a uma única sequência de acordes que se repete durante a música inteira (as cifras apresentadas aos alunos podem ser encontradas no Anexo B). “Alguém Me Avisou” e “Tá Escrito”, principalmente, são músicas que demandam maior domínio harmônico do teclado. Mesmo mantendo o padrão triádico, com tétrades nas dominantes, tivemos que dedicar parte significativa de nosso tempo ao estudo das harmonias e formas destas canções, aliado à aplicação das levadas. Todos puderam experimentar cada levada trabalhada com cada uma das músicas.

Perto do fim do semestre, começamos a nos preparar para a gravação dos vídeos que seriam feitos em parceria com o Curso de Percussão. Cada estudante, considerando suas limitações e o quanto conseguiu se desenvolver ao longo do período, escolheu e ficou responsável por uma das quatro canções, definindo também a levada a ser aplicada. “Alguém Me Avisou” e “Tá Escrito” foram feitas com a levada do teleco-teco, enquanto “Moro na Roça” e “Eu Não Tenho Onde Morar” foram feitas com a levada da “palma da mão”, gravadas por dois alunos que ainda tinham dificuldades em associar o encadeamento de acordes com a levada do teleco-teco. Os últimos encontros da disciplina, portanto, foram dedicados ao refinamento da performance de cada um nestas canções. Para a gravação, eu e os outros monitores do projeto produzimos guias das músicas, em andamentos combinados previamente, que serviriam tanto para os participantes do Curso de Percussão, quanto para a PC. Infelizmente, devido à interrupção do Curso de Percussão no segundo semestre de 2022, o vídeo de “Eu Não Tenho Onde Morar” (Anexo C) foi o único a ser finalizado. A parte que coube à PC, no entanto, foi cumprida com sucesso: todos os quatro alunos foram capazes de executar o que se propuseram a fazer.

3.3.3 O Segundo Semestre

Seguindo nosso desejo de continuar desenvolvendo o trabalho e atendendo a pedidos dos alunos, renovamos a Prática de Conjunto "Piano e Samba" para um segundo semestre, com algumas alterações. A professora Lilia Justi, ao retornar do modelo híbrido, passou a participar presencialmente de todos os encontros, possibilitando uma supervisão mais constante. Neste período, passamos a contar também com a colaboração do docente Luiz Eduardo Domingues, também pianista, professor de Harmonia de Teclado no Instituto Villa-Lobos. Eu continuei sendo responsável por planejar e comandar as aulas, mas dessa vez apoiado pelas observações e conselhos dos dois professores. Dois dos alunos participantes do semestre anterior tiveram de abandonar o projeto, mas dois novos estudantes ingressaram na

turma.

Outra alteração importante em relação ao primeiro semestre foi a mudança do espaço em que ocorriam as aulas. Saímos da sala com dois pianos acústicos para uma sala equipada com doze teclados sintetizadores do modelo Roland JUNO DI, um piano digital Yamaha Clavinova, um sistema de som com mesa e monitores de áudio, e um projetor multimídia. Esta sala é justamente o espaço destinado também às aulas de HARTEC. Por um lado, isso possibilitou uma dinâmica de aula muito mais fluida, com cada aluno livre para praticar o que desejasse no teclado utilizando fones de ouvido. Eu tocava os exemplos no piano digital e, no comando da mesa de som, também podia controlar a saída de som de cada um dos monitores, assim como seus volumes, e assim escolher quando escutaríamos cada teclado, ou todos juntos, se necessário. Também fizemos uso do projetor para exibir as cifras durante a aula para todos. Por outro lado, perdemos a sensação de toque e a expressividade proporcionadas pelo piano acústico, o que trouxe implicações no som e na maneira de tocar.

Desta vez, com o fim do Curso de Percussão, não estávamos mais limitados ao que era feito lá, tanto em questão de levadas como de repertório, o que nos abriu novas possibilidades interpretativas. Buscando novas diretrizes para guiar o trabalho, para além da percussão, nos voltamos para referências pianísticas relacionadas ao universo do samba. Sendo assim, além da prática das levadas, passamos a dedicar um momento dos encontros à apreciação de exemplos selecionados de samba no piano. Dentre estes, destaco dois: a própria “Samambaia” de Cesar Camargo Mariano, da qual tratamos no segundo capítulo, e a gravação de Gilson Peranzetta e Leny Andrade da canção “O Sol Nascerá”, de Cartola.

Assim como foi feito no semestre anterior, meu primeiro intuito foi de conhecer os alunos novos, suas capacidades e limitações no teclado, e como lidavam com a leitura de cifras. Além disso, era preciso realizar a contextualização sobre o que havia sido feito no semestre anterior. Fizemos, portanto, uma pequena revisão das levadas já trabalhadas sobre uma nova canção escolhida em conjunto com a turma: “Desde Que o Samba É Samba”, de Caetano Veloso. Procurando oferecer novos desafios, experimentamos apresentar a harmonia da canção toda em tétrades, não mais apenas nas dominantes. Como esperado, isso trouxe novas dificuldades e dúvidas sobre a montagem dos acordes, que foram sendo solucionadas com o tempo. Devido à praticidade do projetor, neste semestre as harmonias foram expostas no formato de letra e cifra (Anexo D), e não mais na pauta.

Neste semestre, continuamos a prática da levada do teleco-teco e foi introduzida apenas uma levada nova, não mais traduzida a partir da percussão, mas inspirada em nossa principal referência pianística de samba aqui: Cesar Camargo Mariano. Trata-se do padrão

totalmente contramétrico apresentado no fim do segundo capítulo (Figura 7), que somado com o toque do surdo na mão esquerda, fica com a seguinte disposição:

Figura 16 - Levada com padrão contramétrico

Com essas duas levadas, repetimos o processo de estudo em etapas feito no primeiro semestre, com a diferença de que desta vez não era mais necessária a divisão em duplas, cada um ficava em seu teclado. Com a ajuda do sistema de som, podíamos praticar todos juntos de forma simultânea, a princípio num andamento bem lento, acelerando gradualmente. Novamente, eu sugeria que fosse exercitada uma mão de cada vez, para apenas depois juntar as duas. Porém, se alguém se sentisse à vontade, estava livre para pular esta etapa e já exercitar a levada completa com as duas mãos. De todas as canções que trabalhamos, a “Desde Que o Samba É Samba” não só era a que continha mais acordes, mas também a mais complexa harmonicamente. Nela, dividimos o estudo também entre as seções da música, eventualmente nos concentrando em apenas dois versos por vez.

O mesmo foi feito com a segunda música trabalhada, também escolhida em conjunto com a turma: “O Sol Nascerá”, de Cartola (um dos exemplos que havíamos apreciado, na versão de Gilson Peranzetta e Leny Andrade). Nesta, começamos também a experimentar uma divisão de funções, na perspectiva de criar um arranjo de piano em grupo: um ficava responsável pelo baixo marcando o surdo, outro pela harmonia com a clave, outro pela melodia, etc. Neste momento, pela primeira vez, nosso foco deixou de ser apenas a função de acompanhamento no samba, tendo em vista que procuramos sintetizar no piano a canção em sua totalidade. Além do baixo-surdo, da harmonia-clave e da melodia, foram discutidos ainda outros possíveis elementos a serem adicionados ao arranjo pianístico, como o toque da cuíca e contracantos nos intervalos da melodia, mas a quarta função escolhida foi a simulação de baixarias de violão.

Desta vez, como forma de concluir o semestre, nos preparamos para a realização de um recital apresentando o trabalho desenvolvido no período. Como este recital seria realizado na mesma sala com dois pianos em que ocorreram as aulas do primeiro semestre, retornamos a ela nos últimos encontros da disciplina. Deste modo, os alunos tiveram a oportunidade de

ensaiar as músicas num piano acústico antes da apresentação. Para “O Sol Nascerá” e “Desde Que o Samba É Samba” foram ensaiados dois arranjos em grupo nos moldes descritos acima, com cada um dos quatro alunos responsável por uma função. O arranjo de “O Sol Nascerá” (Anexo E) foi o único a ser escrito⁸. Além destas duas músicas, cada estudante também ficou encarregado de escolher uma canção qualquer, estudar sua harmonia e apresentar no formato de acompanhamento, aplicando uma das levadas trabalhadas. Esta tarefa individual obteve resultados variados: um aluno não se sentiu preparado para realizar, dois conseguiram cumprir, mas com pequenos descuidos na aplicação das levadas⁹, e outro foi capaz não apenas de executar a levada com êxito, mas também de cantar simultaneamente. As canções apresentadas individualmente foram “A Flor e o Espinho” e “Folhas Secas”, ambas de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, e “Falsa Consideração”, de Marquinhos Satã. Com a exceção desta última, que foi cantada pelo aluno que a escolheu, todas as canções foram cantadas pelo público presente no dia do recital.

⁸ Nesse arranjo, que se encontra no Anexo E, pode ser observado que a função da melodia foi originalmente planejada para ser tocada no violino por um dos alunos, mas no recital acabou também sendo feita no piano. A pauta em branco era destinada à escrita da baixaria, que acabou sendo improvisada no dia.

⁹ Destes descuidos, destaco dois: a ausência da diferenciação entre os dois toques do surdo na mão esquerda, com o primeiro tempo seco e o segundo prolongado; e a imprecisão da antecipação harmônica que acontece na levada do teleco-teco.

4 CONCLUSÃO

Esta monografia buscou relatar uma experiência de ensino do piano popular para alunos de Licenciatura em Música não-pianistas, com foco na função de acompanhamento no gênero do samba. Pretende-se, no entanto, contribuir para que novas experiências similares possam ser realizadas com outros gêneros e com diferentes perfis de aluno.

Através da integração entre a Prática de Conjunto "Piano e Samba", o Curso de Percussão e o Ciclo de Debates, foi possível fazer com que os alunos se tornassem protagonistas no processo de tradução dos toques percussivos para o piano. Deste modo, esta experiência realizou a reconstituição de uma trajetória musical traçada desde as origens percussivas e populares do ritmo até a sintetização, no piano, de toda uma grade de instrumentos. Como foi mostrado tanto no segundo capítulo quanto no Ciclo de Debates, nas falas de Matias Zibecchi, Pedro Aragão e Gilson Peranzetta, este percurso foi realizado, também no âmbito do arranjo, por nomes da música brasileira desde o século XIX. O entendimento desta trajetória abre caminho para que o mesmo processo possa ser realizado com outros gêneros da música popular.

Para avaliação do desempenho dos alunos participantes, não se pode tomar como critério apenas seu nível de comprometimento com a disciplina. É preciso compreender que cada um parte de um local diferente, e que chegaram já com distintas bagagens de formação. O trabalho aqui relatado exigia um certo nível de familiaridade com o instrumento e com a leitura de cifras. Desde o primeiro semestre, foi possível observar que, de modo geral, os alunos violonistas apresentavam maior domínio deste tipo de leitura, por já tocarem um instrumento harmônico. A habilidade de leitura da notação tradicional, entretanto, era comum a todos. A construção da experiência levou em conta todas estas condições para que cada um pudesse se desenvolver dentro de suas próprias possibilidades. Qualquer tentativa de reprodução deste trabalho com outros públicos deve, portanto, partir de um diagnóstico destas condições para uma eventual adaptação dos recursos a serem utilizados. Num cenário em que os alunos não dominam a notação tradicional, por exemplo, uma alternativa é a perspectiva proposta por Rothman (2022), apresentada no Ciclo de Debates, de adotar as próprias claves como organizadoras do tempo musical, ao invés da métrica.

O aprofundamento nos conceitos de Pedagogias Musicais Abertas representa terreno fértil para o desenvolvimento de novas metodologias de ensino do piano popular. O aprendizado das levadas rítmicas pode ser muito mais rico quando o aluno é colocado como protagonista do processo pedagógico e, a partir do conhecimento das estruturas rítmicas de

um gênero, consegue compreender a construção do acompanhamento pianístico, ao invés de ser apresentado a modelos preconcebidos e fechados. Nesse sentido, a postura flexível permitida pelas PMA colabora para um ensino de música mais aberto à criatividade, à coletividade e à diversidade de manifestações musicais que temos no Brasil e na América Latina como um todo.

De forma alguma este trabalho pretende esgotar as possibilidades de levadas de samba no piano. São inúmeras as texturas a serem exploradas no instrumento e são várias as formas que o gênero assumiu ao longo do tempo, de modo que não há como eleger uma única maneira “correta” de se tocar o ritmo. Tomando o paradigma do Estácio como modelo, é preciso ainda ter cuidado com a aplicação de suas duas variações – tética e acéfala –, que deve condizer com a rítmica da melodia. Recomenda-se desconfiança a métodos que apresentam uma única levada de samba como padrão.

Considerando que a experiência foi realizada com estudantes de graduação em música, num período ainda impactado pela pandemia de COVID, nosso contato com o samba se deu de modo indireto, através das gravações das músicas, das discussões no Ciclo de Debates, e com o apoio da notação tradicional para o estudo das levadas. Um aprendizado mais autêntico, porém, pode ser alcançado através do contato real com os instrumentos de percussão e seus diferentes toques, e de vivências em espaços de manifestação do gênero, como rodas de samba, shows, etc. Como mostra a fala de Gilson Peranzetta durante o Ciclo de Debates, a experiência com a percussão é indispensável para uma boa formação em piano popular.

Dentro do ambiente universitário, conclui-se que a Prática de Conjunto constituiu, para o caso aqui apresentado, um espaço válido de construção de conhecimento sobre o ensino de música popular. Os estudantes participantes, ainda que apresentassem dificuldades ao final da disciplina, saíram da experiência mais conscientes de suas capacidades e limitações, e com plenas condições de aplicar os saberes adquiridos em suas práticas pedagógicas e profissionais. Para a minha formação como professor de música, a experiência como um todo serviu como uma oportunidade única de pôr em prática os conhecimentos construídos durante o curso de Licenciatura. Poder atuar na posição de monitor, assumindo a responsabilidade de uma disciplina sobre o ensino do piano popular a nível de graduação com colegas de curso só foi possível graças a este projeto.

REFERÊNCIAS

AMATO, Rita de Cássia Fucci. O Piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica. **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**, 2007.

ANDRADE, Mário de. Prefácio. In: GALLET, Luciano. **Estudos de folclore**, Carlos Wehrs, Rio de Janeiro, 1934.

CABRAL, Sergio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

COLARES, Arildo. **Aprendiz de samba**: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2018

DOMINGUES, Glauber R. A criação musical na perspectiva das pedagogias musicais abertas. **Revista Orfeu**. Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 48-77, set. 2021.

ESQUINA da vida. Intérprete: Mário Reis. Compositores: Noel Rosa e Francisco de Queirós *In.*: NOEL Rosa Pela Primeira Vez Vol. 4.. Diversos Intérpretes. Rio de Janeiro: Velas, 2000. CD 8, faixa 1.

FAOUR, Paula. **Acompanhamento pianístico em Bossa Nova**: análise rítmica em duas performances de João Donato e Cesar Camargo Mariano. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2006.

FERNANDES, José Nunes. **Relato de experiência em educação musical**: questões básicas. *ouvirOUver, [S. l.]*, v. 11, n. 1, p. 100–122, 2015.

GOMES, Rafael Tomazoni. **O samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos **Noel Rosa**: uma biografia. Brasília: Ed. UnB, 1990.

PIANEIRO. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/termo/pianeiro> Acesso em: 18 mai. 2023.

ROTHMAN, Mathias Ismael Zibecchi. **Claves rítmicas na educação musical**: uma proposta de incorporação metodológica. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2022.

SANDRONI, Carlos. **O feitiço decente**: transformações no samba do Rio de Janeiro 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SILVA, Carlos Eduardo Fausto da. **Piano Popular**: Considerações sobre uma prática didático-pedagógica em construção. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2022.

SOARES, Lisbeth. **Pedagogia Musical Aberta**: por uma Educação Musical crítica, inclusiva e transformadora. 2022. Tese (Doutorado em Educação e Ciências Sociais: Desigualdades e Diferenças) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976

UNIRIO, Centro de Letras e Artes. Departamento de Educação Musical. Ementa da disciplina Harmonia de teclado I (HARTEC I). Rio de Janeiro [s.n] 2016.

_____, Centro de Letras e Artes. Departamento de Educação Musical. Ementa da disciplina Harmonia de teclado II (HARTEC II). Rio de Janeiro [s.n] 2016.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. In: **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, FFLCH/USP, n. 4/5, 2003, pág. 13-79.

ANEXOS

Anexo A: Registros em vídeo das transmissões ao vivo feitas pelo Ciclo de Debates

“As claves rítmicas e o Samba no pé com Iara Cassano e Matias Zibecchi”

Disponível em: www.youtube.com/watch?v=ZpOtEPtsgI

“A improvisação de versos no samba com Xande de Pilares, Fernando Portugal e Leandro Ferreira”

Disponível em: www.youtube.com/watch?v=pFKu9o7wMew

“Idiomatismo instrumental nos arranjos para Samba com Pedro Aragão”

Disponível em: www.youtube.com/watch?v=vUIUtdfv_T8

“A percussão e piano no Samba com Rodolfo Cardoso e Gilson Peranzetta”

Disponível em: www.youtube.com/watch?v=SwFLjcQ3JNg

“As Vozes do Samba no Brasil com Clara e Carlos Sandroni”

Disponível em: www.youtube.com/watch?v=HT85h2VBLNs

Anexo B: Harmonia das canções trabalhadas no primeiro semestre da PC

Alguém Me Avisou

Dona Ivone Lara

A G Am Bm Am G Am Bm E7

9 A7 D7 G E7 A7 D7 G **1.** D7 **2.** E7

18 **B** Am D7 G E7 Am D7 G **1.** E7 **2.** D7

Refrão

27 G D7 G D7 G D7 G D7

Eu não tenho onde morar

Dorival Caymmi

F C7 F C7

9 F Bb Bbm F Bb Bbm D.C.

Tá Escrito

Revelação

A F C B \flat F Dm Gm C7 F F7

11 **B** B \flat F Am

19 **I.** Gm C7 F Cm F7

27 **2.** Gm C7 F Dm Gm C7 F F7

Refrão

35 B \flat F Dm

43 C B \flat C **I.** F F7 **2.** F D.C.

Anexo C: Vídeo de “Eu Não Tenho Onde Morar” produzido em parceria com o Curso de Percussão, disponível em: www.youtube.com/watch?v=c4ENOWNZVE4

Anexo D: Harmonia das canções trabalhadas no segundo semestre da PC

Desde que o samba é samba

Caetano Veloso

D6 A7 D6 D7
A tristeza é senhora

G7M C7 F#7 B7
Desde que o samba é samba é assim

Em7 A7 Bm7 Bm/A
A lágrima clara sobre a pele escura

E7/G# E7 A7
A noite, a chuva que cai lá fora

D6 A7 D6 D7
Solidão apavora

G7M C7 F#7 B7
Tudo demorando em ser tão ruim

Em7 A7
Mas alguma coisa acontece

Bm7 E7
No quando agora em mim

Em7 A7 D6 A7
Cantando eu mando a tristeza embora

D6 A7 D6 D7
A tristeza é senhora

G7M C7 F#7 B7
Desde que o samba é samba é assim

Em7 A7 Bm7 Bm/A
A lágrima clara sobre a pele escura

E7/G# E7 A7
A noite, a chuva que cai lá fora

D6 A7 D6 D7
Solidão apavora

G7M C7 F#7 B7
Tudo demorando em ser tão ruim

Em7 A7
Mas alguma coisa acontece

Bm7 E7
No quando agora em mim

Em7 A7 D6
Cantando eu mando a tristeza embora

O Sol Nascerá

Cartola

Intro: **Em7 | A7 | D7M | % | Dm7 | % | Bm7 | E7**

A6 A7 D7M

A sor____rir

B7 Bm7 E7

Eu pretendo levar a vi____da

A6 A7 D7M

Pois cho_rando

B7 E7 A6 E7

Eu vi a mocidade perdida

Em7 A7

Finda a tempestade

D7M

O sol nascerá

Dm7

Finda esta saudade

Bm7 E7

Hei de ter outro alguém para amar

Anexo E: Arranjo coletivo para dois pianos de “O Sol Nascerá”

O Sol Nascerá

Cartola

$\text{♩} = 80$
Em7 A7 D7M

Piano

Piano

Violino

f

4 Dm7

Pno.

Pno.

Vln.

7 Bm7 E7 **A** A A/G

2

11 D/F# B7 Bm7

Pno.

Pno.

Vln.

16 E7 A A/G D/F# B7

Pno.

Pno.

Vln.

22 E7 To Coda A E7 Em7 A7

B

Pno.

Pno.

Vln.

27 D7M Dm7

Pno.

Pno.

Vln.

30 Bm7 E7 D.S. al Coda A

Pno.

Pno.

Vln.

34 F#7 B7 E7 A

Pno.

Pno.

Vln.

4

38 F#7 B7 E7 A

Pno.

Pno

Vln.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 38 through 42. The key signature is F# major (three sharps: F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The top staff, labeled 'Pno.', is mostly empty, with a few notes in the first measure. Above this staff are the chord symbols: F#7, B7, E7, and A. The middle staff, also labeled 'Pno.', contains a complex piano accompaniment. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff, labeled 'Vln.', contains a violin melody. It starts with eighth notes, has a long slur over measures 39 and 40, and ends with a quarter note. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 42.