



Ressonâncias atlânticas em cordofones do Nordeste: *substituibilidade* e padrões acústico-mocionais entre instrumentos musicais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: 10. MUSICALIDADES LATINO-AMERICANAS: PRÁTICAS, FAZERES E PEDAGOGIAS

Lucas de Lima Wanderley Resende¹

Universidade Federal da Paraíba – lucas.resende.lima@gmail.com

Nina Graeff²

Universidade Federal da Paraíba – info@ninagraeff.com

Resumo. Neste artigo apresentamos resultados de uma pesquisa sobre ressonâncias ibéricas e africanas em cordofones dedilhados do Nordeste brasileiro. Ante a necessidade de compreender e dar visibilidade a saberes sensíveis de práticas musicais tradicionais e populares, buscamos sonoridades, concepções e técnicas de execução presentes no Nordeste, em Portugal e na África. Através de pesquisa bibliográfica, fonográfica e etnográfica amparada por uma rede virtual de músicos-pesquisadores dos três continentes, analisamos aspectos musicais que extrapolam localidades e categorias musicológicas pré-definidas. Aqui será abordado o que chamaremos de *substituibilidade* e a transferência de padrões acústico-mocionais entre instrumentos.

Palavras-chave. Ressonâncias musicais. Música brasileira popular. Instrumentos musicais. Música nordestina. Cordofones dedilhados.

Title. Atlantic Resonances On Plucked Cordophones of The Northeast Brazil: *Substituability* and Acoustic-Motional Patterns Across Music Instruments

Abstract. This article presents preliminary results of a research on Iberian and African resonances in cordophones of Northeast Brazil. In order to understand and give visibility to the sensitive knowledge of traditional and popular music practices, we search for sounds, conceptions and playing techniques across Brazil, Portugal and Africa. Through bibliographic, phonographic and ethnographic research supported by a virtual network of musician-researchers from the three continents, we analyze musical aspects that go beyond localities and pre-defined musicological categories. Here we address what we call *substituability* and the transfer of acoustic-motional patterns across instruments.

Keywords. Atlantic resonances. Brazilian popular music. Music instruments. Northeastern music. Plucked cordophones.

Introdução

Este artigo é fruto do projeto de pesquisa em andamento “Ressonâncias Atlânticas”³, que se debruça sobre musicalidades que atravessaram o Atlântico, da Península Ibérica e da África para o Brasil, com enfoque na investigação de cordofones dedilhados no Nordeste. Consideramos esses fluxos musicais de matizes variados, que convergem e ressoam no Nordeste brasileiro, imprescindíveis para a compreensão aprofundada de suas culturas



populares. Muitas manifestações nordestinas, como o cavalo marinho, maracatus, cocos de roda, nau catarineta, congos, bandas cabaçais, entre outras, encontram-se enfraquecidas frente a uma indústria musical que há décadas impõe dinâmicas de produção e reprodução musical. Por isso, percebemos a urgente necessidade de registrar, investigar e incluir no âmbito acadêmico práticas e conhecimentos relativos a essas manifestações, assim como suas formas de transmissão. Ao mesmo tempo, estamos atentos às constantes reinvenções dessas tradições, aos novos usos e concepções que vêm se desenvolvendo na contemporaneidade nordestina, como as recentes cenas de viola de dez cordas instrumental⁴ (SANTOS, MARINHO 2019) e do pífano⁵.

A proposta inicial da pesquisa era ir a campo, localizar, analisar e divulgar matizes da diversidade da música tradicional nordestina, conhecendo mestres e presenciando suas práticas, a fim de registrar seus “saberes sensíveis” (GRAEFF, 2018). Porém, devido à pandemia de COVID-19, o grupo de quatro pesquisadores precisou funcionar de maneira remota. Nossa etnografia virtual inclui a observação de mídias sociais, análise de lives, entrevistas, palestras, aulas, conversas, e performances em vídeo, cruzando dados acerca de instrumentos caros às tradições do Nordeste – sobretudo cordofones dedilhados, rabeca e pífano - assim como às suas práticas⁶. Através de pesquisa bibliográfica, iconográfica e fonográfica⁷, buscamos entender não apenas os aspectos físicos e organológicos de instrumentos, mas principalmente suas diversas *ressonâncias musicais*⁸: técnicas de execução, concepções, sonoridades, movimentos, isto é, seus aspectos imateriais (GRAEFF; OLIVEIRA PINTO, 2012).

Este artigo apresenta os primeiros resultados de uma das vertentes da pesquisa, que se volta à investigação de ressonâncias musicais entre cordofones dedilhados. Ela consiste em observar e analisar dinâmicas musicais e socioculturais ligadas a alguns instrumentos de corda (viola, cavaquinho, violão, rabeca) que se desenvolveram de múltiplas maneiras no eixo Brasil-Portugal-África, proporcionando potencialidades musicais em diferentes lugares, comunidades e indivíduos. Em vez de delimitar a pesquisa a partir de categorias geográficas ou estilísticas pré-definidas, restringindo-a a um determinado instrumento ou localidade, propomos uma visão transversal e não hierarquizante em busca de ressonâncias e matizes musicais. Esta é uma tentativa de evitar, por um lado, a essencialização de instrumentos e práticas musicais, bem como de suas supostas origens, e, por outro,



possíveis “epistemicídios musicais” (QUEIROZ, 2017) resultantes de métodos de pesquisa e conceitos objetivistas, hegemônicos e eurocêntricos.

2. Substituibilidade de instrumentos, *substituabilidade* de técnicas musicais

Instrumentos musicais são geralmente investigados a partir de seus aspectos organológicos, isto é, de sua materialidade. Esta é uma fonte indispensável para compreender não apenas histórias individuais de instrumentos, mas, principalmente, as das culturas populares que integram, cuja resistência vislumbra em suas tradições musicais importantes pilares de sustentação a serem respeitados e valorizados. Na sua imaterialidade (GRAEFF, OLIVEIRA PINTO, 2012), procuramos captar sonoridades e técnicas de execução que transcendem aspectos organológicos: apesar da impossibilidade de se transportar instrumentos de África no tráfico negreiro, das seculares proibições e perseguições à música negra no Brasil, da fragilidade de instrumentos tradicionais artesanais e, finalmente, de diversas dificuldades de acesso a instrumentos modernos⁹, saberes sensíveis seguem sendo transmitidos, ressignificados e adaptados a novos contextos, estilos e “recipientes” (KUBIK, 1979; 2017; NOBRE, 2009), isto é, instrumentos e instrumentistas.

Desta forma, percebemos nas culturas populares brasileiras processos contingentes e situacionais que não representam “desvios” ou exceções de uma “normatividade musical ocidental” (GRAEFF, 2020, p. 10), mas sim elementos que as constituem, tais como o multiinstrumentismo. Tanto mestres tradicionais como músicos profissionais aprendem a tocar diversos instrumentos ao longo de suas vidas¹⁰, mesmo que se especializem ou sejam conhecidos por apenas um deles¹¹. As razões para tanto são diversas, indo muito além de interesses pessoais ou falta de domínio sobre um único instrumento¹², tratando-se de uma questão sociocultural, que se torna estética, de substituibilidade de instrumentos: músicos populares atuam em diversos contextos, executando seus saberes musicais nos instrumentos que estiverem disponíveis ou que lhes são acessíveis. Isso não significa que os instrumentos sejam substituíveis, de pouco ou nenhum valor para seus praticantes, mas que primordial é o fazer musical. Como consequência, uma mesma música ou ritmos podem ser executados em instrumentos diversos: é assim que o samba pode ser tocado por 300 percussionistas de uma escola de samba, por quatro pandeiristas em uma roda de samba chula, em uma caixinha de fósforo, como faziam Adoniran Barbosa e Batatinha, no



cavaquinho de Paulinho da Viola ou até mesmo criar no violão de João Gilberto um novo estilo intimista como o da Bossa Nova (GRAEFF, 2015).

Mais que mera necessidade situacional, propomos compreender tal fenômeno como uma *substituabilidade*: uma habilidade criativa de expressar-se através de técnicas musicais e de traduzir tal expressão em diversas plataformas de produção sonora. Tal *substituabilidade* corrobora com conceitos etnomusicológicos de resiliência, assimilação e reinvenção musicais. Por um lado, emerge de processos de assimilação ou “empréstimos forçados” pelo colonialismo, como identificou Brown em processos de substituição da *mbira* por violões e guitarras no Zimbabwe: “a ideologia da assimilação pressionou os Africanos à dependência de instituições de formação europeias e à imitação de modelos culturais europeus (incluindo formas de fazer musical), porque isso os levaria ao progresso social” (BROWN, 1994, p. 76, trad. nossa). Como Oliveira Pinto (1991) também reconheceu já na década de 1980 nas tradições Recôncavo Baiano, indivíduos e coletivos musicais se sentem socialmente pressionados a assimilar as práticas e valores da cultura hegemônica, muitas vezes em detrimento de suas próprias tradições.

Por outro lado, a substituibilidade de instrumentos no contexto afro-diaspórico é o que permitiu aos africanos e afrodescendentes no novo mundo

permanecer vivos e lidar com as condições horrendas. (...) A força penetrante das artes musicais africanas inevitavelmente fascinou os anfitriões que começaram a adaptar e imitar as características estruturais envolventes daquela enigmática, mas cativante, música-para-a-vida. Os gêneros resultantes destas criações interculturais inovadoras se cristalizaram com instrumentações substituídas e modeladas de acordo com o ambiente, bem como com modificações teóricas e coreográficas” (NZEWI, 2020, p. 128-129).

Portanto, o desaparecimento de determinados instrumentos não significa a extinção de suas técnicas e sonoridades, seja em manifestações musicais mais tradicionais ou nas expressões mais “modernas”. Afinal, esses saberes sensíveis são armazenados no corpo de quem os pratica, e não na materialidade dos instrumentos. Assim, a *substituabilidade* parece contribuir para que determinadas práticas e sonoridades sejam transmitidas de geração em geração, mesmo na falta de determinados instrumentos, pois as traduz em novas plataformas. Dessa forma, muitas técnicas, ritmos, melodias, harmonias, movimentos, toques são compartilhados entre instrumentos (percussivos, melódicos, harmônicos), tocadores e estilos, em diversos tempos e lugares.



Algumas dessas técnicas empregadas em variados instrumentos apresentam semelhanças entre si, transportando-se de um para o outro, em diferentes contextos. Músicos como os baianos Roberto Mendes e Jurandir Santana e os paraibanos Cristiano Oliveira e Pedro Osmar são exemplos de ressignificação de sonoridades consideradas tradicionais de suas regiões. Aplicando-as em expressões mais modernizadas como jazz fusion, pop e MPB, estes músicos experimentam e transitam entre diversos cordofones, além da viola e do violão.

Outro exemplo relevante é o do jovem mestre Jaime do Eco, cantador e sambador de samba chula de São Francisco do Conde-BA. Sua formação como tirador de chula¹³, violeiro, cavaquinista, bandolinista e percussionista de samba, remonta a seus seis anos de idade, através de suas vivências entre antigos mestres violeiros em rodas de samba, e dá hoje continuidade à sua tradição familiar. Em seu processo de assimilação, Mestre Jaime adapta técnicas tradicionais da viola machete, virtualmente extinta até 2015 na região do Recôncavo Baiano, nos cordofones que lhe são acessíveis. Ele relata que não teve acesso à viola machete em sua juventude porque os mestres antigos costumavam pedir para serem enterrados com suas violas¹⁴ e, mais recentemente, porque suas recentes encomendas de viola machete não deram certo¹⁵. Mestre Jaime usa o plectro no lugar da técnica tradicional polegar-indicador, o que reduz a possibilidade de tanger mais de uma corda simultaneamente pela alternância de dedos (GRAEFF; OLIVEIRA PINTO, 2012). Entretanto, ele desenvolveu uma técnica única, excepcionalmente veloz, que busca traduzir a sonoridade e os “fundamentos” do samba chula e da viola machete para os demais cordofones.

3. Padrões acústico-mocionais percussivos em cordofones dedilhados

Um foco especial de nossa pesquisa está sendo dado às técnicas de mão direita usadas em cordofones dedilhados¹⁶ e suas relações com os ritmos que orientam seus movimentos, associados, também, a outros instrumentos, percussivos ou não. Para isso, alguns conceitos e ferramentas de análise advindos de pesquisas sobre música africana e afro-brasileira são norteadores. Um deles é a linha-rítmica (OLIVEIRA PINTO, 2001), ou *time-line-pattern* (NKETIA, 1974), que se refere a uma sequência rítmica que se repete, estruturando todo o conjunto musical, além de regular o andamento. Em outras palavras, é como uma clave, a partir da qual saem as variações e contrapontos. Sempre lembramos da clave da música cubana, do tresillo ou da clave do tamborim no samba – o teleco-teco –, por exemplo. Temos mapeado e analisado algumas claves e seus sotaques, compreendendo de que



maneira estão interligadas. Acreditamos que seja um caminho apropriado para enriquecer os estudos e o ensino de músicas populares.

Para dar alguns exemplos da aplicação desses conceitos a técnicas da mão direita, pudemos identificar semelhanças entre o *pinicado* (polegar e indicador) do samba de viola do Recôncavo Baiano (WADDEY, 1981), o *dedilho* de Portugal, as técnicas antigas de alaudistas árabes como a *figueta* (NOBRE, 2009); semelhanças entre o uso de palhetas, dedeiras ou unhas, sobretudo do polegar; entre os *rasgueados* e *repicadas*¹⁷ dos cavaquinhos e violas em Portugal e no Brasil; toques de cavaquinho, banjos violas e violões no bumba meu boi e na barca nau catarineta, registrado pela missão de pesquisas folclóricas, na década de 30, na Paraíba, e as possíveis relações com algumas rítmicas tradicionais portuguesas.

Já na mão esquerda, reconhecemos em cordofones brasileiros um constante movimento de aperto e soltura das cordas, cujo princípio de alternância entre a sustentação e o abafamento do som, também chamado de *staccato de dedo* nos cordofones (CAZES *apud* RIBEIRO 2014, p. 89), parece “traduzir” a mão esquerda do percussionista que segura, solta e abafa o triângulo, a mola do reco-reco de mola, ou o couro do pandeiro. Esses movimentos são determinantes para o suíngue, para o sotaque, de seus toques, fazendo parte de um padrão gerado a partir de movimentos que envolvem o corpo e o instrumento e que podemos classificar como *padrões acústico-mocionais* (BAILEY, 1985; OLIVEIRA PINTO, 2001). De acordo com Oliveira Pinto (2001, p. 235), estruturas ou formas de pensar *acústico-mocionais* (*spatio-motor-thinking*, BAILEY, 1985) indicam movimentos corporais sobre o instrumento, que agem como um mote energético gerador de sons, ritmos e toques. Isso ocorre a partir de uma relação dialética, na qual a organologia do instrumento predispõe o tocador a certos movimentos, ao passo que este também cria e recria possibilidades motoras e acústicas constantemente.

Esses tipos de movimentos e de concepções não são estudados dentro das dinâmicas conservatoriais e do ensino superior perpassadas pelo eurocentrismo da teoria musical ocidental (PEREIRA, 2014). Mestres tradicionais, via de regra, não se preocupam com notas¹⁸; não pensam em semicolcheias ou semifusas, embora pensem em ritmo, em toque, em sequências ou permutações rítmicas (SILAMBO, 2020). Através de suas rítmicas, as levadas da mão direita *palmeadas* e/ou *calangueadas*, comuns entre os mestres violeiros do samba do Recôncavo Baiano e entre cavaquinistas de baião e forró, podem nos remeter aos movimentos alternados presentes também no reco-reco e no triângulo (*tengolengotengo*),



caixa de guerra, ganzá; o *resfolego* das sanfonas e pés de bode “traduzidas” em violas e violões, como no caso de Gilberto Gil (BONILLA, 2014). Alguns trabalhos recentes já sugerem o uso de notação de arcadas de violino/rabeca para indicar rasgueados/levadas de mão direita de violas, violões e cavaquinhos, dada a semelhança entre os movimentos acústico-mocionais dos dois tipos de instrumento (NOGUEIRA, 2016; RIBEIRO, 2014).

Outros conceitos, não menos importantes, fundamentam esse tipo de abordagem, como *padrões inerentes, padrões intercalados, ritmos cruzados, beat e off-beat, notação oral, teorias nativas*. (KUBIK 1979; NKETIA, 1972; OLIVEIRA PINTO, 2001; GRAEFF, 2014). Assim, tem-se evidenciado como essas inúmeras sonoridades produzidas nos cordofones, bem como suas “traduções”, podem apresentar semelhanças com muitos movimentos encontrados nas percussividades afro-brasileiras, parecendo muitas vezes concebidos a partir dessa lógica que, além de acústica, é motora, na qual movimentos corporais se entrelaçam com o som e energia gerados, de maneira quase coreográfica.

4. Considerações finais

Esta pesquisa em andamento, apesar da impossibilidade de ir a campo devido à pandemia de Covid-19, já apresenta resultados frutíferos. Temos fundamentado as análises musicais e culturais a partir de conceitos advindos de variados estudos etnomusicológicos das músicas ibéricas, africanas e afro-brasileiras, possibilitados através da colaboração de uma rede de músicos, pesquisadores, professores de variados projetos e instituições. Ao observar de maneira transversal cordofones dedilhados de diversos contextos, não nos limitamos a investigar estritamente sua organologia física, pois entendemos que existe uma série de saberes sensíveis (musicais, culturais) presentes nas diversas manifestações populares do Nordeste a serem descortinados. Dentro de um contexto de constante resistência e afirmação na qual se encontram muitas manifestações populares, nos interessa compreender como essas ressonâncias se formam, se transformam e como são transmitidas, a partir de noções e concepções intelectuais, musicais, linguísticas, simbólicas, motoras, mais próximas das culturas estudadas.

Demonstramos a importância da abordagem de aspectos imateriais de instrumentos musicais na busca por seus diversos matizes. As técnicas de mão direita empregadas em cordofones nordestinos de origem europeia aportam aspectos sonoros, técnicos e epistemológicos de outras procedências que não correspondem aos parâmetros da



teoria da música ocidental. As análises vêm demonstrando suas ressonâncias tanto com culturas não europeias, como entre instrumentos diferentes, reconhecendo o que cunhamos aqui de *substituabilidade* e sua conseqüente produção de padrões acústicos-mocionais em diversas dimensões. Percebe-se a rítmica em um sentido amplo que abrange o movimento e a relação músico-instrumento e como um meio de se compreender as proximidades, relações, diálogos entre manifestações diversas, abrindo caminhos alternativos para um entendimento mais amplo e orgânico da música popular do Nordeste e do Brasil a partir dos vários matizes que a compõem.

Referências

- ARRAES, Luis Carlos Orione de Alencar. Tradição e Inovação no cavaquinho brasileiro. *Dissertação* (Mestrado em Musicologia) - Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- BAILEY, John. Music Structure and Human Movement. In: *Musical Structure and Cognition*. HOWELL, P. et al. (org.). London, Academic Press. 237-258.
- BROWN, Ernest. The Guitar and the "mbira": Resilience, Assimilation, and Pan-Africanism in Zimbabwean Music. *The World of Music*, Vol. 36, No. 2 (1994). 73-117.
- DÖRING, Katharina. *Cantador de chula: o samba antigo do Recôncavo*. Salvador: Pinaúna, 2016.
- GRAEFF, Nina; OLIVEIRA PINTO, Thiago de. Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete no Recôncavo Baiano. *MOUSEION*, n.11, jan-abr, 2012, p. 72-97.
- GRAEFF, Nina. Notas negras, pautas brancas. Abertura do Dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. *Revista Claves* 9/14, 2020, p. 1-28.
- GRAEFF, Nina. Singing by and with heart: embodying Candomblé's sensuous knowledge through songs and dances in Berlin. *Revista Orfeu* vol.3, n. 2, 2018, p. 44-71.
- GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda. tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EDUFBA, 2015.
- GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. *Música e Cultura* 9, 2014, p. 1–23.
- KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: A study of African cultural extensions*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.
- KUBIK, Gerhard. *Jazz Transatlantic Volume I: Jazz Derivatives and Developments in Twentieth-Century Africa*. Jackson: Mississippi Univ. Press. 2019.
- NKETIA, JH Kwabena. *The music of Africa*. New York: WW Norton, 1974.
- NOBRE, Cássio. *Viola nos Sambas do Recôncavo*. In: *Ethnomusicology Review* 14 (2009).
- NOGUEIRA, Gisela G. P. A viola e suas metalinguagens: notação do gesto e aprendizado não formal. *Revista Tulha, Ribeirão Preto*, 2/1, jan.– jun. 2016, p. 119–143.



NZEWI, Meki. Por uma Musicologia Africana-Brasileira. Entrevista com Meki Nzewi. Entrevista concedida a Kamai Freire e Nina Graeff. *Revista Claves*, vol. 9, n. 14, p. 119-139, 2020.

OLIVA, João Luis. *O cavaquinho: tempos e modos, modas e lugares*. Ac Museu do Cavaquinho, 2014.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia* 44/1, 2001, p. 221-286.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Capoeira, Samba, Candomblé: Afro-brasilianische Musik im Recôncavo da Bahia*. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1991.

PEREIRA, Marcus Vinicius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 22, n. 32, p. 90-103, 2014.

RIBEIRO, Jamerson Farias. O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldiro Frederico Tramontano (Canhoto): a construção estilística de um “cavaco-centro” no choro. *Dissertação (Mestrado em Música)* - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2014.

SANTOS, Eurides de Souza; MARINHO, Leandro Drummond. Decolonialidade, etnopaisagens, cenas musicais e escuta etnográfica: constituindo um campo teórico para o estudo da música instrumental de violeirxs em João Pessoa/PB e Recife/PE. *Anais do VII Simpósio Internacional de Música na Amazônia - SIMA*, 2019, Rio Branco.

SILAMBO, Micas. Xigubu: um “microscópio” para entender músicas e lutas de matizes africanos. *Revista Claves*, vol. 9, n. 14, p. 44-80, 2020.

WADDEY, Ralph. “Viola de Samba” and “Samba de Viola” in the “Reconcavo” of Bahia (Brazil) Part II: “Samba de Viola”. *Latin American Music Review* 2/2, 1981, p. 252-279.

¹ Multiinstrumentista licenciando em cavaquinho pela Universidade Federal da Paraíba e bolsista PIBIC-UFPB do projeto de iniciação científica “Ressonâncias Atlânticas”.

² Professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, doutora em música pela Universidade Livre de Berlim e coordenadora do projeto de iniciação científica Ressonâncias Atlânticas.

³ Projeto de iniciação científica coordenado por Nina Graeff no Departamento de Educação Musical da Universidade Federal da Paraíba desde setembro de 2020. O projeto conta com financiamento de duas bolsas PIBIC-UFPB. www.youtube.com/RessonanciasAtlânticas

⁴ Ver a 1ª Mostra de Violas Instrumentais Nordestina, transmitida virtualmente em novembro de 2020 pelo canal <https://www.youtube.com/channel/UCEmbKIc0qKid20hIPFna3hw>

⁵ Ver, por exemplo, os projetos paraibanos Pifercussão de Heráclito Dornelles, da Banda Avuô e o da pernambucana Vitória do Pife.

⁶ Para tanto, mantemos contato com vários mestres tradicionais, luthiers, pesquisadores, instrumentistas, e universidades do Brasil, Portugal e Moçambique, de quem coletamos depoimentos importantes, preocupando-nos também com a criação de uma rede ([facebook.com/RessonanciasAtlânticas](https://www.facebook.com/RessonanciasAtlânticas)) e plataforma ([youtube.com/RessonanciasAtlânticas](https://www.youtube.com/RessonanciasAtlânticas)) de circulação de saberes para o estudo e ensino da música popular.

⁷ Situados na etnomusicologia, nos servimos ainda de ferramentas de análise musical (*Sonic Visualiser*), de coleta e compartilhamento de dados (*Zotero*, *Google Drive*) e sobretudo de importantes estudos sobre música portuguesa (OLIVA, 2014), africana e afro-brasileira (e.g. NKETIA 1974; NZEWI, 2020; SILAMBO, 2020)

⁸ Empregamos o termo “ressonância” como alternativa a buscas comparativistas por semelhanças, diferenças, ou “retenções” entre prática musicais, através de uma pesquisa transversal e colaborativa que tem como ponto de

partida as experiências subjetivas dos praticantes, incluindo os pesquisadores, e não necessariamente a identificação de elementos considerados mais objetivos como determinadas formas, melodias ou ritmos.

⁹ Dificuldades sobretudo por nos referirmos a mestres tradicionais e comunidades historicamente marginalizadas, muitas vezes distantes dos centros urbanos que comercializam instrumentos de fábrica ou luteria que, além do mais, são de alto custo.

¹⁰ Temos colhido cada vez mais relatos de mestres tradicionais que ao contarem suas trajetórias revelam os diversos instrumentos que já tocaram, como Mestre Celino de Terra Nova-BA, que em sua vídeoaula dirigida pela autora e por Alexnaldo Santos afirma que na falta de machete, toca viola regra inteira; na falta desta, toca cavaquinho; na falta deste, toca realejo (outro nome para sanfona). <https://youtu.be/1b7i7ZZlu5Y>

¹¹ Exemplos famosos do Nordeste são Gilberto Gil e Cátia de França, que aprenderam primeiramente sanfona e depois violão; Jackson do Pandeiro e Claudinho da Rabeca, que apesar dos nomes artísticos demonstram destreza em cordofones dedilhados. Além disso, temos colhido cada vez mais exemplos de mestres tradicionais que ao relatarem suas trajetórias revelam os diversos instrumentos que já tocaram: Mestre Celino (Terra Nova-BA), Mestre Aurino (Maracangalha-BA); e Mestre Jaime (São Francisco do Conde-BA) tocam diversos instrumentos de percussão, de cordas, além do pé-de-bode (vide as lives no YouTube do “No Sotaque das Cordas” com Mestre Celino e Mestre Jaime, e do “Mestre Aurino na Rede”).

¹² Em espaços formais de ensino de música, a capacidade de tocar diversos instrumentos é frequentemente desprezada, sendo atribuída à falta de domínio do músico sobre um determinado instrumento.

¹³ Tirador de chula é quem tira, isto é, canta primeiro, os versos da chula, forma poético-musical da tradição do samba do Recôncavo Baiano (GRAEFF, 2015; DÖRING, 2016).

¹⁴ Em entrevista do programa de lives “No Sotaque das Cordas”: <https://youtu.be/oVltCSN4VUM>

¹⁵ Em comunicação pessoal, outubro de 2020.

¹⁶ O estudo de técnicas de mão direita foi realizado através de observação e análise de entrevistas e registros variados de diversos músicos, entre os quais Roberto Mendes (BA), Jaime do Eco (BA), Mestre Celino (BA), Mestre Aurino de Maracangalha (BA), Jurandir Santana (BA), Cristiano Oliveira (PB) e Adelmo Arcoverde (PE).

¹⁷ Enquanto “rasguear” é o ato de tanger todas as cordas de cordofones dedilhados, “repicar” se refere a movimentos rasgueados rápidos, como em *tremolo*, típicos do samba e do charango andino, por exemplo.

¹⁸ Como Mestre do Jaime do Eco enfatiza na entrevista virtual de No Sotaque das Cordas, minuto 44’19. <https://youtu.be/oVltCSN4VUM>