

Aprendizagem dos músicos populares do Rio Grande do Norte: as levadas rítmicas da guitarra no forró eletrônico dos anos 1990

Comunicação

GTE 01 – Abordagens etnográficas de modos de aprendizagem musical

Iranildo Barreto de Melo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
byrahn@gmail.com

Mário André Wanderley Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
mario.andre@ufrn.br

Resumo: Este trabalho apresenta resultados parciais de uma pesquisa em andamento sobre os processos de aprendizagem musical entre guitarristas de bandas de forró eletrônico do Rio Grande do Norte na década de 1990, com foco nas levadas rítmicas da guitarra elétrica. O objetivo é compreender como esses músicos populares desenvolveram suas práticas musicais fora dos ambientes formais de ensino, destacando a importância da escuta ativa, da experimentação e da interação social. A metodologia adotada é qualitativa, com base na etnografia musical retrospectiva, integrando análise documental, história oral e entrevistas semiestruturadas com músicos atuantes no período. A pesquisa revela que a autoaprendizagem foi a principal forma de aquisição de habilidades musicais, ocorrendo em contextos como ensaios, gravações e apresentações ao vivo. As levadas rítmicas da guitarra, muitas vezes comparadas ao triângulo e à zabumba, assumiram papel central na construção da identidade sonora do forró eletrônico, termos como “calanguetu”, “Tina Charles” e “Pica-paus” são nomeadas informalmente pelos músicos. A análise das levadas evidencia uma linguagem guitarrística, marcada por padrões rítmicos específicos e uma estética sonora híbrida. Os resultados reforçam a relevância da escuta, da prática coletiva e da memória musical como fundamentos da aprendizagem informal entre músicos populares do Nordeste brasileiro.

Palavras-chave: Aprendizagem musical; Forró eletrônico; Guitarra elétrica.

Introdução

O presente estudo tem como objetivo principal apresentar resultados parciais das análises iniciais dos dados coletados sobre a autoaprendizagem musical dos guitarristas de bandas de forró eletrônico do Rio Grande do Norte e sobre as levadas rítmicas da guitarra no

forró eletrônico da década de 1990 no RN. Como parte de um trabalho em andamento desenvolvido na pós-graduação em música pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Mestrado em Música – investigamos as práticas de aprendizagem dos guitarristas de bandas de forró eletrônico do RN.

As levadas rítmicas imprimem um protagonismo da guitarra elétrica no contexto do forró eletrônico, e, portanto, caracteriza-se parte fundamental no processo de investigação da dissertação que se encontra em andamento. Processos de aprendizagem informal de música, são identificados como principais práticas utilizadas por músicos de bandas de forró eletrônico da década de 1990. As práticas aurais são evidentes no processo de aprendizagem musical de músicos populares. Lacorte e Galvão (2007, p. 30) observam 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”. Vale ressaltar que práticas aurais compreendem habilidades que possibilitam ir além do “tirar de ouvido”, como destaca Green (2002). É necessário, portanto, pôr em prática a percepção através dos vários sentidos: auditivo, visual, tátil e social (Green, 2002).

Os guitarristas de bandas de forró eletrônico são identificados como músicos populares. Portanto, tais características apresentadas se alinham com a prática encontrada em ambientes de ensaios, gravações em estúdios e apresentações ao vivo destes músicos. As bandas de forró do RN em sua maioria são oriundas de bandas de baile. Nesse sentido, buscamos compreender como estas práticas são desenvolvidas e continuadas no contexto do forró eletrônico. Para tanto, busco trazer neste trabalho alguns dos aspectos da aprendizagem musical constatados na pesquisa realizada até o momento com base na literatura existente e depoimentos dos colaboradores.

Do ponto de vista técnico, constata-se a autoaprendizagem como a principal forma de aprendizagem dos músicos que atuavam no forró eletrônico da década de 1990 no RN, considerando suas descrições relacionadas ao convívio e ao compartilhamento de saberes e habilidades musicais. Para Corrêa e Martins (2020) a autoaprendizagem pode ser fortalecida por ciclos autorregulatórios, nos quais o músico planeja, executa e avalia sua prática musical, desenvolvendo metacognição e autonomia artística.

Pintyá (2020) destaca que a autoaprendizagem musical não é uma forma inferior de formação, mas sim uma trajetória legítima e potente, que pode ser tão rica quanto aquela mediada por professores, especialmente quando o músico desenvolve estratégias próprias de estudo e reflexão.

Souza (2023) observa que, tocar as levadas rítmicas é para a guitarra a principal função no forró. “As levadas de guitarra no forró muitas vezes fazem células rítmicas similares ao triângulo” (Souza, 2023, p. 54). Essa comparação com a célula do triângulo representa diretamente à levada rítmica da guitarra apontada como tradicional no forró pelos guitarristas colaboradores da pesquisa. Além disso, surgem termos peculiares como “Calanguetu”, levada “Tina Charles” e “Pica-paus”, este último caracteriza-se por representar os detalhes de fraseados melódicos e notas abafadas, termos amplamente disseminados entre os músicos, principalmente entre os guitarristas. Com relação à levada tradicional, Souza (2023) analisa: “essa levada é muito encontrada principalmente no ritmo forró, com uma pausa ou nota fantasma na primeira semicolcheia de cada tempo e tocando as subdivisões de semicolcheias seguintes” (Souza, 2023, p. 49).

A análise feita por Souza (2023) descreve a levada tradicional. Entretanto, não apresenta um termo específico para identificá-la. Nesse sentido, não é possível dizer se o termo “Calanguetu” é utilizado em outras regiões, ou, até mesmo, se possui outras denominações em regiões além do Nordeste. Isso se deve ao fato de as investigações revisadas terem como delimitação geográfica o RN. Sabemos que estes termos são utilizados para identificar técnicas praticadas por guitarristas de forró e que podem ser encontradas na transmissão oral entre os guitarristas do Nordeste. Como destaca Jubileu Filho (2022), as levadas “Tina Charles” foram sugeridas por Cláudio Júnior, produtor e músico da cantora Eliane a qual Jubileu tem participação efetiva nas gravações de álbuns e performances em shows ao vivo da cantora dos anos 1995 a 1997.

No decorrer das seções seguintes, iremos discutir e analisar a forma de aprendizagem e as levadas rítmicas que caracterizam o protagonismo da guitarra elétrica no forró, discorrendo sobre o significado e a identificação de cada termo utilizados pelos guitarristas para referenciar as levadas e seus aspectos harmônicos, rítmicos e melódicos que

compõem a presença da estética sonora da guitarra no forró eletrônico da década de 1990 no Rio Grande do Norte.

Fundamentação teórica

A fundamentação teórica deste estudo se apoia em autores que discutem os processos de aprendizagem musical fora dos ambientes formais, com ênfase na autoaprendizagem e na transmissão oral entre músicos populares. Lucy Green (2002) destaca que músicos populares frequentemente aprendem por meio da escuta ativa, da imitação e da prática coletiva, desenvolvendo habilidades musicais em contextos informais como ensaios, apresentações e gravações. Como destaca Lacorte e Galvão (2007) “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). Portanto, essa abordagem aural vai além do simples “tirar de ouvido”, envolvendo múltiplas dimensões perceptivas — auditiva, visual, tátil e social — que se manifestam na prática musical cotidiana (Rodrigues, 2020).

No campo da etnomusicologia, Merriam (1964) propõe que a música deve ser compreendida em seus contextos culturais, sociais e históricos. Essa perspectiva é essencial para analisar a prática dos guitarristas de forró eletrônico do Rio Grande do Norte, cuja aprendizagem se dá em ambientes marcados pela oralidade, pela experimentação e pela troca de saberes. A pesquisa também se ancora na proposta de uma etnografia musical retrospectiva, que permite reconstruir práticas musicais do passado a partir de memórias, registros e relatos orais. Além disso, a organologia contribui para a compreensão técnica do instrumento pesquisado. Com base inspirada no sistema Honsbostel-Sach, podemos classificar a guitarra elétrica como cordofone pinçado, embora sua dependência de amplificação a aproxime dos eletrofonos. Kartomi (1990) ressalta que os sistemas de classificação refletem pressupostos culturais, o que reforça a necessidade de considerar a guitarra elétrica em sua dimensão híbrida e contextual.

Por fim, autores como Vianna (1999) e Maknamara (2012) ajudam a compreender a inserção da guitarra no forró eletrônico como parte de um processo de reinvenção da

tradição musical nordestina, marcado pela fusão de elementos regionais e influências da música pop, rock e lambada.

Metodologia

A presente pesquisa adota uma abordagem qualitativa com ênfase numa proposta de uma etnografia musical retrospectiva, voltada à investigação dos processos de autoaprendizagem e transmissão musical entre guitarristas de bandas de forró eletrônico do Rio Grande do Norte da década de 1990. A escolha metodológica fundamenta-se na necessidade de compreender a prática musical como fenômeno cultural, social e histórico, considerando os contextos específicos em que esses músicos atuaram.

A metodologia parte dos pressupostos da etnomusicologia, conforme Merriam (1964), que propõe o estudo da música a partir de sua inserção em contextos culturais específicos. No entanto, por tratar-se de um fenômeno musical do passado, a pesquisa adota uma perspectiva retrospectiva (Bezerra, 2015) integrando elementos da etnografia, da história oral e da análise documental. Essa intersecção metodológica permite reconstruir práticas musicais a partir de memórias, registros sonoros, audiovisuais e relatos de músicos que vivenciaram o período.

Nessa direção, os fenômenos musicais são compreendidos como expressões culturais que articulam criação, prática, percepção e atribuição de sentido à música em contextos socioculturais específicos. Essa abordagem concebe a música não apenas como arte, mas como um componente integrado às dimensões sociais, políticas, religiosas e históricas de uma comunidade (Nettel, 2005). Como destaca Blacking (2007, p. 203), é fundamental considerar as múltiplas formas pelas quais indivíduos e grupos sociais atribuem significado ao que entendem por “música”, reconhecendo que tais concepções variam conforme os contextos culturais.

Para Shelemay (2015), a etnomusicologia busca compreender como a música reflete e influencia identidades culturais, relações sociais e dinâmicas de poder, sempre considerando a diversidade e a especificidade de cada realidade. No entanto, embora a etnografia — enquanto método central da etnomusicologia — ofereça uma abordagem abrangente dos fenômenos sociais e culturais, ela nem sempre contempla com profundidade

os aspectos estruturais da música, como forma, estética e desenvolvimento técnico. Diante disso, torna-se necessário adotar uma abordagem metodológica que integre a dimensão artística da música às suas conexões sociais. É nesse horizonte que se insere a proposta da etnografia musical retrospectiva, que articula os aportes da etnografia com ferramentas analíticas da musicologia, permitindo uma reconstrução crítica de práticas musicais passadas a partir de registros, memórias e experiências vividas. Embora a etnografia musical retrospectiva e a história oral compartilhem métodos semelhantes — como entrevistas, memória e testemunhos — elas não são a mesma coisa, e partem de pressupostos epistemológicos distintos.

História oral é uma metodologia consolidada nas ciências humanas, especialmente na história e na sociologia. Tem como foco a reconstrução de eventos passados a partir da memória de sujeitos sociais, valorizando suas narrativas como fontes legítimas. De acordo com Thompson (1992), a história oral “dá voz aos que foram silenciados pela história oficial”, sendo uma ferramenta de democracia do conhecimento. Seu foco está na experiência vivida, na subjetividade e na memória individual e coletiva.

Por outro lado, a etnografia musical retrospectiva é uma abordagem dentro da etnografia que busca reconstruir práticas musicais do passado quando não há registros sistemáticos disponíveis. Como propõe Bezerra (2015), uma “etnografia do passado”, utiliza entrevistas, registros sonoros, documentos e observação participante para compreender práticas musicais que já não estão plenamente ativas ou que tenham sido modificadas. Com relação a participação do pesquisador, Junqueira faz as seguintes indagações: “seria possível se instituir o momento preciso para o início de uma etnografia? O que chamo de “campo da música” ou “campo musical” pode ser entendido como um campo etnografável?” (Junqueira, 2020, p. 3).

A escolha pela etnografia musical retrospectiva se justifica pela escassez de registros acadêmicos sobre a aprendizagem da guitarra no forró eletrônico. A metodologia permite recuperar e interpretar práticas musicais que não foram sistematicamente documentadas, valorizando a memória dos músicos e suas experiências vividas. A posição de *insider* do pesquisador enriquece a análise (Xu, 2009), oferecendo uma perspectiva interna e sensível às nuances do fazer musical popular, implicando assim numa característica etnográfica. A

etnografia musical retrospectiva integra a história oral, mas vai além dela ao aplicar também ferramentas da análise musical, da organologia e da performance.

A investigação foi estruturada em três etapas principais: na primeira se dá o levantamento bibliográfico e documental analisando fontes acadêmicas, registros fonográficos (CDs, fitas cassete, vídeos), materiais promocionais (cartazes, encartes) e conteúdos digitais (*YouTube*, plataformas de *streaming*) para contextualizar o cenário musical do forró eletrônico no RN. Na segunda, entrevistas semiestruturadas foram realizadas com guitarristas que também são produtores, baixistas e bateristas que atuaram em bandas de forró eletrônico nos anos 1990. As entrevistas foram gravadas, transcritas e analisadas com foco nas práticas de aprendizagem, nomenclaturas musicais e dinâmicas de transmissão de saberes.

A terceira etapa foi reservada para a organização e análise dos dados. Os dados coletados foram organizados em categorias temáticas (autoaprendizagem, práticas aurais, levadas rítmicas, interação entre músicos) e analisados à luz da literatura específica. Trechos musicais foram transcritos em partitura para evidenciar padrões rítmicos e harmônicos da guitarra no forró eletrônico.

Os instrumentos de coleta de dados foram as entrevistas semiestruturadas com músicos e produtores; análise de registros sonoros e audiovisuais; levantamento de documentos físicos e digitais e a observação participante (*insider*), considerando a experiência do pesquisador como guitarrista atuante no período estudado.

Resultados e discussão

A autoaprendizagem é um processo pelo qual o indivíduo desenvolve habilidades e conhecimentos de forma autônoma, sem a mediação direta de instituições formais de ensino (Gohn, 2003). De acordo com o autor, no campo da música popular, esse processo é amplamente observado entre músicos que aprendem a tocar instrumentos, compor ou improvisar por meio da escuta, da prática e da interação com outros músicos.

De acordo com Green (2002), os músicos populares frequentemente aprendem “por meio da escuta, da imitação e da prática coletiva, fora dos ambientes formais de ensino” (Green, 2002, p. 5). Ela destaca que esse tipo de aprendizagem é predominantemente aural,

ou seja, baseada na escuta ativa e na reprodução de padrões musicais. A autoaprendizagem é a principal forma de aprendizagem dos músicos que atuavam no forró eletrônico da década de 1990, sendo desenvolvida em contextos de convivência, ensaios e gravações informais.

Merriam (1964) propõe que o estudo da música deve considerar os contextos culturais em que ela é produzida e aprendida. A autoaprendizagem, nesse sentido, é compreendida como uma prática culturalmente situada, que reflete os valores, os recursos e as redes sociais disponíveis aos músicos. A autoaprendizagem musical envolve múltiplas dimensões: auditiva: escuta ativa de gravações e performances; visual: observação de outros músicos em shows ou vídeos; tátil: experimentação direta com o instrumento e social: trocas informais com colegas músicos (Corrêa; Martins, 2020).

Green (2002) ressalta que essas práticas “vão além de simplesmente ‘tirar de ouvido’”, exigindo sensibilidade auditiva, memória musical e criatividade. No caso do forró eletrônico, observa-se que os guitarristas desenvolviam levadas rítmicas específicas por meio da experimentação e da troca de saberes em ambientes como estúdios e palcos. Termos como “calanguetu”, “Pica-paus” e levada “Tina Charles” surgem como nomenclaturas informais que circulam entre os músicos, reforçando a dimensão coletiva da autoaprendizagem.

Para compreender as especificidades e o contexto do instrumento pesquisado, precisamos recorrer a sua classificação científica. De acordo com a organologia, a guitarra elétrica é um instrumento de cordas pinçadas. A organologia, ramo da musicologia que estuda os instrumentos musicais, dedica-se à descrição, classificação e análise em seus contextos históricos e culturais. O sistema de classificação mais amplamente utilizado é o de Hornbostel e Sachs (1914), que categoriza os instrumentos com base na fonte primária de produção sonora. Nesse sistema, a guitarra elétrica é classificada como um cordofone pinçado, pois “as cordas são postas em vibração por meio de dedos ou *plectro*” (Hornbostel; Sachs, 1914).

Isso significa que as cordas da guitarra elétrica são pinçadas por dedos ou por um *plectro* (palheta) para produzir som. Embora a guitarra elétrica utilize amplificação eletrônica para projetar o som, a forma como as cordas são tocadas é semelhante à de outros

instrumentos de cordas pinçadas, como a guitarra acústica ou o violão. Portanto, a guitarra elétrica é um instrumento de cordas pinçadas.

Contudo, a guitarra elétrica apresenta uma particularidade: sua dependência de captadores magnéticos e amplificação elétrica para tornar o som audível. Isso a aproxima também da categoria dos eletrofonos, ainda que essa classificação não seja consensual. Como observa Kartomi (1990), “nenhum sistema de classificação pode ser verdadeiramente universal, pois todos refletem os pressupostos culturais de seus criadores”. A guitarra elétrica, portanto, desafia os limites da organologia tradicional ao incorporar elementos tecnológicos em sua constituição sonora.

Quando nos referimos às levadas rítmicas na guitarra elétrica, a técnica é classificada como uma combinação de técnicas de cordas pinçadas e rítmicas. As levadas rítmicas envolvem a execução de padrões rítmicos específicos, geralmente com ênfase na precisão e no *groove*. Isso pode incluir técnicas como: alternância de dedos; padrões de palhetada (*downpicking* e *up picking*); sinais rítmicos; acentuação de notas. Nesse contexto, a técnica de levada rítmica é uma habilidade específica que envolve a coordenação motora, a precisão rítmica e a expressividade musical.

Além de sua função harmônica e melódica, a guitarra elétrica desempenha um papel rítmico fundamental em diversos gêneros da música popular. No contexto brasileiro, sua adaptação a estilos regionais revela uma versatilidade que transcende classificações formais. Como afirma Vianna (1999), “a música popular brasileira é marcada por uma constante negociação entre tradição e inovação”, e a guitarra elétrica tem sido um dos instrumentos centrais nesse processo.

As levadas rítmicas — padrões de acompanhamento executados com palhetadas alternadas, abafamentos e acentuações — são técnicas que exigem precisão, coordenação motora e expressividade. Segundo Green (2002), músicos populares frequentemente desenvolvem essas habilidades em contextos informais, por meio da escuta intencional e da prática coletiva, o que reforça a dimensão empírica e oral da aprendizagem musical.

O forró eletrônico surgiu no Nordeste brasileiro nos anos 1990 como uma reformulação do forró tradicional, incorporando instrumentos eletrônicos, sintetizadores e guitarras. Nesse contexto, a guitarra elétrica passou a desempenhar uma função rítmica

específica, muitas vezes substituindo ou complementando a zabumba. A guitarra no forró eletrônico passou a desempenhar funções rítmicas específicas, com levadas que dialogam com a zabumba tradicional, mas que são executadas com técnicas próprias do instrumento elétrico.

Silêncio. Há uma zabumba pensando. Pensando? O que porventura pensam as zabumbas entre uma batida e outra, entre um tempo e um contratempo? Tum... tum. Entre a afirmação de uma ordem hegemônica (de tempos) e sua imediata desautorização pelo ataque no finalzinho do período regulamentar, fazendo um contratempo desabusado, audacioso, que quase rouba para si o status de tempo forte, quando é mera dissonância rítmica. Será? (Lima, 2010, p. 91).

O autor reforça que “a célula rítmica característica do forró afirma um tempo forte e logo o desautoriza, para em seguida reafirmá-lo... fica brincando de esconde-esconde com o tempo forte” (Lima, 2010, p. 91). Esta relação da guitarra com o zabumba no forró, é percebida claramente na célula rítmica da levada “Tina Charles” que os respondentes da pesquisa fazem referência direta com as guitarras presentes nos álbuns da cantora britânica Tina Charles que alcançou sucesso nos anos 1970 com o gênero Disco.

A levada resulta na repetição de dois compassos, sendo no primeiro compasso binário iniciando-se com o agrupamento de uma colcheia pontuada com uma semicolcheia preenchendo o primeiro tempo forte. Em seguida, o tempo fraco do compasso inicia-se com uma pausa de colcheia seguido de colcheia. O segundo compasso é justamente a inversão dos tempos, começando, portanto, no compasso que tem como tempo forte a pausa de colcheia, tornando a sensação de dissonância rítmica.

Como destaca Lima (2010) “a mais curiosa das dissonâncias rítmicas seria a hemíola, uma ordem rítmica que surge como contravenção e ameaça se tornar dominante” (Lima, 2010, p. 91). Estas variações das levadas “Tina Charles” são gravadas explorando o pan dos canais de áudio, ou seja, a primeira levada em que o som aparece no tempo forte fica no canal R e a segunda que inicia na pausa e continua as sequências rítmicas deslocando o tempo forte, no canal L. Ficando, portanto, na dimensão central da espacialidade do áudio a levada tradicional nomeada por “Calanguetu”.

Levada “Tina Charles”:



Fig. 1



Fig. 2

Levada “Calanguetu”:



Fig. 3

A levada “Calanguetu” caracteriza-se como uma onomatopéia solfejada. Para Marcelino e Beineke (2014), essas vocalizações consistem em sílabas fonéticas associadas às sonoridades dos instrumentos musicais, frequentemente utilizadas em forma de solfejo ou canto improvisado. Por sua natureza mimética, essas sílabas cumprem um papel substitutivo às explicações verbais convencionais, funcionando como uma ferramenta didática que transmite a maneira como se executa determinado ritmo, frase melódica ou técnica instrumental.

Além disso, os detalhes como fraseado e sons abafados caracterizados como *Ghost Notes* (Guitar Corner, 2025), são nomeados como “Pica-paus”. Estes aparecem no pan central da faixa como frases curtas no intervalo do canto, explorando ligados e ornamentos como

apogiaturas, mordeduras e *staccatos*. Segundo Jubileu Filho (2025), o termo “Pica-paus”, utilizado nas gravações de álbuns da cantora cearense Eliane, refere-se a um fraseado melódico sutil presente em trechos específicos da música, especialmente nas pausas vocais.

O nome deriva da semelhança sonora com o bico do pica-pau batendo no tronco da árvore. Esse som é produzido na guitarra por meio do abafamento das cordas com a parte inferior da mão, técnica que lembra o movimento rítmico do pássaro — conhecido na biologia como “percussão”, “tamborilar”, “tamborilagem” ou “tamborilamento” (Silveira, 2015) (Anjos, 1999).

Essas levadas foram desenvolvidas por músicos de bandas de baile, que migraram para o forró eletrônico e trouxeram influências do pop, do rock e da lambada. Maknamara (2012) observa que “as bandas de forró eletrônico foram formadas a partir de bandas baile, e por isso herdaram influências de diversos gêneros populares”. O resultado foi a criação de uma linguagem guitarrística própria, marcada por *riffs*, *grooves* e uma estética sonora híbrida.

Além disso, a guitarra no forró eletrônico da década de 1990 não se limitava ao acompanhamento harmônico. Em muitas bandas, ela assumia também o papel de destaque melódico, com frases que dialogavam com os vocais e os teclados, onde muitas vezes assumia o papel protagonista nas introduções que eram basicamente atribuídas à sanfona. Assim, a guitarra no forró eletrônico não é apenas um suporte harmônico, mas um elemento central na construção da identidade sonora das bandas de forró nos anos 1990.

Considerações

A presente pesquisa evidenciou que os processos de autoaprendizagem musical entre guitarristas de bandas de forró eletrônico do Rio Grande do Norte na década de 1990 foram marcados por práticas aurais, informais e socialmente situadas. A ausência de mediação institucional formal não impediu o desenvolvimento de uma linguagem guitarrística própria, construída a partir da escuta ativa, da experimentação e da convivência entre músicos. As levadas rítmicas identificadas — como “calanguetu”, “Tina Charles” e os detalhes estilísticos “Pica-paus” — revelam não apenas padrões técnicos recorrentes, mas

também um vocabulário simbólico compartilhado, que reforça a dimensão coletiva da aprendizagem musical nesse contexto.

A adoção da etnografia musical retrospectiva como abordagem metodológica permitiu reconstruir essas práticas a partir de registros sonoros, documentos e relatos orais, valorizando a memória pessoal e dos músicos como fonte legítima de conhecimento. A análise das levadas rítmicas demonstrou que a guitarra elétrica, além de sua função harmônica, assumiu um papel rítmico e melódico central na estética do forró eletrônico, muitas vezes alinhando-se a instrumentos tradicionais como a zabumba e a sanfona.

Esses achados contribuem para o reconhecimento da riqueza e complexidade das práticas musicais populares nordestinas, e reforçam a importância de abordagens que integrem a dimensão artística da música às suas conexões sociais, históricas e culturais. A continuidade da pesquisa poderá aprofundar a análise e ampliar o entendimento sobre os modos de aprendizagem musical fora dos circuitos formais.

Referências

ANJOS, Luiz dos. Análise preliminar das manifestações sonoras e do habitat de *Picumnus nebulosus* Sundevall (Aves, Picidae). *Revista Brasileira de Zoologia*, v. 16, n. 2, p. 433-439, 1999.

BEZERRA, Analúcia Sulina. Arquivo e memória oral na produção de uma “etnografia retrospectiva”. *Antropológicas*, Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, n. 13, p. 67–78, 2015.

BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. São Paulo: Annablume, 2007.

CORRÊA, Antenor Ferreira; MARTINS, Luciana Stadniki. Amostras de ciclos autorregulatórios e sua inserção no processo de autoaprendizagem musical. *Música Hodie*, v. 20, 2020. DOI: 10.5216/mh.v20.59153.

FILHO, Jubileu Francisco da Silva. Entrevista concedida a Iranildo Barreto de Melo via aplicativo Zoom. Arquivo de áudio e vídeo digital [mp4], duração 01:18:30, Natal/RN, 06 de outubro 2022.

GUITAR CORNER. *O que é ghost note na guitarra?* Disponível em: <https://guitarcorner.com.br/o-que-e-ghost-note-na-guitarra/>. Acesso em: 4 jul. 2025.

GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate, 2002.

HORNBOSTEL, Erich M. von; SACHS, Curt. *Systematik der Musikinstrumente*. Zeitschrift für Ethnologie, v. 46, p. 553–590, 1914.

KARTOMI, Margaret J. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

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

MARCELINO, André F.; BEINEKE, Viviane. Aprendizagens musicais informais em uma comunidade de prática: um estudo no grupo de maracatu Arrasta Ilha. *Música em Perspectiva*, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. 7–29, jun. 2014.

MAKNAMARA, Carlos. Forró Eletrônico: A Reinvenção da Tradição. *Revista Música Popular em Revista*, v. 4, n. 2, p. 45–60, 2012.

MERRIAM, Alan Parkhurst. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

PINTYÁ, João Victor Mendonça. *Uma análise comparativa sobre as possibilidades e limitações da formação musical do musicista autoaprendiz e do musicista orientado por professores*. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RODRIGUES, Leonardo do Nascimento. Três dimensões da apreciação musical: uma reflexão sobre os aspectos afetivos, compreensivos e estéticos da escuta. In: SIMPOM — SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 6., 2020, Rio de Janeiro. *Anais do VI SIMPOM*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. p. 220–229.

SILVEIRA, Luís Fábio. Mundo das aves: escalada vertical. *Cães & Cia*, v. 394, p. 64-65, 2015.

SOUZA, Rodrigo Ferreira de. *“O forró está mudado”: a performance da guitarra na produção fonográfica das décadas de 1970 e 1980*. 2023. Dissertação (Mestrado em Música: Teoria, Criação e Prática) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

SHELEMAY, Kay Kaufman. *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*. New York: W. W. Norton & Company, 2015.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

XU, Xiaolin. *Researchers' Positioning: Insider or Outsider?* Memorial University of Newfoundland, Faculty of Education, 2009. Disponível em: [<https://journals.library.mun.ca/index.php/mwatch/article/view/1748/>]. Acesso em: 16 maio 2025.