



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

**MARCELO OLIVEIRA COSTA**

**ESTUDO DA SANFONA NO FORRÓ “PÉ DE SERRA” COM BASE NA  
ANÁLISE DA EXECUÇÃO DA CANÇÃO FEIRA DE MANGAIO**

Salvador  
2016

**MARCELO OLIVEIRA COSTA**

**ESTUDO DA SANFONA NO FORRÓ “PÉ DE SERRA” COM BASE NA  
ANÁLISE DA EXECUÇÃO DA CANÇÃO FEIRA DE MANGAIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia,  
como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre  
em Música.

Área de concentração: Educação Musical  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Flavia Maria Chiara Candusso

Salvador

2016

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

C837 Costa, Marcelo Oliveira  
Estudo da sanfona no forró “pé de serra” com base na análise da  
execução da canção Feira de Mangaio / Marcelo Oliveira Costa.-  
Salvador, 2016.  
94 f. : il.

Orientador: Profa. Dra. Flavia Maria Chiara Candusso  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola  
de Música, 2016.

1. Forró (Música). 2. Música popular. 3. Sanfoneiros. I.  
Candusso, Flavia Maria Chiara. II. Universidade Federal da Bahia  
. III. Título.

CDD: 781.63

**MARCELO OLIVEIRA COSTA**

**ESTUDO DA SANFONA NO FORRÓ “PÉ DE SERRA” COM BASE NA ANÁLISE  
DA EXECUÇÃO DA CANÇÃO FEIRA DE MANGAIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Aprovado em 25 de maio de 2016.

Nome \_\_\_\_\_  
Titulação do mesmo  
Instituição a que está vinculado

Nome \_\_\_\_\_  
Titulação da mesmo  
Instituição a que está vinculado

Nome \_\_\_\_\_  
Titulação do mesmo  
Instituição a que está vinculado

A

Samuel e Stela, que me deram a vida e amor; à minha companheira Fátima Falcon e aos nossos filhos Téo e Mariana, tesouros de nossa sublime missão. Ao Mestre Gabriel, amigo de todas as horas, minha reverência e reconhecimento.

## AGRADECIMENTOS

É difícil mensurar a contribuição de cada pessoa em nossas vidas, mesmo para além de laços familiares e/ou afetivos mais próximos, há sempre uma contribuição. Cito, contudo, alguns nomes que não poderia omiti-los, jamais.

Sou grato a Deus, em primeiro lugar;

Ao Mestre Gabriel e toda irmandade UDV;

A minha mãe Stela, meu pai Samuel, Fátima, Téo e Mariana, em especial, a minha amiga e orientadora e Flávia Candusso;

A Dominginhos, pelo exemplo de vida e de música;

Aos amigos sanfoneiros, a Ademazinho, meu primeiro mestre na música, Cicinho de Assis, Gennaro Sanfoneiro, Gel Barbosa, Marquinhos Café e Bruninho do Acordeon;

Aos zabumbeiros, José Ferreti e Tico Franco;

À cantora Lane Quinto e Joaquim Carvalho, Luciano Soares e família, Marizete Nascimento, Marcelo Nunes, Renato Arléo Barbosa e Família, Rodrigo Petterson, Nelson Aguiar, Bráulio Villares Barral, José Elder Villares Barral e Ramos;

Aos meus colegas e professores durante o período em que cursei o mestrado;

À Fapesb, pelo apoio material;

Ao Dr. Luiz Fernando, Allan, Mavíael Melo, Paolo e toda equipe da OCS Brasil.

Ao querido amigo e poeta conterrâneo, Novais Neto, mestre das palavras e das boas amizades.

Como figuras artísticas esses homens incorporam uma dimensão social ou coletiva. Ou seja, na prática, como vimos, o sanfoneiro é, também, alguém que pode animar um lugar ou um grupo. Mais do que isso, alguém que é capaz de ajudar a produzir uma cultura, de difundi-la, contribuindo para a formação ou consolidação de identidades; a própria música tem esta função.

Vieira (2000, p. 37).

COSTA, Marcelo Oliveira. Estudo da sanfona no forró “pé de serra” com base na análise da execução da canção Feira de Mangaio. 95 f. il. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2015.

## RESUMO

Este trabalho é composto de uma parte escrita, de um DVD e também de um CD, produzidos com o objetivo de identificar elementos musicais característicos para tocar o forró “pé de serra” na sanfona. Cinco sanfoneiros de destaque neste gênero participaram da pesquisa executando a música “Feira de Mangaio”, de autoria de Sivuca e Glória Gadelha, gravada e analisada dentro de alguns critérios, conforme disposto no capítulo 3: importância das entrevistas, um segredo guardado a sete foles, bases rítmicas para acompanhamento, digitação, armação de acordes, jogo de fole, sobre o desenvolvimento da técnica e diálogo entre duas sanfonas, nascido Na Hora do Adeus. Os cinco sanfoneiros foram entrevistados para informar detalhes da própria execução bem como sua formação musical. A parte escrita do trabalho aborda aspectos históricos do surgimento da sanfona e sua popularização no Brasil, a contribuição de Luiz Gonzaga neste sentido, assim como esclarecimento a respeito do termo forró, no que se refere à etimologia, diante de outras compreensões atribuídas ao termo. O texto traz ainda análise das execuções filmadas, correlacionando a temas e assuntos transcorridos nas entrevistas. O resultado desta pesquisa aponta que embora cada sanfoneiro tenha uma personalidade musical própria, há elementos em comum nas execuções.

Palavras-chave: Sanfona. Execução. Forró “Pé-de-Serra”. Feira de Mangaio.



COSTA, Marcelo Oliveira. Study of the accordion in the forró “pé de serra” based on the analysis of the performance of the song Feira de Mangaio. 95 sheets. il. Dissertation (Master in Music) – School of Music, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2015.

### **ABSTRACT**

This work consists of a written portion, a DVD and also a CD. They were produced with the goal to identify musical elements which are characteristic to play the “forró hill bottom” on accordion. Five recognized accordionists at this music style participated at a survey performing the music “Feira de Mangaio” composed by Sivuca and Gloria Gadelha which was recorded and analyzed within the following criteria provided in Chapter 3: importance of interviews, one kept secret of seven bellows, rhythmic bases for monitoring, typing, chord frame, folding game, on the development of a technique and interaction between two accordions, created “Na Hora do Adeus”. The five accordionists were interviewed to report on their own implementation details as well as their musical background. The written part covers historical aspects of the accordion appearance and its popularization in Brazil. The contribution of Luiz Gonzaga as well as clarification regarding the term “forró” in the etymological sense compared to other understandings assigned to the term. The text also contains an analysis of videotaped performances correlating the themes and subjects that emerged during the interviews. The conclusion of this research shows that although each accordionist has its own musical personality, there are common elements in their performances.

Keywords: Concertina. Execution. Forró “Pé-de-Serra”. Fair Mangaio.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Base do baião e do forró na sanfona, com base na entrevista de Marquinhos Café...	48
Figura 2 - Ritmo do “baião” tocado no zabumba por Ferreti. Com relação à escrita do zabumba, a nota mais grave representa a parte grave do zabumba, “marreta” e o “x” a parte aguda, “bacalhau” .....	49
Figura 3 - Forró mostrado no zabumba por Ferreti durante a entrevista. ....	49
Figura 4 - Forró mostrado no zabumba por Tico Franco durante a entrevista. ....	50
Figura 5 - Célula básica do “forró” no zabumba e na sanfona. ....	50
Figura 6 - Célula rítmica da sanfona espelhada com a clave do zabumba. ....	51
Figura 7 - Transcrição da introdução da música Feira de Mangaio. ....	52
Figura 8 - Trecho do improviso de Gennaro. ....	52

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>SURGIMENTO, ETIMOLOGIA E DIFUSÃO DA SANFONA.....</b>	<b>14</b>
2.1	SOBRE A PARTE MECÂNICA DA SANFONA.....	17
2.2	A CHEGADA DA SANFONA AO BRASIL.....	19
2.3	GONZAGA E DOMINGUINHOS.....	22
2.4	DE GONZAGA ATÉ OS NOSSOS DIAS.....	24
2.5	REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO MUSICAL DOS SANFONEIROS.....	26
2.6	IMPORTÂNCIA DO GÊNERO FORRÓ NA FORMAÇÃO MUSICAL DOS SANFONEIROS.....	28
2.7	SOBRE TOCAR DE OUVIDO.....	29
<b>3</b>	<b>A PESQUISA.....</b>	<b>32</b>
3.1	INTRODUÇÃO.....	32
3.2	OBJETIVOS.....	32
2.1.1	<b>Objetivo Geral.....</b>	<b>32</b>
2.1.2	<b>Objetivos Específicos.....</b>	<b>32</b>
3.3	METODOLOGIA.....	33
3.4	ESCOLHA DA MÚSICA FEIRA DE MANGAIO E DOS COLABORADORES.....	35
3.5	A IMPORTÂNCIA DO “FAZER PRA EU VER” E DO RECURSO AUDIOVISUAL NA PESQUISA.....	38
3.6	ANÁLISE DE MÉTODOS DE ACORDEOM COMO MATERIAL DIDÁTICO.....	40
<b>4</b>	<b>ANÁLISE DAS ENTREVISTAS E EXECUÇÕES.....</b>	<b>45</b>
4.1	IMPORTÂNCIA DAS ENTREVISTAS.....	45
4.1.1	Um segredo guardado a sete “foles”.....	46
4.2	BASES RÍTMICAS PARA ACOMPANHAMENTO DO FORRÓ.....	47
4.3	DIGITAÇÃO.....	53
4.4	ARMAÇÃO DOS ACORDES.....	54
4.5	JOGO DE FOLE.....	55
4.6	SOBRE O DESENVOLVIMENTO DA TÉCNICA E O DIÁLOGO ENTRE DUAS SANFONAS.....	57
4.7	NASCIDO NA “HORA DO ADEUS”.....	59
<b>5</b>	<b>SOBRE A CANÇÃO ASA BRANCA E SISTEMATIZAÇÕES.....</b>	<b>60</b>
5.1	ASA BRANCA.....	60
5.2	SISTEMATIZAÇÕES.....	61
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>65</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>68</b>
	<b>ANEXO A – Memorial.....</b>	<b>73</b>
	<b>ANEXO B – Artigo.....</b>	<b>76</b>
	<b>ANEXO C – Relatórios de Práticas Profissionais Orientadas.....</b>	<b>87</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa focaliza o aprendizado da sanfona em relação à execução do gênero musical forró “pé de serra”, que se popularizou principalmente pela ascensão artística de Luiz Gonzaga e seu seguidor mais próximo, Dominginhos. Deste modo, procuro aprofundar o olhar sobre o gênero, no sentido de sua execução musical, observando mais de perto detalhes da execução de músicos que trazem esse conhecimento, adquirido, principalmente, pela familiaridade com o repertório destes dois artistas.

É meu objetivo também dar continuidade à investigação realizada no documentário, “Luiz Gonzaga tocava assim”<sup>1</sup> (Prêmio Funarte, 2012), filmado três meses antes da última internação de Dominginhos, que, apesar do cunho didático, não abordou unicamente do gênero forró, tal como priorizado nesta pesquisa, na qual o termo forró é empregado em pelo menos três sentidos: 1) festa popular/baile reles, 2) um conjunto de gêneros musicais ligados à música nordestina: coco, baião, xote, dentre outros, ou ainda, 3) um estilo específico, diferente do baião, do xote, do xaxado, e que exige grande habilidade técnica do sanfoneiro para sua execução, encontrado frequentemente entre músicos ligados à estética musical de Luiz Gonzaga. Este último, aqui identificado também como forró “pé-de-serra”, prioriza em sua instrumentação fundamental mais reduzida, três instrumentos: sanfona, zabumba e triângulo, estruturado ritmicamente por uma *clave*<sup>2</sup> executada em compasso binário pelo zabumba.

A pesquisa “Estudo da sanfona no forró ‘pé de serra’ com base na análise da execução da canção Feira de Mangaio” utiliza esse tipo de conjunto, composta de trabalho escrito, audiovisual e *compact disk* (CD). Apresenta, no audiovisual, a execução da música “Feira de Mangaio” tocada por cinco sanfoneiros distintos, sobre uma mesma base rítmica, cuja intenção foi fornecer detalhes referentes aos padrões rítmicos de acompanhamento, uso de

---

<sup>1</sup> O DVD “Luiz Gonzaga Tocava Assim – uma aula de sanfona com Dominginhos” traz uma entrevista com Dominginhos, maior herdeiro artístico de Luiz Gonzaga, conduzida pelo cantor e compositor Celo Costa, que investiga, de forma didática, conhecimentos específicos, do ponto de vista musical, de como se toca o baião, sua diferença para o forró e outros assuntos relacionados à arte de tocar sanfona. Realizado em comemoração ao centenário de nascimento de Luiz Gonzaga, o documentário mostra ainda momentos singulares da vida dele, através das lembranças de Dominginhos: a luta de Gonzaga para gravar um disco cantado, suas referências estéticas e alguns outros relatos, vivenciados nos mais de 40 anos em que conviveram, tocando e emocionando plateias em todo Brasil e do mundo. No extra, “Prosa Sanfoneira”, são apresentados depoimentos de importantes instrumentistas de gerações distintas, de vários estados brasileiros, sobre a presença de Gonzaga e Dominginhos em suas vidas musicais. O DVD tem ainda, no extra, “Dominginhos toca assim”, em que o músico nos brinda com a execução didática de algumas de suas principais obras. Para auxiliar este registro, além do vídeo, foram transcritos para partitura e cifra os principais exemplos musicais ilustrados por Dominginhos para a música de Luiz Gonzaga. O DVD está disponível em: <<http://www.celocosta.com.br/>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

<sup>2</sup> *Timeline* ou *clave* significa porção ou escrita rítmica segundo a sistemática proposta por Kubik.

timbres, contrapontos, atendendo às expectativas de aprendizagem, que visam melhor entender o universo da execução da sanfona no forró.

A parte escrita traz minha visão sobre a utilização deste material audiovisual para fins didáticos, apresenta os resultados da análise das execuções, nos quais foram encontrados aspectos em comum, assim como particularidades de cada intérprete. A linguagem utilizada inclui termos técnicos para conduzir a análise musical tais como: inversão de acordes, tônica, terças, contraponto, digitação, dentre outros, pressupondo o domínio destes assuntos por parte do leitor. Este domínio, no entanto, não é pré-requisito essencial à compreensão dos assuntos tratados no vídeo.

No capítulo 1, constam dados históricos a respeito do surgimento, da etimologia e difusão da sanfona, bem como aspectos do funcionamento mecânico do instrumento, modelos utilizados no forró, a chegada da sanfona no Brasil, a importância de Luiz Gonzaga na divulgação e perpetuação do instrumento na cultura brasileira, sua influência na formação musical de Dominginhos e também as modificações estéticas sofridas pelo gênero através de releituras feitas pelas gerações seguintes. Ainda neste capítulo, há uma breve abordagem sobre a formação musical dos sanfoneiros. A importância do gênero forró na formação dos sanfoneiros nordestinos também é destacada no capítulo 1, investigando os recursos utilizados pelos sanfoneiros para o aprendizado, os tipos de escuta envolvidos neste processo, como o termo “tirar de ouvido”.

No capítulo 2, constam introdução, objetivos e metodologia aplicada na pesquisa, justificativa quanto à escolha da música “Feira de Mangaio”, importância do aprendizado pela observação “fazer pra o outro ver”, destacada por Dominginhos ao explicar a valiosa contribuição de Gonzaga em sua formação musical, ressaltando que Gonzaga, mesmo sem intenção de ensinar, “[...] fazia pra eu ver”, estabelecendo neste momento uma referência para observação e aprendizagem. O segundo capítulo traz ainda uma análise de alguns métodos encontrados para ensino e aprendizagem da sanfona no Brasil e no exterior, mostrando seus conteúdos e possíveis contribuições para o aprendizado do forró.

No capítulo 3, estão as análises das entrevistas, contendo informações relacionadas à identificação dos elementos musicais característicos para executar na sanfona o forró “pé de serra.” Temas como as “bases rítmicas para acompanhamento”, “armação de acordes”, “jogo de fole”, dentre outros estão neste capítulo. O subtítulo “Nascido na Hora do Adeus” pontua o momento relatado no documentário “Luiz Gonzaga Tocava Assim” em que Dominginhos percebe a diferenciação entre baião e forró a partir de uma mudança no ritmo do zabumba, em

uma música gravada por Gonzaga na década de 1960 sob o título de “Hora do Adeus”. Os tópicos apresentados no capítulo 3 são também abordados na parte audiovisual da pesquisa.

O capítulo 4 investiga alguns modos de ensino e aprendizagem da sanfona em relação ao forró, feitos de maneira intuitiva ou empírica por muitos músicos que, apesar de não estarem ainda “sistematizados”, ou seja, organizados, fundamentados, publicados e disponibilizados na sociedade musical brasileira, têm uma relevância por terem sido eficazes no contexto em que foram aplicados. No capítulo 5, estão as considerações finais.

## 2 SURGIMENTO, ETIMOLOGIA E DIFUSÃO DA SANFONA

Segundo Marcuse (1975, p. 2), o acordeom foi inventado em Berlim no ano de 1822 por Friedrich Buschmann, que nomeou seu invento de *Handäoline*. Em maio de 1829, os privilégios de fabricação e vendas foram concedidos a Cyril Demian e seus filhos Carl e Gudo, de Viena, que nominaram seu produto de *Akkordion*. Por isso, usualmente, a invenção do instrumento é atribuída a Demian. O sucesso do instrumento resultou em novas versões do mesmo, sendo imitado e recebendo outro nome: *Handharmonik*.

[...] somente em 6 de maio de 1829, um modelo é patenteado em Viena por Cyrill Demian (1772-1847) que continha em sua estrutura chaves/botões que soavam acordes prontos, um fole e as duas caixas de estrutura padrão da sanfona, era um instrumento de brinquedo com, aproximadamente, 22 x 9 x 6 centímetros e teve três dobras de couro que funcionou como foles e cinco chaves na mão direita, cada uma dando um acorde diferente em empurrar ou puxar o fole, surgindo, assim, o nome acordeão. (CAMPELO, 2012, p. 12)

O instrumento patenteado por Cyrillus Demian descendeu de outro chamado “aura” que, segundo Couto (2012, p. 9), é “uma espécie de harmônica de boca com 10 cm de comprimento, que possuía 15 palhetas livres feitas em uma placa de metal e acionadas pela boca, inventada em 1821 pelo alemão Friedrich Ludwing”.

O instrumento passou por várias modificações, sendo que no ano de 1832:

[...] o construtor parisiense Mathieu-François Isoart alterou o acordeon de Demian, removendo os “acordes” e transformando-o em um instrumento melódico. Assim, ao se tocar um botão, apenas uma nota é produzida tanto ao abrir como ao fechar do fole –, sendo possível a execução de duas oitavas diatônicas completas. (LLANOS; ALBERDI 2002, p. 37 apud SILVA, 2010)

Um ponto em comum entre autores é a ideia de o acordeom ter sido inspirado por um instrumento chinês, chamado *Cheng*, descoberto por viajantes europeus por volta de 1770. Desta forma, a origem da sanfona estaria fundamentada no princípio da produção do som nas palhetas livres que a compõem, característica encontrada no *Cheng*<sup>3</sup>.

Quanto ao sistema de palhetas livres, acredita-se que tenha chegado à Europa com a vinda do cheng quando este foi levado da China para a Rússia. Uma espécie de

<sup>3</sup> Segundo Campelo (apud Dias, 2012, p.11), o *Tcheng*: “[...] é formado por uma cabaça que funcionava como câmara de ar, em cuja parte superior localizavam-se perfurações onde eram fixados tubos de bambu dispostos em um feixe circular [...] cada tubo recebia uma lingueta ou palheta para produzir o som, vibrando livremente quando comprimida pelo ar.

órgão de boca, o cheng foi utilizado desde 3000 a.C., sendo mencionado na maioria dos trabalhos históricos que se referem ao acordeon como um dos primeiros instrumentos a ar a usar o sistema de palheta livre. A primeira descrição de palhetas livres aparece em 1618, na segunda parte do “Syntagma Musicum” de Michel Praetorius. No livro *L’Accordeon*, originalmente escrito em 1971, o musicólogo e acordeonista Pierre Monichon (1925-2006), localizou entre 1780 e 1800 o período dos primeiros resultados concretos da utilização do sistema de palhetas livres, e na década de 1820, o início da primeira grande produção de instrumentos com palhetas livres. (MONICHON, 1985, p. 24 apud SILVA 2010, p. 10)

Segundo Ford (1999, p. 37, 131), desde a época medieval o termo “sanfonia ou sanfona” também se aplicava ao instrumento *Viela de Roda*, *organistrum*, instrumento dotado de cordas melódicas de bordão. Estas últimas eram acionadas por uma manivela friccionadas por uma roda; as melodias eram manuseadas através de um teclado. Era usado em geral na música profana.

Etimologicamente, “acordeão” é a corruptela de acordeom, que vem do alemão *Akordium*, e do francês *Acordeón*. Já o termo “sanfona”<sup>4</sup> vem do grego, *symphonia*, do latim *symphonia* e do latim vulgar *sumphonia*. (FERREIRA, 1986, p. 1545)

O termo acordeom abrange de maneira geral toda uma família de aerofones portáteis de palheta livre, incluindo a concertina, o *bandoneon*, a sanfona, a *fisarmonica*, o pé-de-bode, dentre outros. Estes instrumentos trazem em comum, além do sistema de palhetas livres, uma caixa de teclado ou botões sob a mão direita, *treble keyboard*, e outra caixa de botões, na mão esquerda, *bass keyboard*. Estas duas caixas são unidas por um fole que, acionado, abrindo ou fechando, impulsiona o ar através das palhetas, produzindo as notas do instrumento.

Dentro do universo musical desta pesquisa, sanfona e acordeom são consideradas maneiras diferentes de designar um mesmo instrumento musical, embora, a depender da região, possamos encontrar:

- “Gaita” para os gaúchos.
- “Sanfona”, no Nordeste e interior de São Paulo.
- “Accordion”, nos Estados Unidos.
- “Fisarmonica”, na Itália, país que se destaca pela excelência na fabricação destes instrumentos.

---

<sup>4</sup> Em Portugal, na região de Trás-os-Montes, tocava-se um instrumento de cordas, denominado sanfona, sem qualquer semelhança à sanfona tocada no Brasil. A sanfona referida é um cordofone (instrumento de cordas) com a particularidade de o som ser produzido através de uma roda, acionada por uma manivela, que fricciona as cordas situadas dentro da caixa. Tal instrumento possui dois tipos de cordas, as cantantes (ou melódicas), responsáveis pela melodia, e os bordões ou cordas pedais que emitem um som contínuo, sem variações de tom. Disponível em: <<http://www.trasosmontes.com/eitofora/numero11/reportagem.html>>. Acesso em: 11 ago. 2015.



Além Cyrillus Demian, houve, no mesmo ano, na Inglaterra, outro registro para o acordeom. Em 19 de junho de 1829, em Londres, Sir Charles Wheatstone patenteou um instrumento chamado “concertina”. Esses são possivelmente os instrumentos mais próximos da sanfona que se popularizaram no Brasil para execução do forró.

Da década de 1820, destacamos ainda outros instrumentos que podem ter influenciado a criação do acordeon diatônico. Os acordeonistas Ricardo Llanos e Iñaki Alberdi (2002: 37) citam que no início de século XIX construtores alemães de órgãos criaram uma série de instrumentos baseados em palhetas livres, tais como eolodicon, melodion, uranion, tarpodion e mundaeoline. A Handäoline (eoline à mão), criada por Buschmann em 1822, trazia um fole introduzido à harmônica de boca (aura), que permitia a execução de crescendos e decrescendos; a Blasbalgharmonica, criada pelo próprio Demian em 1825, incluía mais um sistema de palhetas, que permitiam a execução de duas notas diferentes, uma ao abrir e outra ao fechar do fole; e o Symphonium foi criado no mesmo ano de 1825, na Inglaterra, pelo físico Charles Wheatstone. No Symphonium, a harmônica é colocada dentro de uma caixa retangular, que traz em um dos lados um espaço para se encaixar a boca e assoprar o ar para dentro do caixa e do outro lado, pequenos botões que, ao serem pressionados, liberam o ar que produz a nota desejada. Seria uma harmônica a botões. O próprio Wheatstone, em sua patente de 19 de junho de 1829, explicou como seu Symphonium de boca poderia ser transformado em um Symphonium de fole, capaz de emitir notas avulsas (e não acordes) na mão direita e esquerda, tendo o patenteado em 1833, sob a denominação de concertina. (MONICHON, 1985, p. 27-31 apud SILVA, 2010, p. 11)

Ambos fizeram sucesso imediato, a concertina foi muito utilizada e difundiu-se entre os marinheiros da Grã-Bretanha, enquanto o acordeom encontrou admiradores em todos os países da Europa Central, sendo muito mais usado em festas populares e folclóricas. O acordeom espalhou-se pela Europa, adaptando-se às características culturais de diversas sociedades, primordialmente associado às festas, celebrações e tradições populares, com forte penetração nas populações rurais.

Campelo (2012 apud DIAS, p. 15) afirma: “No início do século XX, com os movimentos migratórios europeus, o acordeom venceu as fronteiras continentais e ganhou o mundo”. As razões que justificam o alcance da difusão da sanfona podem estar na migração, nas colonizações e mesmo nas importações.

O auge de produção e exportação de sanfonas da Itália acontece, simultaneamente, em meados de 1950. Portanto, a partir deste estudo, pode ser compreendido que o alcance da difusão desse instrumento se constituiu tanto por migração, por colonizações, ou simplesmente por importação, e que sua crescente popularização e aceitação se confirmaram nas esferas populares. (CAMPELO, 2012 p. 23)

## 2.1 SOBRE A PARTE MECÂNICA DA SANFONA

A maioria das sanfonas faz soar mais de uma nota ou acordes simultaneamente, em diferentes oitavas, para cada botão acionado. Portanto, num acordeom a quatro vozes, também conhecido como em quarta de voz, quando acionado o registro máster<sup>5</sup>, ao tocar um “dó” no teclado, são articulados quatro “dós” em diferentes oitavas, e isso é responsável pelo som único do acordeom.

Segundo Couto (2010, p. 9 apud HARRINGTON; KUBIK, 2001, p. 57-59): “Todos os acordeons que possuem um teclado, chamados acordeons a piano, são cromáticos e utilizam o sistema de ação dupla”. Quanto à classificação em ação única ou dupla, o autor explica: [...] “O **sistema de ação única** (*single action*), em que um botão possui duas notas, sendo a primeira acionada quando o fole se abre e a segunda, quando ele se fecha; e **sistema de ação dupla** (*double action*), em que o abrir e o fechar do fole acionam a mesma nota”. (p. 9)

O acordeom também pode ser classificado de acordo com a produção sonora, em “diatônico ou cromático”, ou como preferem alguns autores “bissonoras” ou “unissonoras”.

Isso se deve ao fato dos termos diatônico e cromático se referirem ao sistema de funcionamento das palhetas (não fazendo referência à escala utilizada) ao serem relacionados ao bandoneon e à concertina. Para estes dois instrumentos, o termo cromático significa que as mesmas notas são produzidas por um mesmo botão quando se abre e se fecha o fole, enquanto diatônico significa que diferentes notas são produzidas. Nesses casos, o termo cromático é usado em substituição à ação dupla e diatônico, a ação única, (SILVA, 2010 p. 12 apud DOKTORSKI)

O sistema de “baixaria”, ou “baixos do acordeom”, também passou por aprimoramentos para assegurar a função rítmico-harmônica, enquanto a execução melódica ficou atribuída ao teclado do lado direito.

Os baixos foram se desenvolvendo gradualmente até que, em 1875, o italiano Mattia Beraldi criou o sistema standard, também conhecido mundialmente por sistema Stradella (atribuído às fabricas de acordeon da região de Stradella, na Itália), que consistiu em uma reorganização dos baixos, o que permitiu se tocar em todas as tonalidades e executar não somente tríades maiores e menores como também tétrades maiores com sétima menor (dominantes com sétima) e tétrades diminutas. (SILVA, 2010 p. 12-13 apud LLANOS; ALBERDI 2002, p. 38)

---

<sup>5</sup> Este registro aciona todas as oitavas de uma mesma nota tocadas ao mesmo tempo. É o som mais “forte” de uma sanfona, geralmente utilizado em situações musicais em que se deseja a potência máxima de volume, quando acústico. Tem uma característica mais rústica em relação a outros timbres, porém, é bastante utilizado para tocar as bases de acompanhamento nos forrós.

A sanfona pode ter seu teclado direito composto por botões, de escala diatônica ou cromática, ou por teclas de piano. Com relação ao forró é importante reconhecer a predominância destes dois modelos perpetuando a tradição do gênero, amplamente divulgado no gosto e tradição popular nordestino e que assumem diferentes nomenclaturas. Seja no famoso fole de oito baixos<sup>6</sup>, ou sanfona de oito baixos ou até o pé-de-bode, bi-sonora e diatônica bastante utilizada, principalmente, pelos primeiros mestres desse instrumento ou na sanfona cromática com tecla de piano e com 48, 72, 96 e 120 baixos, esse instrumento é uma peça essencial na fundamentação do gênero forró.

O acordeon cromático atual foi desenvolvido no ano de 1897, pelo italiano Paolo Soprani. Em uma patente datada de 5 março de 1897, Soprani propôs um instrumento que sintetizou as pesquisas feitas até aquele momento: (1) inclusão de um novo teclado da mão direita, com três fileiras de botões, que se dividem nas doze notas cromáticas; (2) abolição do sistema bissonoro (ação única) sobre os dois teclados; (3) aperfeiçoamento do teclado da mão esquerda, que se tornou capaz de realizar tríades maiores e menores e tétrades maiores com sétima, utilizando somente 12 sons cromáticos como base. (SILVA, 2010, p. 14 apud MONICHON 1985, p. 98)

As sanfonas utilizadas por Dominginhos, Sivuca, Oswaldinho, dentre outros acordeonistas, incluindo os que participaram deste trabalho são de fabricação italiana e possuem dupla ressonância, recurso que oferece maior variedade de timbres, volume de som e precisão rítmica no tempo de resposta entre o acionar do fole e a projeção das notas. Este modelo pesa em média 12 kg, tendo de 2 a 3 kg a mais que as sanfonas polifônicas. Apesar de ser um instrumento mais simples, sob o ponto de vista da fabricação, Luiz Gonzaga optou por sanfona sem ressonância, de marcas nacionais, como a Todeschini, por exemplo. A Todeschini<sup>7</sup> foi também a primeira fábrica de acordeom brasileira. O primeiro acordeom foi fabricado em 1925.

Nesta pesquisa, os entrevistados usaram o modelo cromático a piano com baixos Stradella, instrumentos de 120 baixos, 41 teclas, este último tendo como tessitura a região que se estende da nota fá 2 [logo abaixo da nota dó central] ao lá 5 [duas oitavas e meia acima] com dupla ressonância ou cassoto duplo. Com relação à extensão, recursos de “registro” possibilitam executar até 65 notas, de fá 1 ao lá 6.

<sup>6</sup> Instrumento tocado por Januário, pai de Gonzaga.

<sup>7</sup> A “Grande Fábrica de Instrumentos Musicais e Foles de Luiz M. Todeschini”, foi registrada em 5 de outubro de 1932. No Brasil, durante a década 1950, “quarenta fábricas de acordeão funcionavam a pleno vapor” (Del Nery: 2003), trinta e duas delas na região sul e sudeste, onde podemos destacar a Gaitas *Hering*, criada em 1923, pelo imigrante alemão Alfred Hering e a *Acordeões Todeschini*, fundada em 1939 por Luis Matheus *Todeschini*, na cidade de Bento Gonçalves e que se tornou a principal fabricante nacional do instrumento, chegando a exportá-lo para Uruguai, Argentina, México e EUA. (RUGERO, 2009, p.7-8)

## 2.2 A CHEGADA DA SANFONA AO BRASIL

O campo em que o acordeão conseguiu maior difusão, durante o século XIX, foi o da música popular. Segundo Couto (2010, p. 9), na descrição da patente de instrumento, Demian afirmou que “mesmo um ignorante em música, pode fazer ouvir os mais charmosos e comoventes acordes a 3, 4 ou 5 tons” (MONICHON, 1985, p. 32), o que ilustra a intenção de construção de um instrumento popular. De fato, estes fatores contribuíram para a difusão da sanfona nos meios populares e nos rurais, principalmente, não sendo diferente no Brasil, embora a sanfona tenha chegado de maneira distinta na região Sul e no Nordeste.

A primeira sanfona a se fixar no Nordeste foi a de 21 botões e 8 baixos com notas diferentes para abertura e fechamento do fole. É conhecida como Sanfona ou Fole de 8 baixos ou “Pé de Bode”. Seu nome em inglês é Diatonic Accordion, por ser mais comumente montado e utilizado para melodias em escalas diatônicas. Entretanto, a necessidade de executar choros, frevos, forrós e tantos outros gêneros, levou os afinadores a modificar a afinação de fábrica, tornando-o um instrumento cromático. A sanfona de teclas se tornou popular depois de Luiz Gonzaga. Ele também tornou a imagem da sanfona um símbolo do povo nordestino. (VASCONCELOS, p. 16)

Trazida basicamente por imigrantes portugueses, a sanfona, no Nordeste, passou por inovações no que diz respeito à sua afinação e manutenção, tendo que adaptar estas funções às necessidades locais, improvisando materiais para substituição de peças dentre outros recursos. Considerando o isolamento social da Região Nordeste do Brasil, fatores como o baixo poder aquisitivo dos músicos e a necessidade de acrescentar maiores recursos musicais às sanfonas diatônicas, contribuíram para perpetuar o legado da sanfona no Nordeste, propondo alterações na afinação do instrumento dentre outras adaptações. No Sul, esse instrumento também chega pelas mãos dos europeus, principalmente italianos e alemães, que detinham maior experiência quanto à fabricação e manutenção destes instrumentos.

É provável que o acordeom tenha chegado e se difundido no Brasil, tal como ocorreu no continente americano, praticado por imigrantes europeus. Segundo Couto (2010, p. 29 apud Del Nery 2003, p. 12) o instrumento “[...] chegou ao Brasil primeiramente com a imigração italiana. Foi trazido também por portugueses e alemães. Das fronteiras com a Argentina, Uruguai e Paraguai, entrou no País com influência espanhola”.

Segundo o folclorista Luis da Câmara Cascudo, “no Rio Grande do Sul a gaita será das primeiras décadas do século XIX. No norte do Brasil, a sanfona apareceu ao redor da guerra com o Paraguai, entre 1865 e 1870”. (CASCUDO, 1954 p. 561) “No final do século XIX, muitos dos alemães que vieram ao Brasil para lutar contra o ditador argentino Manoel Rozas,

permaneceram no país após o final da guerra e passaram a desempenhar o ofício de gaiteiros, animando bailes e festas”, afirma Couto. (2010, p. 29 apud RUGERO, 2009, p. 5-6)

Com relação à chegada da sanfona no Nordeste brasileiro, é importante destacar a influência da imigração e colonização portuguesa e seu processo de povoamento no interior dessa região.

Nesse sentido, pontua que no período compreendido entre o final do século XIX até os primeiros anos do século XX houve uma emigração em massa, “principalmente de populações originárias da metade norte de Portugal, onde o acordeão diatônico, lá chamado genericamente por concertina, era extremamente popular, notadamente nas regiões da Estremadura e do Minho, essa última conhecida pela alegria de suas rusgas e bailes de terreiro.” (CAMPELO, 2012, p. 10 apud DIAS, 2011, p. 18)

Pode-se notar que o papel do imigrante foi fundamental para a divulgação do acordeom não só no Brasil, mas no mundo.

A sanfona sempre esteve mais ligada às construções culturais musicais populares do que às eruditas, fato relevante na história musical da humanidade. No entanto, o ensino e a aprendizagem deste instrumento se constituem em um fenômeno sócio-histórico antigo no Brasil, embora ainda pouco investigado. Convém lembrar que os imigrantes italianos “[...] não apenas importavam e distribuíam as marcas produzidas em Castelfidardo<sup>8</sup>, mas tiveram a intuição de abrir escolas de acordeom, contratando talentosos professores e músicos”. (COUTO, 2010, p. 29)

É certo que no processo de adaptação e integração à música brasileira a sanfona passou por várias etapas nas quais, além das influências europeias (a dança do forró tem descendência direta com as danças de salão europeias), entrou em contato inevitavelmente, com elementos culturais indígenas e africanos. Neste sentido, no Nordeste, tomando como referência o conceito musical do forró, podem-se identificar também características provenientes tanto do Toré<sup>9</sup> pelo arrastar dos pés dos povos indígenas quanto dos ritmos binários portugueses e holandeses, bem como a musicalidade africana. Apesar de a sanfona ter se espalhado por quase todo o território brasileiro, encontrou no Nordeste e na região Sul

<sup>8</sup> O funcionamento de centenas de fábricas em todo o mundo comprova a grande aceitação do acordeão na indústria musical. Os acordeons italianos passaram a ser os mais comercializados mundialmente. Castelfidardo, cidade situada na região italiana de Marche, produz acordeons desde a segunda metade do século XIX e tornou-se a mais importante fonte deste instrumento. Os números de acordeons produzidos são impressionantes – em 1907 apenas 690 acordeons são exportados, enquanto em 1913 cerca de 14.000 exemplares saíram do território italiano. “Em 1950, mais de cem empresas de acordeom situadas em Castelfidardo estavam produzindo 250.000 instrumentos, principalmente para exportação, e 95% de todos os acordeons comprados no EUA foram importados da Itália”. (COUTO, 2010, p.30 apud JACOBSON, 2007, p. 219)

<sup>9</sup> Cerimônia indígena de caráter religioso que envolve cânticos e danças caracterizados pela pisada dos pés.

do país maior adaptação à cultura local, tendo entre seus principais divulgadores, Luiz Gonzaga, no Nordeste e Pedro Raimundo, no Rio Grande do Sul.

Antes de Gonzaga, o acordeom era utilizado predominante em tangos, valsa ou rancheira, ou seja, expressões musicais de origem estrangeira. Luiz Gonzaga também foi responsável pela proposição de um novo caráter instrumental, utilizando a sanfona combinada de zabumba e triângulo. Essa nova formação gerou uma sonoridade nova para época, atraindo a atenção de um público em constante descoberta de elementos até então poucos divulgados ou mesmo desconhecidos na música popular brasileira.

A instrumentação adotada por Gonzaga foi preservada nesta pesquisa, enquanto estruturação da base rítmica para as execuções dos sanfoneiros, sendo acrescido apenas um “ovinho”, que é um instrumento percussivo, de função equivalente a um pequeno ganzá ou chocalho. Outras referências culturais e etnomusicais, além da europeia, como judeus e ciganos, também são encontradas no Nordeste, fazendo-se perceptíveis nos fados, no modalismo das canções, dentre outras influências ibéricas envolvidas.

Além do acordeão existiam as violas, os aboios e “os gigantones e cabeçudos” (semelhantes aos bonecos gigantes do carnaval), o cavaquinho, a rabeca, as formas vocais dos romances medievais e outros cantos, os ferrinhos, o **triângulo** (grifo nosso), alguns elementos do artesanato do barro, o coro de mulheres nas cantigas de romarias (os benditos) e o pífaro. (CAMPELO apud DIAS, 2011, p. 18)

Todas essas influências marcaram as características do desenvolvimento da sanfona no Nordeste do Brasil. A sanfona de 120 baixos com teclado de piano, cromática, unissonora, foi a que maior se divulgou no cenário da música, apesar de a sanfona de oito baixos ter se difundido primeiro. Isto se deve a alguns fatores, tais como:

A sua não adaptação ao repertório de música erudita por não terem sido empregadas no acompanhamento de cantores ou solistas e também por não compor o quadro dos instrumentos disponíveis para se estudar nas academias e conservatórios de música, mais adiante ele complementa: [...]. Mas, acredito que uma forte razão da mudança de perspectiva e interesse na sanfona de cento e vinte baixos esteja na possibilidade de novos recursos para se fazer música [...]. (CAMPELO, 2012, p. 23 apud PERES, 2011)

Parece claro que a sanfona tenha absorvido as expressões musicais dos imigrantes que a trouxeram para o Brasil e construído uma identidade capaz de destacá-la em relação a outras culturas que têm nesse mesmo instrumento um referencial para suas tradições.

### 2.3 GONZAGA E DOMINGUINHOS

A necessidade de incluir neste trabalho algumas informações sobre estes artistas consiste na importância deles na difusão do gênero musical investigado. Há também o objetivo de ressaltar os modos como os conhecimentos ligados à sanfona neste contexto são compartilhados de forma oral, sendo a prática predominante em relação à teoria ou ao estudo formal de música. A principal ideia que norteou a coleta de dados da pesquisa surgiu justamente de um comentário de Dominginhos sobre a contribuição de Gonzaga em sua formação. Este comentário também chamou a atenção de Campelo (2012), no que se refere à função despretensiosa de Gonzaga de ensinar sanfona a Dominginhos.

Desse encontro, Dominginhos aprendeu e desenvolveu seus conhecimentos musicais através do puxar do fole, já que passava o dia observando seu Luiz ensaiando com seu grupo, a cantar, a tocar a sanfona como se diz no nordeste, “dibuiar” a sanfona, sempre atento aos gestos e macetes que lhe eram “demonstrados” naqueles momentos, afirmados em sua fala no DVD n.110: “E Luiz todo dia me ensinando as coisas sem ensinar sabe?! aquelas coisas... mas fazia pra eu ver”. (CAMPELO, 2012, p. 55)

Luiz Gonzaga do Nascimento, filho do também sanfoneiro Januário, nasceu e morreu no estado de Pernambuco<sup>11</sup>, região que preserva forte tradição popular envolvendo a sanfona. Através do “baião”, estilo que selou sua fama, Luiz Gonzaga, a partir de 1944, vinga sua projeção no mundo artístico, radiofônico e fonográfico do país.

Embora Gonzaga tenha se projetado através da música nordestina, o meio musical carioca foi fundamental para seu amadurecimento artístico. Marcelo Caldi, sanfoneiro e escritor carioca, autor do livro “Luiz Gonzaga – Tem Sanfona no Choro”, atenta para esse fértil período ainda pouco estudado, que antecede aos discos cantados, no qual gravou cerca de 40 músicas instrumentais, todas de sua autoria. São choros, chamegos, polcas, valsas e outros ritmos, em que a sanfona surge como solista ao lado de um “Regional<sup>12</sup>”. Segundo Caldi (2013, p.30), “Gonzaga também gravou outros autores da época, como Ernesto Nazareth e Aristides Borges, influenciando novos músicos à época [...]”. Caldi ainda escreve: “Embora não tenha sido o primeiro a gravar sanfona no choro, Luiz Gonzaga é referência inaugural para a maioria dos sanfoneiros que fizeram tradição no gênero, como Orlando

<sup>10</sup> Fala retirada do DVD/Show Musical “Dominginhos AO VIVO em Nova Jerusalém”. 2009. 120min aprox.

<sup>11</sup> Exu, 13 de dezembro de 1912 – Recife, 2 de agosto de 1989.

<sup>12</sup> O Regional ou Regionais correspondem a um dos mais importantes conjuntos musicais da cultura popular brasileira. Surgiu à época das primeiras transmissões radiofônicas do Brasil (1922), com objetivo de acompanhar cantores que se apresentavam por esse veículo. Sua base instrumental fundamenta-se nos trios de choro (flauta, violão e cavaquinho), somado a outros instrumentos, inclusive a sanfona.

Silveira, Mário Zan, Dominginhos e Sivuca”. (CALDI, 2012) Apresentando-se acompanhado de sua sanfona, Luiz Gonzaga torna-se personagem do primeiro fenômeno de massa ligado à indústria fonográfica no país. A popularização da sanfona acompanha essa projeção.

Enquanto Luiz Gonzaga vivia seu êxito profissional construindo sua fama em nível nacional, na cidade de Garanhuns, interior pernambucano, nascia José Domingos de Moraes, futuro sanfoneiro Dominginhos, no dia 12 de fevereiro do ano de 1941, ano em que Gonzaga gravou seu primeiro disco, ainda como solista. Nessa cidade, assim como em todo território brasileiro, no contexto da música popular, a maioria dos músicos que se apresentavam nos bailes e redondezas não estudaram formalmente música, aprendendo através da observação de outros músicos, incluindo aí a transmissão destes conhecimentos entre pais e filhos, comum entre os sanfoneiros do Nordeste. Assim aconteceu com Francisco Domingos da Silva, pai de Dominginhos, tocador e afinador de sanfonas, casado com Maria de Farias com quem teve três filhos: José de Moraes, Valdomiro Domingos de Moraes e José Domingos de Moraes (Dominginhos), que desde cedo já acompanhava o pai tocando nas festas da cidade.

Em 1949, aos oito anos, Dominginhos e seus irmãos integravam um grupo musical chamado de “Os Pinguins”. Quem chegasse a Garanhuns na década de 1940 poderia defrontar-se com o trio, trajando calças pretas, camisas brancas com gravatinhas e tocando em troca de algum pagamento. Com relação à iniciativa de formação do grupo, a presença de Dona Mariinha, mãe de Dominginhos, foi fundamental.

Mesmo tendo um pai músico sanfoneiro dentro de casa, quem descobriu que aqueles meninos podiam ajudar de alguma forma na renda familiar foi a mãe [...]. A sagacidade e a atitude de dona Mariinha diante da situação, da necessidade de resolver as questões financeiras da família foram determinantes para motivar a busca de recursos e conseguir sobreviver naquela lida de vida sofrida, refletida na vida do nordestino do interior que convive e é maltratado pela seca, lutando por uma melhor condição de vida. A partir daquele instante a vida daqueles três meninos e daquela família começa a mudar, mesmo que lentamente, no momento em que os três filhos de mestre Chicão passam a acompanhá-lo com o seu conjunto musical [...]. (CAMPELO, 2012, p. 50)

Um dos visitantes de Garanhuns desse período foi Luiz Gonzaga. Os “Pinguins” postaram-se na frente do hotel onde se hospedaria o artista. Nesse momento, Dominginhos deu um importante passo para a carreira artística, pois iniciaria ali um contato com o padrinho que lhe abriria algumas portas e o ajudaria a descobrir sua personalidade musical. Gonzaga, depois de ver os meninos tocarem, deu a Dominginhos seu endereço e disse para procurá-lo quando o garoto fosse tentar a sorte no Rio de Janeiro.



Dentre todas essas toçadas e experiências compartilhadas com seus irmãos, seu pai e os músicos que também conviviam com ele, a toçada que se tornou mais importante foi realizada na porta do Hotel Tavares Correa, quando na ocasião conheceram Luiz Gonzaga, entre 1949 e 1950. Nessa ocasião o Rei do Baião de imediato gostou tanto dos três pequenos, que deu seu endereço no Rio de Janeiro e mais uma boa quantia em dinheiro para ajudar os meninos e o mestre Chicão. Nessa época, os meninos nem sabiam quem era Luiz Gonzaga, mas acredito que depois do fato passado, começou a nascer uma admiração e carinho muito grande por aquele homem. (CAMPELO, 2012, p. 51)

Em 1954, juntamente com o pai e o irmão Valdomiro, Dominginhos mudou-se para Nilópolis, Rio de Janeiro, onde o irmão mais velho já se instalara há algum tempo, vivendo de maneira modesta, morando e trabalhando numa tinturaria.

Naturalmente vão aumentando os laços de amizade profissionais e artísticos entre Gonzaga e o jovem Dominginhos, ainda chamado de “Neném do Acordeom”, que passa a atuar no cenário musical carioca, primeiramente acompanhando Gonzaga, absorvendo e compartilhando experiências múltiplas da vida musical do Rio de Janeiro. Prossegue-se desta forma a longa jornada de construção do conhecimento musical de Dominginhos que, além de integrar o conjunto que acompanhava Gonzaga, tocava na noite, dando canjas, dentre outras atuações musicais. Na qualidade de instrumentista, começou a destacar-se e a ser reconhecido por artistas de grande prestígio e popularidade da época, firmando parcerias em canções dentre outros trabalhos. Além dos “Tropicalistas”, Chico Buarque, Djavan e Elba Ramalho que se incluem neste histórico de intercâmbio musical. A partir daí, são diversos os caminhos que levam ao seu gradativo e contínuo desenvolvimento musical, ligado principalmente à experiência prática como solista, cantor e músico acompanhante.

## 2.4 DE GONZAGA ATÉ OS NOSSOS DIAS

Luiz Gonzaga, mesmo após sua morte, continuou influenciando artistas em todo o Brasil, sendo o forró revisitado, até hoje, pelas novas gerações de músicos e pesquisadores. Ao longo das sete décadas, desde que surgiu e se espalhou pelas mãos de Luiz Gonzaga, o gênero musical que é símbolo do Nordeste passou por transformações em sua forma, conforme afirma Silva (2003, p. 90), “Deixando de ser uma música puramente regional tocada com sanfona, zabumba e triângulo, incorporou elementos do *pop*, do axé, dentre outros conceitos estilos”.

De acordo com o autor, o forró, após a morte de Luiz Gonzaga, vem sendo modificado e até o momento, podemos identificar três gerações que se diferem esteticamente quanto à

instrumentação e também em relação aos sentidos e contextos de atuação no mercado musical. A primeira geração, surgida na década de 1940, e que tem em seus principais representantes Luiz Gonzaga e Carmélia Alves, caracterizou-se pela criação artística do universo rural do homem sertanejo e ficou conhecida como forró “pé-de-serra”, que tem sua instrumentação fundamentada pelo zabumba, triângulo e sanfona. A partir dos anos 1950, tem-se a continuidade ao forró “pé-de-serra” com artistas como Dominginhos, Marinês, Sivuca, Trio Nordestino, Jackson do Pandeiro, entre outros. Neste momento, ainda não há um distanciamento estético da música feita por Luiz Gonzaga, o que só vem a ocorrer na geração seguinte.

A segunda geração, entre 1975 até os anos 1990, já reflete o início da modernização e urbanização do forró, constituindo o chamado forró “universitário”. Este período pode ser dividido em duas fases, ambas preservando ainda o respeito à tradição na qual o termo “universitário” se justifica pela ligação com este público. A primeira delas é fruto da junção do forró tradicional com a musicalidade do *pop* e do *rock*, sendo adotado especialmente por músicos da MPB regional. A sanfona se funde com a guitarra, teclado eletrônico, saxofone e percussão, introduzindo mais elementos eletrônicos no forró. Destacam-se nesta primeira fase artistas como Alceu Valença, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Gilberto Gil, Jorge de Altino e Nando Cordel. Na segunda fase, destacam-se os grupos Falamansa, Trio Rastapé e Forroçacana, que retomam uma instrumentação mais fiel à utilizada por Gonzaga, destacando a sanfona, zabumba e triângulo.

Com a terceira geração, compreendida a partir de 1990, chega o que foi denominado forró “eletrônico”, “estilizado” ou “oxente *music*”. O segmento dá destaque ao teclado eletrônico, que substitui a sanfona, inspira-se na música sertaneja romântica, no romantismo dito brega (tecnobrega) e na axé *music*. As bandas são compostas em média por 16 integrantes, incluindo músicos e bailarinos. Nomes como Mastruz com Leite e Magníficos iniciaram este movimento até chegar às bandas mais radicalmente estilizadas como Aviões do Forró, Calcinha Preta e outros.

Segundo Trotta (2009), referindo-se à sonoridade do grupo musical, Aviões do Forró, notório representante do chamado forró eletrônico:

Outro elemento importante na sonoridade da banda é a utilização de metais (trompete, sax tenor e trombone, sempre em bloco), que realizam quase todas as introduções, *intermezzos* e comentários musicais entre os versos. Apesar da tentativa de aproximação com a vertente legitimada do forró através do uso da sanfona, o padrão sonoro recorrente nas 62 músicas gravadas nos discos oficiais produz uma intensa similitude com a música pop nacional e internacional através do baixo, da bateria, dos metais e do teclado, este último utilizado de forma restrita no conjunto da obra. É

importante destacar que nos shows a importância sonora e visual da sanfona fica ainda mais reduzida em relação aos metais e à bateria. (TROTТА, 2009, p. 107)

Nesta pesquisa, optou-se pelo forró “pé de serra” por conta do destaque que a sanfona tem. É importante ressaltar que no forró “pé de serra” não raramente são utilizadas duas sanfonas ao mesmo tempo: uma com a função de solista e outra para tocar o acompanhamento, variando timbres, dentre outros aspectos que geram um universo de conteúdos musicais mais amplo para o estudo do instrumento.

## 2.5 REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO MUSICAL DOS SANFONEIROS

É comum, entre os sanfoneiros que se destacam neste estilo, a presença de um ambiente familiar estimulante para suas iniciações musicais, como demonstram, por exemplo, as trajetórias de Dominginhos e de Luiz Gonzaga, ambos, filhos de sanfoneiros. Outra recorrência, mesmo entre músicos que tocam outros instrumentos, é estabelecer ligações entre herança genética e musicalidade, justificando no laço sanguíneo o êxito do desenvolvimento musical precoce de músicos que encontram na própria família suas primeiras referências musicais.

Na realidade, o conceito de “talento” ou mesmo a hereditariedade dos conhecimentos e aptidões musicais são questionáveis ou, no mínimo, passíveis de reflexões, conforme afirma Kebach (2007 apud Bourdieu, 1996 p. 41): “[...] as trajetórias dos indivíduos são constituídas pela relação de forças do campo e sua inércia própria”.

Essa inércia está inscrita, de um lado, nas disposições que eles devem às suas origens e às suas trajetórias, e que implicam uma tendência a perseverar na maneira de ser, portanto, em uma trajetória provável, e, de outro lado, no capital que herdaram, e que contribui para definir as possibilidades que lhe são destinadas pelo campo. (KEBACH apud BOURDIEU, 1996, p. 24)

Um fator importante a ser considerado, no entendimento da motivação de alguns sanfoneiros no Nordeste em aprender o instrumento é a predisposição em preservar na maneira de ser, o sentimento de pertencimento àquela cultura ou da afinidade com os valores que dela emergem. De acordo com Kebach (2007, p. 41): “o mecanismo que mobiliza as ações é o interesse e, portanto, não está absolutamente determinado pelo meio, embora este realize um papel importante no desenvolvimento”.

Essa realidade pode ser constatada nas trajetórias de Gonzaga e Dominginhos, por exemplo, no momento em que começam ainda na infância, a acompanhar os pais

(sanfoneiros) em seus trabalhos nos forrós. Em conversa com alguns sanfoneiros filhos de sanfoneiros, incluindo o entrevistado, Cicinho de Assis, ficou claro que não somente o meio, mas o interesse é também mobilizador das ações do músico iniciante. No Nordeste, mesmo quando se é filho de sanfoneiro, é comum inclusive, que o pai proíba que seus filhos (pequenos) mexam em sua sanfona, evitando os riscos de um acidente que venha danificar o instrumento. Então, os “sanfoneirinhos” pegam a sanfona escondido, persistem, experimentam, observam os pais quando estão tocando e assim por diante contornando as dificuldades de acesso ao instrumento.

No caso do forró, o conceito de “dom musical” é atribuído não apenas ao domínio técnico de um instrumento, mas, sobretudo, pelo tempo relativamente curto através do qual alguns músicos conseguem se desenvolver musicalmente. Ouvei, certa vez, um músico comentar: “Conheci Dominginhos aos 17 anos e ele já sabia tudo”. Eu mesmo, em minhas viagens para Exu (PE), conheci o sanfoneiro Mestrinho<sup>13</sup>, com pouco mais de 10 anos já tocando músicas de elevada complexidade. Mestrinho é também exemplo de quem teve a oportunidade de unir o interesse com o meio musical familiar favorável. Ao interesse e meio musical favorável pode ser ainda acrescentado outros fatores, não observáveis na trajetória de Gonzaga, por exemplo. No momento em que o Rei do Baião iniciou seu aprendizado, não havia tantos recursos tecnológicos, Internet principalmente, consultas de músicas, visualização de execuções e a facilidade de comunicação com outros músicos que residem em lugares distantes.

Mestrinho teve oportunidade de conviver e tocar (trabalhar) com Dominginhos, entre outros recursos, como ter acesso a um instrumento profissional cedo, o que é raro entre os sanfoneiros por conta do custo do instrumento. Ainda sim, penso que o talento musical deste sanfoneiro mereça um estudo mais profundo sobre os métodos adotados por ele na construção de seus conhecimentos musicais. Pelo que pude constatar durante as entrevistas, cada sanfoneiro encontrou um caminho diferente para construir seus conhecimentos, porém, alguns aspectos em comum foram encontrados nestas “sistematizações individuais” tal como a iniciação musical ainda na infância e o contato com a prática instrumental antes mesmo de qualquer iniciação teórica, que muitas vezes nem se dá.

---

<sup>13</sup> Sugiro consulta à biografia deste artista disponível em: <<http://www.mestrinho.com/#!sobre-2/cjpaN>>. Acesso em: 19 fev.2015.

## 2.6 IMPORTÂNCIA DO GÊNERO FORRÓ NA FORMAÇÃO MUSICAL DOS SANFONEIROS

Contatos com diversos músicos sanfoneiros que se interessam pelo instrumento e pelo gênero investigado revelaram a utilização das composições de Gonzaga, Dominginhos, Sivuca, Oswaldinho, Camarão, entre outros, como repertório de referência e estudo. Contudo, a maioria dos sanfoneiros cria caminhos próprios para a prática da sanfona, reunindo materiais e acumulando conhecimentos nesse intercâmbio interno de informações. Observei que os sanfoneiros no Nordeste, embora se interessem por outros gêneros, tais como valsa e o tango, *jazz*, priorizam o forró quando na seleção de um repertório para estudo ou mesmo em apresentações.

Acredito que a escolha seja estimulada por alguns fatores como a aceitação e o prestígio do gênero junto a outros sanfoneiros e apreciadores desse estilo, a familiaridade com as melodias e harmonias, já ouvidas em gravações ou tocadas por outros músicos e também a possibilidade de ter alguém que oriente o aprendizado, que já toque a música que se quer aprender e outras facilidades. As considerações no parágrafo anterior retomam a ideia de Bourdieu<sup>14</sup> sobre “meio cultural” como sendo um elemento estimulador a prática da sanfona, sustentando valores e indicando afinidades no contexto musical.

A assimilação destes repertórios, de músicas de forrós, em que encontramos um número expressivo de composições entre sanfoneiros brasileiros principalmente, não exija, para sua assimilação, o domínio dos símbolos da leitura e escrita musical. O contato com tais composições proporciona aos sanfoneiros o desenvolvendo a percepção musical, a improvisação e da prática de conjunto, a habilidade de modular, criar melodias e atuar em grupos musicais de gêneros outros que não o forró sem decréscimo de competência. Dominginhos, o próprio Gonzaga e outros grandes músicos, antes de destacarem-se individualmente, atuaram em grupos musicais ou trabalhos que não o forró com desenvoltura. Contudo, ter nascido no Nordeste, inserido num ambiente onde o forró tem um lugar expressivo na tradição popular, permitiu o acesso a muitas informações sobre o gênero de uma maneira espontânea.

Esta pesquisa, no entanto, pretende atender também àqueles que vivem em regiões onde o forró não faz parte da cultura local ou do gosto musical predominante. Neste caso, quando há interesse em se aprender a tocar forró, uma das alternativas é a aproximação com

---

<sup>14</sup> Filósofo francês (1930-2002) que dedicou grande parte de sua vida a estudos sobre a educação, influenciando intelectuais em diversas áreas.

este universo e fontes acessadas por outros meios que não a identidade demográfica. Sabe-se que para tocar forró é necessário, para além do domínio técnico, o aprimoramento da expressão musical para interiorizarem-se sotaques e características específicas do gênero. Do ponto de vista da execução, há uma maneira bem particular no uso das apogiaturas, ligaduras, e outros recursos que os sanfoneiros utilizam para tocar forró. Este trabalho, portanto, objetiva destacar estes detalhes, ou por outra, permitir a observação dos mesmos, por quantas vezes necessárias, através dos vídeos e áudios produzidos.

## 2.7 SOBRE TOCAR DE OUVIDO

Este assunto é de grande importância no estudo da maneira como a maioria dos sanfoneiros constroem seus conhecimentos, sendo este tema, “tocar de ouvido”, recorrente na literatura que aborda a trajetória de instrumentistas que, como Dominginhos e o próprio Luiz Gonzaga, trazem uma formação musical baseada na oralidade. É possível que a oralidade presente na formação musical de alguns sanfoneiros vá bem além da falta de partituras das principais obras de interesse no gênero, sendo esta, possivelmente consequência e não causa da oralidade. A música, sendo anterior à escrita, é uma codificação e não a música. A improvisação na atitude interpretativa dos sanfoneiros é uma de suas principais características e é considerada uma virtude, apesar de preponderar nos meios acadêmicos, sobretudo a ideia da improvisação como música alternativa.

O “tocar de ouvido” é visto como um valor adquirido pelo músico popular e reconhecido por ele, já que é alcançado pela capacidade de atuar em situações musicais diversas sem necessidade de ser guiado por uma partitura, cifra etc. Em síntese, é o exercício da percepção musical funcionando em tempo real, somada a criativas contribuições pessoais do músico à peça musical executada.

No caso da sanfona, arranjadores experientes relatam que muitos sanfoneiros que “tocam de ouvido” são capazes de encontrar soluções ou intervenções musicais para arranjos, em gravações ou *shows* mais atraentes do que as escritas ou pré-elaboradas pelo próprio arranjador. O sanfoneiro Lásaro Lobo, que presenciou gravações com Dominginhos, em entrevista a Campelo (2012, p. 105), ressalta, referindo-se à forma em que Dominginhos atuava em estúdios de gravação:

Uma característica de Dominginhos é não conhecer a música e tocar de primeira... [risos]... era, não conhecer a música, e chegava no estúdio, a gente mostrava, ele pegava a sanfona e já saía gravando, de primeira! Sem errar nada, aí ele chegava e

fazia melhor do que a gente já tinha feito escrito e decorado, aí eu não entendia. Ali a gente via a genialidade do Dominginhos e a capacidade fantástica de percepção, que ele não lia música não é?! Ele não lia partitura, era de ouvido mesmo. (LÁSARO LOBO, entrevista, 2013)

O depoimento acima aponta para a funcionalidade do músico que toca de ouvido no âmbito da música popular, sugerindo que o domínio da escrita ou leitura musical seja importante, mas não fundamental para a atuação neste contexto. A maioria dos nossos entrevistados atua de uma forma similar à de Dominginhos, e essa prática parece ser frequente entre os sanfoneiros, sobretudo no que se refere ao forró. Um detalhe relevante revelado pelo sanfoneiro Marquinhos Café e também por Gennaro, entrevistados nesta pesquisa, foi que na hora de gravar duas sanfonas. Começa-se com a primeira sem pensar (planejar) a segunda, ressaltando esta característica de “fazer na hora” e, muitas vezes “de primeira”, como sendo natural entre boa parte dos sanfoneiros que atuam profissionalmente neste segmento. Para tanto, é preciso uma preparação do músico, seja ele sanfoneiro ou não, para atuar dessa maneira. Essa preparação ou aprendizado do músico popular foi investigado por Recôva (2006), que se apoiou em outros estudiosos da música popular brasileira, tais como Alvarenga (1950), Cabral, (1996), Krausche, (1983), Tinhorão, (1991), Gomes (2003), Green (2001), Campos (2000), entre outros.

Recôva (2006) discorre sobre significações de termos como: “bom de ouvido” e também sobre a possibilidade de tipos de escuta diferentes. A esse respeito, destaca a escuta atenta, a “escuta intencional” e a “escuta distraída”.

A escuta intencional tem por objetivo a aprendizagem, por exemplo, aprendendo a tocar uma cópia exata ou cover de uma canção. [...]. A escuta atenta pode envolver a audição no mesmo nível de detalhamento da escuta intencional, mas sem um objetivo específico de aprendizagem. [...]. A escuta distraída refere-se a momentos nos quais a música está sendo ouvida, sem outro objetivo do que diversão ou entretenimento. A autora destaca ainda que as fronteiras entre os diferentes tipos de audição não são tão bem definidas. O ouvinte pode facilmente passar de uma para outra categoria durante o curso de uma peça musical. (LACORTE; GALVÃO 2007, apud GREEN, 2000, p. 30)

Considerando o foco desta pesquisa, observo que a prática musical dos sanfoneiros revela, sobretudo nas entrevistas, os três tipos de escuta enquanto recurso para o estudo da música. Essa distinção entre as formas de ouvir é de fácil constatação na vivência musical dos sanfoneiros entrevistados, uma vez que, não dispondo de literatura específica para a maioria das peças de seu interesse, conforme já falado, e também de conhecimento e prática com a

escrita e leitura musical, utilizam a escuta como um dos principais recursos para o aprendizado.

Há também outra função compreendida por esse modo de aprendizado tal como relata Recôva (2006, p. 15): “Ao longo da história da humanidade, esta atividade foi responsável pela perpetuação e preservação de características culturais de diversos povos”. Compreende-se, portanto, que a tradição oral contribua realmente para a preservação e perpetuação de alguns bens culturais entre os povos e que os recursos tecnológicos disponíveis são de grande importância para essa transmissão. É importante registrar que, no caso da sanfona, por exemplo, a transmissão dos conhecimentos inclui o trâmite de outros valores que perpassam os conteúdos tecnicamente musicais, envolvendo a identificação, por partes dos sanfoneiros aprendizes, com valores culturais difundidos pela música aprendida ou pelo lugar de onde ela se originou.



### 3 A PESQUISA

A pesquisa foi motivada pela necessidade do pesquisador aprimorar sua performance enquanto instrumentista, democratizando o acesso aos saberes populares ligados ao forró e algumas das principais expressões artísticas que ele condensa, bem como facilitar o acesso à estes conteúdos para além âmbito nordestino. Para tanto, o registro audiovisual se fez uma importante ferramenta, indispensável à pesquisa.

#### 3.1 INTRODUÇÃO

Estudo da sanfona no forró “pé de serra” com base na análise da execução da canção Feira de Mangaio diz respeito à investigação e à criação de um material didático, em formato audiovisual e de texto, que propicie revelar elementos da execução da sanfona no referido contexto. Para isso, foram feitos registros audiovisuais das execuções de cinco sanfoneiros de notório conhecimento sobre o assunto, que executaram a música Feira de Mangaio.

No mesmo estúdio, cada músico tocou a canção, ouvindo uma mesma base rítmica *playback* com voz cantada, zabumba e triângulo e ganzá (ovinho), utilizando um *headfone*. Os sanfoneiros que colaboraram com esta pesquisa foram: Cicinho de Assis, Marquinhos Café, Gennaro, Gel Barbosa e Bruninho do Acordeon.

#### 3.2 OBJETIVOS

##### 2.1.1 Objetivo Geral

Identificar elementos musicais característicos para tocar o forró “pé de serra” na sanfona.

##### 2.1.2 Objetivos Específicos

- Identificar padrões rítmicos e relações de sincronicidade entre as mãos dos sanfoneiros na execução do forró;
- Identificar bases rítmicas para acompanhamento;
- Compreender a utilização do “jogo de fole”;

- Estudar a aplicação das frases melódicas no acompanhamento;
- Identificar os momentos para mudança de timbre;
- Estudar as possibilidades de contrastes rítmicos e melódicos na execução da sanfona;
- Estudar a digitação dos sanfoneiros entrevistados;
- Observar o modo como os sanfoneiros armam os acordes durante a execução;
- Identificar as diferenças entre harmonização feita por Dominginhos e a versão original, tocada por Sivuca;
- Registrar, nas linguagens escrita e audiovisual, saberes ligados ou transmitidos por meio oral na tradição da sanfona nordestina brasileira, facilitando sua assimilação e;
- Chamar atenção quanto à existência de um caminho para construção de conhecimento e formação musical, alcançado através do estudo e da prática do repertório de compositores como Dominginhos, Sivuca, Luiz Gonzaga etc.

### 3.3 METODOLOGIA

Do ponto de vista metodológico, este estudo enquadra-se em uma pesquisa qualitativa aplicada. Para a coleta de dados foram realizados registros audiovisuais das execuções de cinco sanfoneiros com notório conhecimento sobre o assunto. Gennaro, Cicinho de Assis, Marquinhos Café, Gel Barbosa e Bruninho do Acordeom tocaram a música Feira de Mangaio nas mesmas condições estruturais. Ou seja, em um mesmo estúdio cada sanfoneiro tocou, ouvindo a mesma base rítmica gravada em *playback* com zabumba, triângulo e ganzá (ovinho) e interpretada pela cantora Lane Quinto. Os sanfoneiros foram entrevistados logo após a gravação.

As execuções foram registradas por duas câmeras com foco em cada mão dos sanfoneiros isoladamente. Cada um deles gravou as duas sanfonas: a primeira com a função de acompanhamento (base) e a outra de complementação com solos, floreios etc. O áudio e imagens das sanfonas foram mantidos no audiovisual final, para que possam ser assistidas separadamente, sem interferência dos outros instrumentos. O resultado das duas sanfonas tocadas juntas com o *playback* também foi disponibilizado em áudio, assim como os áudios individuais das sanfonas gravadas por sanfoneiro, objetivando facilitar a observação dos aspectos musicais envolvidos em cada execução.

O processo de pesquisa desenvolvido compreendeu as seguintes fases:

- Escolha da música;
- Produção de *playback*;
- Entrevista e filmagem com os sanfoneiros e zabumbeiros para obtenção dos dados da pesquisa;
- Mixagem e edição do áudio;
- Análise das execuções desenvolvidas pelos pesquisados;
- Gravação das locuções, edição e montagem do audiovisual;
- Redação do trabalho escrito.

A ideia de registrar a execução de cinco sanfoneiros tocando forró, numa perspectiva didática, trouxe a necessidade de criar, para esse registro, um ambiente mais próximo possível de um forró tocado ao vivo, porém, dentro de um estúdio. A decisão de fazer um *playback* possibilitou escolher a instrumentação e o andamento, preservando as mesma “batidas por minuto” (BPM) da gravação da música, Feira de Mangaio, contida no LP ”Esperança”, de 1979, da cantora Clara Nunes, em que Sivuca tocou a sanfona. Assim, o *playback* foi gravado, na tonalidade de Am (lá menor), que é o tom original.

A execução de cada sanfoneiro foi analisada buscando identificar aspectos semelhantes e diferentes das outras versões. Os resultados da análise foram comentados tanto na versão audiovisual quanto na escrita. A parte audiovisual desta pesquisa conta também com a contribuição valiosa de dois zabumbeiros, José Ferreti e Tico Franco, que foram entrevistados e filmados para mostrar no zabumba as diferenças rítmicas entre os principais gêneros tocados no instrumento, dentre eles o forró, foco principal deste trabalho.

Vale lembrar que Dominginhos relaciona, em depoimento no documentário “Luiz Gonzaga Tocava Assim” o surgimento do forró a uma mudança que Luiz Gonzaga propõe no toque do zabumba no “baião”, estilo que antecede o forró. Sobre isso, Marquinhos Café, um dos entrevistados, enfatiza: “O forró diferencia um pouquinho [referindo-se à sanfona], mas o que diferencia mais o forró, na sanfona, é o zabumba”.

Assim, fez-se necessário estreitar o olhar para o trabalho rítmico desenvolvido pelo zabumba e demais instrumentos percussivos utilizados no forró, bem como verificar de que maneira estes influenciam na execução da sanfona, investigando também a sincronicidade das células rítmicas entre as mãos dos sanfoneiros, o manuseio do fole, entre outros aspectos importantes para a compreensão da execução da sanfona no forró.

Com relação às entrevistas com os sanfoneiros, foi investigada a maneira como construíram seus conhecimentos, bem como detalhes técnicos da execução. Para isso, optou-

se pela entrevista semiestruturada que [...] “é uma série de perguntas abertas feitas verbalmente em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador pode acrescentar perguntas de esclarecimento [...]”. (LAVILLE; DIONE, 1999, p. 188 apud WEISS; LOURO 2011, p. 137) As perguntas foram formuladas no decorrer da entrevista de acordo com a observação do que seria mais relevante ressaltar na execução ou na formação musical de cada entrevistado.

A análise destas filmagens permitiu extrair elementos recorrentes percebidos na execução dos sanfoneiros, assim como variáveis que revelam particularidades de cada um, sobretudo pelo sotaque musical característico derivado da proveniência geográfica. Dentre os assuntos que tiveram destaque na análise das filmagens, podemos citar:

- Bases rítmicas para acompanhamento;
- Jogo de fole;
- Frases melódicas no acompanhamento;
- Mudança de timbre;
- Contrastes rítmicos e melódicos;
- Digitação nos baixos;
- Linhas de baixos;
- Digações na mão direita;
- Armação dos acordes;
- Harmonização;
- Audição de *playbacks*.

Entre outros temas destacados estão o uso da sanfona com ressonância, a compreensão rítmica da clave do zabumba e suas relações com a execução da sanfona.

### 3.4 ESCOLHA DA MÚSICA FEIRA DE MANGAIO E DOS COLABORADORES

A escolha dessa música para a pesquisa envolveu alguns critérios tais como sua ampla possibilidade de improvisação e representatividade dentro do repertório do gênero. A música é recorrente no repertório dos sanfoneiros (forrozeiros) em estágios distintos de seu aprendizado. A revisitar a discografia brasileira de excelência neste gênero, destaco o CD Cada um belisca um pouco<sup>15</sup>, que reuniu, tocando junto e ao vivo, três dos maiores

---

<sup>15</sup> Lançado em 2004, com o selo “Biscoito Fino”, é considerado um disco épico, por ter reunido três dos maiores sanfoneiros brasileiros num mesmo álbum. O álbum foi dedicado a Luiz Gonzaga, sendo que das 20 músicas

representantes da sanfona do Brasil: Dominginhos, Sivuca e Oswaldinho do Acordeon. A música Feira de Mangaio foi escolhida para abertura do CD, numa versão que traz também a improvisação do tema pelos três anfitriões do disco.

De acordo com a metodologia de trabalho, foram escolhidos cinco músicos com estreita relação ao tema estudado para construção do material a ser analisado. São eles: Cicinho de Assis, Marquinhos Café, Gennaro, Gel Barbosa e Bruninho do Acordeom.

A seguir, breve relato da trajetória artística dos entrevistados, uma vez que, em nenhum outro momento da pesquisa estes dados são apresentados, nem mesmo durante as entrevistas foram tratados assuntos ligados à trajetória de cada um deles enquanto artista, dando ênfase apenas à função de instrumentista.

### **Gennaro**

Filho de sanfoneiro ganhou sua primeira sanfona aos 12 anos. Aos 14 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde aos 17 já tocava nas casas de *shows* de forró da cidade. Em 1975, começou a tocar com a cantora Marinês, viajando por todo Nordeste. Em 1976, passou a gravar com artistas de gêneros musicais distintos e, em 1978, gravou seu primeiro LP pela gravadora CBS, a convite do produtor Abdias, tendo gravado mais três discos por essa gravadora. É compositor de músicas instrumentais importantes no repertório do forró “pé-de-serra”, tais como Forró Pifando<sup>16</sup> e Roendo Osso.

Antes de ser convidado a tocar com Luiz Gonzaga, em 1981, trabalhou por um ano e três meses com Zé Ramalho. Atuou por 11 anos no grupo “Trio Nordestino”, como cantor e sanfoneiro. Em 1993, mudou-se para a cidade do Recife, onde ainda atua na gravação e produção de artistas ligados ao forró. Gravou a sanfona em trabalhos do próprio Dominginhos, além de outros artistas de referência ligados à tradição deixada por Luiz Gonzaga.

Gennaro, responsável pela maioria das gravações e arranjos de sanfona relacionados ao forró e seus derivados no Estado de Pernambuco e fora dele, é considerado um especialista neste assunto, além de ler e escrever bem música, habilidade rara entre os sanfoneiros. Conhece e executa com fidelidade de detalhes a maior parte, senão toda a obra de Dominginhos e Luiz Gonzaga.

---

gravadas, dez são composições do Rei do Baião. Em 2005, o álbum foi indicado ao Grammy Latino, na categoria Melhor Álbum de Música Regional Brasileira.

<sup>16</sup> Na parte audiovisual desta pesquisa, Gennaro executa (ver menu: ENTREVISTA) didaticamente a canção Forró Pifando e também Quebra Osso.

### **Cicinho de Assis**

Baiano, natural de Senhor do Bonfim, é um sanfoneiro ligado à cultura nordestina, que realiza um trabalho original voltado para o forró “pé de serra”. Durante cinco anos, Cicinho fez parte da banda de Gilberto Gil, participando de projetos marcantes na carreira do artista, a exemplo de Eu, Tu, Eles, São João ao Vivo, KayaN’Gandaya e Gilberto Gil Eletroacústico.

Desde o ano de 2000, Cicinho de Assis desenvolve um trabalho próprio. Acompanhado por sua banda, o sanfoneiro marca presença nos principais festejos juninos da Capital e do interior do Estado da Bahia. Músico experiente esteve à frente das cinco edições do projeto Um Forró Para Seu Luiz, com a participação da Orquestra de Sanfonas da Bahia, Trio Nordestino, Oswaldinho do Acordeon e Waldonys, entre outros artistas, para prestar uma bela homenagem ao Rei do Baião, Luiz Gonzaga.

Cicinho de Assis foi uma das atrações do Primeiro Festival Internacional de Sanfona, ao lado de Elba Ramalho, Targino Gondim, Dominginhos e diversos sanfoneiros com destaque no cenário nacional e internacional. Com a originalidade que emprega na criação de seus arranjos, o artista vem conquistando vários tipos de públicos e parceiros que o convidam para compor arranjos e gravar novas canções.

### **Marquinhos Café**

Jovem acordeonista, nascido em Caruaru (PE), reside em Salvador há aproximadamente dez anos. A mudança para a capital baiana veio através de uma proposta de trabalho feita pelo cantor Adelmário Coelho para tocar sanfona e fazer direção musical dos seus *shows*. Marquinhos Café é um músico dedicado e vem amadurecendo a prática do forró, sobretudo, em gravações feitas em estúdio, onde é comum gravar duas sanfonas na mesma música e a combinação entre elas exige sensibilidade e maturidade musical específica. Recentemente gravou seu primeiro CD com participação de Dominginhos, que elogiou sua boa execução das sanfonas gravadas.

### **Bruninho do Acordeom**

É o mais jovem dos entrevistados, nascido em Salvador. Aos sete anos começou a estudar bateria e percussão na Escola de Musica da Universidade Federal da Bahia. Aos oito, interessou-se pelo piano e passou a ter aulas com a professora Marialice Regis. Aos 11 anos, conquistou o Concurso Francisco Mignone entre jovens pianistas da Bahia. A primeira banda de Forró que integrou foi formada ainda na escola, período em que recebeu o convite para integrar a Banda Tio Barnabé, onde permaneceu por quatro anos.

Em 2008, iniciou carreira solo como cantor, gravou dois CDs e um DVD. Em 2009, foi premiado como sanfoneiro revelação no Festival Nacional de Forró de Itaúnas (FENFIT), ES, um dos mais importantes para o estilo “pé-de-serra”.

Apesar da habilidade com a sanfona e afinidade com o forró “pé-de-serra”, Bruninho é, dentre os entrevistados, o único que mantém identificação com o forró eletrônico, tendo músicas gravadas pelas Bandas Aviões de Forró e Garota Safada, representantes desse estilo.

### **Gel Barbosa**

Nascido na cidade de Guarabira, no brejo da Paraíba e vindo de uma família de músicos, em que seu maior influenciador é o pai Geraldinho, tocador de oito baixos. Gel Barbosa aprendeu a tocar sanfona aos 12 anos. Produtor musical, arranjador e sanfoneiro, o artista já acompanhou e gravou com artistas como: Zé Calixto, Pinto do Acordeon, Carlos Pitta, Del Feliz, Antônio Barros, Cecéu, Elba Ramalho, Xangai, Targino Gondim etc.

Em 2013, participou do Trio do Forró no Carnaval de Salvador. Foi também convidado para o projeto A Bahia Canta Dominginhos e para o show Ser tão da Gente no Teatro Castro Alves. No ano seguinte, apresentou-se no Festival de Choros de Mucugê (BA), mostrando a versatilidade do acordeom.

Atualmente, morando em Salvador, divide seu tempo entre *shows*, gravações e produção musical de diversos gêneros musicais como forró, choro, frevo etc. Um ponto a ser destacado neste músico é que ele, além de tocar, também afina sanfonas, ofício que demanda paciência e conhecimento específico, sendo raro encontrar um sanfoneiro que se destaque nas duas funções. Dentre os entrevistados, apenas ele acumula estes dois ofícios.

### 3.5 A IMPORTÂNCIA DO “FAZER PRA EU VER” E DO RECURSO AUDIOVISUAL NA PESQUISA

A ideia do formato audiovisual como produto final principal deste trabalho foi despertada através de uma reflexão sobre um comentário feito por Dominginhos durante a gravação do seu primeiro DVD. Trabalho foi gravado ao vivo em 2009, no maior teatro ao ar livre do mundo, o de Nova Jerusalém, no município de Fazenda Nova (PE). Dominginhos, ao lembrar e narrar a própria trajetória artística, refere-se a Gonzaga como seu mestre na sanfona, fazendo no decorrer do discurso a seguinte consideração: “Ensinar não ensinou, mas fazia pra eu ver [...]”. Assim, mostra que Gonzaga, apesar de não ter tido objetivo explícito de ensiná-lo, contribuiu para seu aprendizado por permitir a observação de seu fazer musical de perto.

Campelo (2012), referindo-se a esse mesmo comentário feito por Dominginhos no DVD, ressalta a contribuição de Gonzaga na formação musical de Dominginhos. É importante considerar também o interesse de Dominginhos em aprender os “macetes” e a necessidade de ter alguém que faça para o outro ver. Aqui, o “alguém” aproxima-se do papel de quem se propõe a ensinar (professor) e o “outro”, alguém interessado em aprender (aluno), embora estas funções não estejam declaradas.

Desta forma, o recurso audiovisual nesta pesquisa busca trazer a possibilidade de, ao “ver” e “ouvir”, presenciar a execução da canção estudada numa perspectiva didática, por quantas vezes desejar, e dela fazer as considerações que venham contribuir para atuação do sanfoneiro no contexto do forró. Neste sentido, o vídeo representa o acesso ao “alguém”, que “faz”.

O recurso audiovisual vem ganhando cada vez mais espaço em trabalhos de cunho acadêmico. Sabe-se, porém, que há toda uma discussão acerca da etnografia virtual<sup>17</sup>, e neste sentido, observando a evolução das formas de aprendizado do violão popular, por exemplo, encontra-se hoje, na Internet, *sites* como o Cifra Club<sup>18</sup> que, através do recurso audiovisual, permite o acesso a diversas obras musicais, de distintos níveis de dificuldade, mostrando como tocar passo a passo. Desta forma, o interessado pode, de acordo com seu tempo e sua capacidade, aprender o repertório desejado.

No caso da sanfona, não existindo um *site* análogo ao Cifra Club, esses recursos também são procurados através de vídeos do *site YouTube* etc. Nem sempre, no entanto, os vídeos publicados permitem ao interessado a visualização de todas as partes da sanfona durante a execução de uma música. Por ser um instrumento composto de duas partes geradoras de som, baixo e teclas, que funcionam de forma complementar, a produção de um vídeo que mostre detalhes da execução só pode ser feita com duas ou mais câmeras ou fazendo a divisão de telas no momento da edição, alcançando assim maior precisão e funcionalidade pedagógica.

O vídeo produzido nessa pesquisa buscou também atender a estas especificações da sanfona, objetivando acesso mais fácil aos conteúdos apresentados e permitir ao interessado, adquirir conhecimentos, experimentá-los em outros contextos e, dessa forma, aprimorar sua execução.

---

<sup>17</sup> Ver Luciano Cardoso, *Práticas musicais em comunidades virtuais: etnomusicologia de ciberespaços* (2008).

<sup>18</sup> Ver <<https://www.cifraclub.com.br>>.



### 3.6 ANÁLISE DE MÉTODOS DE ACORDEOM COMO MATERIAL DIDÁTICO

Em alguns momentos deste trabalho, foi citada a existência de métodos de acordeom pesquisados. Mesmo sabendo que a procura por métodos não é prioritária como forma de aprendizado de gêneros populares ligados ao acordeom, é importante mostrar quais caminhos, quais conteúdos foram publicados visando o ensino e aprendizagem da sanfona. O método de acordeom Mascarenhas, por exemplo, parece ser um dos mais populares no Brasil. Destaca-se sua importância, pois, apesar de não estar diretamente ligados ao forró, todavia, abordou e apenas ele, o gênero popular do “baião”. Isso se deve, sobretudo, à ligação destes métodos ao contexto social da época no qual o acordeom atuava em paralelo com o piano como uma prenda da “jovem de família”, questões de gênero em período histórico.

Em relação aos métodos, no decorrer desta pesquisa tive acesso ao trabalho realizado por Álvaro Couto e Silva (2010), sob o título “O ensino do acordeom no Brasil: uma reflexão sobre seu material didático”, que analisou materiais didáticos voltados ao estudo do acordeom publicados no Brasil ou em outros países. Este trabalho serviu de referência para esta pesquisa permitindo que seus resultados fossem avaliados. A ausência do forró nestes métodos, mesmo nos nacionais, fez com que os professores e também músicos autodidatas criassem caminhos individuais para o ensino e aprendizagem do instrumento.

No ensino atual do acordeom, a escassez e pouca diversidade de materiais disponível no mercado torna inexistente o tipo de escolha apontado por Fernanda Oliveira. Como afirmamos no início deste trabalho, a dificuldade de acesso a novos materiais promove a “produção própria”, ou seja, os professores de acordeom, principalmente no que se refere à produção do repertório (seja ela autoral ou de arranjos e transcrições), tendem a confeccionar o próprio material para auxiliar as práticas e diminuir a carência do mercado. (SILVA, 2010, p. 40)

Com relação aos conteúdos, há predominância de alguns gêneros musicais nos repertórios contidos nestes métodos no qual não se incluem, por exemplo, estilos ligados à tradição nordestina como o forró, foco desta pesquisa. Outras questões, levantadas pelos autores neste sentido, abordam a falta de estudos ou exercícios em todas as tonalidades e a desproporção entre o número de exercícios propostos para a mão direita e mão esquerda.

Observamos a prevalência do gênero valsa, presente em 42% do repertório abordado nos métodos (Tab. 1), uma preferência pelo uso da tonalidade de Dó maior no repertório, com 44% de ocorrências (Tab. 2) e uma supremacia de exercícios voltados para a mão direita, com 42 % de aparições (Tab. 3), o que aponta para um desequilíbrio no ensino do acordeom. (SILVA, 2010, p. 68)

O limite entre os universos popular e erudito da sanfona vem ficando cada vez mais estreito. O concerto do compositor gaúcho Radamés Gnattali para acordeom, que representa a aproximação destes universos, é bom exemplo disso. Segundo o acordeonista Daniel Castillos, que executou o concerto em 2009, acompanhado da orquestra de câmara Fundação de Artes de Montenegro (FUNDARTE-RS), o concerto foi composto inspirado em um músico de atuação predominantemente popular, Chiquinho do Acordeom.

No Nordeste, Sivuca foi um dos sanfoneiros que mais se apresentou ao lado de orquestras, tendo se apresentado por vezes o repertório de forrós e outros estilos nordestinos nessas formações. Para alguns autores de métodos, a forma escolhida para elevar o padrão do acordeom ao patamar de concerto acabou por omitir o repertório popular ignorando, no caso do Brasil, mais especificamente no Nordeste, o amplo e representativo repertório de compositores como Dominginhos, Sivuca, Oswaldinho, Hermeto Pascoal e do próprio Luiz Gonzaga, repertório riquíssimo e ainda pouco explorado, que poderia por certo ser utilizado na formação de acordeonistas brasileiros e somar mais uma referência ao estudo dessa música no mundo.

Ao consultarmos a formação histórica do repertório do acordeom, encontramos aspectos que indicam a formação de um instrumento de concerto. Esta afirmativa é confirmada pelo acordeonista francês Thierry Accard: “Quando acompanhamos a evolução do acordeom, vemos que a literatura abordada é constituída e articulada para promover um instrumento dedicado ao concerto”. (COUTO; SILVA, 2010, p. 27 apud ACCARD 2000, p. 9)

Analisando o perfil de algumas escolas de destaque no mundo em relação ao ensino aprendizagem do acordeom, a exemplo da União Nacional dos Acordeonistas da França (UNAF)<sup>19</sup>, a *American Accordion Association (AAA)*<sup>20</sup> e *Accordion Teachers Guild (ATG)*, pode-se ver que a atenção à música popular é minoritária.

No Brasil, segundo Couto, “destacou-se a União Nacional dos Acordeonistas (UBA), fundada pelo italiano Agib Franceschini, na década de 40”.

---

<sup>19</sup> A União Nacional dos Acordeonistas da França (UNAF), criada em 1946, teve como objetivo a promoção do acordeom de concerto, através de uma literatura específica, criada por compositores contemporâneos. Assim, “em 1965, o acordeon passou a ser ensinado em conservatórios de música (franceses) [...]”. (SILVA, 2010, p. 27 apud Accard, 2000, p. 9)

<sup>20</sup> Nos Estados Unidos, em 1938 foram criadas a Associação dos Acordeonistas Americanos e a ATG, Grêmio dos Professores de Acordeon, que juntos tomavam decisões autoritárias quanto à pedagogia e ao repertório do acordeon, à concepção e a projetos de instrumentos. (JACOBSON, 2007, p. 226) A *National Accordion Organization* (Organização Nacional do Acordeon – NAO,) e o *British College of Accordionists (BCA, Colégio Britânico de Acordeonistas)* desempenhou função semelhante na Grã-Bretanha e o programa de ensino elaborado por eles foi utilizado pela maioria dos professores britânicos. Para a ATG, somente com o aprimoramento dos professores poderiam ser desenvolvidos tanto um material de ensino como uma literatura musical idiomática, ou seja, acreditavam que o nível do ensino poderia decidir o futuro do acordeom. (CHARUHAS, 1955: 51)

[...] a ascensão do acordeom ocorre com o surgimento de uma classe média urbana, formada na década de 1930 a partir do governo do Estado Novo, em que a prática da música popular, assim como de outras manifestações sócio-culturais, passou a ser incentivada. A ascensão da chamada classe trabalhadora fez coexistirem um Brasil Rural e outro cada vez mais industrializado, o que gerou “um cruzamento de elementos folclóricos com elementos de uma cultura cada vez mais ligada ao lazer urbano” (Zanatta 2004: 214). Segundo a acordeonista e pedagoga Maria Aparecida Fabri Zanatta, “apoiadas de um lado pela divulgação das ondas do rádio, e do outro por políticas populistas, estas músicas passaram a ser reconhecidas em outros espaços, inclusive urbanos”. (SILVA, 2010 apud ZANATTA 2004, p. 205-206)

Esse ambiente favoreceu a projeção da música de Luiz Gonzaga e, conseqüentemente, do acordeom na música popular brasileira. A música de Gonzaga, além de reforçar o sentimento de pertencimento aos nordestinos imigrantes na capital, confluía com os interesses políticos nacionalistas da época. Segundo Couto e Silva (2010, p. 33,) citado por Ângelo (2006, p. 60), “[...] O auge do acordeom coincidiu com a chegada de ritmos dançantes vindos do nordeste, dado início à moda do baião [...]”. Mais adiante, complementa:

Foi com o baião que a popularidade do acordeom atingiu níveis nunca antes alcançados no Brasil, o que teve um reflexo imediato em seu ensino nas escolas de música. A grande procura por sua compra e aprendizado é explicada pelo jornalista e pesquisador musical Assis Ângelo, denominado por ele “segundo grande momento” do acordeom no cenário nacional. Segundo Ângelo “a partir de Luiz Gonzaga, a sanfona ganhou enorme popularidade, tanto que logo após ele lançar os primeiros discos solo começaram a pipocar academias de ensino desse instrumento no Rio de Janeiro, em São Paulo, no País todo, às dezenas”. (COUTO E SILVA, 2010, p. 33 apud ÂNGELO 2006, p. 60)

Embora Luiz Gonzaga tenha divulgado diversos estilos da música nordestina, os poucos métodos de acordeom que a incluem em seu repertório, não abrangem todos. Neste sentido, seria válida uma abordagem aos padrões rítmicos dos instrumentos de percussão utilizado nos estilos por ele difundidos, principalmente o zabumba, pois, conforme afirma a maioria dos entrevistados nesta pesquisa, é ela que dita o acompanhamento da sanfona. Dessa forma, é praticamente impossível executar o “forró”, por exemplo, foco desta pesquisa, sem a compreensão rítmica do zabumba.

Dentre os métodos analisados por Silva (2010), Mário Mascarenhas faz menção ao estudo de baião (linha de baixo), porém sem abordar o estilo de suas interações com instrumentos de percussão característicos conforme sugerido no parágrafo anterior. Além dele, Adelar Bertussi e Waldir Teixeira, em seu Método para Acordeon: Som Bertussi, incluem em seu repertório a canção Asa Branca, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira com arranjo para acordeom de W. Teixeira, classificando-a como “baião” e sendo apresentada em

dó maior. Apesar da importância desta abordagem, é preciso lembrar que Gonzaga não executava Asa Branca em “baião”, pelo menos na gravação original (1947), e que a tonalidade original da música é sol maior e não dó. A música na tonalidade de sol maior facilita a execução da melodia por utilizar apenas as teclas brancas.

De volta à questão dos métodos, foi constatado que estilos como forró, xaxado, galope, arrasta-pé, coco, frevo não foram mencionados em nenhum dos 14 métodos analisados (12 nacionais e 2 internacionais) por Couto e Silva (2010). Nesse caminho autodidata de ensino e aprendizagem do acordeom, acredita-se que a sistematização do ensino e aprendizagem não venha acontecer em curto prazo por alguns fatores que ainda precisam ser superados. Os contatos com algumas iniciativas alternativas de ensino e aprendizagem da sanfona, conhecida no decorrer desta pesquisa, com foco na tradição nordestina do instrumento, permitiram identificar alguns pontos a serem estudados.

No estado da Paraíba, existe uma escola de sanfona chamada A Sanfonada, criada e coordenada pelo professor e sanfoneiro Edglei Miguel, que funciona vinculada por convênio à Universidade Estadual da Paraíba. Segundo o professor Edglei, em entrevista dada para esta pesquisa, o índice de desistência é bastante grande, apesar de o Estado da Paraíba ter na sanfona um importante símbolo da cultura e apreço popular.

Segundo ele, “[...] a desistência é muito grande, eu tenho que matricular 200 alunos pra no final conseguir formar uma turma de 25 a 30” (informação verbal). Ainda assim, contava, no momento da entrevista, com cerca de 120 alunos matriculados, além de um grupo já estruturado com 45 alunos, que compõe a Orquestra Sanfonada. O professor ressalta que esse grupo até participa de atividades remuneradas tocando o Hino Nacional em eventos, entre outros trabalhos. O professor Edglei Miguel relata ainda algumas dificuldades estruturais que contribuem para o elevado índice de desistências como falta de estacionamento, mesmo pagando, no centro da cidade, onde funciona a escola; a inviabilidade de andar de ônibus com um instrumento caro, por conta do risco de assalto; o perigo de carregar um acordeom numa moto para aqueles que utilizam esse meio de transporte. O projeto conta com 15 sanfonas da marca “Michael”, porém Edglei diz dar preferência a quem já tem instrumento, não permitindo a matrícula de aluno que não tenha, pela impossibilidade de estudar em casa.

Outro ponto levantado por ele, considerado de extrema importância, é o uso da Internet como meio de intercâmbio de informações sobre conteúdos didáticos. Segundo ele, o grande número de solicitações de música pela Internet, de peças de maior complexidade técnica extrapolou sua capacidade de atendimento virtual. Com relação à adoção de métodos para o

ensino, informou que não segue especificamente nenhum método. Elaborou uma metodologia própria fundamentada nas necessidades e objetivos específicos dos alunos. Contudo, a presença do repertório nacional, sobretudo nordestino, é garantida, sendo aprendidas músicas de Dominginhos, Sivuca, Luiz Gonzaga e outros mestres desse universo musical.

Em conversa com outro professor, na Bahia, Gildo Arano, que lecionou acordeom no Centro Universitário de Cultura e Artes (CUCA), no curso de extensão da Universidade Estadual de Feira de Santana, a desistência também foi um dos assuntos recorrentes na sua experiência didática, justificada em alguns fatores. De acordo com ele, o processo de seleção dos alunos era feito através de sorteio, ocasionando a heterogeneidade da turma com alunos de níveis técnicos e interesses variados. Muitos se inscreviam sem a menor noção do que iam encontrar, a ponto de desistirem por motivos banais, como achar o instrumento pesado, além de surpreenderem-se com o elevado custo do instrumento.

O curso não chegou há completar um ano, segundo ele, em pouco mais de seis meses ficaram apenas alguns alunos que tomavam aulas particulares. As dificuldades para transporte do instrumento também foram relatadas. Foi sugerido como alternativa, o uso de escaletas nas aulas, pela facilidade de transporte, o que não substitui o acordeom, pois, além de não ter os baixos, o aluno demora um tempo até habituar-se à inclusão do sopro para articulação das notas.

A análise dos métodos citados deixou clara a importância dos mesmos para o aprendizado do acordeom, não sendo este, no entanto, a única ferramenta para este objetivo. Em se tratando de estilos diretamente ligados às culturas populares como o forró “pé-de-serra”, a elaboração de métodos com conteúdos específicos surge como opção para facilitar o acesso a conhecimentos que ainda, em sua maioria, estão na oralidade.

## 4 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS E EXECUÇÕES

Os tópicos a seguir referem-se aos assuntos abordados durante as entrevistas e também aos ligados à análise das execuções dos sanfoneiros, aqui apresentados num mesmo capítulo, pois naturalmente se inter-relacionam e possivelmente serão mais bem compreendidos através de uma abordagem interativa. Faz-se necessário lembrar que minha visão, enquanto pesquisador é apenas uma das possíveis perspectivas de análise deste material e que este capítulo caminha mais próximo à subárea “pedagogia do instrumento”, focando aspectos ligados à prática instrumental.

### 4.1 IMPORTÂNCIA DAS ENTREVISTAS

Com relação aos instrumentos metodológicos, além do registro audiovisual e análise das performances, destacam-se a importância das entrevistas. Importantes experiências iniciais de aprendizagem são reveladas pelos entrevistados ao rememorarem como começaram a tocar.

A narrativa autobiográfica, em razão da particularidade de seu modo de produção, “é, seguramente, a forma de máxima implicação entre quem entrevista e a pessoa entrevistada” (MOITA, op. cit., p. 272) e foi entendida por nós, com base em Bolívar e outros (2001), na tríplice dimensão de: FENÔMENO (o relato; o acontecimento), MÉTODO (teoria da metodologia de investigação) e PROCESSO (de ressignificação do vivido do sujeito que se narra). (SOUZA; ABRAHÃO, 2009, p. 35)

O trecho acima foi extraído do texto “O método autobiográfico como produtor de sentidos: a invenção de si”, em que Maria Helena Menna Barreto Abrahão (2009) trata das reconstruções de sentido que o professor estabelece ao narrar sua formação e atuação no magistério e os diferentes modos pelos quais é afetado.

No caso desta pesquisa, a mesma constatação dos benefícios da narrativa autobiográfica indica quanto os sanfoneiros entrevistados contribuem para o objetivo deste trabalho no momento em que narram suas trajetórias, a partir de memórias dos caminhos percorridos para aprender a tocar sanfona. Suas narrativas nos permitem observar aspectos que viabilizam ou dificultam seus aprendizados, guiando a elaboração de um caminho mais curto e funcional para melhor compreensão da sanfona no estilo forró “pé-de-serra”.

#### 4.1.1 Um segredo guardado a sete “foles”

Uma das respostas mais importantes obtidas na investigação de como os sanfoneiros nordestinos se desenvolvem musicalmente, atingindo altos níveis técnicos de execução, improvisação e criação musical, parece estar mesmo na maturidade alcançada pela vivência no acompanhamento de outros artistas, em gêneros distintos, em formações instrumentais diversas e em contextos variados de atuação da sanfona. Dominginhos e também Gennaro associam ao seu desenvolvimento musical a prática de acompanhamento de outros artistas e inserção em situações musicais distintas anteriormente referidas. Abaixo um trecho de uma entrevista dada pelo sanfoneiro Camarão<sup>21</sup> sobre a versatilidade de Dominginhos:

Ele tocava muito choro, tocava bossa nova, e quando ele não tava tocando com Luiz Gonzaga, para sobreviver tinha que tocar na noite né... aí tinha que tocar... naquela época era bossa nova mesmo, era *blues*, esses negócio americano todinho de improvisar, que o americano só faz o comezinho assim e já começa a improvisar... aí foi onde ele aprendeu a improvisar e se tornou um grande músico, não é?! (CAMPELO, 2012, p. 104)

Mesmo Luiz Gonzaga, antes de projetar-se como cantor e compositor, atuou por muito tempo como músico, solista e acompanhante, trabalhando em emissoras de rádio no Rio de Janeiro, tais como a Rádio Tamoio e Clube do Brasil, sendo que a primeira gravação que realizou como sanfoneiro foi acompanhando Genésio Arruda, em 1941.

A experiência profissional do músico popular se constitui no processo de aprendizagem continuada e que as habilidades adquiridas se baseiam, na prática, em contextos diversificados, que incluem desde espaços não escolares à formação acadêmica tradicional. (RECÔVA, 2006, p. 9)

A exposição de Gennaro, durante a entrevista registrada na parte audiovisual desta pesquisa, reforça a importância da atuação dos sanfoneiros em diversos contextos musicais, atribuindo à “noite”, que neste caso representa a socialização com outros músicos em eventos musicais noturnos, a posição de fundamental contribuidora para seu desenvolvimento musical.

---

<sup>21</sup> Conforme Campelo (2012, p.35), Camarão foi amigo íntimo e contemporâneo de Dominginhos, homenageado até por Luiz Gonzaga em sua música, pioneiro na formação das bandas de forró. Nesse universo cultural, acredito que um dos sanfoneiros de maior importância devido ao maior tempo de carreira no meio artístico seja o Mestre Camarão. Sendo assim, em busca de um maior aprofundamento em sua trajetória artística recomendo o *site* <http://camaraoesalatiel.blogspot.com.br/p/musicas.html>. Camarão foi o primeiro professor de Marquinhos Café, um dos sanfoneiros que colaborou com esta pesquisa, que cita Camarão durante sua entrevista em vídeo, ao explicar como usar o “jogo de fole” no acompanhamento do forró.

Essa questão da mudança é natural... Dominginhos passou pela noite... e eu passei pela noite...eu chequei a tocar com um quinteto, onde tinha um piano acústico, uma guitarra semi-acústica, um baixo “de pau” (acústico) e uma bateria tocada com vassourinha... você tem que desenvolver um lado de tocar que não é o seu [...]. (GENARO, entrevista, 2015)

Em suas considerações finais em “O caminhar musical de Dominginhos: processos de aprendizagem na prática da sanfona”, Campelo (2012) afirma:

Também ficou evidente, para a construção de sua identidade, a importância de sua vivência musical nos diversos contextos de aprendizagem e intercâmbio de influências musicais, através da prática profissional no tocar com os regionais, acompanhar outros cantores, e outros instrumentistas. (CAMPELO, 2012, p. 119)

Assim, ainda tendo como referência o músico Dominginhos, é importante dizer que este intercâmbio de influências musicais funciona integrado a outros fatores que convergem na singularidade e representatividade deste artista no âmbito da música mundial, comprovando a possibilidade de uma formação musical consistente, fora dos padrões sistematizados de ensino de música, o que em música popular brasileira aparece mais como regra que exceção.

A pluralidade e riqueza sistemática da aprendizagem de Dominginhos, mesmo que de forma heterogênea se comparada à metodologia da escolaridade pautada pela hierarquização do saber, ficou evidente o reconhecimento de seu aprimoramento técnico-instrumental, refletido na construção de uma maneira de tocar única, que abrangia e transitava em qualquer estilo e com as mais amplas linguagens de improviso, caminhos melódicos e labirintos harmônicos, comprovando que o ambiente da escolaridade não é o único contexto para se aprender música. (CAMPELO, 2012, p. 120)

Aqui cabe inclusive a seguinte pergunta; seria possível formar um músico do nível de Dominginhos numa academia?

#### 4.2 BASES RÍTMICAS PARA ACOMPANHAMENTO DO FORRÓ

Um dos objetivos desta pesquisa foi investigar as células rítmicas utilizadas no acompanhamento do gênero, assim como a sincronicidade das duas mãos dos sanfoneiros, que, a partir da análise das execuções ficou claro que há pelo menos dois caminhos diferentes na concepção rítmica da base do forró tocada pela sanfona.

O primeiro consiste na execução de uma célula fixa ou padrão rítmico fixo para a mão direita e outro distinto e complementar para a mão esquerda. Alguns de nossos entrevistados e



o próprio Dominginhos, no documentário, Luiz Gonzaga Tocava Assim, quando perguntado sobre como tocar forró na sanfona, explica primeiro como se toca o “baião”, e em seguida a diferença entre os dois. A proximidade entre estes estilos, cronológica e também rítmica, motivou-me a tratá-los juntos, uma vez que espontaneamente a maioria de nossos entrevistados o fizeram.

O exemplo abaixo mostra as células básicas do baião e do forró tocados na sanfona sobre o acorde de “sol maior” conforme transcrição feita da entrevista de Marquinhos Café na parte audiovisual desta pesquisa. As bases tocadas por Marquinhos Café serão tomadas como referência para o estudo rítmico do forró nesta pesquisa.

Figura 1 - Base do baião e do forró na sanfona, com base na entrevista de Marquinhos Café.

The musical score for Sanfona is presented in a grand staff with a treble clef on the right and a bass clef on the left. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. A 'G' chord symbol is placed above the first measure. The score is divided into four measures. The first two measures are labeled 'baião' and the last two are labeled 'forró'. In the 'baião' measures, the right hand plays a sequence of chords (G, A, B, G) and the left hand plays a rhythmic pattern of quarter notes (G, A, B, G). In the 'forró' measures, the right hand plays the same sequence of chords, but the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes (G, A, B, G). The score concludes with a double bar line.

Nos dois primeiros compassos da figura 1, são expostos os motivos rítmicos que representam o “baião”, no terceiro e no quarto, a representação do “forró”. Observem que no baião, tanto as teclas da mão direita quanto aos baixos da mão esquerda terminam o compasso com uma figura de colcheia, enquanto que no forró, com duas semicolcheias. Apesar do baião e do forró serem escritos em compassos binários, pode-se notar a diferença entre as células do baixo e do ritmo dos acordes. As duas semicolcheias ao final de cada compasso tocado no forró devem ser executadas **em movimento contrário do fole**, sendo este um recurso fundamental para a precisão e acentuação rítmica característica do gênero.

Apesar de estas bases serem dinâmicas, tendo na prática muitas variações, o modelo exposto representa um dos padrões mais importantes, ou seja, a base na qual se poderá variar mantendo certo espelhamento rítmico com o zabumba, sobretudo no que se refere à acentuação rítmica.

A seguir, seguem as transcrições do zabumba mostradas por Ferreti e Tico Franco, para os respectivos gêneros, baião e forró, durante as entrevistas. A célula rítmica do zabumba é apresentada entre as células do triângulo e da sanfona para melhor visualização dos espelhamentos rítmicos. As sanfonas representadas nas figuras abaixo foram transcritas também a partir do exemplo mostrado por Marquinhos Café, e servirão de modelo para observação do zabumba no contexto do trio, formado por zabumba, triângulo e sanfona.

Figura 2 - Ritmo do “baião” tocado no zabumba por Ferreti. Com relação à escrita do zabumba, a nota mais grave representa a parte grave do zabumba, “marreta” e o “x” a parte aguda, “bacalhau”.

BAIÃO

The musical score for 'BAIÃO' is written for three instruments: Triângulo, Zabumba, and Sanfona. The time signature is 2/4. The Triângulo part consists of a repeating rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating the 'bacalhau' (high) part of the zabumba. The Zabumba part shows a sequence of notes with 'x' marks above them, representing the 'marreta' (low) part. The Sanfona part is divided into two staves, with the upper staff labeled 'Base Baião' and the lower staff providing a bass line. The key signature has one sharp (F#).

O ritmo do “baião” mostrado por Tico Franco foi idêntico ao mostrado por Ferreti na figura acima. Com relação ao forró, o exemplo mostrado por Ferreti permitiu identificar com mais clareza uma célula básica para o gênero transcrita a seguir.

Figura 3 - Forró mostrado no zabumba por Ferreti durante a entrevista.

5 FORRÓ

The musical score for '5 FORRÓ' is written for three instruments: Tgl., Zab, and Sanf. The time signature is 5/4. The Tgl. part consists of a repeating rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Zab part shows a sequence of notes with 'x' marks above them. The Sanf part is divided into two staves, with the upper staff labeled 'Base Forró' and the lower staff providing a bass line. The key signature has one sharp (F#).

A exemplificação do ritmo do forró mostrado por Tico Franco no zabumba, apresentou muitas variações, dificultando a identificação de uma célula básica que se repetisse. No entanto, percebe-se acentuação mais forte a cada dois compassos, sempre no primeiro tempo. Essa recorrência parece devolver à música um centro ou o chão, na linguagem popular, fundamental num gênero que envolve tantas variações.

A célula rítmica da marreta, na execução de Ferreti está presente na execução de Tico Franco nos compassos abaixo, apesar das variações.

Figura 4 - Forró mostrado no zabumba por Tico Franco durante a entrevista.

The musical score for 'FORRÓ' consists of three staves. The top staff, labeled 'Trgl.', shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific articulation. The middle staff, labeled 'Zab', shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific articulation. The bottom staff, labeled 'Sanf', is divided into two parts: the upper part is labeled 'Base Forró' and shows a rhythmic pattern of eighth notes, and the lower part shows a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in 2/4 time and G major.

Na figura a seguir, tem-se apenas a célula básica do zabumba e da sanfona para o gênero forró apresentadas sem variações num mesmo sistema.

Observe que o primeiro tempo do zabumba tem a mesma célula que o segundo tempo da sanfona, na clave de sol, enquanto que o segundo tempo do zabumba tem a mesma célula rítmica do primeiro tempo dos baixos da sanfona, na clave de fá. Em outras palavras, os mesmos motivos rítmicos são encontrados em ambos os instrumentos, porém, em momentos distintos. Se for considerado, porém, baixos e teclados simultaneamente, têm-se subdivisões constantes de semicolcheias. Observem que a análise do zabumba inclui marreta e bacalhau simultaneamente.

Figura 5 - Célula básica do “forró” no zabumba e na sanfona.

The musical score for 'Célula básica do “forró” no zabumba e na sanfona' consists of two staves. The top staff, labeled 'Zabumba', shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific articulation. The bottom staff, labeled 'Sanfona', is divided into two parts: the upper part shows a rhythmic pattern of eighth notes, and the lower part shows a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in 2/4 time and G major.

Outra concepção de base para acompanhamento pela sanfona no forró, diferente da apresentada por Marquinho Café, consiste em o sanfoneiro reproduzir a célula rítmica tocada pelo zabumba. Neste caso a sanfona repete a “clave” do zabumba como no exemplo abaixo:

Figura 6 - Célula rítmica da sanfona espelhada com a clave do zabumba.

The image shows a musical score for Zabumba and Sanfona. The Zabumba part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Sanfona part is written on two staves, treble and bass, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The Zabumba part has four measures with notes on the first and third beats, marked with 'x' above them. The Sanfona part has four measures with notes on the first and third beats, mirroring the Zabumba part.

Na figura acima, a divisão rítmica da sanfona na mão direita e esquerda é praticamente a mesma feita pelo zabumba, com a mão direita da sanfona, a do teclado, repetindo a célula do “bacalhau”, parte aguda do zabumba e a mão esquerda, a dos baixos a repetindo a “marreta”, parte grave do zabumba. Essa constatação ocorreu durante a análise da execução do sanfoneiro Cicinho de Assis, que atribui, durante a entrevista, essa maneira de acompanhar a uma das formas com as quais Dominginhos costumava tocar o forró nos últimos anos de sua carreira. Sabendo que boa parte da música afro-brasileira se constitui nas diferentes acentuações das subdivisões, semicolcheias, acredito que o forró tenha herdado essa característica pela sua proximidade com o samba e por ser uma variação ou desdobramento do baião que, segundo fontes pesquisadas, tem origem também em ritmos africanos<sup>22</sup>.

Em compasso binário, a clave do forró tocada no zabumba apresenta certa constância de quatro notas por tempo (semicolcheias) que são dinamizadas por acentuações específicas. Essa característica, no entanto, não aparece apenas no acompanhamento, na introdução da música Feira de Mangaio, a predominância de quatro semicolcheias por tempo é facilmente constatada também já na melodia da introdução.

<sup>22</sup> Nesse processo de incorporação e reelaboração cultural, o sanfoneiro Luiz Gonzaga reinventou o baião e deu também divulgação a outros gêneros do território nordestino. Ritmos como coco, maracatu, xote, xaxado, toada, aboio, entre outros, deram grandes contribuições ao repertório musical de Gonzaga. Ao que parece esses ritmos musicais “nordestinos” emergiram do desenvolvimento sonoro das matrizes africanas. (MORAES, 2013, p. 42)

Figura 7 - Transcrição da introdução da música Feira de Mangaio.

The image shows a musical score for the introduction of 'Feira de Mangaio'. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Sanfona' and the second is labeled 'Sanf.'. Both systems are in 2/4 time. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features a consistent pattern of four eighth notes per measure, characteristic of the 'pé-de-serra' style.

Durante a análise das imagens dos sanfoneiros, observei que essa constância de quatro semicolcheias por tempo também é encontrada nas improvisações. O trecho transcrito da improvisação feita por Gennaro durante a gravação da primeira sanfona serve de exemplo para visualizar a predominância rítmica de quatro semicolcheias por tempo durante a improvisação.

Figura 8 - Trecho do improviso de Gennaro.

The image shows a musical score for Gennaro's improvisation. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Sanfona' and the second is labeled 'sanf.'. Both systems are in 2/4 time. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features a consistent pattern of four eighth notes per measure. Chord markings are present above the top staff: Am, Dm, E7, and Am. A note in the second measure of the 'sanf.' system is marked with a circled '6'. A text annotation 'Arpejo de E7 sobre acorde de Dm' is placed between the two staves of the second system.

A constância de quatro semicolcheias por compasso é uma característica também encontrada na música europeia, sobretudo no período barroco. A peça Solfeggetto de C.P. E, serve de exemplo para observação das acentuações em comum com a linguagem do estilo forró “pé-de-serra”. Recomendo a audição do CD do sanfoneiro Chico Chagas intitulado “Um Chopin no Bach” que traz a leitura de algumas peças eruditas europeias em ritmo e instrumentação característica do forró “pé-de-serra”.

### 4.3 DIGITAÇÃO

Uma pequena, porém, relevante particularidade em relação à digitação dos sanfoneiros, na mão esquerda, foi constatada em relação aos métodos de acordeom que tive acesso. Autores conhecidos tais como Mascarenhas (1940), Wenceslau Raslz (1953), Adelar Bertussi (1999), Alencar Terra (1945) e Luigi Orestes Anzaghi (1951) sugerem tocar a tônica dos acordes, na baixaria da sanfona, com o dedo 4 (anelar). A mesma nota é tocada pelos cinco sanfoneiros filmados nesta pesquisa e também por Dominginhos, Luiz Gonzaga, dentre outros com o dedo 3 (médio).

Esta mudança afeta a digitação de outras notas quando na condução de alguma linha ou fraseado de acompanhamento nos baixos, favorecendo ou dificultando a execução de determinados trechos musicais. Contudo, há grandes acordeonistas adeptos das duas opções não sendo este um fator que interfere tão profundamente na execução. Entre os sanfoneiros autodidatas, o uso do dedo “3” é mais comum, sendo quase um consenso.

Outra particularidade, já com relação à mão direita, é que os sanfoneiros entrevistados não utilizam regras definidas para a passagem do polegar entre os dedos durante a execução de uma frase melódica, realizam-na de forma intuitiva. Considerando que o objetivo é o resultado sonoro, o que interessa é conseguir executar a música, experimentando a digitação que melhor se adapte a cada situação.

Sobre esse assunto, lembro o comentário feito por Toninho Ferragutti<sup>23</sup> a uma amiga, também sanfoneira que, na ocasião pedia orientação sobre como executar um trecho melódico na sanfona: “O importante é tocar limpo e não ficar dando “soquinhos” no decorrer do fraseado”. Embora não recorde exatamente as palavras que ele usou, o termo “soquinhos” representa uma metáfora para alertar sobre a interrupção das frases que tanto podem acontecer na mudança da direção do fole, quando no abrir ou fechar, tanto no momento em que faz a passagem de dedos na mão direita, ou seja, nas teclas.

Nos métodos para sanfona pesquisados, no que se refere à digitação (mão direita) constatei que os mesmos se baseiam nas regras estabelecidas para o estudo do piano, onde, na escala de “dó maior”, por exemplo, o polegar deverá passar por baixo do dedo 3 e atingir a nota fá, seguindo até o próximo “dó” sem nenhuma outra passagem entre os dedos. De acordo

---

<sup>23</sup>Toninho Ferragutti (Antônio de Pádua Ferragutti) instrumentista, arranjador, compositor. Toninho é na atualidade um dos mais importantes acordeonistas brasileiros.

com o professor Saulo Gama<sup>24</sup>, a perspectiva vertical do teclado dificulta a reprodução das regras estabelecidas com base num teclado na posição horizontal, fazendo-se, em alguns casos, necessário reavaliar a execução do trecho mudando a digitação.

Outra característica percebida na prática musical dos sanfoneiros no contexto do forró é a utilização do mesmo dedo, o polegar, para tocar mais de uma nota, teclas vizinhas, ao mesmo tempo, utilizados para formar alguns acordes maiores com sétima menor. Por exemplo, o acorde de G7, pode ser montado com o polegar apertando simultaneamente as notas fá e sol, o indicador a nota si e o dedo médio a nota ré. O acorde de ré maior também pode ser montado utilizando o mesmo recurso.

#### 4.4 ARMAÇÃO DOS ACORDES

Na análise das execuções dos sanfoneiros, notei que a formação dos acordes na mão direita, a das teclas, oscila entre 2, 3 e 4 notas, obviamente completando ou reforçando o acorde com a mão esquerda. Percebi também que o acorde, quando montado com quatro dedos, permite maior articulação rítmica, tal como um pandeiro em que temos partes que dialogam ritmicamente.

Com relação às proposições melódicas, destacam-se as criativas e variadas maneiras de atingir a sétima da dominante durante o discurso musical. Como proposta pedagógica, penso que este aspecto pode ser desenvolvido ou assimilado pelos sanfoneiros interessados, através de escuta atenta de gravações de músicos consagrados em que os trechos devem ser aprendidos e praticados. Com o tempo, cria-se um repertório de maneiras e/ou opções para se atingir as sétimas. É natural que com o tempo o sanfoneiro comece a propor frases próprias que guardam alguma relação com as frases estudadas, mas que já representam uma expressão musical autêntica.

Embora não seja o foco da nossa pesquisa, a análise harmônica da música Feira de Mangaio revelou algumas variações entre os sanfoneiros pesquisados. Durante as filmagens, o entrevistado Cicinho de Assis e também Gel Barbosa perguntaram se deveriam gravar como Dominginhos tocava ou à maneira de Sivuca. Para além da expressão individual de cada músico, há uma diferença concreta em relação à harmonia, quando na passagem de um trecho do refrão abaixo transcrito:

---

<sup>24</sup> Saulo Gama é mestre em música pela Universidade Federal da Bahia e atua como professor de sanfona e piano há mais de 10 anos na Capital baiana.

**Harmonia tocada por Sivuca:**

F            Bm7(5-)  
 Tuma uma **bicada** com lambu **assado**  
 E7    Am  
 E olha pra **Maria** do **Juá**

**Harmonia tocada por Dominginhos:**

Cm7/9    F7/9  
 Tuma uma **bicada** com lambu **assado**  
  
 Bm7/5- E7 Am  
 E olha pra **Maria** do **Juá**

Destacamos em negrito a sílaba onde os acordes são aplicados para facilitar a análise. Na versão tocada por Dominginhos, percebe-se que a sofisticação na harmonia é provavelmente fruto da vivência do músico com a linguagem do *jazz*. Percebe-se ainda que a maneira através do qual Dominginhos harmoniza suas próprias músicas e também de outros compositores, incluindo gravações e improvisos sobre temas conhecidos da música instrumental, chorinhos, bossa nova, por exemplo, geram grande interesse por parte de sanfoneiros em destaque no Brasil e no mundo, a exemplo de Richard Galliano<sup>25</sup> que revelou numa entrevista ao documentário, *Paraíba Meu Amor*, sua admiração pela obra de Dominginhos.

Dentre músicos de geração mais recente, o jovem Mestrinho<sup>26</sup>, de Aracajú e Cezinha, de Recife<sup>27</sup>, Jefinho Dias na Bahia e Nonato Lima, do Ceará, por exemplo, apresentam uma maneira de tocar bastante sofisticada, em que a influência de Dominginhos se mostra evidente em muitos momentos.

#### 4.5 JOGO DE FOLE

Este termo não foi encontrado nos métodos de acordeom que tive acesso, embora no que se refere ao forró seja de extrema importância, porque o jogo de fole é uma característica

<sup>25</sup> O francês, Richard Galliano é um dos mais reconhecidos acordeonistas da Europa, referência nos gêneros Jazz e tango, tendo conhecido Dominginhos pessoalmente durante as filmagens do documentário “Paraíba meu Amor” produzido pelo cantor e compositor Chico César.

<sup>26</sup> Segundo Campelo (2012, p.43), Mestrinho foi o “último sanfoneiro que atualmente estava acompanhando Dominginhos”. Mestrinho é filho e neto de sanfoneiro e teve em Dominginhos uma de suas principais referências musicais.

<sup>27</sup> Cezinha é uma das grandes revelações da sanfona pernambucana que, além do timbre de voz, que lembra muito Dominginhos, tem uma maneira de tocar também muito próxima à dele, evidenciando a influência do mesmo em sua carreira. Cezinha participou da gravação do primeiro DVD de Dominginhos, gravado em Nova Jerusalém (2009), integrando a banda base, além de interpretar, numa participação especial a música “Feira de Mangaio” (Instrumental).



fundamental do forró tocado na sanfona. Este recurso aparece nas primeiras músicas autorais gravadas por Gonzaga, na década de 1940, marcando o início do seu reconhecimento e projeção artística nacional.

A técnica do jogo de fole, também conhecida como “resfulengo” que, segundo Dominginhos em depoimento no documentário Luiz Gonzaga Tocava Assim<sup>28</sup>, revela ter conhecido através do próprio Gonzaga, é a movimentação do fole abrindo e fechando, em movimento alternado num curtíssimo espaço de tempo, permitindo tocar o mesmo acordes nas subdivisões e até nas subdivisões das subdivisões, mudando de acordes inclusive. Este assunto é tratado com mais detalhes na parte audiovisual desta pesquisa, não sendo possível, no entanto, revelar nas imagens a dimensão exata da força utilizada ou do volume de ar movimentado nesta técnica.

É fundamental dizer que a dinâmica e a precisão rítmica das notas tocadas são atingidas por esse manejo do fole, aplicando-se maior ou menor força ao abrir ou fechar o fole. Esta informação é importante principalmente para os sanfoneiros iniciantes, uma vez que, de acordo com a observação de alunos acompanhados pelo pesquisador neste trabalho, é comum, nos primeiros contatos com a sanfona, tocar de forma demasiadamente fraca, sem puxar o fole direito, comprometendo a precisão rítmica na execução das melodias, a causar a impressão de que os baixos soam mais alto que as teclas.

Outra questão que compromete o rendimento do desempenho do sanfoneiro é a qualidade do instrumento. Isso não vale apenas para a sanfona como sabemos, porém, no caso dela, interfere na pressão do fole, dentre outros fatores que qualificam<sup>29</sup> o som projetado. A pressão do fole influencia diretamente na possibilidade de manuseio do mesmo, sendo ele responsável pelo tempo de resposta entre a digitação da nota e a projeção da mesma.

Nos dias de hoje, os sanfoneiros de destaque, em praticamente todos os gêneros da música popular brasileira que utilizam sanfona, tocam com instrumentos que possuem caixa de ressonância<sup>30</sup>. Luiz Gonzaga, de acordo com o depoimento de Dominginhos no documentário “Luiz Gonzaga tocava assim”, usava uma sanfona mais simples e mais leve, em quarta de voz e sem ressonância. De um modo geral, para as sanfonas sem ressonância,

<sup>28</sup> [...] Jogo de fole eu conheci com ele: Sivuca também fazia, aliás de um jeito bem difícil, com o fole aberto [...] Trecho da fala de Dominginhos em entrevista ao documentário “Luiz Gonzaga Tocava Assim – Uma aula de Sanfona com Dominginhos” (2002). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IGIoUXaC1RE>>. Acesso em: 15 fev.2015.

<sup>29</sup> O termo “qualifica” refere-se à afinação, dinâmica e definição clara dentre os timbres. Uma sanfona fabricada com materiais de baixa qualidade apresenta decréscimo considerável nestes aspectos ligados à projeção do som.

<sup>30</sup> É um recurso corresponde a uma caixa de madeira posicionada (internamente) entre os castelos. As notas ressoam dentro desta caixa, que funciona como uma espécie de filtro do som, permitindo melhor definição das notas tocadas. Este recurso torna o instrumento mais pesado e também mais caro.

quanto mais antiga, maior o risco de se ter um fole com pouca pressão. Isto acontece porque o fole é construído praticamente com pano, papelão e cola, materiais de pouca durabilidade quando conservados fora das condições ideais de temperatura, umidade e cuidados pessoais, que variam de um músico para o outro.

Tanto nas entrevistas quanto na parte escrita desta pesquisa, o jogo de fole aparenta ser um recurso exclusivo do forró e, portanto, também originado neste gênero. No entanto, é comum encontrar em métodos de acordeom explicações sobre uma técnica chamada *bellow shake*, que pode ser entendida como sinônimo para a expressão “jogo de fole”.

*O bellow shake, um dos efeitos mais utilizados do acordeon, constitui um trêmulo gerado pela articulação rítmica do som, feita através da alternância do movimento do fole, similar ao trêmulo do arco nos instrumento de corda, combinada à sustentação de uma ou mais teclas. A quantidade de notas repetidas decorre da velocidade do movimento do bellow shake. (SILVA, 2010, p. 22)*

É importante dizer que o jogo de fole, com as acentuações características do forró, e outros gêneros da música nordestina, o diferencia da maneira utilizada em outros segmentos musicais. Porém, não se pode dizer que consistem em técnicas diferentes, divergem apenas nas acentuações e dinâmicas. Quanto à sua notação, pode ser feita de maneiras diferentes. No Brasil, a mais utilizada é a indicação do abrir e fechar do fole através de pequenas setas escritas sobre as notas na partitura. Segundo Couto e Silva (2010), “Costuma-se, também, utilizar a sigla B. S. na pauta para indicar este recurso, enquanto a sigla N. B. (Normal Bellow) indica onde este efeito deve cessar”.

#### 4.6 SOBRE O DESENVOLVIMENTO DA TÉCNICA E O DIÁLOGO ENTRE DUAS SANFONAS

O desenvolvimento da técnica, embora seja praticado pela maioria dos sanfoneiros observados de forma intuitiva, mostrou-se importante pré-requisito que antecede à junção das mãos dentre outros exercício envolvendo a autonomia rítmica entre baixo e teclas. Embora a técnica seja necessária em qualquer instrumento para uma execução musical clara, a maneira com que os sanfoneiros a desenvolvem ou aprimoram pode variar.

Nossos entrevistados revelam a utilização de gravações como referencial de estudo, para se tocar junto com a gravação, desenvolvendo as primeiras noções de improviso e também a maturidade de intervenção musical em uma estrutura sonora constituída de vários instrumentos.

Tal intervenção exige percepção aguçada para não ser excessivo nem irrelevante, a fim de perceber a melhor maneira de incluí-la dentro do discurso musical em curso.

Neste processo de acompanhar gravações, principalmente de forrós, o sanfoneiro aprimora uma das habilidades mais importantes de seu ofício, que é a capacidade de acompanhar a si mesmo quando no uso de duas sanfonas em uma mesma música. O trecho a seguir remete ao que disse Dominginhos de como desenvolveu sua técnica instrumental:

A técnica veio tocando mesmo, tocando... porque eu não aprendi técnica com ninguém...fui tocando...é, esse instrumento ele é difícil demais rapaz, e quanto mais você toca, mais vive com ele no peito, mais você descobre umas coisinhas e cada músico, Amazan, na minha opinião, tem o seu limite, não é?! Você vai até onde alcança... aí, é isso que acontece. (CAMPELO, 2012, p. 99)

O excerto atrás foi retirado de uma entrevista realizada no Programa “Sala de Reboco”, apresentado por Amazan<sup>31</sup> e que reforça o caráter intuitivo do aprimoramento técnico de Dominginhos, pautado na prática, sem nenhuma sistematização, embora inquestionavelmente funcional.

A partir de Luiz Gonzaga, segundo Dominginhos, firmou-se a tradição de se usar duas sanfonas, uma para acompanhamento e outra para floreios. Tanto nos *shows* quanto nas gravações, esta concepção tem ajudado a alicerçar um padrão sonoro para o forró “pé de serra”. Sendo assim, a primeira sanfona sobressai pela estabilidade rítmica e a segunda pela criatividade das proposições melódicas, aplicadas em habilidosa simetria com a melodia da voz. Em geral, o sanfoneiro, durante as gravações de canções de forró, grava uma sanfona base e em seguida outra, mais melódica e complementar a anterior, que também é de acompanhamento da voz, principalmente.

Este conhecimento, que poderia sugerir pré-concepção de uma sanfona de acordo com o que será feito na outra, por exemplo, ou de se deixar esta ou aquela frase para a sanfona que vem depois ou vice-versa, não se apresentou como estratégia ou pensamento lógico, intencional ou mesmo premeditado dos sanfoneiros entrevistados. O processo de gravar duas sanfonas na mesma música em estúdio, de acordo com os depoimentos colhidos, condiz em se gravar a primeira sanfona sem pensar na segunda tocando livremente, acompanhando a música tal como se estivesse fazendo o acompanhamento ao vivo. No momento de gravar a segunda sanfona, apenas o cuidado ou recomendação de mudança de timbres aparece como evidência, fundamentada na necessidade de o som e função de uma sanfona não se confundir com a outra.

---

<sup>31</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=GQ5kKKeomUM>>. A entrevista foi analisada e transcrita por Campelo (2012, p. 99).

É claro que as diferenciações rítmicas também são buscadas com intenção de contrastar as execuções de uma maneira complementar, o que também só é possível a certo nível de maturidade atingido pelo instrumentista. É importante registrar que apesar da espontaneidade com que os sanfoneiros executam uma sanfona após a outra, aparentando acaso na execução, sua atuação é sustentada por uma experiência que determina o resultado estético final.

O sanfoneiro Gennaro, entrevistado nesta pesquisa, relata que por muitas vezes gravou junto com Dominginhos, um fazendo a base e o outro, os floreios. Esse formato que ocorre na gravação de CDs de artistas é um meio espontâneo de se registrar as duas sanfonas numa mesma música. Acreditamos que ao chegar nesse nível de tocar com outro músico, de forma harmoniosa, o sanfoneiro já seja capaz de se acompanhar quando na necessidade de gravar as duas sanfonas na mesma música.

#### 4.7 NASCIDO NA “HORA DO ADEUS”

As proposições e padrões rítmicos característicos do forró são estabelecidos principalmente pelo zabumba e triângulo e não apenas pela sanfona. Segundo Dominginhos, em depoimento para o documentário Luiz Gonzaga Tocava Assim, o forró é uma variação do baião, com uma célula rítmica mais próxima do samba. Esta mudança na “batida” do zabumba, originando um novo padrão rítmico, que deu origem ao forró, é percebida por Dominginhos, pela primeira vez na música na música “Hora do Adeus”, de autoria de Onildo Almeida e Lula Queiroga, gravada por Gonzaga na década de 1960, em meio a ascensão da bossa nova e da jovem guarda.

O estudo das divisões e padrões rítmicos da sanfona no forró certamente requer observação atenta das células rítmicas tocadas principalmente pelo zabumba. Estas células são repetidas pela baixaria, tocada pela mão esquerda ou pelas teclas ou intercaladas entre elas, de maneira integrada, com a dinâmica e acentuações sendo produzidas pela intensidade do uso do fole, conforme abordado no item “jogo do fole”, na parte audiovisual desta pesquisa. É importante lembrar que a formação de um gênero musical é extremamente complexa, e que embora se condense na figura de indivíduos, na verdade, eles são catalisadores do universo cultural ao seu redor. Há elementos que realmente foram trazidos por Gonzaga, mas a formação do gênero é um afluente, um tentáculo de várias expressões.

## 5 SOBRE A CANÇÃO ASA BRANCA E SISTEMATIZAÇÕES

Em Recife, o distrito industrial  
 O idioma ia ser nordestinense  
 A bandeira de renda cearense  
 “Asa Branca” era o hino nacional.

Os versos acima, de Ivanildo Vila Nova e Bráulio Tavares, retirados do poema “Nordeste independente” refletem a importância simbólica da canção “Asa branca” e sua capacidade de decodificação da cultura nordestina, seus simbolismos, do sentimento que antecede o êxodo pela seca e os desdobramentos desta cena em que dialogam fluente com os versos de Humberto Teixeira na canção “Asa branca”. Assim, “Asa branca” se tornou também uma referência estética, identitária, viva, na memória e afeto do povo nordestino. Nesta pesquisa, procurei destacar os aspectos didáticos envolvidos no aprendizado dessa música pelos sanfoneiros, pela importância da mesma no contexto de ensino-aprendizagem da sanfona no gênero forró.

### 5.1 ASA BRANCA

O entrevistado Gennaro destacou a importância da música Asa Branca, de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, para representação do forró, enquanto gênero musical. De fato, constata-se que esta música, considerada afetuosamente como o Hino do Nordeste por muitos brasileiros, tem também importante valor pedagógico para o aprendizado da sanfona. Além de Gennaro, outros dois entrevistados, Gel Barbosa e Marquinhos Café, mencionaram a importância desta canção no início de seus aprendizados, considerando-a também como símbolo de representação estética e rítmica deste gênero.

Alguns fatores contribuem para esta afirmativa, dentre eles, a simplicidade e fluidez melódica que possibilitam, mesmo a um iniciante, obter já num primeiro contato com a sanfona, resultado sonoro estimulante. Isso porque a melodia pode ser tocada com a mão direita repousada sobre o teclado sem precisar realizar nenhuma passagem de dedo, ao mesmo tempo em que utiliza os cinco dedos, com o polegar sobre a nota sol. De tecla em tecla cada dedo toma sua posição até que o mindinho repouse sobre a nota ré, considerando o polegar como dedo 1; 2 o indicador; 3 o médio; 4 o anelar e 5 o dedo mínimo ou mindinho, e assim temos:

1 2 3 5 5 3 4 4  
 Quando o lhei a ter-ra ardendo  
 1 2 3 5 5 4 3  
 Qual fogueira de São João  
 1 1 2 3 5  
 Eu perguntei ei  
 5 4 3 1 4  
 A Deus do céu, ai  
 3 3 2 2 3 2 2 1 1  
 Porque tamanha judiação.

Outro fator a ser considerado é que a harmonia simples, que conta com apenas três acordes, possibilita acompanhar a música usando também os baixos junto à execução da melodia, pois o posicionamento dos botões, que acionam os acordes, correspondentes aos graus harmônicos I, IV e V, estão dispostos lado a lado, o que facilita os primeiros ensaios de digitação de notas nos baixos.

Mesmo para sanfoneiros mais experientes, a canção Asa Branca oferece conteúdo para estudo, como o “jogo do fole” na introdução da versão original, exemplificada por dois de nossos entrevistados, ou mesmo no estudo da clássica versão de Oswaldinho, Asa Branca Blues, no qual o intérprete insere outras linguagens e conteúdos musicais à canção, demonstrando domínio técnico do instrumento.

## 5.2 SISTEMATIZAÇÕES

O ensino e a aprendizagem da sanfona em relação ao forró ainda são feitos de maneira intuitiva ou empírica por muitos músicos. Os bons resultados alcançados por músicos como Dominginhos e mesmo Gonzagão deixou claro que: “toda aprendizagem musical, seja na escolaridade ou fora da escolaridade, possui sua sistematização”. (CAMPELO, 2012)

Aqui o termo sistematização refere-se ao modo como cada músico estrutura seu aprendizado que, no caso da sanfona, muitas vezes é diferente entre os sanfoneiros. Há de ser considerada uma multiplicidade de características na sistematização desses estudos, que é desenvolvida e estruturada a cada passo do caminhar musical. Algumas dessas estratégias, que em alguns momentos refletem um comportamento pedagógico, foram observadas no intercâmbio de informações entre os sanfoneiros e também no interesse por outros gêneros musicais, tais como, *jazz*, *blues*, bossa nova, tango, que certamente contribuem para o desenvolvimento da técnica, da percepção e da improvisação. É importante lembrar que o

contato com outros gêneros musicais muitas vezes é promovido pela própria necessidade profissional de acompanhar artistas de diferentes segmentos musicais.

Outra constatação referente à prática instrumental dos sanfoneiros entrevistados, é à utilização pedagógica do gênero “xote”. Constatamos que o xote<sup>32</sup>, por ter um andamento mais lento, permite ao iniciante maior contemplação do que está sendo tocado. Mesmo para peças originalmente compostas dentro do gênero forró, de nível técnico avançado, tocá-las em ritmo de xote durante o estudo apresentou-se como boa alternativa para prática instrumental. Alertamos também sobre um aspecto ligado à escolha do repertório para estudo da sanfona, dentro ou fora do universo do forró. De acordo com observações de alunos de sanfona, feitas durante esta pesquisa, percebemos a relevância do cuidado com a seleção de peças ou músicas a serem aprendidas, optando por canções compatíveis com o nível técnico de cada músico. O contrário poderá comprometer a motivação do aluno e criar a sensação de incapacidade impressões que em nada contribuem para o desenvolvimento musical.

Na tradição do forró “pé-de-serra” não encontramos métodos de estudo em livros, apenas vídeos na Internet onde sanfoneiros tocam repertórios do gênero. Alguns vídeos são feitos com objetivo didático mesmo, mostrando passo a passo e em andamentos mais lentos canções de interesse de sanfoneiros, ainda não disponíveis em partituras. Contudo, a observação de cada sanfoneiro entrevistado e também de alguns alunos que acompanhamos durante este trabalho revelaram alguns pontos que norteiam o traçado de um possível planejamento de estudo, que poderiam apontar para um esboço de sistematização.

O primeiro aspecto a ser considerado é ter ou construir um bom acervo, ou seja, o mais variado possível, incluindo áudios, vídeos e partituras para estudo. É muito importante, mesmo com possibilidade de habitar um meio cultural propício ao aprendizado do forró, reunir o repertório que se deseja aprender. Na Internet, encontramos muito material, até mesmo partituras, que são mais raras, de peças de grande representatividade para o gênero. A obra instrumental de Dominginhos, por exemplo, em áudio e partitura pode ser encontrados na Internet, com *download* gratuito<sup>33</sup>. A discografia de Luiz Gonzaga, escrita por Uéliton Mendes da Silva, Luiz Lua Gonzaga, Discografia do Rei do Baião é referência para pesquisa discográfica.

---

<sup>32</sup> [...] O xote é uma dança de salão, semelhante à polca, mas com andamento mais lento. De origem alemã, difundiu-se na Europa, chegando ao Brasil em meados do século XIX, quando logo se popularizou, sendo adaptada para pequenos conjuntos instrumentais. A dicção popular da palavra inglesa “schottische” originou então a expressão “xote” ou “xótis”. (ALVARENGA, 1982)

<sup>33</sup> Disponível em: <<http://www.dominginhospartituras.com.br/partituras/>>. Acesso em: 22 ago.2015.

Com relação à literatura para sanfona que, de certa forma mantém ligação com o aprendizado do forró, chamamos atenção para pelo menos duas obras: a primeira, o livro do jovem sanfoneiro carioca Marcelo Caldi, *Tem Sanfona no Choro*<sup>34</sup> lançado em 2012 e o *Songbook Luiz Gonzaga*, compilado por Almir Chediak.

Sobre o primeiro livro, a sinopse esclarece:

[...] o mesmo reúne partituras para sanfona e acompanhamento cifrado de músicas compostas principalmente na década de 1940, transcritas por Marcelo Caldi a partir dos áudios originais, já que não havia registro escrito dessa fase embrionária da carreira de Gonzaga. Pouco ou nada conhecidos do grande público, os choros, valsas, polcas, xamegos, mazurcas, reunidos neste livro lançam luz para a originalidade e o valor histórico da face instrumental de Luiz Gonzaga.

Ainda sobre Gonzaga, recomendo o *Songbook Luiz Gonzaga*, compilado por Almir Chediak. O livro comemora o centenário do nascimento de Luiz Gonzaga, está dividido em dois volumes, contém 82 músicas, para tocar ao acordeom, piano, violão, guitarra, instrumentos de sopro e outros. Além das músicas, há um texto inédito sobre a vida e a obra do artista, fotos e uma entrevista com o próprio Gonzaga.

De volta à experiência prática dos sanfoneiros entrevistados, recorro um comentário do sanfoneiro Marquinho Café sobre a possibilidade de estudar acompanhando gravações em CDs ou DVDs, tocando junto com a gravação, experimentando elementos de improvisação e exercitando a constância no andamento, sobretudo. Outro recurso revelado durante as observações dos modos como os sanfoneiros entrevistados estudam, é solicitar, quando possível, a cópia do áudio da sanfona gravada em alguma canção conhecida. Melhor dizendo, o sanfoneiro solicita no estúdio onde a música foi gravada, uma cópia sem a presença de outros instrumentos, deixando apenas a sanfona ou mesmo com outros instrumentos presentes, porém, com volume mais baixo em relação à sanfona. Este material permite a observação de como a sanfona se comporta naquela estrutura, uma vez que na versão finalizada da música, o som da sanfona se mistura com outros instrumentos, dificultando perceber com clareza a função da sanfona. Com este objetivo, foram disponibilizados os áudios captados nesta pesquisa num CD que, juntamente com a parte audiovisual, complementam o trabalho.

---

<sup>34</sup> Segundo o autor, o repertório aqui reunido no livro amplia nossa visão sobre a obra do Rei do Baião. Revirando o início de sua carreira, período ainda pouco estudado, é possível dizer que os 22 choros para sanfona têm a mesma importância que as composições de Pixinguinha para a flauta, de Ernesto Nazareth para o piano, de Waldir Azevedo para o cavaquinho e de Jacob Bittencourt para o bandolim. Disponível em: <<https://flautaebandolim.wordpress.com/2013/05/21/tem-sanfona-no-choro/>>. Acesso em: 22 ago.2015.



Alguns alunos acompanhados durante a pesquisa e, dentre os entrevistados, o sanfoneiro Gennaro destacou a utilização do espelho no estudo da sanfona, ou seja, tocar de frente para o espelho. Avaliando as possíveis contribuições deste recurso, entendemos que o espelho possibilita a visualização das mãos durante a execução, estimulando o músico pela visualização, o que permite corrigir posturas deselegantes ou inadequadas, favorecendo, neste sentido, o desenvolvimento da técnica. Acrescentamos ainda que o simples fato de se ver tocando já represente um estímulo, principalmente no caso de músicos iniciantes, contemplando a imagem do sanfoneiro que honrosamente almeja ser.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, que buscou identificar elementos musicais característicos para tocar o forró “pé de serra” na sanfona, com base na análise da execução da canção Feira de Mangaio, representa também o interesse do pesquisador em compreender melhor o universo musical pesquisado, enquanto instrumentista. Neste sentido, os resultados obtidos foram considerados válidos a partir da incorporação destes conteúdos à vida profissional do próprio pesquisador, quando na possibilidade de assimilação destes saberes pelo usufruto do material coletado e analisado. Embora não possa afirmar que os dados colhidos e analisados nesse estudo representem todos os aspectos técnicos envolvidos na execução do forró “pé-de-serra” na sanfona, acredito que ampliem nossa compreensão sobre o tema estudado, sob o viés do educador musical e também do instrumentista.

Dentre as adequações que se fizeram necessárias para a realização desta pesquisa, destacamos a decisão de manter apenas uma música como objeto de análise, ao invés de três e a diminuição do número de sanfoneiros que executaram a música. Estas adequações foram necessárias pela constatação da inviabilidade logística, técnica e cronológica para a coleta e análise dos dados dentro do prazo estabelecido e também pela falta de garantia de que pudessem representar efetivamente acréscimo fundamental ao resultado do trabalho.

O título do trabalho traz três palavras que, a nosso ver, apontam para uma direção metodológica e que foram de grande importância no planejamento e execução do cronograma da pesquisa. São elas: “estudo”, “análise” e “execução”. A frase dita por Dominginhos a respeito de Luiz Gonzaga: “[...] Ensinando sem ensinar, mas fazia pra eu ver”, inspirou-me a realizar este trabalho ao evidenciar que a partir do momento em que se tem alguém disposto a mostrar e outro disposto a aprender, algum conhecimento é transmitido através destes preciosos instantes em que o “estudo”, a “análise” e a “execução” acontecem à luz de uma espontaneidade, que nem mesmo os envolvidos não se percebem aprendendo ou ensinando.

Esperamos ter alcançado o objetivo da pesquisa também com o fito de reunir material para estudo, facilitando o acesso ao fazer musical de cinco notórios sanfoneiros brasileiros tocando forró, numa perspectiva didática, com a possibilidade de rever, quantas vezes necessárias, detalhes da execução.

Ademais, entendemos que o processo de análise dos vídeos, por si, já se constituiu meio de aprendizagem, método de estudo e um caminho percorrido pelo pesquisador para

identificar estes conhecimentos, unindo num mesmo contexto os recursos metodológicos de uma pesquisa orientada à necessidade como aprendiz de sanfona.

Ficou claro também que, embora cada um dos cinco sanfoneiros diretamente envolvidos na pesquisa, e também outros citados como Dominginhos, Mestrinho, Camarão e o próprio Luiz Gonzaga, tenham trilhado caminhos diferentes no que se refere à formação musical, trazem aspectos comuns na construção destes conhecimentos. Dentre eles, destacamos a diversidade metodológica quanto à sistematização de seus estudos, as contribuições de um ambiente familiar estimulante no aspecto pedagógico-musical e a contribuição de estilos presentes em outros contextos musicais em suas formações, acompanhando artistas inclusive.

Embora pareça contraditório, tocar forró “pé-de-serra” na sanfona inclui nutrir-se de conteúdos musicais fora do âmbito da música nordestina, para depois ressignificá-los no contexto do forró. De acordo com o objetivo principal desta pesquisa, foram identificados alguns aspectos que caracterizam o gênero, no sentido rítmico, principalmente. Conforme as análises realizadas, podemos confirmar que as características observadas na canção Feira de Mangaio são aplicáveis a outras canções. Assim, para tocar forró “pé-de-serra” na sanfona é fundamental:

- Compreender a clave, *timeline* do zabumba;
- Dominar a técnica do jogo de fole;
- Alternar timbres das notas do teclado para diferenciar o som e função de duas sanfonas quando tocam juntas;
- Dominar a inversão de acordes;
- Aprimorar-se tecnicamente a ponto de inserir frases melódicas durante o acompanhamento sem interromper o fluxo rítmico da base;
- Interagir com outros universos musicais, atuar em contextos musicais diversos, acompanhar artistas etc.;
- Buscar o contraste, agudo/grave, nota longa/ nota curta, principalmente em relação à melodia da voz ou tema, quando a música for instrumental;
- Conhecer o repertório característico, a discografia dos ícones do gênero, tal como Luiz Gonzaga, Dominginhos, Trio Nordestino, Camarão, Sivuca, dentre outros. Quando possível, com o áudio das sanfonas em separado.

As características destacadas acima estão presentes na trajetória musical de todos os sanfoneiros que participaram desta pesquisa, e podem ser entendidas como pré-requisitos para

uma boa execução do forró na sanfona. Uma parte considerada bem importante nesta pesquisa, tanto quanto as análises, são as entrevistas, que cumprem o objetivo de garantir a legitimidade de algumas hipóteses formuladas inicialmente, corroborando afirmações feitas no decorrer dos textos apresentados. No entanto, o registro destas entrevistas, assim como toda a parte do trabalho que envolve a linguagem audiovisual, poderia ser mais bem executado no que se refere ao aspecto técnico. Apesar das tecnologias disponíveis para produção audiovisual terem facilitado bastante às etapas de edição, registros e programações, percebemos que este formato engloba conhecimentos específicos, necessários ao pesquisador que, por sua vez, tem que buscá-los fora do programa de pós-graduação em música.

Assim, sentimos necessidade de melhor preparação durante o curso para dominar as linguagens tradicionais e competências estéticas indispensáveis para a produção audiovisual ou mesmo da possibilidade de acompanhamento de profissionais habilitados na operação, supervisão e gestão destas tecnologias. Sugiro, portanto, que sejam criadas alternativas de interação com as áreas de cinema ligadas à Instituição, a exemplo do Instituto de Humanidades Arte e Ciências (IHAC) ou mesmo a criação de um núcleo destinado à produção audiovisual na própria Escola de Música, vez que a demanda de trabalhos que necessitam destes recursos é crescente.

Ciente de que o forró “pé-de-serra”, tocado na sanfona, será ainda revisitado por muitas gerações, acreditamos ter contribuído para o registro do estilo em suas características primárias, fiéis à tradição difundida, sobretudo, por Luiz Gonzaga. Ficamos, pois, na esperança de que este trabalho seja fonte de estudo e de estímulo àqueles que desejem dar continuidade a esta ou outras investigações, a fim de conhecer melhor a música que toca a si e o mundo que o perpassa.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA; Aidê Barreto (Org.). **Educação infantil**: construindo o presente. Brasília: Edições Unesco, 2003. p. 99-115.
- ALVARENGA, Oneida. **Música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982
- BARRETO, Flavia; GASPARINI, Fernando. **Sivuca e a música do Recife**. Recife: Publikimagem, 2010.
- BERTUSSI, Adelar; TEIXEIRA, Waldir. **Método para acordeon**: Som Bertussi. V. 2. Curitiba: [s.n], 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COUTO, Álvaro e Silva. **O ensino do acordeon no Brasil**: uma reflexão sobre seu material didático. 2010. (no prelo).
- COUTO, Ana Carolina Nunes do. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. **OPUS**, Goiânia, v.15, n.2, 89-104, dez. 2009.
- DIAS, Lêda. O acordeão e seus sotaques. **Sotaques do Fole**. SESC. Departamento Nacional. Rio de Janeiro, 2011. p. 10-30.
- FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1 545.
- FERREIRA. José de Jesus. Luiz Gonzaga: **O Rei do Baião**: sua vida, seus amigos, suas canções. São Paulo: Ática, 1986.
- FERRETTI, Mundicarmo Maria R. **Na batida do baião, no balanço do forró: a música de Zé Dantas de Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70**. 1983. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Estudos Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1983.
- FIGUEIREDO, António Cândido. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Lisboa, Portugal, 1913: The Project Gutenberg EBook of Novo dicionário da língua portuguesa, by Cândido de Figueiredo; release Date: April 2, 2010 [EBOOK #31552]. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/31552/31552-pdf.pdf>>. Acesso em; 10 out. 2011.
- GIL, Gilberto. **Musicalidade ampla de um improvisador**. Jornal o Estado de S. Paulo. 12/02/2011.
- HARDER, Regiane. Algumas considerações a respeito do ensino do instrumento: trajetória e realidade. **Opus**, Goiânia, v.14, n.1, p. 127-142, jun. 2008.
- HERMOSA, Gorka. The avccordion in the century. 19th. Editorial Kattiagara. 2013. Disponível em:<<http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20The%20accordion%20in%20the%2019th.%20century.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2015.

KEBACH, Patrícia Fernanda Carmem. Desenvolvimento musical: questão de herança genética ou de construção? **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 17, 39-48, set. 2007.

KOSTKA, Stefan e PAYNE, Dorothy. **Tonal harmony with an introduction to twentieth-century**. Tradução Jmary Oliveira, 1980.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. n.17, p. 29-38, set. 2007.

LUDKE, Menga. A complexa relação entre o professor e a pesquisa. In: ANDRÉ, Marli (Org.). **O papel da pesquisa na formação e na prática dos professores**. Campinas, SP: Papirus, 2001.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli. E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. **O fole roncou!:** uma história do forró. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 1996.

OLIVEIRA, Gildson. Luiz Gonzaga: **O matuto que conquistou o mundo**. 2. ed. Recife: Comunicarte, 1991.

PAES, Jurema Mascarenhas. O forró de Pedro Sertanejo: experiências culturais dos migrantes nordestinos na cidade de São Paulo. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26 – ANPUH. **Anais...** São Paulo, julho, 2011. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300918036\\_ARQUIVO\\_TextooforrodePedroSertanejo.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300918036_ARQUIVO_TextooforrodePedroSertanejo.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2015.

PEIXE, Guerra. Zabumba, orquestra nordestina. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro, (26): 15 – 38 Jan./Abr. 1970.

\_\_\_\_\_. Rezas de defunto. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro, (22) Set./Dez. 1968.

PERES, Leonardo Rugero. **Com respeito aos oito baixos:** um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos. 2011. 212 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2011. Disponível em: <[http://teses2.ufrj.br/26/dissert/M\\_LeonardoRugeroPeres.pdf](http://teses2.ufrj.br/26/dissert/M_LeonardoRugeroPeres.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2015.

PRASS, Luciana. Transitando entre o formal e o informal para repensar a educação musical do século 21. In: SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 7, 2000, Londrina. **Anais...** Londrina – Paraná: 2000. p. 67-74.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Diversidade musical e ensino de música**. Educação Musical Escolar. Tv Escola, ano 21, boletim 8. Junho, 2011. 17-23.

RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga:** a síntese poética e musical do sertão. São Paulo: Terceira Margem, 2002.

- ROGÉRIO, Antônio. O solo da sanfona: contexto do Rei do Baião. **Revista USP**. São Paulo, n. 4, p. 35 dez- fev. 1990.
- SILVA, Expedito Leandro. **Forró no asfalto**: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Anablume/Fapesp, 2003.
- SOUZA, Ranilson França de. **De Neném a Dominginhos**: trajetória discográfica. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2006.
- SOUZA, Tárík. **O homem, sua terra e sua luta**. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 1998.
- TROTTA, Felipe. O forró de Aviões. In: CONGRESSO DA COMPOSIÇÃO, 17. **Anais...** São Paulo. 2008.
- \_\_\_\_\_. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 20, agosto de 2009.
- VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro. Edições do Graal, 1997.
- VIANA, Danilo Almeida. **Do pé-de-serra à metrópole**: a reinvenção do forró. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fGPeagA458o>>. Acesso em: 20 ago. 2015.
- VIEIRA, Sulamita. **Velhos sanfoneiros**. Fortaleza. Museu do Ceará. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.
- YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

## REFERÊNCIAS DIGITAIS

- AULA DE FOLE (DOMINGUINHOS). SBT. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BzwhFOXVMqw>>. Acesso em: 20 ago. 2015.
- CHIQUINHA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=forrobodo-cordao-carnavalesco&1923>>. Acesso em: 20 ago. 2015.
- DICIONÁRIO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <<https://www.dicionariompb.com.br/tarik-de-souza/biografia>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

DOMINGUINHOS. [José Domingos de Moraes]. “Dominguinhos o Encantador de acordeons”. Entrevista no programa Natura Musical. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RPqSPy9NosI>>. Acesso em: 13 maio 2012.

DOMINGUINHOS. [José Domingos de Moraes]. “Dominguinhos: uma mistura de forró e Jazz”. In: Revista da Música. Editora Imprima. 1979. Disponível em: <<http://3.bp.blogspot.com/-jU3YFSyJLwY/UfUkaP4NnKI/AAAAAAAAAN1Y/Wt47giNTShM/s1600/Dominguinhos,+Uma+mistura+de+forró+e+Jaz++Música+1979-10++01.jpg>>. Acesso em: 24 set. 2013.

DOMINGUINHOS. [José Domingos de Moraes]. “O Sanfoneiro Pop Lança 10. Lp”. In: Editora Abril. Novembro. 1977. Disponível em: <[http://1.bp.blogspot.com/-nucFWbX2k0Y/TvPLR9\\_M15I/AAAAAAAAAGZo/pOA15a7QN6A/s1600/Dominguinhos%252C%2BSanfoneiro%2Bpop%2Blan%25C3%25A7a%2B10%25C2%25BA%2BLP%2B-%2BPop%2B1977-11.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-nucFWbX2k0Y/TvPLR9_M15I/AAAAAAAAAGZo/pOA15a7QN6A/s1600/Dominguinhos%252C%2BSanfoneiro%2Bpop%2Blan%25C3%25A7a%2B10%25C2%25BA%2BLP%2B-%2BPop%2B1977-11.jpg)>. Acesso em: 24 set. 2013.

DOMINGUINHOS. [José Domingos de Moraes]. Entrevista no Programa “GENTE.COM”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=mm3gh3gC5EI>>. Acesso em: 13 mar. 2012.

DOMINGUINHOS. [José Domingos de Moraes]. Entrevista no programa Ensaio, realizado pela Tv Cultura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ocfEo9u5gm0>>. Acesso em: 13 ago. 2013.

DOMINGUINHOS. 7 MENINAS. GANDAIERA. FEIRA DE MANGAIO. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=1G\\_w9WKsPis](https://www.youtube.com/watch?v=1G_w9WKsPis)>. Acesso em: 20 ago. 2015.

FORRÓ EM VINIL. Disponível em: <<https://www.forroemvinil.com.br>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<https://www.luizluagonzaga.com.br>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

MESTRINHO JAZZ EM NEW YORK. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nH1M-cJ7rPc>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

MIRANDA, Oswaldo. Este Cabra da Peste é Meu Herdeiro Artístico!. Revista Radiolândia. Fotos Armando Neves. Rio Gráfica e Editora, 1957. Disponível em: <<http://blogs.diariodepernambuco.com.br/play/2013/07/veja-e-leia-reportagem-de-1957-em-que-luiz-gonzaga-apresenta-dominguinhos-como-seu-sucessor/>>. Acesso em: 24 set. 2013.

NEDER, Álvaro. Regional do Canhoto. [online]. Disponível em: <[http://translate.google.com/translate?sl=en&tl=pt&js=n&prev=\\_t&hl=pt-BR&ie=UTF-8&u=http%3A%2F%2Fwww.allmusic.com%2Fartist%2Fregional-do-canhoto-mn0001900820%2Fbiography](http://translate.google.com/translate?sl=en&tl=pt&js=n&prev=_t&hl=pt-BR&ie=UTF-8&u=http%3A%2F%2Fwww.allmusic.com%2Fartist%2Fregional-do-canhoto-mn0001900820%2Fbiography)>. Acesso em: 13 jul. 2013.

PRATA, Sérgio. A história dos Regionais.[online]. 2004. Disponível em: <[http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao\\_id=1](http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao_id=1)> Acesso em: 6 maio 2012.

SIVUCA. Entrevista no Programa “Jô Soares”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1RJN3SPTvaM>>. Acesso em: 19 ago. 2015.



## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

DOMINGUINHOS CANTA E CONTA GONZAGA. (DOCUMENTÁRIO). Maurício Machado e Wagner Malagrine. M.3 Filmes. 77 min.2012. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=gKVavm\\_QiZ4](http://www.youtube.com/watch?v=gKVavm_QiZ4)>. Acesso em: 17 mar. 2013.

LUIZ GONZAGA TOCAVA ASSIM: UMA AULA DE SANFONA COM DOMINGUINHOS. (DOCUMENTÁRIO). Celo Costa. NYK Comunicação e Cultura/ Atelier de Assuntos. 32 min. 2012.

MORAES, José Domingos de. Dominginhos AO VIVO em Nova Jerusalém. Pernambuco. 2009. 1 DVD. 120min aprox.

O MILAGRE DE SANTA LUZIA: Uma viagem pelo Brasil que toca sanfona. (Documentário). Sergio Roizenblit. Miração Filmes. 2008. 105min aprox.

## REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

DOMINGUINHOS, Sivuca e Oswaldinho. Cada um belisca um pouco. Bicoito Fino. 2003. Rio de Janeiro.

NUNES, Clara. Esperança. 1979. EMI Odeon. 01. São Paulo

MESTRINHO. Opinião. 2014. Guaruba Produções. São Paulo.

GENNARO, No Pé do Tocador. 2013. Independente. Recife.

CAFÉ, Marquinhos. Tô Beirando. 2013. EC Mix Produções. Salvador.

MORAES, José Domingos de. Apois tá certo. 1979. São Paulo.

MORAES, José Domingos de. O forró de Dominginhos. Fontana. 1975. São Paulo.

MORAES, José Domingos de. Fim de Festa. Cantagalo. 1964. São Paulo.

VALENÇA, Alceu. Forró de Todos os Tempos. Oásis/Sony Music. 1998.

## ANEXO A – Memorial

Escrever um memorial é também uma experiência investigativa a fim de saber o que “em mim mora”, o que existe, resiste e principalmente configura como transformação.

A trajetória de qualquer artista, e neste caso específico do músico, começa com algum nível de encantamento. Em algum momento da vida, seja na infância, na adolescência e mesmo na vida adulta, o fazer musical desperta um encantamento que preenche de sentido a vida que almeja colorido, um cortejo de paz, uma resposta para a pergunta: O que a vida espera de você? Esse encantamento, que é também um contato com a beleza, nos encoraja a algumas renúncias e fundamenta a decisão de aceitar, de ver, viver e rever a música no que essa ciência tem para nos ensinar. Assim, estudamos música, para aprender a ouvir a si, ao outro, ao mundo, notar as notas, reconhecer o sagrado no silêncio, perceber a música das palavras, suas dissonâncias e, em algum momento, compartilhar a riqueza dessa experiência.

Tive oportunidade de viver infância musicada pela natureza, banhada por rio, matas, na cidade de Santa Maria da Vitória, no interior da Bahia, sem o peso da violência que impedem as crianças de brincar na rua, fui tocado pela música ainda na infância, através dos tambores da Filarmônica Seis de Outubro, e aos poucos meu interesse, minha atenção ao mundo dos sons e das palavras, que também é som, foi se estabelecendo no meu olhar sobre a vida.

Tive a sorte e também o merecimento de ter como primeiro mestre na música, Ademazinho, na adolescência, e eu nem imaginava a dimensão desta palavra, mestre. Um homem simples, de coração paternal e afetuoso, cuidava das crianças com música, dando aula de violão, orientava, aconselhava ao ponto de alguns pais sinalizarem uma mudança para melhor no comportamento dos seus filhos após iniciarem as aulas de violão com ele. Foi este homem que me deu meu primeiro violão, os primeiros acordes e também a esperança de um dia ser um profissional na área de música. Assim cheguei à Universidade Federal da Bahia, em busca de conhecer mais sobre a música, tocar melhor, achando que só a universidade me daria régua e compasso para viver de música. A vida acadêmica na Graduação foi de grande importância para mim, uma vez que tive acesso a conhecimentos que não saberia onde buscar fora da universidade, a exemplo das disciplinas de Licenciatura e Estruturação Musical (LEM), divisor de águas na compreensão de qualquer estudante de música. Esta disciplina foi um dos meus primeiros encantamentos, até porque me deu uma nova ferramenta para atuar como compositor, arranjador e mesmo como professor de música. A minha ligação com a música popular foi se estabelecendo e norteando minha afinidade com algumas disciplinas,

clareando meus objetivos profissionais dentro e fora da academia. Considero a inclusão do ensino de música popular pela Instituição, o que não pude vivenciar na Graduação, um grande passo para aproximar a prática da teoria no ensino de música e também acolher toda a riqueza musical condensada no saber popular, construído sobre uma base sólida da contribuição das etnias que formaram e continuam formando nossa sociedade. Reconheço também que a presença de uma universidade tão ligada às tradições eruditas trouxe um diferencial a mais para a Bahia, a oportunidade, pela qualidade do corpo docente de ter acesso a conhecimentos finos da nossa música que, com o tempo, foi sendo incorporado por músicos nativos, dando frutos ímpares para a produção musical baiana.

A minha experiência no Mestrado chegou no momento em que a música popular já tinha maior reconhecimento dentro da universidade, com oportunidade de ter uma orientadora atenta aos valores da nossa terra, aos valores humanos e à necessidade de conhecermos a nossa própria história, de respeitar a verdade e o interesse que cada pessoa tem pela vida, para sustentar o pensamento firme com o objetivo de realizar um trabalho tão delicado e cuidadoso que é um Mestrado.

As funções, necessidades e anseios de um artista e de um acadêmico em música em muitos momentos encontram uma interseção. Venho encontrando artistas nas universidades e acadêmicos fora dela também. O pesquisador, um mestrando que, no meu caso, aguçou o olhar sobre o conhecimento daqueles que não dominam sequer o básico da escrita musical, das teorias, mas se comunicam com o universo da sensibilidade, numa atuação criativa, louvável e que à luz de uma pesquisa acadêmica ressaltam, engrandecem ainda mais nossa cultura, deixa claro que nossa aproximação da academia ao âmbito popular da música é benéfica e necessária.

A vivência de um Mestrado Profissional me deu a alegria de realizar uma pesquisa de relevância também para minha vida artística, com o benefício de ver os resultados alcançados e disponibilizados para além do meu interesse particular enquanto pesquisador.

O acolhimento de um tema ligado às tradições populares brasileiras, como o “forró”, por uma universidade com forte histórico e tradição erudita, respaldou e inseriu a pesquisa no contexto de outros trabalhos envolvendo o mesmo universo temático. Na pesquisa para reconhecimento do “forró” como patrimônio imaterial brasileiro, realizado pelo IPHAN e coordenada pelo professor Carlos Sandroni<sup>35</sup>, tornei-me membro do fórum permanente do

---

<sup>35</sup> Possui graduação em Bacharelado Em Sociologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1981), mestrado em Ciência Política (Ciência Política e Sociologia) pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (1987) e doutorado em Musicologie – Université de Tours (Université Francois Rabelais, 1997).

fornó de raiz na Bahia, ocupando a cadeira de instrumentista. A oportunidade de contribuir para o reconhecimento dessa expressão cultural brasileira, através de um trabalho desenvolvido na Universidade Federal da Bahia, é objetivo alcançado para reverter o resultado deste trabalho em benefício do à sociedade.

Desde meu ingresso na Graduação, venho buscando um modo de aproximar a vivência acadêmica à minha trajetória na música popular, principalmente no que se refere a uma maior integração dos conteúdos práticos aos teóricos. Este objetivo vem sendo alcançado desde o processo seletivo para ingresso no Mestrado Profissional, em que a titulação pode ser complementada com um currículo profissional construído fora da vida acadêmica.

Com relação aos aspectos técnicos, já no início da pesquisa, percebi a necessidade de adaptação de algumas etapas, considerando a inviabilidade logística, o custo e o tempo para realização, sendo necessária a redução do número de sanfoneiros entrevistados, dentre outras mudanças citadas e justificadas no capítulo intitulado, “Considerações Finais”. Os custos com a produção audiovisual foram amenizados através de parcerias com produtores amigos e o formato do produto final audiovisual em DVD, pelo tamanho, só pôde ser armazenado em um DVD *Dual Layer*<sup>36</sup>. Na prática, o uso de DVD foi sendo substituído pelo acesso aos mesmos conteúdos na Internet.

Apesar da contribuição deste trabalho na fundamentação e argumentação de um discurso que sustentasse o fornó enquanto patrimônio imaterial brasileiro, penso que a ele ainda tem um caminho longo até se divulgar para o público interessado neste tema dentro e fora do Brasil.

Os aspectos técnicos da produção audiovisual ressaltados, as dificuldades na realização relatadas têm o objetivo de servir de experiência a outros trabalhos que tecnicamente envolvam as mesmas linguagens. A possibilidade de apreciação do fazer musical destes sanfoneiros estudados toca a nossa própria história, perpassa a proveniência geográfica e nos une no que nos torna reconhecíveis enquanto agentes de cultura.

---

Atualmente é colaborador da Universidade Federal da Paraíba e professor adjunto da Universidade Federal de Pernambuco. Tem experiência nas áreas de Artes e Antropologia, com ênfase em Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: etnomusicologia, samba, cultura popular, patrimônio imaterial e música popular brasileira.

<sup>36</sup> Enquanto um DVD comum está limitado à capacidade máxima de 4,7 GB de armazenamento, um DVD **Dual Layer** é capaz de armazenar 8.5 GB. Isso é possível graças à aplicação de duas camadas de dados em um único lado da mídia, ou seja, não é necessário trocar o lado do disco manualmente como ocorre com DVDs dupla face.

## ANEXO B – Artigo

### A EXECUÇÃO DO GÊNERO “FORRÓ” NA SANFONA NO COM BASE NA TRADIÇÃO DEIXADA POR LUIZ GONZAGA E DOMINGUINHOS.

*Marcelo Oliveira Costa<sup>37</sup>*

#### RESUMO

O artigo discorre sobre a maneira de tocar sanfona dentro do gênero forró, com base na tradição deixada por Luiz Gonzaga e Dominginhos, abordando conhecimentos em grande parte restritos ao âmbito e vivência musical nordestina, que vem ampliar a possibilidade de investigação e aprendizado também por músicos e pesquisadores de outras regiões e culturas musicais. O referente artigo também relaciona dados obtidos em pesquisa realizada através de um mestrado profissional em música que revelou o modo proposto pelo pesquisador e também sanfoneiro para investigar aspectos ligados à execução do forró na sanfona, no sentido pedagógico do instrumento, buscando conhecer com maior clareza, como funcionam as articulações técnicas no manejo da sanfona neste gênero, as relações rítmicas entre as mãos dos sanfoneiros, os padrões rítmicos e harmônicos mais frequentes no acompanhamento e improvisação, o diálogo das duas sanfonas quando tocam juntas, dentre outros aspectos diretamente ligados ao desempenho dos sanfoneiros no forró.

#### INTRODUÇÃO

A escolha de Dominginhos e Luiz Gonzaga como referência neste artigo, fundamenta-se, sob o ponto de vista pedagógico, na relação de aprendizados compartilhados entre os dois, na convivência por mais de 40 anos, o que não diminui a importância de Sivuca, Oswaldinho, Camarão, Chiquinho do Acordeom, dentre outros sanfoneiros contemporâneos aos dois. Luiz Gonzaga e Dominginhos também representam, a meu ver, uma referência estética do gênero no seu sentido musical, incluindo aí, uma formação instrumental e a diferenciação rítmica de alguns gêneros nordestinos, como baião, xote, xaxado, coco, forró, arrasta pé, dentre outros.

---

<sup>37</sup> Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: produção@celocosta.com.br.

A pesquisa realizada supracitada inclui como produto final, um vídeo contendo o registro das execuções de cinco sanfoneiros com notório conhecimento sobre o tema tocando a música “Feira de Mangaio”, de autoria de Sivuca e Glória Gadelha. Os sanfoneiros atuaram sobre uma base rítmica [playback] garantindo a regularidade quanto ao andamento e tonalidade. As execuções registradas, com duas câmeras, uma para cada mão dos sanfoneiros, foram analisadas pelo pesquisador, comentadas em vídeo e também na parte escrita da pesquisa. A música “Feira de Mangaio” foi escolhida para análise comparativa das execuções devido à recorrência desta música no repertório dos sanfoneiros [forrozeiros] em distintos estágios de seu aprendizado. Desta maneira, ao final de cada gravação, os sanfoneiros foram entrevistados sobre a maneira como construíram seus conhecimentos e também demonstraram na sanfona, como tocar a base de acompanhamento para o forró dentre outros detalhes da execução. Foi utilizada a entrevista semiestruturada como instrumento de coleta das histórias orais dos sanfoneiros envolvidos e esta sofreu mudanças conforme o andamento das respostas de cada entrevistado.

O pesquisador dirige a entrevista. [...] a captação dos dados decorre de sua maior ou menor habilidade em orientar o informante para discorrer sobre o tema”. Na mesma direção, Laville e Dione (1999, p. 188) definem que a entrevista semiestruturada é “uma série de perguntas abertas feitas verbalmente em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador pode acrescentar perguntas de esclarecimento”. (LUCENA, CAMPOS e DEMARTINI, 2008, p. 43)

A análise destas filmagens permitiu extrair elementos recorrentes nas performances dos sanfoneiros, assim como variáveis que revelam particularidades de cada execução, sobretudo pelo sotaque musical característico proveniente de identidades demográficas distintas.

Dentre os assuntos abordados no trabalho, que tiveram destaque na análise das filmagens, podemos citar a montagem de acordes, bases harmônicas, forma de aprendizado, primeiros contatos dos sanfoneiros com a sanfona, precisão rítmica, utilização dos baixos, escolha de timbres para acompanhamento e solo, uso de sanfona com ressonância, [prós e contras], o “resfulengo” ou “jogo de fole”, uso do fole para precisar o ritmo e a dinâmica, sugestões ou variações harmônicas [influência de Dominginhos] inconstância rítmica dos baixos, que atuam de forma dinâmica e também a análise de alguns métodos para acordeom e sua contextualização no ensino e aprendizagem da sanfona.

Com relação aos modos de construção e transmissão dos conhecimentos envolvidos, alguns assuntos como a oralidade no aprendizado, o “tocar de ouvido”, reflexões sobre o conceito “talento” como questão de herança genética ou de construção fazem-se presentes.

Green (2001) destaca que tocar, compor e ouvir são alguns dos caminhos que os músicos populares percorrem na trajetória do seu aprendizado. Essas três formas de vivência musical envolvem conhecimentos em comum, que não se distinguem tanto entre si. (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 30)

A prática musical dos sanfoneiros revelada nas entrevistas evidencia esta afirmação.

O tocar envolve a exploração sonora através de instrumentos musicais ou da própria voz na busca de uma sonoridade que agrade aos ouvidos e/ou que faça algum sentido para o executante. O compor abrange o âmbito das atividades musicalmente criativas, incluindo improvisação. E o ouvir é o produto implícito nas duas atividades anteriores, sendo que Green (2000) categoriza de três formas: escuta intencional (purposive listening), escuta atenta (attentive listening) e a escuta distraída ou simplesmente ouvir (distracted listening). (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 30)

Essa distinção entre as formas de ouvir é a de mais fácil constatação na vivência musical dos sanfoneiros entrevistados, uma vez que, não dispondo de literatura específica para a maioria das peças de seu interesse, utilizam a escuta como um dos principais recursos de aprendizado. Conforme a descrição para estas três formas de audição abaixo, fica mais fácil compreender como os sanfoneiros utilizam estas escutas.

A escuta intencional tem por objetivo a aprendizagem. É por esse meio que se busca apreender algo para colocar em uso após a experiência. Esse é o tipo de audição que o músico emprega, por exemplo, aprendendo a tocar uma cópia exata ou cover de uma canção. Dessa maneira, na música popular, ele cria ou reproduz um tipo de notação mental ou escrita da harmonia, da forma e de outras propriedades da canção, por meio da qual ele poderá colocarem ordem o seu aprendizado para estar disponível em outro contexto ou na tarefa analítica de exercícios. A escuta atenta pode envolver a audição no mesmo nível de detalhamento da escuta intencional, mas sem um objetivo específico de aprendizagem. Não tem por intenção algo como saber tocar, lembrar, comparar ou descrever as propriedades da música posteriormente. A escuta distraída refere-se a momentos nos quais a música está sendo ouvida, sem outro objetivo do que diversão ou entretenimento. A autora destaca ainda que as fronteiras entre os diferentes tipos de audição não são tão bem definidas. O ouvinte pode facilmente passar de uma para outra categoria durante o curso de uma peça musical. (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 30 apud GREEN, 2000)

### **De olho no ouvido**

A aparente ironia deste item baseia-se em dois pontos relacionados ao aprendizado dos músicos populares, e neste caso os sanfoneiros. O primeiro é o destaque do “ouvido”, ou seja, da percepção auditiva como ferramenta para construção dos conhecimentos musicais e o segundo é a importância dos outros sentidos, incluindo a visão nesse modo de aprender. No processo de aprendizagem de músicos populares, como é o caso dos sanfoneiros estudados,

essa valorização do músico “bom de ouvido” é ainda mais forte, na medida em que historicamente é uma atividade cuja transmissão caracteriza-se por ser essencialmente “aural”, isto é, transmitida “de ouvido”.

Apesar da aprendizagem de músicos populares, até pouco tempo atrás, ser transmitida basicamente por meio da oralidade, não podemos deixar de enfatizar que há participação de outros órgãos do sentido caracterizando o que Caznok (2003) cita como uma aprendizagem por meio de uma audição multissensorial. (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 31)

A autora destaca a participação da visão na aprendizagem e percepção da música, e não apenas da audição, conforme fica subtendido no termo, “bom de ouvido”.

Staleva (1981) destaca que as associações visuais, auditivas, motoras e táteis são a base psicológica da percepção musical. Para Santos (1994), a combinação desses sentidos contribui para a construção da imagem sonora (imagem auditiva auxiliada pela imagem visual e cinestésica) na aprendizagem musical. Nessa conversão do objeto sonoro, de seu estado material para a imagem mental, ocorre uma transformação do ouvinte conjuntamente com o objeto. (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 31)

Observando a trajetória dos sanfoneiros entrevistados na pesquisa, fica claro que mesmo não tendo percorrido os mesmos caminhos, absorveram conhecimentos necessários a sua atuação profissional através de experiências que vão além do músico “bom ouvido” apenas. Apesar de entre os sanfoneiros, a leitura musical não ser uma necessidade fundamental, há entre eles, uma compreensão quanto às notas que formam os acordes, suas inversões, arpejos, dentre outros saberes que foram se firmando e confirmando diretamente com a experiência prática musical.

Assim, aprendizagem do músico popular envolve uma complexidade de atos mentais ainda pouco explorados e compreendidos no processo de ensino- aprendizagem da música. Aspectos como memória, atenção e percepção constituem a base para a compreensão de como esses profissionais aprendem e constroem o seu conhecimento. É importante destacar que apesar da música ser conhecida como uma arte essencialmente “aural”, ela é vivenciada e aprendida de diferentes maneiras; nesse processo, outros sentidos são frequentemente utilizados. (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 30)

### **O que os olhos não veem a audição não sente.**

A escolha do formato audiovisual como parte do produto final da pesquisa referenciada neste artigo, é uma tendência quando se trata do estudo de tradições populares ou diretamente ligadas à transmissão oral. Assim como o fonógrafo nos anos 1950 veio auxiliar



de maneira ímpar o estudo de tradições desta natureza, a possibilidade de registro áudio visual é um recurso ainda mais fiel em relação ao acesso à fonte pesquisada, possibilidade a análise de um produto dinâmico como a música, porém, podendo ampliar aspectos da estruturação deste fenômeno a partir de qualquer ponto de sua execução. Dentre os recursos mais úteis do registro audiovisual, está a possibilidade de rever determinada cena de uma maneira mais lenta [slow], permitindo o detalhamento de trecho musical dificilmente observado com clareza quando executado no andamento original.

A aprendizagem por intermédio dos meios eletrônicos de comunicação, principalmente a televisão e as gravações, como o DVD, que trazem novo estilo de linguagem, denominado por Belloni (apud Del-Ben, 2000) como linguagem audiovisual, na qual ocorre a combinação de diversos elementos: sons, palavras e imagens com cor e movimento. A aprendizagem, neste sentido, ocorre em tempo integral, seja durante a apreciação de videocliques, shows, apresentações informais entre amigos, no ambiente musical vivenciado por eles. (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 31)

O texto acima aponta para as muitas possibilidades de aprendizado viabilizadas pelo recurso áudio visual, porém, não cita a Internet, embora o termo “meios eletrônicos de comunicação” certamente a inclua. A Internet tem se mostrado um caminho dos mais procurados e bem sucedidos no trânsito de informações musicais, que envolvem desde a análise de vídeos a aulas via “skype”, abrindo uma nova ceara no campo da educação musical.

No caso da sanfona, a Internet tem sido fundamental para o aprendizado, posto que, mesmo quando há possibilidade de ter uma música escrita, a notação apenas não é suficiente para garantir sua assimilação. Elementos como tipos de “vibrato”, “portamento”, “efeitos especiais de timbre e articulação”, “instrumentação”, “ornamentos”, “improvisação”, dentre outros recursos expressivos do sanfoneiro só podem ser avaliados, de fato, com a audição atenta e análise da gravação, filmagem e, posteriormente, se necessário, sua transcrição. Nesse processo, a utilização de softwares que diminuam o andamento da gravação sem alterar as alturas, é uma ferramenta valiosa como já dito no parágrafo anterior.

### **Sanfona sentida**

A fundamentação teórica da pesquisa encontrou concordância com o pensamento de autores como Passegi (2011), pela valorização [na entrevista aos sanfoneiros] da autorreflexão do processo de construção e transmissão do próprio conhecimento, Carvalho (1999), no sentido das mudanças nas percepções quanto ao consumo e produção de música, uma vez que

o forró atual, Forró Eletrônico do Nordeste (TROTТА, 2011-2012), apresenta mudanças significativas na relação aos temas: música-público-mercado-ideologia-instrumentação.

Chamo atenção para o significado da palavra “sentida” ligada à sanfona, no que diz respeito ao sentimento do sanfoneiro quando toca. Parece óbvio, que todo músico carregue em si um sentimento em sua expressão musical, a exemplo de outros gêneros como o Blues, o Rap, o Reggae, que através das canções projetam o pensamento e afinidade ideológica de um grupo de pessoas. Com relação à sanfona no contexto do forró, no sentido de sua execução, cabe ao sanfoneiro, que além do acompanhamento, é responsável pelo sentimento empregado em constantes improvisações e nos contrapontos melódicos com a voz, trazer o encanto, o sentido, a surpresa musical, para quem contempla esta experiência.

### **Cada um belisca um pouco.**

Mesmo com a escassez de material teórico e acadêmico, vários acordeonistas estão produzindo músicas e elaborando materiais didáticos próprios. Esse fato nos indica a possibilidade de uma escola de acordeom, onde a obra de Luiz Gonzaga e Dominginhos seja utilizada como material didático, inserida à cultura profissional dos professores de acordeom.

Uma “escola de acordeom”, com essa característica, contempla a visão de professores, músicos e pesquisadores, que reconhecem referenciais relacionados ao ensino e aprendizagem da sanfona oriundos da obra de Gonzaga e Dominginhos, dentre outros grandes sanfoneiros nordestinos, a exemplo de Sivuca, Oswaldinho, Camarão, Genaro etc.

Este comportamento certamente está ligado à inadequação dos métodos de acordeons mais conhecidos em relação ao ensino aprendizagem da sanfona no nordeste.

Dentre os métodos analisados por Couto e Silva (2010), apenas Mário Mascarenhas faz menção ao estudo de baião (linha de baixo), porém sem abordar com mais profundidade o gênero no sentido de suas interações com instrumentos de percussão característicos conforme sugerido no parágrafo anterior. Além dele, Adelar Bertussi, & Waldir Teixeira, em seu “Método para Acordeon: Som Bertussi”. vol. 2. Curitiba: s/ed, 2005, inclui em seu repertório a canção “Asa Branca” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira - arranjo para acordeon de W. Teixeira), classificando-a como “Baião” sendo apresentada em Dó maior. Neste caso há duas observações relevantes, a primeira é classificar a canção como “baião”, sendo que Gonzaga não executava a música neste gênero, a outra é a mudança da tonalidade original da música em Sol maior para Dó maior. Voltando à questão dos métodos, foi constatado que gêneros, como forró, xaxado, galope, arrasta-pé, coco, frevo, não foram sequer mencionados em nenhum dos 14 métodos analisados, entre os 12 nacionais e 2 internacionais por Couto e Silva (2010). (COSTA, 2016, p. 42)

Dos autores específicos sobre acordeom, encontrei no artigo escrito por Weiss e Louro (2011), sob o título: “A formação e atuação de professores de acordeom na interface de culturas populares e acadêmicas” as seguintes referências: Zanatta (2004, 2005), Persch (2005; 2006), Oliveira (2008), Machado (2009), Reis (2009; 2010<sup>a</sup>; 2010b), Silva (2010) e Puglia (2010).

Dentre estes, Reis (2010b, f. 17) expõe que: “o ensino e a aprendizagem de acordeom se constituem em um fenômeno sócio-histórico antigo no Brasil, mas ainda não investigado profundamente em nosso país.” Puglia (2010, f. 26) corrobora essa informação expondo que o acordeom “é ensinado informalmente devido à escassez de material didático existente, o que não acontece em países europeus”. (WEISS e LOURO, 2011, p. 135)

Apesar desses trabalhos com diferentes focos teóricos, a construção do conhecimento científico acerca da sanfona nordestina e mais precisamente sobre o forró é uma questão ainda pouco teorizada.

### **“Talento” ou “tá rápido”?**

Outra questão que aparece com frequência no estudo da sanfona tocada no forró é o conceito de “talento” e “dom”, para explicar o destaque de algumas performances de sanfoneiros, que apresentam digitações, técnicas e sotaques particulares em suas expressões musicais.

Sobre este assunto, Bourdieu (1996), a partir de seu conceito de herança, fornece-nos informações a respeito do preconceito existente em relação à questão do dom. Segundo ele:

Na falta de um olhar aprofundado sobre os mecanismos de adaptação e do papel da sociedade na construção musical, as pessoas costumam utilizar frases de senso comum como “filho de peixe, peixinho é”, “a fruta nunca cai longe do pé”, etc., na tentativa de “comprovar” que as pessoas que nascem em famílias de músicos, herdaram “no sangue” esse talento. Na verdade, não se dão conta de que as estruturas musicais são constituídas a partir das vivências musicais dos sujeitos, ou a partir do interesse do sujeito de buscar, de alguma forma, construir-se musicalmente. Assim, o mecanismo que mobiliza as ações é o interesse e, portanto, não está absolutamente determinado pelo meio, embora este realize um papel importante no desenvolvimento. (KEBACH, 2007, p. 41)

Conversando com alguns sanfoneiros filhos de sanfoneiros, incluindo nosso entrevistado, Cicinho de Assis, ficou claro que não somente o meio, mas o “interesse” é mobilizador das ações do músico iniciante. No Nordeste, mesmo quando se é filho de sanfoneiro, é comum inclusive, que o pai, proíba que seus filhos [pequenos] mexam em sua sanfona, evitando os riscos de um acidente que venha danificar o instrumento, dentre outros motivos. Então, os

“sanfoneirinhos” pegam a sanfona escondido, persistem, experimentam, observam os pais quando eles estão tocando e aí por diante, contornando as dificuldades de acesso ao instrumento.

No caso do forró, o conceito de “dom musical” é atribuído não apenas ao domínio técnico de um instrumento, mas, sobretudo, pelo tempo, relativamente curto através do qual alguns músicos conseguem se desenvolver musicalmente. Ouvi, uma vez, um músico comentar: “Conheci Dominginhos aos 17 anos e ele já sabia tudo [...]”. Em algumas visitas que fiz à cidade de Exu, em Pernambuco, para conhecer melhor o universo demográfico da infância de Gonzaga, conheci o sanfoneiro Mestrinho<sup>38</sup>, com pouco mais de 10 anos já tocando músicas de elevada complexidade, do ponto de vista da execução. O Mestrinho é também um exemplo de quem teve a oportunidade de unir o interesse, com o meio musical familiar favorável. No entanto, dizer que apenas estes elementos, “interesse e meio favorável”, explicam a musicalidade, a meu ver, não se sustenta. Ao interesse e ao meio musical favorável podem ser acrescentados outros fatores, não observáveis na trajetória de Gonzaga, por exemplo. No momento em que Gonzaga iniciou seu aprendizado, não havia os benefícios tecnológicos [Internet principalmente], consultas de músicas, execuções e a facilidade de comunicação com outros músicos que residem em lugares distantes. Mestrinho teve oportunidade de conviver e tocar [trabalhar] com Dominginhos, dentre outros critérios como ter acesso a um instrumento profissional cedo, o que é raro entre os sanfoneiros por conta do custo do instrumento. Ainda sim, penso que o talento musical deste sanfoneiro mereça um estudo mais profundo sobre os métodos adotados por ele na construção de seus conhecimentos musicais.

### **E o ronco do fole sem parar**

Uma reflexão acerca dos resultados obtidos na pesquisa referenciada neste artigo me leva a considerar a utilidade deste trabalho tanto para professores de acordeom quanto para aqueles que decidem aprender a tocar o forró por outros meios.

A parte audiovisual da pesquisa dá continuidade ao documentário realizado em setembro de 2012, com o título de Luiz Gonzaga Tocava Assim, onde Dominginhos foi entrevistado pelo mesmo pesquisador e sanfoneiro, também com objetivo didático. A investigação pedagógico-instrumental do forró tocado por Gonzaga e Dominginhos nos trás importantes elementos quanto à utilização da sanfona com base nas tradições e expressões musicais brasileiras, uma vez que, por muito tempo, a sanfona, mesmo em solos brasileiros

---

<sup>38</sup> Sugiro um consulta à biografia deste artista. Disponível em: <<http://www.mestrinho.com/#!sobre-2/cjpaN>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

foi utilizada para reprodução de gêneros musicais estrangeiros, tal como valsas e tangos, trazidos por imigrantes, sobretudo italianos durante a guerra do Paraguai. Hoje, a sanfona está presente em diversos gêneros populares, divulgados na grande mídia, e o forró, vem sendo refeito a cada geração, de acordo com os valores musicais de sua época.

Acredito que a pesquisa tenha alcançado o objetivo de reunir um material para estudo, facilitando o acesso ao fazer musical de cinco notórios sanfoneiros brasileiros tocando forró, numa perspectiva didática, com a possibilidade de rever quantas vezes necessárias, detalhes da execução da sanfona atuando no forró “pé-de-serra”.

Entendo também que o processo de análise dos vídeos, por si, já se constituiu num meio de aprendizagem, um método de estudo, uma caminho percorrido pelo pesquisador para absorver estes conhecimentos, unindo num mesmo contexto os recursos metodológicos de uma pesquisa orientada à necessidade enquanto aprendiz de sanfona. Ficou claro também que, embora cada um dos cinco sanfoneiros diretamente envolvidos na pesquisa, e também outros citados como Dominginhos, Mestrinho, Camarão e o próprio Luiz Gonzaga, trilham caminhos diferentes no que se refere à formação musical, trazem aspectos em comum na construção destes conhecimentos. Dentre eles, destaco a diversidade metodológica quando na sistematização de seus estudos, as contribuições de um ambiente familiar estimulador no aspecto pedagógico-musical, conforme já dito e a contribuição de estilos presentes em outros contextos musicais em suas formações, acompanhando artistas inclusive. Embora pareça contraditório, tocar forró “pé-de-serra” na sanfona inclui nutrir-se de conteúdos musicais fora do âmbito da música nordestina, para depois ressignificá-los no contexto do forró. A pesquisa identificou características do gênero no sentido rítmico principalmente. De acordo com as análises realizadas foram constatados aspectos da execução observados na canção Feira de Mangaio, aplicáveis a outras canções. De acordo com a análise dos dados da pesquisa, para tocar forró “pé-de-serra” na sanfona é fundamental:

- Compreender a clave *timeline* do zabumba.
- Dominar a técnica “Jogo de Fole”.
- Alternar timbres no teclado [mão direita] para diferenciar o som e função de duas sanfonas tocando juntas
- Dominar inversão de acordes.
- Aprimorar-se tecnicamente a ponto de inserir frases melódicas durante o acompanhamento sem interromper o fluxo rítmico da base.

- Interagir com outros universos musicais, atuar em contextos musicais diversos, acompanhar artistas etc.
- Buscar o contraste, agudo/grave, nota longa/curta, principalmente em relação à melodia da voz ou tema, quando a música for instrumental.
- Conhecer repertório característico, discografia dos ícones do gênero, tal como Luiz Gonzaga, Dominguinhos, Trio Nordestino, Camarão, Sivuca, dentre outros. Quando possível, com o áudio das sanfonas separado.

As características destacadas acima foram encontradas na trajetória musical de todos os sanfoneiros que participaram desta pesquisa, e podem ser entendidas como pré-requisitos para uma boa execução do forró na sanfona.

Quanto às entrevistas que integram a parte audiovisual da pesquisa, cumprem o objetivo de garantir a legitimidade de algumas hipóteses formuladas na parte escrita, corroborando afirmações feitas no decorrer dos textos apresentados. Ciente de que o forró “pé-de-serra”, tocado na sanfona, será ainda revisitado por muitas gerações, acredito este trabalho tenha contribuído para o registro do gênero em suas características primárias, fiéis à tradição difundida, sobretudo, por Luiz Gonzaga e seu seguidor mais próximo, Dominguinhos.

Os conhecimentos ligados à sanfona nordestina e mais precisamente ao forró ainda tem um longo caminho até se divulgar na sociedade musical brasileira. Espero contribuir para este objetivo, documentando e disponibilizando tais conhecimentos, a fim de facilitar o seu acesso aqueles a pesquisadores e músicos dentre outros interessados.

## REFERÊNCIAS

FORD, Terence. **Lista de instrumentos de músicas ocidentales**: anotada desde um ponto de vista icnográfico. Madrid: AEDOM – Asociación Espanôla de Documentación Musical, 1999.

GREEN, L. Poderão os professores aprender com os músicos populares?. **Revista Música, Psicologia e Educação**, n. 2, p. 65-80, 2000.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber**: manual e metodologia da pesquisa em ciências humanas. Porto Alegre: Artes Médicas; Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LLANOS, Ricardo; ALBERDI, Iñaki. **Accordion for composers**. Antza: Lasarte-Oria, 2002.

MACHADO, A. V. **Ensino de acordeon**: um estudo a partir da prática docente de dois professores. Monografia (Graduação em Música – Licenciatura) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Montenegro, 2009.

MARCUSE, Sibyl. **Musical instruments: a comprehensive dictionary.** New York: W. W. Norton & Company, Inc. 1975.

MASCARENHAS, Mário. **Método de acordeon Mascarenhas.** 49 ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.

MONICHON, Pierre. **L'accordéon.** Partitura. Coleção Instrumentos de música. S/l.: Edições Van de Velde, 1985.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga. **Instrumentos musicais populares portugueses.** Lisboa: Fundação Caloust Gulbekian, 1966.

OLIVEIRA, J. **O ensino particular de acordeon auxiliado por computador: um estudo de caso utilizando o software.** Encore. Monografia (Graduação em Música) – Fundação Municipal de Artes de Montenegro, Montenegro, 2006.

PUGLIA, E. F. **O ensino do acordeom na região sudeste do Brasil.** Monografia (Graduação em Música) – Universidade de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, 2010.

REIS, J. T. Aulas de acordeom na terceira idade: uma abordagem reflexiva sobre um caso específico. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 18, SPEM, 15, 2009, Londrina. **Anais...** Londrina: Abem, 2009. p. 320-328.

ROGÉRIO, Antônio. O solo da sanfona: contexto do Rei do Baião. **Revista USP.** São Paulo, n. 4, p. 35 dez-fev. 1990.

SILVA, Expedito Leandro. **Forró no asfalto: mercado e identidade sócio-cultural.** São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

SILVA, A. C. **O ensino de acordeom no Brasil: uma reflexão sobre seu material didático.** Monografia (Graduação em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

TROTTA, Felipe. O forró de Aviões. In: CONGRESSO DA COMPOSIÇÃO, 17. **Anais...** São Paulo, 2008.

WEISS, D. R. B.; LOURO, A. L. M. Refletindo sobre a própria prática como pesquisador de auto-narrativas e professor particular de acordeom. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABEM – SUL, 13., 2010, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Universitária Metodista IPA, 2010. p. 1-7.

ZANATTA, M. A. F. **O acordeon no cenário político, econômico e sócio cultural brasileiro.** Emancipação, v. 4, n. 1, p. 201-217, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/emancipacao/article/view/57/55>>. Acesso em: 24 jun. 2010.

**ANEXO C – Relatórios de Práticas Profissionais Orientadas**

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM  
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno:** Marcelo Oliveira Costa  
**Área:** Educação Musical

**Matrícula:** 214121502  
**Ingresso:** 2014.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática</b>
<b>MUS D53</b>	Preparação de Recital/Concerto Solístico

**Orientador da Prática:** Flávia Candusso

**Descrição da Prática**

- 1) **Título da Prática:** Estudando Dominginhos.
- 2) **Carga Horária Total:** 200h
- 3) **Locais de Realização:** Escola de Música da UFBA, sala 102.
- 4) **Período de Realização:** Abril a Dezembro de 2014.
- 5) **Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

Sob orientação da professora Flávia Candusso, às terças-feiras, das 08:00 às 11:30h, na Escola de Música da Ufba, dediquei-me a reunir e estudar parte da obra instrumental do sanfoneiro Dominginhos. Durante todo o ano letivo de 2014, cumprindo os pré-requisitos da disciplina, “Preparação de Recital/Concerto Solístico”. Foram selecionadas algumas músicas para serem apresentadas no show do artista, Celo Costa, durante as apresentações juninas deste ano.

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- Executar 5 obras instrumentais do sanfoneiro Dominginhos. As músicas escolhidas foram, Nilopolitano, Guada e Liv no Forró, Arrastando as Alpercatas, Te cuida Jacaré e Te cuida Rapaz.
- Relatar as soluções encontradas para execução de trechos específicos das peças escolhidas.

**7) Possíveis produtos resultantes da prática:**

Relatório, com as algumas soluções encontradas no estudo das peças e a disponibilização das partituras das mesmas.



**8) Orientação:**

**8.1) Carga horaria da Orientação:** 5h.

**8.2) Formato da Orientação:** 3 encontros presenciais (3 X 1 hora) e 2 visitas do orientador à sala (2 X 2 horas).

**8.3) Cronograma das Orientações – Encontros presenciais:** 1º encontro: 13/03. 2º encontro: 26/06. Visitas à sala: 14/05 e 05/09.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM**  
**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno:** Marcelo Oliveira Costa  
**Área:** Educação Musical

**Matrícula:** 214121502  
**Ingresso:** 2014.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática</b>
<b>MUS D55</b>	Práticas em grupos musicais ligados a manifestações tradicionais comunitárias e/ou populares

**Orientador da Prática:** Flávia Candusso

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Espiando o “Forró” pé-de-serra.

**2) Carga Horária Total:** 204h

**3) Locais de Realização:** Eventos de forró ocorridos na cidade de Salvador dentre outras cidades do interior da Bahia.

**4) Período de Realização:** Marco a Dezembro de 2014.

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):** Sob orientação da professora Flávia Candusso, realizei algumas visitas a espaços e eventos ligados ao gênero forró no contexto “pé-de-serra”, de forma a relatar aspectos diversos desta manifestação. Foram analisados e comentados textos de autores e artistas sobre o tema, e sobre vídeos disponibilizados na Internet mostrando execuções de músicas significativas do repertório deste gênero. Ainda neste período todo o planejamento e pré-produção da parte audiovisual desta pesquisa. Outro momento relatado nesta disciplina, confere a preparação do pesquisador para atuar como músico (sanfoneiro) acompanhando a cantora Mariene de Castro em shows nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Os relatórios referentes a cada atividade desenvolvida se encontra no apêndice deste trabalho.

**6) Objetivos a serem alcançados com a prática:**

- Ampliar a compreensão do tema estudado “forró pé-de-serra”, através de leituras, visitas a campo (eventos) e análise de vídeos.
- Planejar a produção da parte audiovisual da pesquisa.
- Relatar o processo de inserção da sanfona em gênero musical que não o forró, neste caso o samba.

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática:**

- Coleta de dados para pesquisa.

- Doze textos sobre tema, abordando aspectos diferentes.

**8) Orientação:**

**8.1) Carga horaria da Orientação:** 6h

**8.2) Formato da Orientação:** 3 encontros presenciais (3 X 1 hora) e 2 visitas do orientador à sala (2 X 2 horas).

**8.3) Cronograma das Orientações** – Encontros presenciais: 1º encontro: 22/03. 2º encontro: 26/06. Visitas à sala: 13/05 e 04/09.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM**  
**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno:** Marcelo Oliveira Costa  
**Área:** Educação Musical

**Matrícula:** 214121502  
**Ingresso:** 2015.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática</b>
<b>MUS D58</b>	Prática Docente no Ensino Básico

**Orientador da Prática:** Flávia Candusso

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Aula de Música na Educação Infantil.

**2) Carga Horária Total:** 300h

**3) Locais de Realização:** Escola Particular Salvador “A”.

**4) Período de Realização:** Marco a Dezembro de 2015

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

Sob orientação da professora Flávia Candusso, às quartas-feiras, das 08:00 às 17:30h, na escola “A” em Salvador, lecionei música, durante todo o ano letivo de 2015, cumprindo os pré-requisitos da disciplina, “Prática Docente no Ensino Básico”. A escola referida, direcionada à educação infantil, mantém 10 turmas, correspondentes aos grupos (1, 2, 3, 4 e 5), ou G1, G2, G3, G4 e G5 (matutino/vespertino). As aulas tinham duração de 40 minutos.

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- Identificar meios de trabalhar com a educação musical utilizando materiais de baixo custo sem decréscimo nos resultados.
- Relatar as soluções encontradas para amenizar a falta de materiais didáticos ou mesmo um espaço adequado para as aulas de música.
- Experimentar a funcionalidade prática de algumas teorias difundidas por educadores musicais consagrados que não atuam, diretamente com realidade brasileira.

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

Relatório, com as algumas soluções encontradas para problemas encontrados principalmente com a indisciplina e falta de matérias didático para as aulas de música.

**8) Orientação**

**8.1) Carga horária da Orientação:** 5h.

**8.2) Formato da Orientação:** 3 encontros presenciais (3 X 1 hora) e 2 visitas do orientador à sala (2 X 2 horas).

**8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:** 1º encontro: 15/03. 2º encontro: 27/06. Visitas à sala: 14/05 e 05/09.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM**  
**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno:** Marcelo Oliveira Costa  
**Área:** Educação Musical

**Matrícula:** 214121502  
**Ingresso:** 2015.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática</b>
<b>MUS D59</b>	Prática de Educação Musical em Comunidades

**Orientador da Prática:** Flávia Candusso

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Educação musical no contexto de Educomunicação (comunicação de risco).

**2) Carga Horária Total:** 576h

**3) Locais de Realização:** 130 comunidades localizadas em regiões de atuação da Petrobrás.

**4) Período de Realização:**

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):** Sob orientação da professora Flávia Candusso, às terças e quintas-feiras, das 8:00 às 17:30h, atuei como integrante (Educomunicador) da equipe OCS Brasil, dentro do projeto CONVIVER, de março à dezembro de 2015.

O trabalho de Educomunicação, através da linguagem artística, tem por objetivo principal a comunicação de risco, em comunidades próximas às instalações da Petrobrás, sobre como prevenir e também informar acidentes. No entanto o trabalho perpassa estes objetivos ampliando a discussão para outros riscos ligados a problemas sociais, estimulando a leitura, o fazer musical e a expressão artística. Neste caso, a educação musical atua integrada com a poesia (cordel) e com o teatro. A música por sua vez é enfatizada nos aspectos de percepção, apreciação (repertórios) e criação (composição de canções). Contamos com a participação de jovens e adolescentes dessas comunidades, reunidos em escolas municipais da rede pública, atuando no contraturno das aulas devidamente acordados com os gestores de cada escola. Cada grupo de jovens formado participou de dinâmicas corporais (teatro), da construção de um texto (poesia de cordel) e da musicalização desta poesia, produzindo uma canção. Foi organizado, nestes encontros, um espetáculo, unindo uma peça de teatro, encenada pelos alunos, com poemas recitados e a apresentação (coral) da música produzida por eles. Foram realizadas em torno de apresentações, dentro da escola e também em outras comunidades.

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- Observar os resultados da educação musical integrada a outras linguagens no contexto das comunidades envolvidas.
- Experimentar metodologias que impulsionem a música para além do cumprimento das

demandas de uma empresa.

- Avaliar se é possível criar um formato para estas oficinas, identificando quais recursos são essenciais para desenvolver um trabalho que realmente gere benefícios.
- Estudar possibilidades de desenvolver o trabalho em outras comunidades.

#### **7) Possíveis produtos Resultantes da Prática:**

- CD de áudio com as músicas.
- Peça teatral (texto).
- Livreto com cordéis produzidos pelos alunos.

#### **8) Orientação:**

**8.1) Carga horária da Orientação:** 6h

**8.2) Formato da Orientação:** 3 encontros presenciais (3 X 1 hora) e 2 visitas do orientador à sala (2 X 2 horas).

**8.3) Cronograma das Orientações** - Encontros presenciais: 1º encontro: 23/03. 2º encontro: 27/06. Visitas à sala: 14/05 e 05/09.