

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

RODRIGO ZOLET PEREIRA

**A MODERNIZAÇÃO DO BAIÃO:**  
**Aspectos composicionais e interpretativos da obra de Dominginhos**

BRASÍLIA

2021

RODRIGO ZOLET PEREIRA

**A MODERNIZAÇÃO DO BAIÃO:  
Aspectos composicionais e interpretativos na obra de Dominginhos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Processos de criação em música

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes

BRASÍLIA

2021

Ficha catalográfica: elaborada pela BCE

Será impressa no verso da folha de rosto e não deverá ser contada.



**Universidade de Brasília**  
**Departamento de Música**  
**Programa de Pós-Graduação Música em Contexto**

Dissertação intitulada *A modernização do baião: aspectos composicionais e interpretativos na obra de Dominginhos*, de autoria de Rodrigo Zolet Pereira, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Sergio Nogueira Mendes  
Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Affonso Marins  
Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Marcos dos Santos Moreira  
Universidade Federal de Alagoas

---

Prof. Dr. Renato de Vasconcellos (suplente)  
Universidade de Brasília

Data de aprovação: Brasília, 26 de janeiro de 2023

## **Dedicatória**

Dedico este trabalho, primeiramente, à minha família. Aos meus pais, Manoel Roberto Seabra Pereira e Rosana Gomes Zolet, de quem herdei o gosto pelas artes, pela música e pelo estudo. Aos meus avós, Davino Zolet e Josefa Gomes Zolet, Maria Bethânia Pereira e Manoel Espiridião Pereira. À minha esposa, Amanda Machado Freire, que me incentivou e me ajudou bastante nessa jornada, e aos meus irmãos, João Roberto Zolet Pereira e Danilo Zolet Pereira. Devo também dedicar aos grandes mestres que tive ao longo desta vida e que me fizeram chegar até aqui, ao meu orientador, o Prof. Dr. Sérgio Nogueira, que também foi meu professor de composição durante a minha graduação, e aos professores Flávio Pereira, Antenor Ferreira, Joel Barbosa e Jessé Souza. Além disso, não posso deixar de agradecer ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília, ao departamento de Música da Universidade de Brasília, e aos professores que compõe esta banca de defesa de mestrado: Renato Vasconcellos, Marcos Moreira, Paulo Marins e Sérgio Nogueira, meu orientador. Não posso deixar de dedicar também este trabalho ao meu primeiro professor de sanfona, mestre Luiz Barbosa, com quem pude aprender muitas lições de música e de vida.



## RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo analisar elementos constitutivos da obra de José Domingos de Moraes (Dominginhos) (1942-2013), acordeonista e compositor brasileiro, natural de Garanhuns-PE. Pautado em uma metodologia de abordagem técnico-musical, o estudo contou com uma coleta de dados na forma de transcrições de solos improvisados, partituras de obras do compositor e análises de registros fonográficos. A análise desses dados teve como referência teórica autores como Almir Cortes Barreto (2012), que abordou a análise da música popular, mais especificamente os elementos do baião, do frevo e do choro, e adaptou a teoria de análise da *jazz theory*, de Kenny e Gellrich (2002), para destacar elementos fundamentais da música brasileira em questão. A sistematização desses elementos contribuiu para identificar tais usos na música de Dominginhos, como na constituição de alguns exemplos melódicos, bem como o conceito de “moldura padrão”, que aborda aspectos formais da música popular brasileira nos gêneros trabalhados. Além dele, Rafael Gonçalves (2017) trabalhou elementos de interação e narratividade na improvisação, com o uso de paráfrases, *tradings* e a metáfora de “contar uma história” com o improviso. Acácio Tadeu Piedade (2005) contribuiu com o conceito de fricção de musicalidades, utilizado para refletir sobre o processo de hibridização entre gêneros musicais na obra de Dominginhos. Foi realizada uma catalogação de fraseados, padrões melódicos, padrões de arpejos, dentre outros elementos práticos que exemplificam a maneira de compor de Dominginhos. Ao evidenciar características de seu estilo, foram traçadas características do idiomatismo do acordeom brasileiro presente em suas obras, bem como foi realizada uma análise de sua carreira, ao destacar elementos marcantes e recorrentes que se desenvolveram em sua trajetória como compositor, intérprete e improvisador. Esses elementos musicais foram explicitados visando contribuir com a elaboração de novas composições musicais, arranjos e métodos didáticos, e principalmente, com os trabalhos que se proponham a trazer a obra de Dominginhos na forma de material musical prático.

**Palavras-chave:** Música Popular Brasileira. Baião. Choro. Análise Musical. Dominginhos. Composição Musical.

## ABSTRACT

This research aimed to analyze constitutive elements of the work of José Domingos de Moraes (Dominguinhos) (1942-2013), Brazilian accordionist and composer, born in Garanhuns-PE. Based on a methodology of technical-musical approach, the study relied on data collection in the form of transcriptions of improvised solos, scores of the composer's works and analysis of phonograph records. The analysis of these data had, as theoretical reference, authors such as Almir Cortes Barreto (2012), who approached the analysis of popular music, more specifically the elements of baião, frevo and choro, and adapted Kenny and Gellrich's (2002) jazz theory of analysis to highlight fundamental elements of the Brazilian music in question. The systematization of these elements contributed to identify such uses in Dominguinhos' music, as in the constitution of some melodic examples, as well as the concept of "standard frame," which addresses formal aspects of Brazilian popular music in the genres worked on. Besides him, Rafael Gonçalves (2017) worked on elements of interaction and narrativity in improvisation, with the use of paraphrases, tradings, and the metaphor of "telling a story" with improvisation. Acácio Tadeu Piedade (2005) contributed the concept of friction of musicalities, used to reflect on the hybridization process between musical genres in Dominguinhos' work. A catalog of phrasing, melodic patterns, arpeggio patterns, and other practical elements that exemplify Dominguinhos' compositional style were catalogued. By highlighting characteristics of his style, the idiomatic characteristics of the Brazilian accordion present in his works were outlined, as well as an analysis of his career was performed, by highlighting remarkable and recurrent elements that developed in his career as a composer, performer and improviser. From there, these musical elements were made explicit to contribute to various works, such as musical compositions, arrangements and didactic methods that can bring Dominguinhos' work in the form of practical musical material.

**Keywords:** Brazilian Popular Music. Baião. Choro. Musical Analysis. Dominguinhos. Musical Composition.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** Harmonização paralela à melodia na mão direita
- Figura 2** Gráfico de variação de densidade e intensidade do discurso musical, extraído de Turi Collura (2008, p. 121)
- Figura 3** *No Ceará não tem disso não*, transcrição da melodia, cifra e letra
- Figura 4** Compassos 1 a 8 do choro/baião *Araponga*, de Luiz Gonzaga
- Figura 5** Compassos 1 a 8 do choro *Homenagem a Jackson do Pandeiro*, de Dominginhos
- Figura 6** *Eu vou de banda*, de Dominginhos, trecho do arranjo
- Figura 7** Capa do disco “Fim de festa”
- Figura 8** Partitura de *Frevo Cantagalo*
- Figura 9** Figuras rítmicas utilizadas nos gêneros quadrilha/frevo
- Figura 10** Análise melódica em *Frevo Cantagalo*
- Figura 11** Partitura de *Garanhuns*, choro de Dominginhos
- Figura 12** Primeiro motivo da melodia do choro *Um a zero* de Pixinguinha
- Figura 13** Arpejo diminuto em *Noites cariocas*, de Jacob do Bandolim
- Figura 14** Primeira frase da música *Remexendo*, de Radamés Gnattali
- Figura 15** Capa do disco "Lamento de Caboclo" de Dominginhos
- Figura 16** Trecho de improviso em *Lamento de Caboclo*
- Figura 17** Capa do disco “Domingo, menino Dominginhos
- Figura 18** Transcrição do início da composição *Baião Violado*

- Figura 19** Partitura de *Ilusão nada mais*, de Dominginhos
- Figura 20** Transcrição da música *Nilopolitano*, de Dominginhos
- Figura 21** Análise melódica: (Fm7) b3 – 5 – t9 – (Bb7) 1 – 5 – b7 – 3  
Exemplo de utilização do contorno melódico na música *Ilusão nada mais*
- Figura 22** Exemplo de utilização do contorno melódico na música *Nilopolitano* (compasso 6)
- Figura 23** Exemplo de utilização do contorno melódico descrito na música *Oswaldiano* (compasso 20).
- Figura 24** Exemplo de utilização do mesmo movimento alternado (em terças e segundas) na música *Asa branca*, de Luiz Gonzaga
- Figura 25** Exemplo de utilização do contorno melódico na música *Chorinho pra Ele*, de Hermeto Pascoal.
- Figura 26** Compassos 1 a 4, primeira ideia melódica (*a*) do choro *Ilusão nada mais*
- Figura 27** Compassos 5 a 8, desenvolvimento da primeira ideia melódica (*a'*)
- Figura 28** Compassos 9 a 12, início de *b* da sessão A
- Figura 29** Compassos 13 a 16, desenvolvimento de *b'* da sessão A
- Figura 30** Compassos 17 a 20, desenvolvimento de *c'* da sessão A
- Figura 31** Cadência final da sessão A
- Figura 32** Início da melodia *a* da sessão B
- Figura 33** Compassos 30 a 33, *b* da sessão B
- Figura 34** Desenvolvimento e cadência final em *b'*, na sessão B
- Figura 35** Introdução da música *Nilopolitano*
- Figura 36** Frase *a* da sessão A
- Figura 37** Frase *b* da sessão A
- Figura 38** Início de *a* da sessão B
- Figura 39** Desenvolvimento de *a'* da sessão B, com transição para sessão C

- Figura 40** Sessão C, com retorno para a tonalidade inicial na parte D
- Figura 41** Sessão D, exploração harmônica idiomática
- Figura 42** Clichê harmônico em *Oi, lá vou eu*
- Figura 43** Clichê harmônico em *Só tinha de ser com você*, de Tom Jobim
- Figura 44** Finalização da parte B – Início da Parte C
- Figura 45** Análise harmônica de *Homenagem a Pixinguinha*, choro de Dominginhos
- Figura 46** Tema A da música *Dezessete léguas e meia*, na versão original de Luiz Gonzaga
- Figura 47** Tema A da música *Dezessete léguas e meia*
- Figura 48** Construção motivica de pergunta e resposta (paráfrase em tempo real)
- Figura 49** Trecho de solo de Dominginhos em *Dezessete léguas e meia*
- Figura 50** Finalização da melodia de *Um abraço, seu Domingos*
- Figura 51** Paráfrase em tempo real no improviso de Dominginhos

## **LISTA DE QUADROS**

**Quadro 1** Catalogação das produções - produzido pelo autor

**Quadro 2** Discografia de Dominginhos

## SUMÁRIO

### **1. Introdução**

1.1 Objetivos

1.2 Revisão da Literatura

1.3 Metodologia

### **2. O baião**

2.1 Rio de Janeiro

2.2 O sucessor de Luiz Gonzaga

2.3 Obra Musical – Uma análise da discografia de Dominginhos

### **3. Características Gerais da Música de Dominginhos**

3.1 Aspectos Formais

3.2 Aspectos Melódicos

3.3 Aspectos Harmônicos

3.4 Improvisação

### **4. Considerações finais**

### **5. Referências Bibliográficas**

## 1. INTRODUÇÃO

José Domingos de Moraes (1941-2013), nascido em Garanhuns-PE e conhecido como Dominginhos, foi um dos maiores expoentes da música e do acordeom brasileiro, tendo seu lugar reservado na história da música popular brasileira como compositor e intérprete de diversas obras. Este trabalho se dedicou a estudar a obra do principal sucessor de Luiz Gonzaga (1912-1989), em seus aspectos técnico-musicais, ao lançar mão de metodologia focada na transcrição e análise de suas peças, sem deixar de considerar o contexto social e as trajetórias do artista. Para isso, foram investigadas as diferentes estruturas musicais que se combinam e se repetem em sua música, evidenciando as concepções estilísticas dentro dos principais gêneros trabalhados por Dominginhos, principalmente no choro e no baião.

Sanfoneiro e compositor eternizado na história da música brasileira, Dominginhos nasceu na cidade de Garanhuns-PE, em 1941, e viveu lá até, aproximadamente, seus 13 anos de idade. Em algumas de suas entrevistas, assim como na música *Tempo menino*, Dominginhos descreve sua infância de forma lúdica e saudosa, ao trazer os costumes de criança do interior e as brincadeiras que ficaram eternizadas na memória daqueles que tiveram o privilégio de conviver com o “eterno menino Dominginhos”, tal como o chamavam.

Quando menino pulei cerca  
E tirei espinhos  
Carrapicho nas canelas  
Na mão ninho de passarinho  
Saci-Pererê no redemoinho  
Se caipora me enrola  
Fumo de corda ensina o caminho  
(MORAES, 2006).

Sua infância, no entanto, foi marcada por muitas adversidades. De origem humilde, com muitos filhos para sustentar, Mestre Chicão, seu pai, consertava sanfonas e cuidava de uma pequena roça em Garanhuns-PE. Seus filhos ajudavam na renda familiar ao tocarem frevos, xotes e baiões nas feiras e em portas de restaurantes e hotéis. O grupo se chamava Os Três Pinguins, e Dominginhos era o mais novo do trio. A sanfona ficava a cargo de seu irmão mais velho, Moraes, que acompanhou Dominginhos em diversos momentos de sua carreira, quando passaram a residir, anos mais tarde, no Rio de Janeiro-RJ. Nessa época,

Dominguinhos acompanhava seus irmãos ao pandeiro ou no “melê”, instrumento fabricado por seu pai, e que tinha uma sonoridade próxima ao instrumento tradicional de marcação grave do forró, o zabumba.

Em 1954, Dominguinhos conheceu Luiz Gonzaga quando ainda tinha oito anos de idade e tocava com seus irmãos na porta do hotel Tavares Correia, em Garanhuns-PE, onde Luiz Gonzaga esteve hospedado no auge de sua carreira. Ao ver aqueles garotos de tão pouca idade tocando a música de sua terra, Luiz Gonzaga ajudou-os com uma quantia de dinheiro e sugeriu, então, que fossem ao Rio de Janeiro-RJ e o procurassem, pois lá arranjariam trabalho como músicos. Dominguinhos contou, em uma de suas entrevistas, que no mesmo dia em que conheceu Gonzaga, apareceu no local uma professora de um colégio interno, Dona Almerinda, que, ao notar o talento e a pouca idade das crianças, recrutou-os, com autorização do pai, Mestre Chicão, para um colégio interno em Olinda-PE. Dominguinhos ressaltou, nessa entrevista, que aprendeu muito no internato, apesar de as escolas na época serem muito violentas com as crianças. Seu irmão mais velho, Moraes, terminou por denunciar a escola o que resultou na expulsão dos meninos, que voltaram para Garanhuns-PE.

Depois do retorno a Garanhuns-PE, Dominguinhos foi para o Rio de Janeiro-RJ e se estabeleceu no bairro de Nilópolis, reduto de muitos nordestinos na cidade. Foi lá que Neném do Acordeon, como era chamado, deu início às intensas atividades musicais na noite carioca, quando tocava em bailes, restaurantes, *dancings*, boates e até na rua. Segundo ele, todos os dias tocava em algum local e depois participava de shows e rodas de choro como participação especial, “tocando até o dia raiar”. Mal sabia que, sendo um músico altamente intuitivo, todo esse envolvimento com os diferentes estilos musicais da noite reverberaria profundamente em sua música. Com o intenso volume de trabalho com que lidava, ainda não estava em sua cabeça começar a gravar os seus trabalhos autorais, o que viria a ser feito somente em 1964, com a gravação do seu primeiro álbum *Fim de festa*, pelo selo Cantagalo. Os anos seguintes vieram com uma intensa produção por parte do compositor, que gravava trabalhos que ficaram marcados na história da música. Entram nesta listagem sua atuação em discos atemporais da música brasileira, como os de Gal Costa, *Índia*, e seus trabalhos *Menino Dominguinhos e lado B*, este último com o violonista de 7 cordas Yamandú Costa.

Não é o objetivo deste trabalho tratar das possíveis influências musicais presentes na obra de Dominguinhos, mas apontar para elementos que a singularizam no amplo contexto da música brasileira. Dominguinhos foi um artista que, em sua intensa atuação no baile e na

noite carioca, esteve em contato com diversos estilos musicais (como o choro e o samba) e agregou, de maneira muito intuitiva, esses elementos à sua música. Compositor e intérprete de diversas músicas, tanto instrumentais, quanto em forma de canções, muitas delas conhecidas não apenas no Brasil, mas pelo mundo afora, Dominginhos destacou-se como importante instrumentista, compositor e improvisador. Muitas vezes ao lado de inúmeros nomes de destaque na música brasileira, como João Donato, Hermeto Pascoal, Chico Buarque, Gal Costa, Gilberto Gil, Anastácia, Djavan e Nando Cordel, trilhou uma vida repleta de diferentes experiências musicais, sempre trazendo como principal fonte a música de sua terra, o baião, o xote, o frevo, o xaxado e a quadrilha. Por outro lado, essa devoção à música nordestina não impediu que o músico transitasse por outros nichos da música, como o samba, a Bossa Nova, a Jovem Guarda e até mesmo da música dos Estados Unidos, como o funk e o jazz.

O presente trabalho visa explorar a obra de Dominginhos em seus aspectos históricos, sociais e musicais. Como principal objeto de estudos, foram adotadas as obras instrumentais do compositor na forma de composições, interpretações ou improvisações as quais foram analisadas com o intuito de traçar relações com elementos presentes no contexto histórico em que viveu, suas relações com outros artistas e as peculiaridades musicais presentes. Foi sistematizado, na seção “Obra musical: uma análise da discografia de Dominginhos”, um quadro com a discografia do artista e com algumas transcrições das obras e suas respectivas análises para identificar elementos de influência de gêneros diversos em sua música, bem como demonstrar a evolução de sua música ao longo do tempo.

A escolha do tema decorreu da minha atuação como músico acordeonista, pianista, compositor e professor particular de acordeom e piano na cidade de Brasília-DF, e também na Escola de Música de Brasília, onde atuo como professor temporário e participo de concertos e shows que envolvem os gêneros explorados neste trabalho. Neste contexto, a música de Dominginhos sempre me despertou muito gosto e curiosidade, o que fez com que a escolha do tema trouxesse reflexões acerca de características presentes em sua obra, como os conceitos de interação e narratividade em suas improvisações (GONÇALVES, 2017), bem como o desenvolvimento motivico e temático de suas melodias, além de questões que envolvem o idiomatismo inerente ao instrumento em questão, o acordeom. Além disso, percebo um grande abismo entre a academia – as universidades, escolas de música e o estudo formal em geral – e a realidade musical de Brasília-DF. Um exemplo disso é a região administrativa da Ceilândia, celeiro do forró e da cultura do acordeom, principalmente da sanfona nordestina, que possui uma história construída, com grandes artistas do segmento.

Esse conhecimento, porém, não encontra reverberação na academia, pois não existe inserção do instrumento em sua devida magnitude na Universidade de Brasília (UnB), o que nos faz refletir e questionar sobre o lugar do ensino superior na valorização da cultura popular na cidade. Seria de se esperar que a universidade atuasse em torno desta expressão musical, ao menos por meio de estágios, cursos de extensão e projetos sociais.

O gênero musical principal que trataremos aqui, o baião, surgiu nos anos 1940 e foi um acontecimento marcante na história da música brasileira, uma verdadeira explosão mercadológica, principalmente no rádio. Este trabalho analisou o baião sob a perspectiva trabalhada por Alves (2017), de que o gênero foi constituído essencialmente a partir do trânsito sonoro e simbólico entre as regiões Nordeste e Sudeste, ou seja, dos sertões nordestinos de onde se origina em sua constituição rítmico-melódica, e compactado com outros ritmos, como o coco e a embolada, até sua estruturação e midiaticização ocorrida no Rio de Janeiro-RJ, a partir de seus principais artífices, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Sobre a origem do termo baião, em seu livro *A sociologia de um gênero: o baião*, Alves (2017, p. 31) discorre:

o termo baião é uma corruptela da palavra baiano, derivada de danças e festejos existentes no interior da Bahia, durante o século XIX. Os principais trabalhos que tiveram esse gênero musical como objeto empírico incorreram, em grande parte, numa certa essencialização das principais singularidades que constituíram o baião. Entre elas, abundam as hesitações acerca da ancestralidade do gênero, que, segundo pesquisadores, como Câmara Cascudo, decorre do maracatu africano, do compasso e do ritmo da viola dos cantadores populares.

A partir desse trecho podemos supor que o gênero baião foi resultado da confluência de uma série de ritmos, ao absorver o coco e o maracatu, as métricas de poesia da embolada e dos ponteios de viola caipira, assim foi compactado, com muita sabedoria e sensibilidade por Luiz Gonzaga do Nascimento, após anos de experiência na música instrumental.

Partindo desta constituição rítmico-melódica, o gênero se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro-RJ, principalmente a partir de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, mas também de outros nomes como Zé Dantas, Jackson do Pandeiro, Ary Lobo, José Marcolino, Abdias, Marinês e, mais tardiamente, com Dominginhos. A trajetória de Dominginhos nos faz refletir acerca do trânsito das memórias lúdico-musicais e afetivas, como argumenta Alves (2017), que levou o compositor a ocupar um papel de novo estilizador do gênero após a decadência mercadológica do baião. Dominginhos foi em direção ao Rio de Janeiro-RJ para

trabalhar como músico da noite, tendo contato com diversos gêneros e estilos musicais vigentes, pois, como o baião já estava mercadologicamente decadente, era preciso estar inserido em outros meios, como os do choro, do jazz, do samba e da Bossa Nova. Dominginhos demonstra em seu material musical extraído a partir das transcrições deste trabalho, um estilo que combina elementos diversos para os gêneros baião e choro, o que aconteceu, de acordo com as palavras do próprio compositor, devido à mistura de influências obtidas ao longo da carreira,

Nas décadas de 1960 e 1970, quando Dominginhos gravou seus primeiros trabalhos como compositor e intérprete, dentre regionais<sup>1</sup> e grupos com diferentes formações, o mercado musical já não trazia o baião como gênero de impacto mercadológico, como nas décadas de 1940 e 1950, em que o sucesso nacional de Luiz Gonzaga destacaria o baião como crescente gênero musical. Sobre a época áurea do baião e a explosão mercadológica do gênero a partir de 1949, quando Luiz Gonzaga lançou a música com o mesmo nome, *Baião*, também gravada pelo grupo Quatro Azes e um Coringa, sua biógrafa, Dominique Dreyfus (1996, p. 138), discorre:

o baião estava definitivamente implantado, era moda incontornável, manchete diária da imprensa. Enquanto Radar (Revista Paulista, 25 a 31 de outubro de 1949) anunciava: “A ordem agora é baião – Coqueluche nacional de 1949”, o Diário Carioca (13/09/1949) publicava reportagem na qual afirmava que “o baião vem fazendo estremecer todo o vasto império do samba e já agora não se poderá mais negar a influência decisiva desse gênero musical na predileção do povo”. E a revista O Cruzeiro (20/10/1949) publicava uma reportagem com fotos para ensinar o público a dançar o baião.

Levando em conta a decadência mercadológica do baião nos finais dos anos 1950 e 1960, Dominginhos emergiu como um novo estilizador do gênero. Ao trazer, para seus grupos instrumentais, guitarras, teclados e baterias, e somado a seu contato com músicos modernos, como o guitarrista mineiro Toninho Horta e o pianista e arranjador também mineiro Wagner Tiso, dentre outros artistas de peso da música instrumental, a música de Dominginhos, sem perder a essência da sua fonte nordestina, fundiu-se a diversos estilos e apresentou elementos exteriores ao gênero, característica que ficou marcada em sua obra, cujo caráter moderno, sofisticado e, ao mesmo tempo, de forte brasilidade é referido por muitos.

---

<sup>1</sup> Regional: os conjuntos regionais são formados usualmente por violão de sete cordas, violão de seis cordas, cavaquinho, pandeiro e pelo solista, normalmente flauta ou bandolim. Essa sonoridade está diretamente associada à nossa música popular brasileira e, principalmente, ao choro (PRATA, 2005; TABORDA, 1998).

Por ser uma característica marcante de divulgação e continuação da cultura do acordeom no Brasil, principalmente no Nordeste, com sua transmissão pautada na cultura oral, a obra de Dominginhos tende a ser reproduzida e divulgada majoritariamente em espaços informais de música, como rodas de choro, casas de shows de forró e encontros de sanfoneiros<sup>2</sup>. O presente trabalho visa contribuir com a criação de uma ponte entre a realidade cultural do forró e do choro, em Brasília-DF e no Brasil com os estudos culturais realizados na academia. Com as análises formais aqui propostas, pretende-se contribuir com a sistematização dos elementos estilísticos da música popular brasileira. Alguns trabalhos que seguirão expostos na revisão de literatura são de grande importância na organização de nossa música. Almir Cortes (2012) sistematizou e analisou diversos elementos do choro, do frevo e do baião em sua tese de doutorado; Rafael Gonçalves (2017) demonstrou abordagens no estudo da improvisação, como as questões de interação e narratividade; Acácio Tadeu Piedade (2005) trabalhou a questão da fricção de musicalidades, elemento essencial para a compreensão da fusão de estilos presentes na obra de Dominginhos. Outros autores, em maior ou menor medida, também contribuíram para compor a revisão de literatura e as referências teóricas.

Ainda que alguns profissionais da Música já tenham levado sua obra para as salas de aula e conservatórios, apesar de sua importância, ela ainda não foi profundamente estudada na academia. Apenas alguns poucos trabalhos acadêmicos foram finalizados até o presente momento, como, por exemplo, o artigo de Paulo Santos (2019), intitulado “Elementos composicionais constitutivos de quatro peças de diferentes gêneros ao longo da obra de Dominginhos”, publicado na *Revista Música da USP*. O autor aborda elementos técnico-musicais em diferentes obras instrumentais e cantadas do compositor e trouxe uma interessante exposição sobre seus contornos melódicos e a estrutura poética das letras de Anastácia e Nando Cordel, respectivamente nas canções *Eu só quero um xodó*, *Lamento sertanejo* e *De volta pro meu aconchego*, imortalizadas no repertório de forró. Paulo Santos (2019) também realiza uma análise do choro *Chorinho pro Miudinho*, que Dominginhos compôs em homenagem a Miudinho da Zabumba, integrante da primeira formação do Trio Nordestino, composto por Dominginhos, Miudinho da Zabumba e Zito Borborema. O

---

<sup>2</sup> Em contraponto à transmissão oral da sanfona no interior do Nordeste, durante a cultura do acordeom nas grandes capitais, nas décadas de 1940 e 1950, com a Era de Ouro do acordeom no Brasil, podemos citar Mario Mascarenhas como um educador formal da música para acordeom. Ele sintetizou diversos estilos brasileiros e até estrangeiros em música escrita, o que também gerou uma cultura de educação musical formal de leitura do repertório para acordeom.

objetivo de Paulo Santos (2019, p. 1) seria “realizar combinações entre elementos composicionais presentes em sua obra por meio de transcrições e análises comparativas que busquem demonstrar detalhes técnicos de sua criação musical, sob a ótica de uma abordagem técnico-musical”. O autor utiliza, como bibliografia, outro trabalho que também foi citado aqui, a dissertação *Procedimentos modais na música brasileira*, na qual Paulo Tiné (2008), importante pesquisador em música popular, categoriza diferentes melodias de tradição oral de acordo com o contorno melódico modal característico, para depois, utilizar obras contemporâneas da música brasileira, como músicas de Milton Nascimento e Edu Lobo, com o intuito de apontar similaridades e influências da obra desses autores com a tradição, assim como acontece em Dominginhos, conforme Paulo Santos (2019) demonstrou em seu artigo.

Um fator a ser mencionado, extraído da leitura do artigo de Santos (2019), refere-se ao fato de Dominginhos compunha suas músicas inicialmente em formato instrumental, algumas em com sua parceira Anastácia<sup>3</sup>, e somente depois enviava as gravações para que os compositores colocassem a letra. Paulo Santos (2019) discorre a respeito de um certo “desafio” que os compositores tinham ao adaptar a melodia de Dominginhos para as letras, pois tinham de encontrar soluções para possíveis irregularidades métricas. Dominginhos, de forma muito espontânea, confirma isso em uma entrevista aos jornalistas Pavan e Manu Maltez (MORAES, 2011, p. 23), ao comparar o ofício de adaptação música-letra ao ato de “aparar as arestas”, o que demonstra sua versatilidade e a dos letristas em criar uma concepção original de canção provinda da criação musical espontânea do músico, daí a forte originalidade das suas canções:

Pavan – Mas tudo o que você compôs foi na cabeça e mostrando depois para o parceiro?

Dominginhos – Foi! E as fitinhas-cassete, gravações, um aparelhinho... Ligava o aparelhinho cassete e ficava tocando uma hora, duas horas; ficava tocando, fazendo música. Era igual a repentista: enchia uma fita de um lado e do outro.

Pavan – Mas isso não é improvisado?

Dominginhos – Não, a melodia era definida, era uma composição mesmo.

Pavan – Vinha na hora? Como era? Você falava: “hoje eu vou compor”?

Dominginhos – É, sempre na hora.

Manu Maltez – Aí depois você escutava...

Dominginhos – Pronto, ela (Anastácia) escutava e ia tirando as arestas e colocando a letra certinho ali.

<sup>3</sup> Lucinete Ferreira, conhecida como Anastácia, é importante compositora e letrista do meio do forró. Foi uma das maiores parceiras de Dominginhos, além de ter sido sua esposa entre os anos de 1967 e 1976. Sobre ela, a biografia “Eu Anastácia: Histórias de uma rainha”, foi escrita pela historiadora Lêda Dias, em 2011.

Essa declaração, presente na entrevista concedida por Dominginhos (MORAES, 2011), demonstra sua versatilidade e a de seus parceiros musicais em juntar música e letra de uma forma natural, fazendo parecer que foram criadas juntas e escondendo a irregularidade métrica eventual de algumas músicas na fluidez melódica e poética que muitas de suas obras apresentam. “Xote de navegação”, um xote com características do fado português, em parceria com Chico Buarque, ou “Retrato da vida”, em parceria com Djavan, são exemplos de músicas que foram criadas, primeiramente, por Dominginhos, que trouxeram características desse tipo de irregularidade métrica, e que depois foram letradas pelos parceiros.

Com uma temática voltada para o processo de ensino-aprendizagem, o artigo de Lucas Campelo do Nascimento (2012), intitulado “A história musical e os processos de aprendizagem fora da escola”, aborda a importância do processo informal de transmissão de conhecimento no ensino de música, tomando como exemplo a experiência musical de Dominginhos, um músico que desenvolveu todo o seu aprendizado pautado na escuta, repetição, composição e improvisação, sem uma experiência de aprendizagem formal que envolvesse, por exemplo, a leitura de partituras. Autodidata, o artista não utilizava partituras, caso comum em muitos instrumentistas da música popular, o que corrobora a transmissão e apreensão de sua música por meio da cultura oral<sup>4</sup>. Em uma entrevista realizada ao final de sua vida, em 2011, Dominginhos discorre sobre esse processo e a necessidade de trabalhar com, pelo menos, alguns aspectos formais, como a leitura de cifras: “Pavan – Mas você escreve música ou não? Dominginhos – Não! Aprendi um pouco de cifra, essas coisas assim, mas pra ler com instrumento, não” (MORAES, 2011, p. 23).

No repertório de composições de Dominginhos estão presentes diversos gêneros e estilos musicais que vão desde o frevo, a quadrilha e o baião, num primeiro momento de sua carreira, até sambas e choros, após intensa atuação como músico de baile no Rio de Janeiro-RJ. Nessa mistura de elementos musicais, é possível argumentar sobre a ocorrência de uma fusão de diversos gêneros musicais brasileiros e até do funk e jazz norte-americanos, que se articulam de maneira específica e original no repertório do artista, o que o levou a ser conhecido para além de um grande intérprete e improvisador, mas também como um compositor de destaque.

---

<sup>4</sup> O acordeonista Gilberto Feitosa disponibilizou transcrições de muitas das músicas de Dominginhos, o que engloba partituras de mais de 200 músicas do artista na internet.

Considerando os objetivos musicológicos e didáticos desta pesquisa, buscamos apontar, catalogar, enumerar e descrever, tanto nas composições, quanto nas improvisações e interpretações do artista, elementos composicionais que constituem o fazer musical de Dominginhos. Essas análises foram, em sua maioria, voltadas para os baiões e choros em formato instrumental. Pretendemos, com este trabalho, realizar análises comparativas, por meio de transcrições de interpretações originais de Dominginhos, além de transcrições literais das linhas de improvisação e transcrições completas de composições do artista a fim de analisar as recorrências marcantes em sua obra.

O trabalho de Dominginhos, portanto, apresenta-se como fonte valiosa para outros trabalhos no âmbito da pesquisa acadêmica. Nesse sentido, Paulo Santos (2019, p. 4) destaca a importância e a contribuição deixada pelo compositor e sanfoneiro de Garanhuns-PE na história da música popular brasileira:

Dominginhos deixou uma ampla contribuição como compositor contando com obras antológicas e atemporais da música popular brasileira, além de um notável trabalho como intérprete, onde se destaca o refinamento e sofisticação de suas releituras e a atuação de um versátil improvisador.

As particularidades musicais presentes na obra de Dominginhos possuem características bastante idiomáticas do acordeom, em que elementos como progressões harmônicas em quartas (resultado da organologia dos baixos do instrumento) e a utilização do “resfulego” (movimento constante de abrir/fechar o fole) podem ser tomados como exemplo. Tais idiomatismos se somaram à prática do artista na interpretação de músicas feitas para outros instrumentos (como choros para bandolim, clarinete, piano, saxofone), a exemplo de *Saxofone porque choras*, de autoria de Ratinho, e *Doce de coco*, de Jacob do Bandolim, dentre outras obras atemporais da música brasileira, como algumas presentes no disco “A maravilhosa Música Brasileira”, gravado em 1982.

As características regionais de sua música somadas às influências mais diversas sofridas ao longo da carreira resultaram em um “fórró estilizado”, que dialoga com muitos outros estilos musicais em voga na época em que Dominginhos vivia no Rio de Janeiro-RJ. Nas décadas de 1960 e 1970, período no qual teve maior contato com grupos de baile, o baião vinha sendo esquecido pela mídia, em razão do grande sucesso dos movimentos da Jovem Guarda e da Bossa Nova. Por isso, e em função de sua atuação com músicos presentes nesses movimentos, como Nara Leão, Dominginhos incorporou em sua música diversos elementos

desses outros estilos. Nesse sentido, vale ressaltar o contato que Dominginhos teve com a Tropicália, ao fazer parte do grupo de Gal Costa, quando participou da gravação do disco “Índia”, com Wagner Tiso, Toninho Horta, Gilberto Gil e Rogério Duprat.

Sua música apresenta uma certa estilização de gêneros como o baião, o xote, o frevo, as quadrilhas e xaxados, todos agrupados no termo mais popular “farró”, designação capaz de abarcar os diferentes estilos musicais citados em um gênero mais amplo. Em suas composições, elementos mais tradicionais da música popular nordestina se misturam às influências do samba, do choro e até do jazz norte-americano, tendo em vista que Dominginhos também executava esses repertórios em seus trabalhos como músico de baile:

[Nós tocávamos] De tudo. Era época de chachachá, mambo, beguine, bolero. E eu toquei com alguns chefes de orquestra que, eram chefes de orquestras e cantavam o mambo, sabe?! Era lindo naquele tempo. Aí eu tocava também música americana. A gente improvisava muito. Fazia tudo isso, né? (MORAES, 2011, p. 6).

Ao longo de sua vida, o compositor procurou sempre se reinventar, o que provocou as formações inusitadas e pouco comuns no âmbito do farró e do choro. Isso, inclusive, causou insatisfação de críticos musicais conservadores. Tal aspecto será abordado mais profundamente na análise de sua interpretação da música *Dezessete légua e meia* (PEREIRA, 2021), de Humberto Teixeira e Carlos Barroso, conhecida e gravada pelo Rei do Baião, Luiz Gonzaga.

Dominginhos contribuiu com a urbanização do farró, disseminou o gênero em todas as classes sociais, e lhe conferiu status de sofisticação dentro da música brasileira e na história do acordeão no Brasil. Ao imprimir um caráter de sofisticação no gênero ele criou uma nova dimensão interpretativa, um estilo próprio, um sotaque (SILVA, 2003, p. 97).

A contribuição de Dominginhos para a música instrumental brasileira será descrita por meio da identificação e da análise de elementos composicionais, improvisacionais e interpretativos que se destacam em suas obras. Em um apanhado de fraseados, padrões melódicos e harmônicos, padrões de arpejos e utilizações das diferentes formas musicais da música brasileira, procuraremos demonstrar a maneira como tais elementos contribuem para a formação de um estilo próprio. A partir de transcrições completas da composição *Ilusão nada mais* e *Nilopolitano*, além do improviso em *Dezessete légua e meia*, serão extraídos elementos musicais que se repetem ao longo de outras músicas, bem como será analisado o discurso musical do artista quanto à forma da composição, ao desenvolvimento temático, aos aspectos

rítmicos, harmônicos e melódicos. Dessa forma, traremos outros trechos de transcrições de improvisações e composições do artista, afim de realizar um cotejamento de elementos musicais presentes em sua obra.

Dominguinhos trouxe inovações estéticas para a música nordestina em diversos aspectos, ao absorver diferentes influências que uniram o som da música nordestina com suas escalas modais e ritmos balanceados, ao som das melodias em bloco, comuns no jazz, na sofisticação harmônica da Bossa Nova, dos ornamentos do choro e das rítmicas do funk norte-americano. Sua música trazia uma forte singularidade quanto aos aspectos formais, a exemplo de choros como *Ilusão nada mais*, *Chorinho pro Miudinho* e *Princesinha no choro*, e dos elementos musicais de diferentes gêneros que se misturavam numa originalidade específica em torno do idiomatismo do instrumento. Isso ocorreu devido ao fato de que a maioria dos artistas nordestinos procuravam trabalho nas capitais, principalmente no Rio de Janeiro-RJ e em São Paulo-SP, e transitavam pelos diversos nichos da música. Como explica o próprio compositor, era preciso estar atento às mudanças estilísticas do mercado musical:

eu dei muita sorte porque, além de tocar com Gonzaga, eu tocava na rádio e isso aguçava muito o meu ouvido: acompanhando calouros que nem davam o tom já entravam cantando e a gente saía procurando. Toquei em boate, toquei em dance, tive conjunto de baile, tudo como Neném do Acordeom (primeiro nome artístico). Então, isso me ajudou, porque eu peguei várias épocas: bossa-nova, peguei a época do Gil, da Gal, dos Novos Baianos, essas coisas todas. Fui músico da noite, então, músico da noite aprende muita coisa e a tocar em todos os idiomas. E eu fui desses músicos que, além de tocar com Luiz Gonzaga, que eu nunca abandonei, eu tocava moderno, tocava acompanhando todo mundo. Aí já conheci Sivuca, já conheci Chiquinho do Acordeom que tocava comigo na Rádio Nacional, porque eu tocava lá também. Na Rádio Nacional era o regional de Décio Santana, na Rádio Tupy era de Rogério Guimarães. E tinha também o regional de Arlindo. [...] Aí eu tocava com eles todos, era uma miscelânea danada e isso foi fazendo a minha música. Fui participando de tudo e, graças a Deus, nunca deixei a peteca cair (ALONSO; VISCONTI, 2018, p. 7).

Uma das questões que mais contribuíram para a relação de Dominguinhos com os diferentes estilos, seja de música brasileira, seja de músicas internacionais, foi sua intensa participação em bandas de baile e grupos de rádio. De acordo com Manguiera (2006, p. 7), nos bailes da década de 1960, tocavam-se sambas-canções, Bossa Nova e jazz, “estilos que permitem a exploração de complexas estruturas melódico-harmônicas”, o que, possivelmente, contribuiu para o extenso vocabulário melódico-harmônico presente na obra de Dominguinhos, como improvisador e compositor.

Dominguinhos levou a obra de Gonzaga para outros patamares de interpretação, ao modernizá-la em diferentes formações musicais e ao incluir, em seus arranjos, instrumentos incomuns ao gênero, como a guitarra, a bateria e o teclado. Além disso, inseriu elementos melódicos e harmônicos, não apenas de diversos estilos brasileiros, mas também do jazz, principalmente sob a influência dos acordeonistas norte-americanos Frank Marocco e Art Van Damme. Segundo Alonso e Visconti (2018, p. 9), em um trabalho intitulado “Dominguinhos e a invenção do Nordeste”, o sanfoneiro “já vinha escutando desde meados dos anos 1960” os citados acordeonistas americanos que lhe foram apresentados por Orlando Silveira, Chiquinho do Acordeom e Sivuca. Ainda assim, mantinha-se fiel ao Nordeste em suas interpretações, composições, improvisações e criações musicais em geral, sendo responsável por trazer o acordeom para os mais diversos âmbitos da música, tanto vocal quanto instrumental. Enquanto participava massivamente de gravações e shows, a exemplo de artistas como Gal Costa, Chico Buarque e Gilberto Gil, na década de 1970, Dominguinhos, além de Luiz Gonzaga, foi um dos pioneiros na transformação do forró tradicional em um gênero urbano.

A partir dos anos 1970, Luiz Gonzaga passou a falar que o que Dominguinhos fazia era a “urbanização” do forró, como fez na faixa *Quando Chega O Verão* do disco daquele ano do sanfoneiro: “Dominguinhos, você abra os olhos que seu compromisso com o Nordeste é muito sério. Você urbanizou o forró. Daqui pra frente tem que ser tudo melhor!”. Ao apontar Dominguinhos como um “urbanizador”, Gonzaga reforçava o seu papel de matriz folclórica (ALONSO, VISCONTI, 2018, p. 207).

Dominguinhos foi responsável por uma característica importante na estilização do forró, ao mesclá-lo com a harmonia do jazz, algo também já explorado por Hermeto Pascoal na música instrumental. Dessa forma, terminou por influenciar toda uma geração de acordeonistas que hoje utilizam essas técnicas na improvisação e na composição, como é o caso de um de seus sucessores, Mestrinho, sanfoneiro natural de Sergipe. A partir dessas características, podemos trazer uma citação do crítico musical Sílvio Lancelotti, citado por Alonso (2018, p. 207), que destaca algumas características do fazer musical de Dominguinhos:

um acordeonista capaz de mesclar brilhantemente o primitivismo dos arrasta-pés às harmonias do jazz e até mesmo da música erudita. Seu toque é brando, sutil, delicado, repleto de floreios e arpejos que não teriam envergonhado um pianista especializado em Chopin e Debussy. [...] Não se pode dizer que Dominguinhos seja intérprete de um público só [...], sua arte não se destina somente a nordestinos, como

ele, ou aos deslumbrados com o baião ou o xaxado. Dominginhos vai mais além. Cantor suave, instrumentista majestoso, já transcendeu o folclore, a sua terra e transformou-se em personagem de toda a MPB. E de todo o país.

Luiz Gonzaga destaca-se como uma importante figura na vida e na obra de Dominginhos. A música de Gonzaga tem sido estudada em diversos âmbitos, no campo da Sociologia e da Antropologia, embora não existam muitos trabalhos que analisem suas composições e interpretações de forma geral. Considerado o Rei do Baião, sua música é bastante reproduzida e divulgada em diversos meios musicais, principalmente na época das festas de São João.

Ao inserir elementos novos no cenário musical brasileiro, Luiz Gonzaga também inovou no acompanhamento para a sanfona e na técnica de execução do instrumento. [...] Adaptou para a sanfona de 120 baixos a técnica do jogo de fole da sanfona de 8 baixos da tradição nordestina, que conheceu ainda criança, filho que era do Mestre Januário, afamado tocador de fole de 8 baixos na região do Araripe pernambucano (DIAS, 2011, p. 21).

Para o conhecimento da obra de Dominginhos é imprescindível o estudo da música de Luiz Gonzaga. A produção musical de seu padrinho serviu como uma espécie de síntese de técnicas usadas no acordeom nordestino, além do fato de ter se consagrado como grande poeta e músico. É claro que outros compositores da tradição da sanfona de oito baixos também influenciaram aspectos idiomáticos do acordeom nordestino. Compositores como Zé Calixto e Abdias dos Oito Baixos exploraram, de outras maneiras, elementos característicos da sanfona nordestina, instrumento que precedeu o acordeom e que hoje é conhecido como a sanfona “pé de bode” ou sanfona de oito baixos.

Tais observações demonstram que alguns elementos encontrados no baião são provenientes de recursos da sanfona. Outro caso é o uso do chamado “jogo de fole” para repetir a mesma nota em subdivisão de semicolcheia. Vemos este recurso no final da introdução de “Paraíba”. Segundo Dias (2011), a utilização do fole dessa forma “percussiva” é advinda da prática da sanfona de 8 baixos e foi adaptada por Gonzaga para a sanfona de 120 baixos (CORTES, 2012, p. 189).

A música para acordeom no Nordeste nasceu da música tradicional e da música folclórica, a exemplo das bandas de pífano e bandas cabaçais que inspiraram a formação do tradicional “trio de forró”, composto por sanfona, zabumba e triângulo. Nesse caso, para o estudo do idiomatismo da música para acordeom, será importante, e até inevitável, considerar

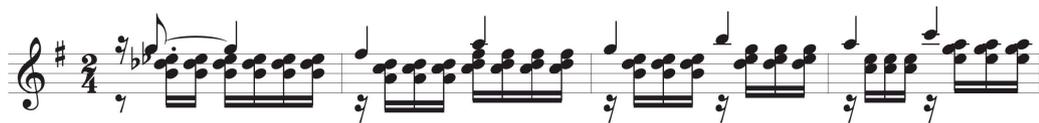
a forma como a música tradicional foi rearranjada para a execução no acordeom, o que resultou numa prática composicional específica desse instrumento.

Músicas como *Homenagem a Nazareth* e *Forró de Araripe*, presentes no disco “Lamento de caboclo”, exemplificam vários aspectos musicais idiomáticos presentes no acordeom nordestino. Características como a harmonização paralela à melodia na mão direita, demonstrada na Figura 1, são exploradas por muitos acordeonistas e também têm no sanfoneiro Camarão uma identidade marcante:

Figura 1: Harmonização paralela à melodia na mão direita

### Homenagem a nazareth

harmonização paralela à melodia na mão direita



Fonte: Transcrição do autor

Esse movimento da mão direita, muito comum no acompanhamento do forró, consiste em realizar a melodia formada por notas longas com o quinto ou quarto dedo da mão direita, enquanto os outros três dedos (1, 2 e 3), ou apenas dois, tocam as outras notas do acorde em posição fechada e ocupam todo o espaço da subdivisão das quatro semicolcheias de cada unidade de tempo, tal como realiza o triângulo em relação à zabumba no tradicional trio de forró. É importante ressaltar que tal movimento de harmonização paralela à melodia está presente também como idioma em outros instrumentos, como no piano, no violão, na guitarra, viola caipira e no bandolim. A diferenciação que se faz desse movimento específico no acompanhamento do forró no acordeom, principalmente no contexto do trio, é a acentuação nos tempos 2, 3 e 4 das quatro semicolcheias, o que confere um “suingue” bem comum ao acompanhamento nesse estilo musical. Outros elementos idiomáticos ao acordeom são encontrados em diversas músicas de Dominginhos, e também de outros acordeonistas. O resfôlego, mais comum aos outros acordeonistas, está presente em várias de suas músicas, como “Frevo Cantagalo”, “Pedras que cantam” e “Forrozinho aperreado”.

## 1.1 Objetivos

O objetivo geral deste estudo é explorar elementos musicais particulares presentes na música de Dominginhos. Por meio da análise de transcrições de composições e improvisações, pretendeu-se analisar um processo específico da estilização e modernização no gênero baião, com uma abordagem técnico-musical de elementos presentes na obra do compositor. Como objetivos específicos, foram catalogados elementos musicais recorrentes em suas composições que caracterizam o seu estilo, tanto no campo da improvisação quanto no da composição. Foram estudadas as transcrições completas de composições e improvisações do artista, em cruzamento com as peculiaridades presentes em outras de suas composições para evidenciar particularidades de seu estilo. A análise foi realizada de maneira transversal às questões históricas e sociais que levaram Dominginhos a desenvolver o baião a partir de um olhar cosmopolita, com influências de diversos estilos exteriores à música nordestina.

No âmbito da análise de improvisação e interpretação, procuramos demonstrar o estilo característico de Dominginhos, tendo como objeto de estudo sua interpretação da melodia na música *Dezessete légua e meia*, composição de Humberto Teixeira e Carlos Barroso. No âmbito da análise composicional, foi realizada uma transcrição completa das obras *Ilusão nada mais* e *Nilopolitano*, músicas que trazem elementos recorrentes em outras composições do artista, além de marcarem a originalidade do artista em uma fase madura de sua vida profissional. A partir dessas obras, foram realizadas considerações que evidenciaram a influência de outros estilos musicais dentro de sua interpretação, elementos de narratividade e interação na construção do improviso, bem como algumas questões particulares a respeito da forma musical, melodia e harmonia. A partir do conceito de interação e narratividade, presentes no trabalho de Gonçalves (2017), que analisou momentos de interação musical entre improvisadores, explorou-se esse aspecto na improvisação da música de Dominginhos para evidenciar momentos de repetição (paráfrase em tempo real) e de desenvolvimento de elementos melódicos. Para Gonçalves (2017), o processo de construção da narrativa da improvisação leva em consideração a interação entre músicos, tal característica é essencial no estudo dos exemplos musicais. Embasando-se em outros trabalhos como os de Ingrid Monson (1996), Paul Berliner (1994), Pablo Passini (2013) e David Martins (2012), o autor explorou momentos de interação na narrativa de improvisação do grupo Trio Corrente, importante trio de jazz brasileiro na cena da música instrumental atual (GONÇALVES, 2017). Considerando

a comunicação entre os músicos da banda, o autor afirma que uma boa improvisação é social e interativa, tal como uma conversação, se isso não acontece, não é um jazz de qualidade. Ainda que não estejamos tratando especificamente do jazz, a música de Dominginhos traz elementos marcantes dessa forma de tocar, como longos momentos de improvisação, utilização de escalas características do jazz, como *bebop* e blues, e momentos de interação, como pergunta e resposta às ideias melódicas de outros músicos. Dessa forma, é pertinente abordar a questão da interação musical com outros músicos nos momentos de improvisação em sua obra.

A escolha dessas obras, *Dezessete légua e meia*, no âmbito da improvisação e interpretação, e *Ilusão nada mais* e *Nilopolitano*, no campo da análise composicional, se justifica pela síntese da utilização de alguns dos elementos musicais presentes na obra de Dominginhos, como: utilização de aspectos idiomáticos do acordeom; elementos de interação e narratividade na improvisação; desenvolvimento temático particular presente em outras obras do artista; influências de gêneros exteriores à música nordestina. O trabalho em questão firma sua relevância e importância na contribuição para a prática dos gêneros populares instrumentais brasileiros:

pode-se supor que um dos fatores que ainda dificulta o processo de inserção do choro, frevo e baião, assim como de outros Gêneros Populares Urbanos em programas de ensino é a carência de publicações voltadas para a prática, desenvolvidas a partir dos próprios gêneros, especialmente no campo da improvisação. Apesar de notarmos uma produção acadêmica crescente de teses e dissertações que tratam deste tipo de música, parece que este material ainda não reverberou de forma significativa na prática musical (CORTES, 2012, p. 65).

É necessário, a partir dessa citação, refletir quanto às classificações de elementos práticos e teóricos presentes na música popular urbana como o baião, o frevo e o choro. A música popular brasileira, dentro de suas infinitas ramificações, não foi estudada de modo a “dissecar” os elementos musicais que a caracterizam. O trabalho de Cortes (2012) é importante nesse sentido, além de dar um panorama histórico e social dos gêneros estudados, classifica e explica diversos elementos musicais práticos presentes nas grandes obras da história da música brasileira.

Delimitado assim o problema de nossa pesquisa, o presente trabalho estrutura-se em torno de questões como: quais os principais elementos composicionais presentes na obra de Dominginhos? Como estão dispostos esses elementos em seu processo de composição, improvisação e interpretação? Que elementos exteriores aos gêneros de música popular

brasileira se inserem em sua música? Dessa maneira, procuramos levantar reflexões e evidenciar algumas características presentes em sua música que demonstrem a originalidade de suas composições e improvisações.

## 1.2 Revisão da literatura

O capítulo a seguir tem como objetivo estabelecer o “estado do conhecimento” por meio de uma análise da literatura utilizada como fundamentação da pesquisa. De acordo com Pereira (2013, p. 223), estado do conhecimento é uma “pesquisa bibliográfica, de caráter exploratório, que se organiza como parte do processo de investigação empreendido por um pesquisador”.

Embora conhecido como um dos maiores músicos e sanfoneiros do país, a obra de Dominginhos não conta com um grande acervo bibliográfico. Somado a isso, há que se considerar que o caráter informal e oral na transmissão do conhecimento do acordeom pode ter contribuído para o fato de sua obra ainda não ter sido abordada de maneira mais profunda no meio acadêmico. Ainda que seja objeto de prática e estudo de muitos músicos no Brasil, que se apropriam de muitos elementos de seu estilo ao ressignificarem e interpretarem suas obras, por sua vez, a academia carece de trabalhos analíticos a respeito dessa produção. Foram encontrados, ao longo desta pesquisa, a partir de bancos de dados, internet, livros, resenhas, entrevistas e documentários, 15 trabalhos bibliográficos envolvendo a análise da música popular, do choro, do baião e da música nordestina em geral, além de alguns poucos trabalhos que abordam diretamente a música do compositor estudado.

O levantamento acerca de artigos, dissertações, livros e teses foi realizado com base no diálogo com os seguintes temas:

- Estudos sobre análise em música popular
- Estudos acerca do choro e do baião
- Estudos diretamente envolvidos com a vida e a produção musical de Dominginhos
- Estudos de análise composicional em outros instrumentos/compositores

Os trabalhos levantados foram classificados com base nas palavras-chave: análise em música popular; transcrição musical; improvisação; Dominginhos; acordeom; composição.

Quadro 1: Catalogação das produções

Classificação	Título	Autor	Universidade/ Evento/Revista/ Ano	Palavras-chave	
1	Dissertação	Individualidade, narratividade e interação em música popular improvisada	GONÇALVES, R.	Juiz de Fora, 2017	Improvisação Narratividade musical Interação musical
2	Artigo	Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades	PIEIDADE, A.	Sem dados	Jazz Música instrumental Música popular
3	Artigo	A improvisação no choro: história e reflexão	VALENTE, P.	Sem dados	Improvisação Música brasileira Choro
4	Dissertação	Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro	VALENTE, P.	São Paulo, 2009	Pixinguinha K-Ximbinho Improvisação Música Popular Brasileira Choro
5	Tese	Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular na década de 1960	TINÉ, P.	São Paulo, 2008	Sem palavras-chave (?) Modalismo Música nordestina
6	Artigo	Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga	CORTES, A.	Belo Horizonte, 2014	Luiz Gonzaga e o baião Práticas interpretativas da música nordestina Apreciação musical
7	Tese	Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a música instrumental brasileira	CORTES, A.	UNICAMP, 2012	
8	Livro	A sociologia de um gênero: o baião	ALVES, E. P. M	IPHAN- AL, 2017	Improvisação Música popular Choro Frevo Baião Jazz
9	Artigo	Os ritmos do baião fonográfico de Luiz Gonzaga	NASCIMENTO, H.; MAIA, M.	Campinas, 2019	
10	Artigo	A história musical e os processos de aprendizagem fora da escola	NASCIMENTO, L.	São Cristovão, 2012	Baião Ritmo Luiz Gonzaga
11	Livro	A vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga	DREYFUS, D.	São Paulo, 1996	Aprendizagem musical Autodidatismo Sanfona
12	Livro	O fole roncou! Uma história do forró	MARCELO, C.; RODRIGUES,	Rio de Janeiro, 2012	Forró Luiz Gonzaga

			R.		
13	Artigo	Elementos composicionais constitutivos de quatro peças de diferentes gêneros ao longo da obra de Dominginhos	SANTOS, P.	USP, 2019	Forró (música) História Música popular Brasil, Nordeste
14	Artigo	Dominginhos e a “invenção” do Nordeste cosmopolita	ALONSO, G.; VISCONTI, E.	UFJF, 2018	Dominginhos Forró Musical composition Accordion
15	Dissertação	Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira	MANGUEIRA, B.	UNICAMP, 2006	Hélio Delmiro Improvisação (música) Violão Música para guitarra (jazz) Música instrumental

Fonte: Elaborado pelo autor

Na dissertação de Gonçalves (2017), *Individualidade, narratividade e interação em música popular improvisada*, discute-se como se dão os processos de narratividade da improvisação em exemplos individuais e coletivos, ou seja, na construção de um solo por um guitarrista e na interação de elementos musicais na improvisação de um grupo musical específico. Primeiramente, a partir de análises de dois improvisos do guitarrista Johnathan Kreisberg, nas músicas *My favourite things* e *Caravan*, o autor procura evidenciar características de seu estilo de improvisação, buscando formar o vocabulário melódico de improvisação, a sonoridade e a técnica do artista. No âmbito da narrativa e da interação entre músicos improvisadores, foram analisadas três gravações diferentes de uma música comum, *Lamentos de Pixinguinha*, do grupo Trio Corrente, que evidenciou momentos de “conversa”, “repetição” e “desenvolvimento de ideias” de maneira coletiva num grupo musical. Gonçalves (2017) também discorreu sobre o papel da música escrita e reproduzida “de ouvido”, comparando a música que é passada de tradição oral, como ocorre com a maior parte do repertório de música popular, inclusive no nosso exemplo com Dominginhos, e da tradição escrita, como ocorria, por exemplo, com a música de Beethoven e Haydn. Hoje, esse abismo entre os dois universos já não se apresenta tão intransponível, uma vez que existem, em muitos casos, as *leadsheets* e os próprios arranjos escritos para música popular e, assim, se passou a transitar entre ambos os caminhos. Além disso a improvisação sempre fez parte da tradição da música que hoje denominamos erudita, como as ornamentações e improvisações realizadas sobre o baixo cifrado na música barroca.

Tais trabalhos se relacionam com a análise da obra de Dominginhos aqui realizada na perspectiva de que as transcrições trabalhadas envolvem momentos de interatividade entre os músicos, bem como a construção de narrativas de desenvolvimento na construção dos improvisos e composições de Dominginhos, música apreendida no contexto de transmissão oral. Nelson Ayres, em um trecho de uma de suas entrevistas citadas na introdução (CIRINO, 2005, p. 21-22), exemplifica muito bem os limiares da separação entre música popular e erudita, bem como as quebras de barreiras ocupadas pelas duas formas de fazer música, escrita e de ouvido:

NA: Eu acho que você tem duas abordagens de fazer música. A música erudita se caracteriza pela existência de dois elementos completamente separados que é o compositor e o intérprete. O compositor escreve aquela música com todas aquelas notas do jeito que tem que ser, quer dizer, ele coloca a idéia completa no papel. Esse é o papel do compositor, de transmitir sua idéia o mais completa e fechadamente possível. Daí você tem o papel do intérprete que é pegar aquele pedaço de papel e tocar aquelas notas da melhor maneira possível, geralmente tentando ser o mais fiel possível ao que o cara escreveu. Enquanto na música popular o artista é um sujeito que recria uma música, em geral ele não aprendeu no papel, ele aprendeu de ouvido, ou se aprendeu no papel é só um guia a partitura da música popular, e cada vez que ele toca, ele vai recriar aquilo de uma forma diferente, não existe a obrigatoriedade de tocar sempre do mesmo jeito, muito pelo contrário, o que se espera é que ele faça a sua nova versão pessoal e é isso que caracteriza o grande artista. Então basicamente é essa a diferença dos dois mundos, sendo que curiosamente, a música erudita, tal qual a gente conhece, é muito diferente da música tradicional, que seria a erudita, de outras culturas, indiana, chinesa, japonesa, etc., que também conta com essa perspectiva do intérprete ser ao mesmo tempo criador. Essa separação entre o compositor e o intérprete ocorre exclusivamente na música ocidental, de um pequeno pedaço da Europa, dos últimos 300 anos, é quase uma coisa não muito natural e universal como se imagina, mas ao mesmo tempo algumas das grandes expressões da humanidade foi criada dessa forma. Agora, quando você pega a Mantiqueira e a Jazz Sinfônica onde você tem o arranjo, o arranjo seria uma forma de você chegar com a música popular mais perto dessa tradição erudita, então você chega no meio do caminho. Tem gente tocando as notas que estão escritas pelo arranjador que está sendo um re-criador, e ao mesmo tempo está sendo um recompositor, e as pessoas estão vendo aquele arranjo, mas de repente tem o momento do improviso e daí volta a ser música criada na hora, espontânea, quer dizer você tem esses dois pólos e no meio você tem todas as variações possíveis.

A música de Dominginhos, nesse caso, ocupa majoritariamente o lugar da tradição oral, do aprendizado de ouvido, como veremos mais à frente na análise do artigo de Lucas Campelo do Nascimento (2012), que enfocou os processos de ensino e aprendizagem ao tomar, como exemplo, a trajetória de Dominginhos. Gonçalves (2017) segue dissertando a respeito do lugar da improvisação no jazz, de como isso possibilitou que a interpretação de cada artista em cada música fosse praticamente uma recriação dela, ao diferenciar a tradição erudita, de que a música é aquilo que está no papel, e o *performer*, que nada mais deve fazer

do que interpretar da forma mais fiel possível ao que o compositor pensou. Gonçalves (2017) utiliza o exemplo da análise de Ingrid Monson (1996) sobre a gravação de John Coltrane na música *My favourite things*, e de como Coltrane praticamente recriou a música a partir da adaptação da forma para o jazz com as longas sessões de improviso e rearmonizações da melodia, e demonstrou que as atenções agora estavam voltadas para a individualidade da interpretação e da criação por meio do improviso, relação que se faz com a interpretação de Dominginhos sobre a canção de Humberto Teixeira, *Dezessete légua e meia*, que será analisada ao final da dissertação. Além de Gonçalves (2017), Cortes (2006) dá um exemplo de criação de uma expressão individual na improvisação, como Jacob do Bandolim, que, em uma entrevista, disse que “não procurava imitar ninguém, para conseguir um som de seu bandolim que realmente o agradasse” (JACOB DO BANDOLIM, 1967 *apud* CÔRTEZ, 2006, p. 28-29). Seguindo essa ideia, o autor reflete sobre a importância da aquisição de diferentes vocabulários melódicos, ao tomar o exemplo de diversos improvisadores de jazz, que beberam em fontes musicais de seus antepassados para desenvolver a linguagem do estilo, como no caso de Coltrane, que estudou os solos de Parker, e de Parker, que estudou os solos de Louis Armstrong, o que gerou essa cadeia de desenvolvimento do estilo. O mesmo acontece em nossa música brasileira, com o estudo do vocabulário de cada artista. Aqui neste trabalho, procuramos evidenciar características do estilo de improvisação e composição de Dominginhos para que isso seja aplicado em trabalhos futuros, composições, arranjos, recriações, ou seja, para tornar possível a aquisição e a compreensão formal junto à sistematização dos procedimentos de sua música. Gonçalves (2017, p. 26) traz Paul Berliner, importante pesquisador no campo da improvisação, para tecer um comentário sobre isso:

Paul Berliner (1994) observa que os intérpretes, no desenvolvimento de sua linguagem, acabam recebendo influência de diversas fontes musicais que pesquisam e estudam. Suas práticas de estudo envolvem a transcrição de solos e frases de diversos intérpretes que admiram, além de imitação de vários outros elementos, como o timbre, acentuações, desenvolvimento motivico, raciocínio conceitual das improvisações. Nestes processos de estudo estes materiais são incorporados pelos músicos em pequenos fragmentos, e estes fragmentos são trabalhados de diversas formas, em diferentes situações harmônicas e são usados para a formulação de novas ideias.

Ao final desta dissertação, a análise da interpretação e improvisação de Dominginhos em *Dezessete légua e meia* demonstrará um pouco da aquisição de linguagens por parte do improvisador, ao utilizar elementos melódicos de outros estilos, bem como ao desconstruir a melodia dada com a utilização de paráfrases, desenvolvimento temático etc.

Gonçalves (2017) traz, na primeira parte de seu estudo, uma questão interessante a respeito do desenvolvimento da improvisação em um músico, de que a aquisição de vocabulário para a formação de uma linguagem pessoal na improvisação se dá em alguns estágios. Segundo Kratus (1995), no artigo *A developmental approach to teaching music improvisation*, o processo de aquisição de vocabulário se dá em sete estágios: exploração, orientação ao processo, orientação ao produto, fluidez, estrutural, estilística e pessoal. Na primeira etapa, da exploração, o improvisador está no início do caminho de articular as ideias musicais com a mecânica do instrumento; nesse estágio, o músico ainda está desenvolvendo a capacidade de prever internamente o som que será produzido pelo seu instrumento. Na fase de exploração, portanto, o músico ainda “não consegue prever e estruturar sua criação musical de maneira muito elaborada” (GONÇALVES, 2017, p. 26). Na segunda fase, orientada ao processo, o improvisador já possui um certo controle de algumas habilidades motoras e começa a “controlar a música criada de uma maneira rudimentar, de forma que a música criada comece a corresponder às intenções do músico” (KRATUS, 1995, p. 32). Na terceira, orientação ao produto, há mais consciência por parte do improvisador com o produto musical a ser compartilhado, portanto, há um “esforço por parte do aprendiz para produzir improvisações com elementos musicais da cultura a qual deseja se inserir” (GONÇALVES, 2017, p. 27). No entanto, nesta etapa, as habilidades motoras do aprendiz ainda não se encontram tão bem desenvolvidas e automatizadas, portanto, “a atenção do músico tem que se dividir entre controlar os processos sintáticos e os movimentos corporais para improvisar, o que representa uma dificuldade” (GONÇALVES, 2017, p. 28). Na quarta etapa, fluida, há um desenvolvimento das habilidades motoras e a improvisação pode soar tecnicamente correta, porém o “fluxo e direção das ideias musicais é limitado” (KRATUS, 1995, p. 34). Na quinta etapa, estrutural, já é mais consciente a habilidade do improvisador em controlar a forma estrutural do improviso, ao se direcionar para a criação de um produto musical mais consistente. Na sexta etapa, estilística, o improvisador já desenvolveu a habilidade de improvisar como *expert* em um ou mais estilos, e consegue tocar em ritmos, andamentos, progressões harmônicas e timbres de determinados estilos. Fatores que podem ajudar o estudante a desenvolver essa habilidade são “tocar com músicos mais experientes, analisar e imitar performances em nível expert de determinado estilo” (GONÇALVES, 2017, p. 29). No último estágio, pessoal, surge um estilo próprio de improvisação do músico, e Niles (2009, p. 84), no livro *The Pat Metheny Interviews: the inner workings of his creativity*, traz um

exemplo interessante do guitarrista Pat Metheny, que possui um estilo de improvisação bastante desenvolvido, mas, antes disso, procurava “imitar” o guitarrista Wes Montgomery:

no entanto, meu primeiro sucesso como músico, em Kansas City, quando eu tinha 13, 14 anos de idade, foi na tentativa de soar o mais próximo de Wes Montgomery que eu conseguia. Foi um acontecimento na cidade na época. Eu era um garoto novo, usava aparelho nos dentes à época. E tocava com o meu polegar e eu podia fazer uma boa imitação do Wes Montgomery – assim como agora há milhares de pessoas que podem fazê-lo. Havia um sentimento de aceitação e aplausos, e de “ganhar a casa” e tudo aquilo que veio com esse reconhecimento. No entanto, mesmo em idade precoce, havia alguma coisa que me incomodou nisso. Eu sabia que mesmo eu gostando de usar aquele disfarce, não era realmente o que eu tinha para dizer. E há um outro fator, talvez a mais importante parte deste incômodo, que é o fato de que eu gostava tanto do Wes que eu percebi que de fato é uma falta de respeito soar tanto como outra pessoa. Não seria melhor olhar para Wes e dizer: “Uau. Esse cara encontrou uma maneira de tocar que era totalmente dele, que não soa como nada do que veio antes?” Porque não ir atrás, encontrar a minha abordagem, como um tributo ao Wes, em vez de apenas tocar “algumas oitavas” e tal. Então houve uma época em que eu disse, “Ok, não vou fazer mais isso, eu vou parar de fazer isso daqui pra frente.” Então houve um período áspero após isso, porque faz parte do que é o seu vocabulário, mas foi um momento válido para mim para chegar àquele lugar (tradução nossa).

Nesta fase, em que emerge uma voz pessoal do improvisador, somam-se todas as influências e experiências musicais formadoras da musicalidade do artista e, assim, relacionamos essas fases do aprendizado da improvisação com a obra do compositor e improvisador Dominginhos. José Domingos, com sua experiência informal na música, teve sua trajetória como improvisador moldada de acordo com as experiências musicais que teve, primeiramente, em Garanhuns-PE e, logo após, no Rio de Janeiro-RJ e em suas andanças pelo Brasil. Dessa forma, os sete estágios de aprendizagem apresentados acima não se delineiam exatamente da forma proposta na trajetória de Dominginhos, uma vez que o compositor, ao apreender de maneira informal com sua sistematização própria, desenvolveu um estilo próprio de composição e improvisação. Nas transcrições de improvisos de Dominginhos, foi possível identificar alguns padrões melódicos que se repetem em diversos exemplos. Tal característica demonstra que existe um produto individual desenvolvido, tal como o exemplo de Charlie Parker, em maior escala:

Gary Potter (1992) mostra como podem ser percebidos padrões melódicos nos solos de grandes improvisadores do Jazz (como John Coltrane e Charlie Parker). Em 250 solos transcritos de Charlie Parker, foi possível identificar 100 padrões melódicos recorrentes, que eram usados em combinação uns com os outros e formulavam um solo final. Em um improviso de John Coltrane sobre uma música na forma blues em Bb, um padrão escalar de quatro notas (“Bb C E Eb”) é encontrado trinta e seis vezes, nos vinte e dois chorus totais de improviso (GONÇALVES, 2017, p. 31).

Tal característica demonstra a criação de um estilo individual, o desenvolvimento da voz do intérprete improvisador. No final da dissertação, em que será analisado o solo de Dominginhos na música *Dezessete légua e meia*, será demonstrada a repetição de diferentes padrões, bem como de momentos de paráfrase musical, o desenvolvimento de um discurso que delineia um arco narrativo e a manipulação do vocabulário melódico que antes se demonstrava simples, na versão original da interpretação por Luiz Gonzaga, para se tornar uma interpretação rebuscada no quesito melódico. Gonçalves (2017) fala ainda sobre o desenvolvimento de um timbre específico no caso de músicos improvisadores, e cita o exemplo de Wes Montgomery, conhecido por sua sonoridade em oitavas nos solos de guitarra, bem como a utilização da ponta do dedo polegar sem unhas, o que resulta em uma sonoridade macia. Dominginhos, quando fez sua primeira viagem à Europa, adquiriu um novo modelo de acordeom, da marca Giuliette, que possuía um mecanismo que tornava o som do instrumento mais macio e aveludado. Tal característica sonora, somada às inovações estéticas do compositor no meio do forró, como a utilização de melodias jazzísticas e blocos de notas na condução de melodias, fez com que esse novo timbre ficasse marcado em sua música, como de caráter moderno e inovador. Alonso e Visconti (2018, p. 1) discorrem sobre tal acontecimento no artigo intitulado “Dominginhos e a invenção do Nordeste cosmopolita”:

quando Dominginhos tirou o acordeon Giulietti modelo Super Modell do case e começou a tocar, nem todos perceberam de imediato o significado daquela mudança na obra do artista a partir daí. Desde então, este se tornou seu principal instrumento e, a partir do fim dos anos 1970 apareceu constantemente nas capas de seus LPs. Dominginhos praticamente introduziu esta marca no Brasil, que hoje é talvez a preferida de grande parte dos acordeonistas nacionais, ao lado da tradicional Scandalli.

Essa característica do novo instrumento viria a alterar a sonoridade, principalmente no quesito do acompanhamento dos baiões, canções e choros de sanfona. Naquela época, já era muito comum, nesse estilo musical, a gravação de duas linhas de acordeom em uma gravação, uma delas realizando a “cama harmônica” alternada com levadas rítmicas, e outra linha chamada informalmente de “floreios”, que consiste em uma melodia que contraponteia, improvisadamente, a melodia principal. Tal estilo de gravação está presente em diversas gravações de músicas de Dominginhos, como *Chorinho pro Egídio*

*Serpa, Chorinho pro Miudinho*, no universo dos chorinhos, ou mesmo de canções, como *Carece de explicação*, de Dominginhos e Clodo Ferreira. Dessa forma, as gravações de Dominginhos, a partir da aquisição do novo modelo de acordeom, trouxeram esse aspecto e, além disso, a partir do terceiro disco de sua carreira, a qualidade de gravação já era melhor do que a dos seus primeiros discos, gravados pelo selo Cantagalo.

Ainda no quesito da expressão individual do improvisador, Rafael Gonçalves (2017) segue o trabalho dissertando a respeito da coerência da narrativa do solo e da comunicação com os outros músicos, que consistem nos conceitos, também utilizados aqui, de narratividade e interação na improvisação. Ao realizar um estudo de caso sobre o guitarrista Jonathan Kreisberg (1972), nos solos das músicas *Caravan*, de Juan Tizol e Duke Ellington, e *My favourite things*, de Rodgers e Hammerstein, muito conhecida também no contexto do jazz e da improvisação pela versão de John Coltrane, o autor analisa as recorrências de estruturas musicais nas transcrições de improvisos. Essas estruturas recorrentes consistem em:

1. Intercalação de acordes com fraseado: o improvisador utiliza esse recurso para “suprir uma necessidade de evidenciar a harmonia e dar sustento rítmico ao fraseado” (GONÇALVES, 2017, p. 39), aspecto idiomático da improvisação nesse instrumento;
2. Arpejos em duas oitavas consecutivas: essa estrutura também é recorrente nas duas gravações e consiste em um aspecto idiomático do instrumento no qual a visualização dos fraseados e das escalas se dá a partir de um desenho específico em outras posições e tonalidades;
3. Arpeggios com notas de tensão: tal estrutura já não consiste em um aspecto idiomático do instrumento, mas em um quesito estético, de utilização das notas de extensão harmônica, caso que também é recorrente nas improvisações e composições de Dominginhos. Vale ressaltar que, segundo alguns autores, como Ian Guest (1996) e Nelson Faria (1991), as notas pertencentes ao acorde são as que formam os diferentes tipos de tétrades: fundamental, terça, quinta e sétima; as notas de tensão são as notas acrescidas às tétrades: nonas, décimas primeiras, décimas terceiras (diatônicas ou não);
4. Aproximações cromáticas: aproximações simples e duplas são utilizadas, a aproximação dupla consiste na chegada da nota-alvo pela nota acima e abaixo, por exemplo, notas C# e Eb aproximando a nota D, pertencente ao acorde G7M, como no exemplo do autor. Aproximações cromáticas serão identificadas como estrutura bastante utilizada nas composições e improvisações de Dominginhos, como veremos à frente;

5. Uso de escalas alteradas: como aspecto idiomático no jazz, o uso da escala alterada funciona como alternativa à escala comum do acorde dominante; ao invés de utilizar a escala do momento, a utilização da escala alterada do dominante substituto, por exemplo, faz adicionar notas de tensão ao acorde alterado. Na transcrição do autor, a utilização das notas Bb (Tb13), F (T#9) e Eb (Tb9) na situação do dominante D7alt denota esse uso;

6. Polirritmia ou fraseado com manipulação métrica (em sentido abrangente): muito conhecido no universo do choro e da música popular brasileira como hemíola<sup>5</sup>, que consiste em um pulso binário em um compasso ternário, é utilizado pelo improvisador nos exemplos transcritos, com a construção de um padrão de quatro colcheias que se repetem em um compasso de  $\frac{3}{4}$ , o que dá a ideia de polirritmia ou manipulação métrica.

Por meio da identificação dessas recorrências de estruturas musicais, o autor procura exemplificar “como o solista parece manipular sua base de conhecimento para construir os solos, evidenciando traços estilísticos do guitarrista”. Tais procedimentos, como utilização de escalas alteradas ou manipulação métrica no fraseado, são aspectos idiomáticos no jazz, porém, como ele afirma, “cada músico prefere usar este procedimento de uma maneira particular, o que reforça a ideia que temos discutido de desenvolvimento pessoal de singularidade de interpretação pelos improvisadores” (GONÇALVES, 2017, p. 47). O autor ainda discorre, como resultado de sua análise sobre esses dois improvisos, a respeito da concepção mais vertical de improviso presente nas linhas de Kreisberg, a partir de características como intercalação de acordes com fraseado e utilização de arpejos que reforçam a harmonia. Sobre isso, o livro de George Russel (2011), *The Lydian chromatic concept for tonal organization*, define dois principais eixos de concepção na improvisação, a improvisação vertical e a horizontal. Segundo ele, na improvisação vertical, o improvisador reforça, na maioria das vezes, as notas dos acordes, um exemplo didático trabalhado por Paula Valente (2009), em seu trabalho sobre a improvisação em Pixinguinha e K-Ximbinho, que veremos mais à frente, são as improvisações de Pixinguinha no saxofone tenor, em suas músicas com Benedicto Lacerda, na qual Pixinguinha trazia, em seu improviso, notas que reforçavam os pontos harmônicos da música, enquanto a melodia era tocada na flauta. Tal concepção de improvisação na região grave, conhecida como “Baixos de Irineu”, contribuiu

---

<sup>5</sup> Segundo o dicionário Grove (SADIE, 1994, p. 423), hemíola: “no moderno sistema métrico, significa a articulação de dois compassos em tempo ternário, como se fossem três compassos em tempo binário. Costuma ser usada em danças barrocas, como a courante e a sarabanda [...]”.

para a formação da linguagem do violão de sete cordas, instrumento que, no choro, realiza linhas de improviso para delinear as principais notas da harmonia e, ao mesmo tempo, funciona como contracanto. Já na improvisação de concepção horizontal, o improvisador prioriza a sonoridade da linha melódica, mais independente da harmonia, ao utilizar mais notas da escala do que as notas do acorde, bem como ao trabalhar com inflexões melódicas com notas estranhas e com uso de notas de tensão harmônica. Não é o objetivo de tais trabalhos mostrar que um ou outro improvisador utiliza somente uma das duas concepções, mas que alguns tendem a improvisar mais verticalmente e outros mais horizontalmente, a depender da situação que se encontram. No caso de Dominginhos, nossas análises puderam mostrar que sua concepção de improvisação caminha entre essas duas vertentes, muitas vezes priorizando notas que fazem parte do acorde e, em outras, trabalhando notas estranhas, notas de tensão e movimentos melódicos mais independentes da harmonia. Em seguida, o autor discorre sobre a narratividade no processo de improvisação, ao refletir sobre a metáfora “contar uma história” e revisar alguns procedimentos de manipulação melódica com a respectiva análise musical, o que evidenciou a maneira metodológico-prática que os intérpretes do jazz e da música instrumental brasileira usam para a construção de um improviso. O autor trata de um aspecto importante e que gera dúvida em muitas pessoas que não estão no meio musical, a diferença entre um solo e um improviso, visto que, em ambos, há uma posição de destaque por parte de quem executa a melodia. Nos dois casos, o *Dicionário Grove de Música* (SADIE, 1994, p. 450) designa improvisação como “a criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Pode significar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou ajuste de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro destes limites”. Por sua vez, um solo consiste em:

termo que identifica, numa partitura, uma passagem que deve ser executada por um só intérprete (em vez de dobrada por outros) ou aquelas partes de um concerto dominadas pelo solista. O termo também é usado para uma peça executada por um único instrumentista, ou, no período barroco, um único instrumento com acompanhamento do contínuo. A expressão “sonata solo” pode conter qualquer um desses dois significados (SADIE, 1994, p. 884).

Levando em conta essas duas diferentes nomenclaturas, Gonçalves (2017) aborda, em seguida, a improvisação idiomática que, conforme colocado por Bailey (1993), é a expressão de um idioma de determinado estilo, seja jazz, baião, flamenco, samba, que utilizará elementos singulares de cada estilo por mais criativa que possa ser. Por exemplo, no

baião, o improvisador muitas vezes optará pela utilização dos modos dórico e mixolídio, elementos melódicos comuns ao estilo. O autor traz o exemplo do vocabulário utilizado na improvisação idiomática do blues, por exemplo: “no caso do blues tocado à moda do Jazz, por exemplo, isso poderia se manifestar no fraseado no uso de blue notes, inflexões e articulações, uso de escala bebop, aproximações cromáticas para as notas dos acordes” (GONÇALVES, 2017, p. 52).

A improvisação idiomática será a principal abordagem utilizada nos trabalhos desta revisão, assim como em relação ao nosso tema de estudo. Por mais que Dominginhos utilizasse elementos musicais de outros estilos, a improvisação, no seu caso, é idiomática, pois, em cada exemplo – um choro, um baião ou um xote –, o improvisador estará utilizando elementos musicais provenientes desses estilos; em outro caso, isso seria improvisação livre, abordagem que não será explorada neste trabalho. O autor traz, a partir disso, alguns exemplos de performances que contêm improvisações e estruturas fixas nos arranjos, dentre gravações de Paul Motian Trio (PASSINI, 2013), John Coltrane e do próprio guitarrista objeto de sua dissertação, Jonathan Kreisberg. Além disso, discorre a respeito do caráter improvisativo de cada exemplo e demonstra que, muitas vezes, a liberdade do improviso faz com que o tempo de gravação varie, bem como o desenvolvimento criativo da obra: “essa seção pode levar, em maior ou menor medida, rumo ao desconhecido musical, dependendo da forma de tocar do grupo” (GONÇALVES, 2017, p. 52).

O autor trata ainda do improviso pré-estabelecido, presente em gravações como as de Marco Pereira, Pixinguinha e Jacob do Bandolim, nas quais o solo de caráter improvisatório, muitas vezes, é criado como parte do arranjo ou apenas como variação temática, característica comum na improvisação do choro. O aspecto da interação, que também será trabalhado aqui, é primordial na análise do improviso de alguns exemplos, como no caso de John Coltrane, que na gravação da música *My favourite things*, relatou que “a duração dos solos nas tonalidades menor e maior eram ‘totalmente’ definidas pelo solista, não eram predeterminadas” (MONSON, 1996, p. 110). Tal aspecto visa demonstrar que, numa performance em grupo, em que os músicos têm uma intimidade musical, tempo de experiência com ensaios e apresentações, eles desenvolvem suas maneiras mais peculiares de interação em grupo. Podemos observar isso em diversos grupos da história da música popular, como Milton Banana Trio, Raul de Souza, Bill Evans, Miles Davis, Hermeto Pascoal e com o próprio Dominginhos. É interessante notar, na audição do disco “Lado B”, de Dominginhos e Yamandu Costa, a forte interação entre os instrumentistas, que dá voz às liberdades

individuais e aos eventuais momentos de combinações e descobrimentos sonoros, por mais que estejam dentro de uma linguagem idiomática, diferente de algumas propostas de improvisação livre presentes em John Coltrane. Existem, portanto, “diferentes concepções de criação musical envolvendo a improvisação” (GONÇALVES, 2017, p. 59), o que demonstra ser bastante frutífero o estudo da improvisação, nos mais diversos casos e nas mais diversas abordagens.

Em seguida, Gonçalves (2017) trata criticamente da metáfora de “contar uma história” (IYER, 2004; COOK, 2007; MONSON, 1996) com a improvisação, ao tratar dos aspectos de narratividade na criação de um improviso e traçar, assim, uma analogia com ideias da teoria da Narratologia, presentes em Peter Hühn (2010), no dicionário de Narratologia de Gerald Prince (1989) e na tese de doutorado de Bjerstedt Sven (2014), na qual o autor explora a metáfora do *storytelling* (contar histórias) na improvisação jazzística. “A narratividade musical, que pode estar presente nos improvisos, viria da presença de algumas qualidades de narrativa nos mesmos, como a continuidade de ideias, a coerência musical, variação da densidade/intensidade do discurso, como discutiremos adiante” (GONÇALVES, 2017, p. 62).

Para realizar uma comparação da narratividade musical na música instrumental em relação ao texto escrito, é necessário levar em conta que “a semântica da música instrumental é mais abstrata do que as narrativas textuais e na música cantada” (GONÇALVES, 2017, p. 60), de forma que as estruturas sintáticas do vocabulário melódico são combinadas para formar um improviso. Para isso, o autor discorre sobre as diferentes bases teóricas da semântica, sintaxe e da semiótica na música para dar conta da profunda discussão a respeito da emissão e recepção da mensagem musical. É importante ressaltar a preferência do autor pelo termo “narratividade”, do que “narrativa”, para evitar confusões com letras de música ou depoimentos sobre músicas: “a narratividade musical, que pode estar presente nos improvisos, viria da presença de algumas qualidades de narrativa nos mesmos, como a continuidade de idéias, a coerência musical, variação da densidade/intensidade do discurso” (GONÇALVES, 2017, p. 61).

Dois autores são utilizados para refletir sobre a semântica e a sintaxe musical: Sloboda (2008), dentro da música como linguagem, e Nattiez (2002), no processo comunicativo baseado no modelo tripartite da análise musical, para, em seguida, ser feito um estudo deste arco narrativo, o que evidenciou a combinação de elementos de sintaxe musical em algumas transcrições de improvisos (GONÇALVES, 2017).

Diferentemente das palavras, as notas musicais não possuem acesso direto ao significado e, por isso, se torna mais difícil e instigante a discussão de que determinada frase musical, tocada por determinado timbre, denota certa emoção no ouvinte, pois isso depende das características individuais, tanto de quem emite quanto de quem recebe a informação sonora. Alguns autores tentaram estabelecer uma relação comparativa entre a combinação de elementos musicais e a narrativa em palavras. Deryck Cooke (1959 *apud* SLOBODA, 2008, p. 77) pesquisou

estruturas melódicas e harmônicas presentes na música tonal que carregam significados extra musicais definidos, selecionando quatorze obras musicais, demonstrando fragmentos musicais utilizados para musicar textos que possuem significados dentro do campo semântico evocado pela melodia.

Para Sloboda (2008, p. 79), tal pesquisa poderia ser mais abrangente e possuir um maior número de exemplos musicais para corroborá-la, além disso, afirma que existem muitos exemplos que contrariam tal hipótese, ou seja, “o emprego desta frase musical junto a textos que não condizem com o sentido intrínseco da frase musical”. Nesse caso, é importante ressaltar que a palavra em si só carrega um sentido quando construída a partir da própria elaboração cultural na qual o artista está inserido. A proposta de análise tripartite de Jean-Jacques Nattiez (2002 *apud* GONÇALVES, 2017, p. 64) demonstra que o mecanismo de análise do discurso musical é mais complexo e se dá em três níveis diferentes:

o nível poético diz respeito às intenções comunicativas do emissor da mensagem. O nível neutro trata da análise do vestígio material usado para a comunicação, sem considerar as intenções do emissor. O nível estésico se ocupa da maneira como o receptor da mensagem constrói um significado a partir da sua interação com a mensagem, ou o símbolo.

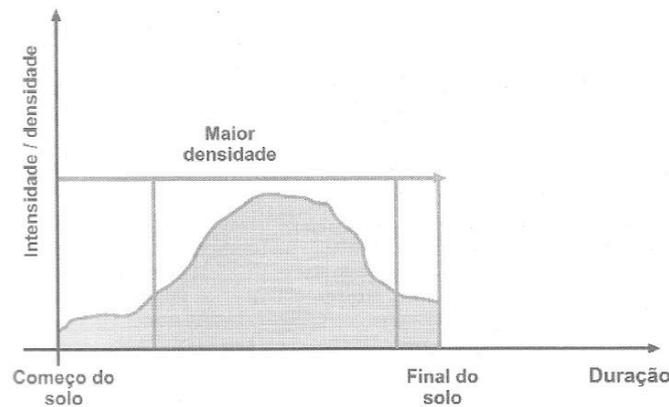
Esse modelo de análise demonstra que a situação de transmissão de uma mensagem em palavras já não é tão simples de se “decifrar” em função das diferentes culturas. Em relação à música, isso ainda é mais complexo, uma vez que, além das informações culturais diferentes em cada indivíduo e sociedade, existe também a individualidade na constituição dos saberes e experiências que se tornam variáveis na transmissão, elaboração e captação do conteúdo sonoro para cada pessoa ou grupo. Gonçalves (2017), sobre a significação em música de Nattiez (2002), aborda o exemplo de Pat Metheny e de sua música *Letter from home*. Na concepção de Pat, o ambiente que a música propõe sugere um sentimento de volta para casa, algo nostálgico, mas, ao ser indagado sobre o nome

da música, ele responde: “bem, você sabe, é música instrumental, e sabe, nós poderíamos chamar de *Meu cachorro Spock*, e quem saberia a diferença?” (METHENY, 1989, p. 84). Isso nos faz refletir sobre como a recepção do conteúdo – nível estésico – pode variar de pessoa para pessoa, pois, mesmo que o nome *Meu cachorro Spock* remeta, para muitos, a uma temática mais descontraída e “brincalhona”, em uma situação hipotética, uma pessoa poderia ter tido um cachorro Spock na infância e os elementos musicais nostálgicos de *Letter from home* poderiam remetê-la à essa mesma sensação. Gonçalves (2017) cita ainda o exemplo de John Cage, que, por outra linha, diz que o som não necessariamente deve significar alguma coisa:

as pessoas esperam que escutar seja mais do que escutar, então às vezes elas falam sobre *inner listening*, ou sobre o significado do som. Quando eu falo sobre música, finalmente as pessoas compreendem que eu estou falando sobre som que não significa nada – que não é interior (*inner*), mas apenas exterior (*outer*). E as pessoas que entendem isso, dizem: “Quer dizer que são apenas sons?” – querendo com isso dizer que para algo ser apenas um som é ser algo inútil. Eu amo os sons do jeito que eles são e eu não tenho necessidade que eles sejam nada mais do que eles são. Eu não quero que eles sejam psicológicos, não quero que um som pretenda que é um balde (*bucket*), ou que é presidente, ou que está apaixonado por outro som. Eu apenas quero que ele seja um som (SEBESTIK, 1992, 1’48’’).

Dessa forma, considerando os comentários dos autores trabalhados nesta parte, como Sloboda (2008), Nattiez (2002) e os exemplos citados de Pat Metheny e John Cage, podemos refletir e depreender que situações de transmissão, elaboração e recepção do conteúdo sonoro variam sob diversas abordagens e conclui que tal estudo sobre semântica da construção composicional e improvisativa é bastante frutífero, pois isso pode ser visto e analisado sob os mais diferentes ângulos. Ainda sobre a narratividade na improvisação, Gonçalves (2017) segue trabalhando a ideia de análise do arco narrativo ao fazer uma comparação com as teorias de Narratologia e demonstrar com o exemplo de Turi Collura (2008), que apresenta um gráfico interessante sobre a construção de um improviso:

Figura 2: Gráfico que mostra a variação de densidade e intensidade do discurso musical



Fonte: Turi Collura (2008, p. 121)

A construção do discurso, de acordo com a Figura 2 e as teorias de Narratologia abordadas pelo autor demonstram que a combinação e a variação de elementos trazem momentos de pouca densidade e muita densidade, por exemplo, com o pouco uso de notas e o maior uso delas, principalmente as notas de tensão, no momento climático do arco narrativo. Nos exemplos transcritos de *Dominguinhos – Um abraço, seu Domingos*, por exemplo – podemos ver que alguns improvisos seguem esse modelo, na medida em que o sanfoneiro inicia com uma pequena ideia e a desenvolve a ponto de criar uma densidade maior num momento específico e climático do solo, em que os solistas, em uma interação, também fazem a dinâmica da música crescer. Algumas outras ideias são trazidas também por Turi Collura (2008), como a metáfora de “deixar a música respirar”, ao iniciar um improviso, bem como finalizar a ideia com clareza e com a intenção de mostrar que aquilo está terminando. Outro autor importante que corrobora a importância de estabelecer um clímax no momento final da metade de uma melodia é Guerra-Peixe (1988, p. 12), em seu livro *Melos e harmonia acústica*, em que um dos conceitos para a realização de um exercício é criar uma melodia com “clímax ou ponto culminante máximo – a nota mais aguda; [que é] é feita uma única vez [...]”. O lugar exato em que deve ser colocado o clímax é, nestes exercícios, no terceiro terço da melodia”. Gonçalves (2017, p. 73) também cita as teorias de Narratologia e demonstra, em um gráfico parecido com o de Collura (2008), a estrutura dramática de uma obra literária baseada na Pirâmide de Freytag:

Gustav Freytag (1816-1895) foi um escritor alemão que, após analisar diversas obras literárias, propôs uma teoria e modelo de análise para o arco dramático. Segundo Prince, um arco narrativo típico é composto por 5 fases: exposition, rising action, climax, falling action, catastrophe (ou denouement, ou resolution) – que pode ser

traduzido livremente em exposição, ascensão da ação, clímax, queda da ação e desfecho.

O processo de análise da narrativa em um improviso deve também levar em consideração fatores de interação, que são bem explicitados por Monson (1996) em seus estudos sobre o improviso no jazz. Gonçalves (2017) cita a análise do quarteto de Jaki Byard (1965), que interpreta um blues de 12 compassos em que os improvisadores criam momentos de interação demonstrados por gráficos como de grande semelhança com o arco narrativo proposto, porém cada improviso de cada músico traz um arco narrativo típico, isso sugere que os músicos “jogam juntos”, aumentando e diminuindo a dinâmica à medida que o improvisador cria suas ideias. Os processos interativos que emergem em uma performance musical improvisada levam a obra a caminhos desconhecidos, o que faz com que o arco narrativo oscile, vide gravações de longas durações que demonstram, muitas vezes, o arco típico de clímax ao final de cada improviso de cada músico do grupo.

Em outras palavras, se o solista constrói seu improviso com aumento de intensidade, como proposto pelo gráfico, e os demais músicos não interagem musicalmente a dar suporte e “força” à ideia proposta, provavelmente a ideia do improviso não ficará tão explícita e explorada em todo o seu potencial narrativo (GONÇALVES, 2017, p. 75).

Na transcrição do solo de Dominginhos da música *Dezessete légua e meia*, que será demonstrada ao final do trabalho, são bem perceptíveis os processos de interação entre os dois improvisadores, Dominginhos e o guitarrista Heraldo do Monte. Características como repetição de frases, desenvolvimento e revezamento de ideias são bastante utilizadas, e criam situações inesperadas para aquilo que poderia ser um forró tradicional, porém com vários elementos de improvisação e influências jazzísticas.

Para alguns autores, como Iyer (2004), geralmente, a improvisação não é um processo linear, mas o que ele chama de “narrativa explodida”, sem sentido de linearidade tradicional, como de desenvolvimento de motivos. Isso ocorre a partir de diversas técnicas de improvisação e pode soar, muitas vezes, diferente daquilo proposto no gráfico de Collura (2008), baseado nas teorias de Narratologia. A improvisação livre, diferentemente da idiomática, poderia ser um exemplo disso. O autor dá exemplo de aspectos musicais sintáticos que pensam a densidade e intensidade musical de um improviso, como a quantidade de notas

usadas, as dinâmicas individuais e em grupo, densidade e complexidade rítmica, registro do instrumento, timbre, variação melódica, harmonia, interação, estilo de *groove*, citação, ironia, paródia, como aspectos intermusicais da performance. Tais aspectos demonstram como a variedade e o interesse na construção de um improviso dependem de muitas variáveis em relação ao solista individual, à escolha de notas, bem como sua quantidade, o registro e o timbre do instrumento, e também em relação à performance em grupo, como a variação do *groove* e a complexidade rítmica em determinada parte do desenvolvimento da linha improvisada. Gonçalves (2017, p. 36-49) demonstra tais características nas transcrições de improvisos de Kreisberg nas músicas *My favourite things* e *Caravan*: “momentos de densidade/intensidade musical por aumento de interação, aumento do caráter de improvisação em grupo”, como recursos na criação do arco narrativo da improvisação, caracterizam-se como estratégia típica de um “nível macro de construção de solos”. Adiante, o autor aborda os recursos de desenvolvimento de motivos, como paráfrase, abordagem formulaica e o tematismo, conceitos presentes em vários exemplos de improvisação. Tais aspectos são utilizados para dar coerência estrutural a uma linha de improviso, e Gonçalves (2017) cita Sonny Rollins, no solo da música *Blue 7* (1956), em que ele utiliza aspectos como paráfrases, diminuição e aumento temática na construção de seu solo, baseado apenas em um único motivo provindo do tema para desenvolver seu improviso. Essa abordagem traz as considerações de Berry Kernfeld (1995) e Bert Ligon (1999) sobre o desenvolvimento de motivos com recursos como repetição, transposição, mudança de modo, fragmentação, adição, sequência, ornamentação, aumento rítmica, aumento intervalar, diminuição rítmica, inversão, motivo retrógrado, deslocamento rítmico e deslocamento de oitavas, como no caso de Sonny Rollins, no solo da música *St. Thomas* (1956). Ressalta-se que esse procedimento já foi usado largamente por compositores eruditos como Beethoven, Brahms e Mozart, segundo Schoenberg (1970), Marcelo Magalhães Pinto e Fausto Borém (2013). Schoenberg (1970, p. 8) corrobora a necessidade da variação sem fazer o motivo se tornar tão variado a ponto de ficar irreconhecível:

uso do motivo requer variação. Variação significa mudança. Mas mudar todos os atributos produz algo exótico, incoerente, sem lógica. Isto destrói o contorno básico do motivo. Desta forma, técnicas de variação requerem que se mude alguns dos atributos menos importantes e que se preserve alguns dos mais importantes. Preservar os atributos rítmicos efetivamente produz coerência (apesar da monotonia não poder ser evitada através de pequenas mudanças).

Barry Kernfeld (1995) ressalta a necessidade do uso comedido da variação e da fixação da ideia motívica, a ponto de balancear corretamente a quantidade destas e deixar o ouvinte à vontade no acompanhamento de determinado solo. As escolhas realizadas no momento de um solo, que envolvem ritmo, contorno de frase e escolha das notas, trazendo variações delas, são procedimentos utilizados em larga escala em composições e improvisos. Gonçalves (2017) ainda discorre bastante sobre exemplos, como em Gismonti e Dino Sete Cordas, dentre outros compositores que utilizam procedimentos de variação motívica em composições e improvisações diversas. Ao relacionar isso ao nosso tema, é importante pensar como Dominginhos utiliza esses procedimentos em composições e improvisações, inclusive porque o compositor tinha uma maneira muito peculiar de compor, que confundia até mesmo momentos de improvisação e composição. Um exemplo é na música *Domingos em Brasília*, composição criada de improviso no momento em que Dominginhos se encontrava em uma passagem de som no Clube do Choro de Brasília, quando começou a improvisar um motivo e, a partir disso, criou-se uma composição completa, um choro que foi gravado pelo grupo do regional imperial com Henrique Araújo no disco *O choro do sertão*. Tal momento foi registrado em um vídeo gravado por Cacaí Nunes, criador do projeto Acervo Origens, que o disponibilizou no YouTube.

Para finalizar o capítulo sobre narratividade na improvisação, Gonçalves (2017) explora o exemplo de Nelson Faria na música *Paca tatu cotia não*, a respeito da improvisação formulaica, que consiste na recombinação de frases do vocabulário do intérprete, recurso muito utilizado por improvisadores como Charlie Parker e o próprio Nelson Faria. Também foi objeto de análise o livre tematismo no solo de Izaías Bueno na música *Cochichando*, de Pixinguinha. Na improvisação formulaica, não necessariamente motivos provindos do tema são utilizados e recombinações, mas *licks*<sup>6</sup> e fórmulas inventadas pelo improvisador que trazem um sentido de narratividade, a partir da comparação com a ideia de coerência estrutural de Schuller (1958), de uma maneira pouco estendida, segundo o autor, pois, na improvisação formulaica, “mesmo que o improviso não guarde relação com o tema (tematismo) e desenvolvimento de motivos (que trás [*sic*] continuidade de ideias), o improviso pode trazer

---

<sup>6</sup> Termo usado no jazz, no blues e na música pop para descrever um motivo, uma fórmula ou uma frase melódica curta reconhecível. Improvisando em jazz e blues, os músicos têm à sua disposição um repertório de *licks*, alguns de sua própria invenção pelos quais eles podem ser identificados, alguns emprestados de outros músicos, e um solo que pode ser pouco mais do que o encadeamento de um número de tais fragmentos juntos. Em alguns estilos (por exemplo, blues lentos) e para algumas progressões de acordes onipresentes (por exemplo, I-II-V-I em tom maiores ou menores), um estoque comum de *licks* está em circulação (WITMER, 2016).

sentido de narratividade”, de forma a “relacionar coerentemente as frases e harmonia”, “relacionar frases e forma”, “relacionar frases diferentes para recaírem nos pontos de apoio das mudanças harmônicas e/ou nas mudanças de seção” e “relacionar e criação de arco narrativo – pelo usos de frases pouco densas/muito densas/pouco densas para criar um arco típico” (GONÇALVES, 2017, p. 102).

Na análise da improvisação de Nelson Faria, na música de Nico Assumpção, *Pacatu cotia não*, o autor demonstra como o improvisador adota repetidas vezes uma “solução melódica” – ou *lick*, uma formula melódica utilizada constantemente por ele – que o próprio Nelson Faria (1991) utiliza como metodologia em seu livro *A arte da improvisação*, em um momento harmônico específico, de resolução da dominante, ou II – V7 cadencial em um acorde menor, “construída basicamente sobre a escala A mixolídia b9, b13 com nota de aproximação cromática (D# ->E e G# ->A)” (GONÇALVES, 2017, p. 104).

A partir do trabalho de Almir Cortes (2012), o próximo a ser comentado na revisão de literatura, *Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a música instrumental brasileira*, Gonçalves (2017) cita a análise de Cortes (2012) na improvisação do bandolinista Izaías Bueno na música *Cochichando*, de Pixinguinha. Nesse solo, estão presentes elementos do livre tematismo, em que a ideia do improviso não guarda relação com a melodia da música, mas o tema criado no improviso é desenvolvido de duas formas. Na primeira, as cinco notas tocadas repetidas vezes são variadas de forma que, a cada vez, caia em um ponto do tempo, ou seja, começando na segunda semicolcheia do segundo tempo, depois na última semicolcheia do primeiro tempo, depois na segunda semicolcheia do primeiro tempo, o que dá a sensação de deslocamento rítmico – na música erudita, tal procedimento se define como hemíola, recurso amplamente utilizado no choro. Em seguida, após o desenvolvimento fraseológico em cima da primeira ideia, o improvisador utiliza uma linha cromática para servir como guia das notas de apoio das frases, recurso também muito utilizado pela vasta repetição e utilização de determinadas sequências harmônicas, como é o caso da parte C da música *Cochichando*. Assim como será feito com a análise do improviso de Dominginhos na música *Dezessete légua e meia*, ao final da dissertação, Cortes (2012) demonstra a comparação do tema com o improviso, para analisar a ideia de livre tematismo, recurso também encontrado em Gonçalves (2017). O improvisador Izaías, a partir da análise de seu solo, utilizou os recursos de diminuição, aumento e inversão intervalar em suas ideias, o que corrobora o fato de que, mesmo num livre tematismo, as ideias não guardam relação com o tema original da música, ainda existe a lógica de desenvolvimento dos motivos

melódicos, porém como um novo discurso musical independente da melodia da música. O autor finaliza o capítulo com a revisão dos procedimentos e assinala a complexidade da narratividade na improvisação, ao ressaltar que muitos procedimentos são utilizados – paráfrase, desenvolvimento motivico, improvisação formulaica e livre tematismo – e, muitas vezes, uma linha de improviso utiliza vários deles, não necessariamente para cumprir um padrão específico de desenvolvimento que venha a delinear um arco narrativo. No entanto, em todos os exemplos analisados, por mais variados os procedimentos de cada improvisador, há sempre “uma história a ser contada”, a partir do desenvolvimento coerente das ideias, das relações com a melodia e da utilização de aspectos idiomáticos.

Sendo assim, passamos para a próxima parte de sua dissertação, em que Gonçalves (2017) aborda outro fator importante, que também será trabalhado aqui, que é o da interação entre os músicos em uma performance de improvisação. Partindo da citação de Ingrid Monson (1996, p. 84), de que “uma boa improvisação é social e interativa assim como uma conversação; um bom músico se comunica com os outros músicos da banda. Se isso não acontece, não é um jazz de qualidade”, os processos de interação na música popular improvisada podem se dar de várias formas, de maneiras musicais ou extra-musicais, dos solistas do grupo e até mesmo da interação com o público. A esse respeito, Gonçalves (2017) menciona exemplos de teóricos que tratam do processo de interação entre os músicos, como Ingrid Monson (1996), Paul Berliner (1994), Pablo Passini (2013), David Martins (2012) e Nicholas Cook (2007). Cook (2007) discorre sobre a improvisação solo como essencialmente coletiva, pois há um “tempo interno” comum entre os músicos e o público que faz os participantes formarem um circuito de comunicação, no qual as ações de cada um afetam continuamente o outro. Sendo assim, por mais que um solista esteja criando sua linha de improviso individualmente, os estímulos que partem das ideias musicais de outros músicos o ajudarão na criação, bem como suas ideias musicais e o momento do solo, como pouca ou muita densidade sonora, irão definir o rumo que o improviso estará tomando. Exemplos citados por Gonçalves (2017), como em Paul Motian Trio, investigado por Passini (2013), e sua breve análise sobre a comunicação extramusical (olhares, falas, gestos) entre músicos do quarteto de João Donato, em uma performance ao vivo, demonstram momentos de interação, assim como evidenciaremos na performance em grupo de Dominginhos e em sua interação com o guitarrista Heraldo do Monte e o restante do grupo. Isso mostra que a improvisação de um solista não restringe os outros músicos do grupo na improvisação, muito pelo contrário, é uma interação contínua. Sendo assim, ao comparar a performance na música popular e a

música de concerto, que também possui momentos de interação muito mais premeditados pelo compositor, a interação na música improvisada traz um “mistério”, um “desconhecimento” sobre o que virá, uma vez que depende desses momentos de definição do rumo da narrativa a partir da intuição de cada músico e de sua relação com os outros.

Gonçalves (2017) discorre também sobre a improvisação no choro, ao citar Paula Valente (2010), em que, pela tradição musical de “tirar de ouvido”, a interação musical é favorecida como uma conversa entre os improvisadores. Em seu estudo, o autor aborda o tempo compartilhado entre cada solista e a variedade de abordagens, desde a improvisação no choro e no samba jazz até os longos improvisos de John Coltrane e Paul Motian Trio. Cita também exemplos de liderança de grupo na música improvisada, como em Miles Davis, John Coltrane e Jacob do Bandolim. Também assinala alguns procedimentos típicos de interação, como paráfrase em tempo real, “perguntas e respostas”, variações de texturas entre seções, *tradings*, *breaks* e repetições de *riffs* para “firmar o *groove*” da música. Para isso, em seguida, realiza um estudo de caso de três performances da música *Lamentos*, de Pixinguinha, pelo grupo Trio Corrente e destaca diversos exemplos em uma performance em grupo.

Seguindo a análise de trabalhos sobre improvisação e composição na música popular, temos a tese *Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a música instrumental brasileira*, de Almir Cortes (2012). Nesta pesquisa, além da abordagem de inúmeros aspectos importantes da história do choro, do frevo e do baião, o autor realiza um estudo minucioso dos elementos específicos desses gêneros em que destaca estruturas e combinações de elementos melódicos, harmônicos, rítmicos, bem como questões de sonoridade de articulações, forma musical e “molduras padrão”, que são formas convencionais desses gêneros. São utilizados vários exemplos de temas e transcrições de improvisos no âmbito do choro, do frevo e do baião para destacar esses elementos. A tese servirá como uma das bases teóricas, uma vez que adotaremos sua metodologia de transcrição e análise de improvisos, advindas da adaptação da *jazz theory*, de Kenny e Gellrich. Cortes (2012) introduz o trabalho ao refletir sobre a importância da improvisação na música instrumental brasileira e ressalta a falta de centros especializados em improvisação no Brasil, e associa isso aos métodos e escolas de jazz americanos, que tiveram grande impacto na formação de grandes nomes da música brasileira instrumental, entre eles, alguns que estudaram na Berklee School of Music, como Helio Delmiro, Zeca Assumpção, Ian Guest e Célia Vaz.

Baseado na solidez da sistematização norte-americana no estudo da improvisação, Cortes (2012) adaptou algumas metodologias da *jazz theory*, que envolve estudiosos, como Aebersold (1992), Baker (1989), e Kenny & Gellrich (2002) para direcionar tal sistematização no estudo de alguns gêneros populares urbanos brasileiros, que têm amplo envolvimento com a música instrumental. Cortes (2012) cita o “paradigma *bebop*”, termo cunhado por Piedade (2005), que consiste na linguagem comum criada pelo jazz que possibilita que músicos de diferentes nacionalidades interajam musicalmente. Isso só foi possível graças à sistematização das metodologias do jazz, que envolve transcrições, análises e estudos que possibilitaram o estudo dessa “linguagem comum internacional”. Por isso, é importante o estudo da música brasileira e da improvisação idiomática nos gêneros populares brasileiros, para que cada vez mais seja possível uma sistematização e um estudo de nossa música acessível a todos:

uma vez que a improvisação tem se mostrado importante para a formação do músico popular, que o ensino envolvendo gêneros populares brasileiros encontra-se em fase de estruturação dentro de Universidades e Conservatórios e, dado o material musical gerado pelas pesquisas encontradas até o momento, este trabalho busca desenvolver um estudo voltado para a aplicação prática de parte desse material por meio da improvisação (CORTES, 2012, p. 4).

O objetivo da adaptação pela *jazz theory* se mostra ao longo do trabalho de Cortes (2012), na medida em que envolve práticas e sugestões de estudo da improvisação baseadas em três gêneros de grande importância: choro, frevo e baião. Em relação aos artistas que utilizam alguns desses gêneros para o desenvolvimento de uma música instrumental improvisada foram citados, Hermeto Pascoal, Dominguinhos, Moacir Santos, João Donato e César Camargo Mariano. O primeiro capítulo da tese trata do desenvolvimento desses três gêneros populares urbanos por meio de uma profunda abordagem sociocultural para demonstrar as transformações sofridas pelos gêneros no contexto do rádio e da televisão, bem como para interligá-los ao surgimento da música moderna, como “nova estética que passa a ganhar destaque a partir da bossa nova” (CORTES, 2012, p. 6). Baseando no trabalho de Napolitano (2007), intitulado *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*, Cortes (2012) expôs alguns pontos para a construção de rótulos, como “gêneros brasileiros autênticos” ou “música popular de raiz”, associados aos gêneros trabalhados.

O Rio de Janeiro, ainda capital do país, foi palco do desenvolvimento da música popular urbana e o local onde teve início a indústria fonográfica, o que atraiu pessoas de

outras regiões em busca de emprego. Cortes (2012) também comenta a respeito de uma política do Estado Novo, de Getúlio Vargas, que criou uma tendência de valorização do samba e de musicalidades que reforçavam a representatividade da nação brasileira, num processo de desvalorização da música estrangeira, do jazz, do bolero e da música contemporânea. Nesse período, os gêneros brasileiros que mais alcançaram êxito foram o choro, o baião e, em menor medida e mais localizado em Pernambuco, o frevo. A partir disso, se desenvolveram combinações de elementos musicais que traçaram o estilo de alguns desses gêneros, como a combinação de contrapontos do violão de sete cordas, a levada de cavaquinho no choro, a combinação do toque de zabumba, a subdivisão com acentos característicos no triângulo do baião.

Na segunda parte do capítulo, Cortes (2012) tece um panorama de procedimentos ligados à improvisação em diversos contextos e períodos da música, desde a música de concerto europeia ao desenvolvimento do jazz, e aponta para relações com as práticas de improvisação nos três gêneros populares brasileiros. Delimita-se, assim, a abordagem da improvisação idiomática, trabalhada também em Gonçalves (2017), como foco principal de sua pesquisa. Na terceira parte do capítulo, há uma reflexão sobre processos interativos entre esses gêneros, em que Cortes (2012) ressalta aspectos técnico-musicais comuns entre eles. No segundo capítulo, a partir de uma experiência de pesquisa de campo que envolveu entrevistas com educadores musicais, Cortes (2012) apresenta sugestões para a prática da improvisação nos gêneros propostos, considerando teorias e práticas da *jazz theory*. Nos capítulos 3, 4 e 5, o autor apresenta materiais recorrentes entre os gêneros choro, frevo e baião, os agrupa em elementos rítmicos, elementos melódicos, articulações e molduras-padrão, e traz sugestões elaboradas para a prática da improvisação nesses gêneros. No último capítulo, há a demonstração de usos de materiais musicais provenientes das análises desses gêneros dentro de peças selecionadas, com transcrições e apreciações comentadas de alguns improvisos que apresentam traços do choro, do frevo e do baião em suas elaborações.

Na presente pesquisa, usamos ainda a metodologia adotada por Rodrigo Simões (2005), no estudo *Quarteto Novo: um estudo de padrões rítmicos e melódicos recorrentes na improvisação de faixas selecionadas*. O autor separa dois âmbitos analíticos nas improvisações dos músicos: os aspectos rítmicos e melódicos. Na análise rítmica, há as diferentes figurações rítmicas utilizadas pelos improvisadores, com destaque para as repetições das figuras e para suas adaptações e desenvolvimento:

no estudo dos padrões rítmicos recorrentes na improvisação do Quarteto Novo, buscaram-se as figuras contidas na improvisação de cada uma das faixas pela simples coleta e identificação do material, visando com isso chegar aos padrões mais usados pelo grupo e que possibilitariam ao improvisador a suposta “brasilidade” (SIMÕES, 2005, p. 34).

No âmbito da análise melódica, Simões (2005) utiliza duas principais frentes, a análise harmônica e vinculação escala/acorde, e a análise melódica e identificação dos motivos. Tais procedimentos estão baseados em métodos tradicionais de análise harmônica e melódica, pois, “por mais regional brasileiro que seja, a música popular de improvisação se desenvolveu a partir do jazz e sobre a tradição tonal da música européia” (SIMÕES, 2005, p. 34).

Para dar suporte à metodologia utilizada, Simões (2005) trouxe dois importantes autores na sistematização dessas teorias. Ian Guest (1996), em *Arranjo: método prático*, que adotou a análise melódica e harmônica para dar base às construções de melodias em bloco, com técnicas mecânicas muito exploradas na produção de arranjos, como estruturas em terças, técnicas como *Drop 2*, *Drop 3*, e *Drop 2+4*.

Por sua vez, Paula Valente (2009) analisou as diferentes formas de improvisação no choro, o que foi importante para situar o estilo de improvisação de Dominginhos nos quesitos de construção rítmica e melódica e para caracterizar sua improvisação como uma mistura da abordagem vertical e horizontal. Paula Valente (2009) analisou as improvisações de K-Ximbinho, importante músico do cenário do choro brasileiro, que se destacou ao trazer uma abordagem horizontal de improvisação (com um maior uso de notas de tensão harmônica, linearidade na construção dos improvisos e independência melódica em relação à harmonia), comparando-o com a abordagem de improvisação e acompanhamento de Pixinguinha, que utiliza uma abordagem vertical na construção de linhas de baixo ao saxofone tenor (um exemplo são suas parcerias com Benedito Lacerda) e improvisações melódicas.

O livro *O fole roncou!*, de Marcelo e Rodrigues (2012), oferece uma contextualização histórica e social do gênero baião. O mesmo podemos afirmar quanto aos livros *A sociologia de um gênero: o baião* (ALVES, 2017) e a biografia de Luiz Gonzaga, *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga* (DREYFUS, 1996), que também trouxeram informações importantes para esta pesquisa.

Quanto à análise musical, as considerações de Cook (2007) contribuíram para definir a abordagem analítica adotada. A utilização da partitura nas transcrições de frases improvisadas e interpretações foi adotada como auxílio nas análises das estratégias de Dominginhos referentes ao acréscimo de novas roupagens a um material musical pré-

estabelecido. É importante frisar, neste caso, a importância da análise musical pautada em aspectos auditivos, ou seja, da própria gravação, ao invés de uma abordagem analítica escolástica pautada tão somente na partitura: “gravações são documentos históricos da mesma forma que partituras o são [...]. Em suma, habilidades críticas fundamentadas em fontes discográficas deveriam ser consideradas como uma parte essencial no treinamento de habilidades de pesquisa em musicologia hoje” (COOK, 2007, p. 10).

A adoção de um registro sonoro (fonograma) para a análise nos traz a possibilidade de realizar uma investigação mais conveniente ao tipo de música com o qual estamos lidando. O registro sonoro oferece maior fidelidade para, a partir daí, reproduzir de forma escrita aquilo a que estamos nos referindo na análise. A partitura, portanto, deve ser buscada quando já existe uma familiaridade auditiva com a música, uma vez que condiciona a análise de maneira estritamente gráfica. Além disso, é importante ressaltar a necessidade de utilizar uma metodologia de análise conveniente à música popular, que destaque os valores e as dimensões estéticas compartilhados pelos artistas e pelo público. Como sabemos, a música popular foi, muitas vezes, objeto de análise a partir de metodologias da música erudita, nas quais os parâmetros frequentemente não se adequam. Como sugere Martha Ulhôa (1998, p. 7):

em geral, os parâmetros para avaliação estética, empregados em grande parte da música popular de qualquer gênero, nem sempre correspondem aos mesmos parâmetros utilizados para a avaliação da música de tradição erudita europeia, objeto principal de estudo da musicologia.

Somado a isso, nas transcrições e análises serão feitas análises rítmicas e melódico-harmônicas dos trechos estudados para trazer as informações musicais que diferenciarão os variados tratamentos melódicos utilizados pelos improvisadores, como é o caso da análise da improvisação em *Dezessete légua e meia*, na versão de Dominginhos. A relação que se coloca, portanto, entre a abordagem de Cook (2007) ao extrair da audição aspectos da análise para que sejam grafados a partir da audição e não da grafia, é justamente a separação dos dois procedimentos analíticos colocados por Simões (2005), que separa a transcrição rítmica e melódica.

No trabalho de Paulo Santos (2019), foi realizada uma análise de abordagem técnico-musical nos elementos constitutivos de algumas composições marcantes da obra de Dominginhos: *Eu só quero um xodó*, *Lamento sertanejo*, *Chorinho pro Miudinho* e *De volta*

*pro aconchego*. O pesquisador teceu considerações a respeito da influência da métrica das letras na melodia das canções, bem como da mistura dos traços melódicos modais e tonais em sua obra. Autores como Paulo Tiné (2008) e Acácio Tadeu Piedade (2007) foram utilizados como referências nessas reflexões. O autor apresenta ainda um breve panorama histórico acerca da carreira de Dominginhos, em que ressaltou seu aprendizado musical de maneira informal e familiar, por tradição oral, como a grande maioria no meio do acordeom no Brasil:

mesmo sem estudo formal, já que de acordo com Nascimento (2012) um dos fatores constituintes da aprendizagem musical de Dominginhos está relacionado ao convívio familiar, confirmando uma hereditariedade histórica no aprendizado da sanfona baseada na oralidade, na informalidade e nas práticas musicais diárias, Dominginhos alcançou a excelência no seu instrumento tornando-se referência para os acordeonistas de todo o país (SANTOS, 2019, p. 3).

É possível refletir que justamente a aprendizagem, que se deu de maneira informal na carreira de Dominginhos, tenha agregado os inúmeros elementos estilísticos presentes em outros tipos de música. O próprio compositor já afirmara, em uma de suas entrevistas, que o intenso movimento na noite carioca como músico o fez aprender a tocar em “diversos idiomas”, conforme é possível verificar em suas composições de baiões que, inicialmente, podem parecer “tradicionalistas”, mas trazem, em sua constituição, elementos musicais de forte hibridismo com outros estilos, conforme será apresentado na análise de algumas de suas obras mais à frente.

O referencial metodológico que guiou as transcrições e análises das obras se pautou no trabalho de Kenny e Gellerich (2002). Com base na teoria do jazz, esse material foi utilizado na categorização dos elementos rítmicos e melódicos. Vale ressaltar que essa metodologia foi adaptada para o contexto musical brasileiro a partir da tese de doutorado de Cortes (2019), em que o autor categoriza, classifica e diferencia os diversos elementos tradicionais. Além disso, questões de usos de escalas, como a escala *bebop*, foram abordadas de maneira a traçar uma relação entre algumas características da improvisação no jazz americano e no jazz brasileiro. A adoção da *jazz theory* para a análise do trabalho de composição e improvisação de Dominginhos se deu pelo fato de suas estratégias composicionais apresentarem inúmeras características comuns ao jazz americano.

Outro trabalho que fundamenta o processo de análise musical nesta pesquisa é a dissertação de Simões (2005), em que o autor seleciona algumas obras do antológico álbum Quarteto Novo, banda que foi formada em 1966, inicialmente como trio, pelo guitarrista

Heraldo do Monte, pelo contrabaixista Theo de Barros, e pelo baterista e percussionista Aírto Moreira. Completa o quarteto, Hermeto Pascoal, grande instrumentista, improvisador e compositor alagoano, fechando a formação que acompanhou cantores como Edu Lobo e Geraldo Vandré em gravações importantes na história da música popular brasileira, como *Ponteio* e *Fica mal com Deus*. Ao gravar o primeiro e único disco, em 1967, o Quarteto Novo definiu e abriu as portas para uma improvisação essencialmente brasileira, trazendo elementos tradicionais na rítmica e melodia dos improvisos e mesclando-os com o desenvolvimento do discurso na improvisação jazzística, mas com a utilização, essencialmente, dos traços modais da música brasileira, da rítmica do baião, maracatu, frevo e samba.

Em seu trabalho, Simões (2005) utiliza dois tipos de análise dos aspectos técnicos na improvisação: a análise de padrões rítmicos e a análise melódica. O primeiro caso não foi utilizado nesta pesquisa. Por sua vez, o segundo, também presente nos trabalhos de Guest (1996) e Carlos Almada (2000), baseou-se na classificação das notas utilizadas nas frases de improviso em: notas de acorde, notas de tensão harmônica e notas de inflexão melódica, levando em consideração a harmonia do momento.

No artigo “Fricção de musicalidades”, Acácio Tadeu Piedade (2005, p. 200) traz esse conceito a partir da premissa de que os elementos que constituem a musicalidade da música brasileira instrumental – a música de Dominginhos pode ser inserida nesse contexto –, quando em relação ao jazz dos Estados Unidos, não constituem apenas uma mistura musical de frases, melodias, aspectos rítmicos provenientes do jazz americano, mas uma espécie de “embate” desses elementos musicais:

a fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brechar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo. Creio que o duplo movimento deste gênero musical pode ser pensado em diversos universos da música brasileira.

De acordo com nossa avaliação, a música de Dominginhos demonstra um característica ambígua no que se refere ao conceito de Piedade (2005) acima mencionado. Por um lado, podemos notar muitas vezes a presença de elementos melódicos e harmônicos que naturalmente se incorporaram-se uns aos outros em suas obras em uma fusão natural, ou seja,

os elementos de origem diferenciada se aglutinam em um resultado sonoro único. Por outro lado, a ocorrência do conceito de fricção de musicalidades se dá na medida em que os elementos de origem diferenciada passam a conviver harmonicamente lado a lado, sem que a mencionada aglutinação ocorra. Nesses casos, podemos citar como exemplo os grooves de funk, os quais quando incorporados ao baião, fornecem uma base rítmica de fundo que não influencia diretamente, ou necessariamente, nos elementos essenciais da música, como melodia e harmonia por exemplo.

A carreira musical de Dominginhos ilustra perfeitamente como alguns estilos tradicionais, como o baião e o frevo, e até mesmo gêneros urbanos, como o choro, podem, nesse processo de “fricção de musicalidades”, somar influências das mais diversas e traçar um estilo particular de composição e improvisação. Ainda que sua obra traga alguns elementos do jazz e do funk norte-americanos, percebe-se uma evidente fidelidade à musicalidade nordestina, tal como prevê o conceito. Alguns exemplos de baiões de Luiz Gonzaga, como assinala Almir Cortes (2014), no artigo “Como se toca o baião: combinação de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga”, ilustram de forma didática o embate entre as musicalidades do sertão nordestino – a música modal – e da música brasileira popular urbana. Trazemos aqui um trecho da música somada à letra *No Ceará não tem disso não*, parceria de Luiz Gonzaga com Guio de Moraes. A música traz, em sua primeira parte, em sua constituição melódica, fraseados baseados no modo mixolídio, momento em que, na letra, o autor diz a respeito de sua terra (“tenho visto tanta coisa neste mundo de meu Deus”); na segunda parte, em que se refere à capital, é feita uma progressão tonal (compassos 18 a 21) para exemplificar os “costumes” da cidade (comp. 18). Simbolicamente, Luiz Gonzaga demonstra, no trecho a seguir, as musicalidades que “dialogam mas não se misturam”.

Figura 3: *No Ceará não tem disso não*, transcrição da melodia, cifra e letra

**No ceará não tem disso não**  
Melodia, cifra e letra Luiz Gonzaga/Guio de Moraes

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody is transcribed across six staves, with lyrics and chords (D7, G, A7) indicated below the notes. The lyrics are: te nho vis to tan ta coi sa nes te mun do de meu Deus coi sas que prum Ce a ren se não e xis te'ex pli ca ção quar quer pin gui nho de chu va fa zer u ma'i nun da ção mo ça se ves tir de co bra e fin gir que'é dis tra ção vo cês cá da "ca pi tar" me "a des cur pa"es saex pres são no Ce a rá não tem dis so não tem dis so não tem dis so não

Fonte: Transcrição do autor

O caso de Dominginhos já é um pouco diferente. Por mais que o compositor tivesse, em sua bagagem musical, elementos rítmicos e melódicos da música de sua terra, o baião, frevo, xote, o diálogo com outros estilos musicais se dava de maneira mais fluida. Dominginhos criou uma nova estilização para o baião, ao unir sua sonoridade com a rítmica do funk norte-americano na bateria, melodias em bloco que remontavam às *big bands* e frases que utilizavam claramente as escalas *bebop* e escala blues.

No artigo de Acácio Tadeu Piedade (2005), “Jazz, música brasileira e Fricção de musicalidades”, o autor ressalta a pouca quantidade de estudos sobre a música instrumental brasileira no meio acadêmico em geral. Privilegia-se, muitas vezes, as músicas de tradições populares e as canções. Esse “privilégio da canção como objeto de estudo tem relação com a idéia de que na canção há um tipo de acesso direto ao significado, que se encontra nas letras”:

certa concepção de canção toma sua dimensão narrativa como preponderante na significação (Tatit, 1996), enquanto outros autores afirmam que a análise da canção não pode se limitar à letra (Frith, 1988; Bastos, 1996), e que, portanto, a sua “instrumentalidade” é igualmente fértil de significado (PIEDADE, 2005, p. 2).

O autor se ocupa, portanto, do gênero musical cuja identidade se entende primordialmente como não canção e se desvia da concepção “música pura”, ou seja, neutra e independente dos processos socioculturais. Para Piedade (2005, p. 2), a compreensão da música instrumental depende da “descoberta de seus nexos musicoculturais, daí a necessidade de uma atenta análise musical que inclua o olhar para a cultura e para o discurso”. É importante destacar que essa concepção foi igualmente tratada neste trabalho, na tentativa de focalizar a música de Dominginhos como parte desse processo de fricção de musicalidades, mesmo que as influências musicais em sua obra tenham um aspecto mais fluido e de maior “hibridismo”, uma vez que ele teve muito contato com músicos de choro e jazz brasileiro, tal como Arismar do Espírito Santo, Toninho Horta, Arthur Maia, o que fez com que esse embate entre as musicalidades não fosse tão perceptivo como no exemplo da música de Luiz Gonzaga, *No Ceará não tem disso não*, que ilustra o conceito de forma bem didática.

Piedade (2005) segue discorrendo sobre a música instrumental brasileira e sua relação típica com o jazz norte-americano, de “tensão e síntese”, “aproximação e distanciamento”, o que o levou a delinear uma reflexão sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e regionalismo. É a partir dessa ideia que o autor criou o conceito “fricção de musicalidades”, também inspirado na teoria da fricção interétnica, de Roberto Cardoso de Oliveira (1964; 1972), conceito desenvolvido para estudar a relação entre sociedades indígenas e a sociedade brasileira, vista como conflituosa: “o conflito, inerente à situação de fricção interétnica, se explica pelos interesses diversos das sociedades em contato, sua vinculação irreversível e interdependência, e pela situação de domínio e submissão ali engendrada” (PIEDADE, 2005, p. 3).

Tal conceito, segundo o autor, se afasta da ideia do paradigma culturalista anterior, que fala de “aculturação”, “assimilação”, presente na noção de uma música “híbrida”, como é o caso do contexto no qual estamos lidando. O foco, no caso da fricção interétnica, está na relação continuada entre duas sociedades que demonstra, em seu cerne, uma desigualdade, uma tensão. Para ele, a fricção interétnica seria o equivalente lógico do que os sociólogos chamam de luta de classes, conceito inspirador para pensar a tensão entre a musicalidade brasileira e norte-americana, com enfoque na música popular instrumental. O conceito de

musicalidade trabalhado pelo autor é baseado em um “conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas” (PIEDADE, 2005, p. 3).

Nesse sentido, o jazz brasileiro compartilha, assim como outros estilos musicais internacionais ligados ao jazz, o paradigma *bebop*, ou seja, uma musicalidade comum a diversas nações, que torna possível o diálogo musical entre “um trompetista sueco, um pianista tailandês e seu público, numa jam session em Caracas” (PIEDADE, 2005, p. 4), algo como uma linguagem em comum que possibilita o afinamento dos diferentes discursos musicais, cada qual em sua cultura. No entanto, no jazz brasileiro, esse estilo “canibaliza” o paradigma *bebop*, por meio da articulação de uma musicalidade brasileira e se afasta, assim, da musicalidade norte-americana ou, no caso, de uma aculturação. Tal dialética é “essencial e congênita” ao jazz brasileiro como gênero musical em sua plenitude. Portanto, a fricção de musicalidades surge como uma situação em que as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, e sim “objetos de uma manipulação que acaba por reafirmar as diferenças” (PIEDADE, 2005, p. 7).

É interessante, a partir disso, fazer uma comparação da abordagem de Mario de Andrade (1972) sobre a música erudita no Brasil, com a ideia de fricção de musicalidades que trazemos aqui. Assim como movimentos folcloristas em outros países, como a Hungria, com seus representantes Zoltán Kodály e Bela Bartók, no Brasil, isso também se fez presente por parte de compositores de grande renome e importância, dentre eles, Villa Lobos, Cláudio Santoro e Alberto Nepomuceno. Nesse movimento, o processo de fusão já estava presente, uma vez que os compositores extraíam elementos da cultura popular brasileira, transformando-os em música de concerto. Assim, se reflete sobre esse processo e a comparação com o termo trazido aqui, pois, no caso dos compositores eruditos, a própria ideia proposta por Mario de Andrade era de que a música popular e seus elementos básicos consistiam em uma espécie de matéria-prima a ser transformada no que viria a se tornar uma música de concerto. Nesse caso, percebe-se que existe uma distância entre o compositor e a matéria-prima, mas não é possível fugir da ideia de fricção, ou fusão de musicalidades, uma vez que aqueles componentes estão presentes na música de forma clara. A fricção de musicalidades, portanto, pode ser aplicada na música nessa concepção mais moderna, que envolve a música instrumental improvisada e o jazz, pois, apesar da distância presente entre a obra e os elementos dispostos, existe uma relação mais próxima entre o compositor e a dita matéria-prima, que acaba se fazendo presente em seu vocabulário musical, na improvisação,

por exemplo, e não serve somente como um componente musical a ser extraído e transformado, como na música de concerto na concepção folclorista presente nos escritos de Mario de Andrade, por exemplo, no livro *Ensaio sobre a música brasileira* (1972).

Traçando uma relação entre essa ideia e a música de Dominginhos, esses componentes musicais de tradição brasileira já se faziam presentes em seu vocabulário musical antes mesmo de sua migração para a cidade do Rio de Janeiro-RJ. O que aconteceu foi uma fricção, por assim dizer, com os elementos que acabaram por ser agregados à sua música após sua chegada na cidade, como vocabulários melódicos e harmônicos do choro, escalas alteradas provenientes dos improvisos jazzísticos, aspectos rítmicos presentes no funk norte-americano, também bastante utilizados por grupos como a banda Black Rio, enfim, elementos exteriores que se agregaram à sua música, que já continha o material primário essencial da música nordestina sertaneja.

Desde o início da carreira de Dominginhos como acordeonista e compositor, e tendo como referência os discos gravados no Rio de Janeiro-RJ entre 1965 e 2002, é possível notar transformações em diversos aspectos de sua obra (composição, estilo de improvisação, arranjo, interpretação) e que terminaram por caracterizar o processo de modernização do baião. O trio de forró se faz presente como base rítmica em diversas gravações que realizou desse gênero. No entanto, sua maneira de dispor outros instrumentos no arranjo, como a guitarra, o teclado, a bateria, as flautas, proporciona uma característica singular às suas interpretações e composições. Somado a isso, ao lançar mão de elementos melódicos e harmônicos de outros estilos, Dominginhos cria uma nova “dimensão interpretativa” (SILVA, 2003), fundamental para a evolução e diversificação do gênero.

### 1.3 Metodologia

A metodologia está pautada no levantamento bibliográfico, seguido da análise das transcrições musicais. Também consideramos imprescindível a contextualização dos resultados obtidos por meio dos aspectos históricos e sociais relacionados à música de Dominginhos e à música nordestina em geral.

O levantamento bibliográfico foi utilizado no sentido de entender a formação musical de Dominginhos, desde a sua infância, tocando em feiras, restaurantes e hotéis, na cidade de Garanhuns-PE, até sua ida para o Rio de Janeiro-RJ. Nos interessa, particularmente, sua relação com Luiz Gonzaga e sua presença em grupos instrumentais e as parcerias com importantes artistas da música brasileira. Nesse sentido, trabalhos como os de Paulo Santos (2012), Dominique Dreyfus (1996), e Marcelo e Rodrigues (2012) foram utilizados para analisar esses momentos importantes na carreira de Dominginhos.

Durante a atividade de transcrição e análise de improvisações, interpretações e composições de Dominginhos foram destacados os aspectos formais, melódicos e harmônicos presentes, e evidenciadas as peculiaridades que se repetem em diferentes obras. Tais análises trazem como referencial teórico os autores trabalhados na revisão de literatura, como Gonçalves (2017), que aborda a questão da narratividade e da interação na improvisação, e Almir Cortes (2012), que sistematiza elementos melódicos, rítmicos, articulações e formas musicais de gêneros bastante trabalhados por Dominginhos. Uma vez que as transcrições surgem a partir da escuta dos exemplos musicais, a metodologia se pautou em uma escuta apurada e repetitiva dos trechos selecionados. Em seguida à transcrição, efetuamos a categorização dos elementos musicais e sua análise.

Mais particularmente, adotaremos o seguinte procedimento: após a escolha da obra e extração de um aspecto particular (por exemplo, uma sequência de apojeturas frequentes), analisar-se-á de que forma esse evento se desenvolve nas outras composições. Nesse caso, há que se destacar o idiomatismo do instrumento, bem como as características de narratividade e interação na improvisação com outros músicos participantes.

O discurso musical de Dominginhos foi investigado tendo como objetos de estudos a transcrição de uma linha de improviso e de duas composições originais completas, nas quais foram exploradas as características do compositor nos seguintes quesitos: 1) desenvolvimento temático; 2) articulações características dos estilos trabalhados (choro, baião); 3) molduras-padrão, padrões de arpejos e uso sequencial de apojeturas.

O processo de transcrição do material musical foi interpretado a partir dos preceitos de análise melódico-harmônica presentes na análise dos improvisos do trabalho de Simões (2005). Essa metodologia foi adotada para realizar uma comparação do uso de notas nas improvisações e composições de Dominginhos, que realizou escolhas pautadas em diferentes influências que adquiriu ao longo de sua carreira. Os trechos escolhidos de improvisações são apresentados com a análise melódica logo abaixo da transcrição para demonstrar a diferença entre o discurso musical tradicional do baião, em gravações como de Luiz Gonzaga, Ary Lobo, Jackson do Pandeiro, nas quais o solista (outros músicos, acordeonistas, clarinetistas, flautistas) constrói melodias quase isentas de tensões harmônicas, e a expressão de Dominginhos, que se difere desta tradição, pelo uso de mais tensões harmônicas e inflexões melódicas.

A partir das transcrições, o resultado obtido por intermédio das análises melódicas serviu para orientar a utilização de notas do acorde, notas de tensão harmônica ou notas estranhas ao acorde de acordo com a tradição na qual a música está inserida. Por exemplo, em uma música de cunho mais tradicional, como as melodias de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Jacinto Silva, a utilização de notas se dá majoritariamente no contexto triádico, e as melodias se baseiam muito na utilização das notas básicas da tríade. Em exemplos que trazem construções melódicas de Dominginhos, percebe-se o maior uso de notas de tensão harmônica (9, b9, 11, #11, b13, 13) do que no contexto tradicional.

No exemplo a seguir, dois momentos melódicos foram extraídos das obras de Gonzaga e Dominginhos, respectivamente *Araponga*, e o choro *Homenagem a Jackson do Pandeiro*. Percebe-se que, no exemplo 1, a utilização das notas se dá mais no contexto da tríade e de notas da escala. Já no exemplo 2, temos uma maior utilização de notas de tensão melódica e estranhas ao acorde (Figuras 3 e 4). É importante ressaltar que notas como o Sol bemol, nota de passagem já no primeiro compasso, evidencia uma diferenciação ao exemplo de Luiz Gonzaga, com maior liberdade de utilização das notas cromáticas, como se faz, por exemplo, na tradição musical do choro moderno e do *bebop*. Outra questão presente no exemplo do choro de Dominginhos é a utilização de notas de tensão que recaem no tempo forte nos compassos 5, 6, 7 e 8, e que soam como apojeturas às notas que fazem parte do acorde.

Figura 4: compassos 1 a 8 do choro/baião *Araponga*, de Luiz Gonzaga

**Araponga**  
compassos 1 a 8 Luiz Gonzaga

Fonte: Transcrição do autor

Figura 5: compassos 1 a 8 do choro *Homenagem a Jackson do Pandeiro*, de Dominginhos

**Homenagem a Jackson do Pandeiro**  
compassos 1 a 8 Dominginhos

Fonte: Transcrição do autor

A partir dessa comparação, percebe-se uma maior utilização de notas de tensão e inflexões melódicas na constituição da melodia no choro de Dominginhos. No exemplo 1, na música de Luiz Gonzaga, a construção melódica está pautada basicamente em arpejos dos acordes triádicos da harmonia, com exceção das tétrades dominantes. No exemplo 2, no choro de Dominginhos, percebe-se notas de tensão, indicadas como Tb9 no compasso 5, T11 no compasso 6, T13 no compasso 7, e Tb13 no compasso 8. Além disso, estão presentes momentos de cromatismos, como no final do primeiro e terceiro compassos, o que demonstra

uma diferença considerável na construção melódica dos dois compositores. Ressalta-se ainda que as frases estruturadas em semicolcheias constantes aumentam mais ainda a familiaridade musical com o *bebop*, como por exemplo, nos improvisos que utilizam a mesma estrutura rítmica e exploram notas de tensão harmônica e cromatismos, como em improvisações de Charlie Parker e Dizzy Gillespie.

## 2. O baião

O baião, gênero musical imprescindível para a compreensão da música de Dominguinhos, será aqui descrito em consonância com o livro *A sociologia de um gênero: o baião*, escrito por Elder Maia Patrick Alves (2017), que esmiuçou o gênero desde as constituições anteriores à sua origem até a sistematização e midiaticização do gênero. Para Alves (2017), o baião é um gênero que, apesar da origem nordestina, teve sua constituição a partir do movimento de transição local e temporal das memórias lúdico-musicais de seus dois principais artífices: Luiz Gonzaga (músico, sanfoneiro, figura essencial na “compactação” dos elementos musicais do Nordeste na sonoridade do trio de baião, ou como alguns preferem chamar, o “trio de forró”) e Humberto Teixeira (advogado e compositor, foi o principal letrista, juntamente a Zé Dantas, dos clássicos conhecidos pela voz de Luiz Gonzaga). De acordo com Câmara Cascudo (2009), o termo baião, corruptela da palavra baiano, já existia na música e sua designação compactou uma diversidade de ritmos e musicalidades presentes em estilos musicais nordestinos na sistematização do gênero, no Rio de Janeiro-RJ. Wisnik (1987, p. 29), importante musicólogo, oferece uma passagem interessante que contribui para a compreensão do papel do gênero baião, como compactador da diversidade musical e rítmica do Nordeste.

na passagem dos anos 40 para os anos 50 é que a música popular no Brasil tomará aspectos mais abrangentes, globalizando o país nas suas regiões e penetrando mais fundo no tecido da vida urbana. Os ritmos nordestinos ganham uma maior compactação no baião de Luiz Gonzaga.

Nos anos 1940, o baião teve uma forte explosão mercadológica com o modismo do acordeom na sociedade brasileira como um todo. Mário Mascarenhas, educador musical, teve um papel preponderante no ensino musical formal voltado para o acordeom. No caso do

baião, a transmissão musical foi sempre de forma oral, o próprio compositor Dominginhos nunca utilizou partituras para trabalhar.

A ideia de que a sistematização do baião se deu no Rio de Janeiro-RJ nos faz refletir sobre os processos que levaram Dominginhos a trabalhar com o baião de forma inovadora e híbrida, dialogando com o desenvolvimento da música popular brasileira, aqui exemplificado no movimento da Tropicália, da Jovem Guarda e da Bossa Nova. Houve quem criticasse as escolhas artísticas de Dominginhos ao incluir elementos como a improvisação, a reharmonização e a inovação dos arranjos no baião. Críticos musicais conservadores fizeram duros comentários nos jornais, em 1976, com o lançamento de seu disco *Domingo, menino Dominginhos*, com arranjos de Wagner Tiso e participações de Toninho Horta na guitarra, Jackson do Pandeiro na percussão e Gilberto Gil no violão. Tarik de Souza comentaria:

mais instrumentista que compositor ou cantor, exigido demais nas duas últimas inabilidades, Dominginhos prescinde a essencial lição do mestre, que, no entanto, sempre acompanha o discípulo nos shows ao vivo. No disco, não há uma única faixa de toque solto, sem excessivas harmonizações virtuosísticas, no resfolego da sanfona até o sol raiar, como ensinou o sábio baião de Luiz Gonzaga (SOUZA, 1976, p. 70).

Apesar da crítica, muitos outros musicólogos e músicos da área elogiaram o trabalho e a ousadia de Dominginhos em quebrar o tradicionalismo no baião, uma vez que o mesmo estava acontecendo com outros estilos. O samba também vinha sendo compactado, “americanizado” e estilizado com a chegada da Bossa Nova, por exemplo. Dominginhos mostrou, nos discos que vieram, que não se intimidou com as críticas infundadas de alguns tradicionalistas. Misturou o baião com musicalidades as mais diversas; trouxe, para as suas gravações, coros femininos, naipes de saxofone e flauta, momentos de improvisação jazzística, tudo isso sem deixar de lado a riqueza que Luiz Gonzaga e o baião tradicional lhe deixaram. Sendo assim, Dominginhos nunca deixou de tocar, gravar e compor forró em suas constituições mais tradicionais. Em seus últimos shows, os espetáculos *Iluminado Dominginhos* e *Dominginhos e Yamandu Costa*, o artista trouxe um repertório voltado para seus baiões e choros instrumentais, o que reforça o seu compromisso com a música brasileira de raiz, sem precisar se abster de suas vontades artísticas, que fizeram modernizar o baião.

Voltando à história do baião, representante histórico de nossa nacionalidade, foi o gênero nordestino que mais rompeu com o estigma da música nordestina como simplesmente regionalista ou folclórica. Como grande símbolo nacional, o baião alcançou as grandes capitais e virou “febre” no rádio nos anos 1940. É importante salientar que a imagética

nordestina tomou conta da cultura carioca, o que ajudou a fazer despontar o sucesso do baião, executado inclusive por grupos musicais devotados a outros gêneros, como o Bando de Tangarás, do qual Noel Rosa fez parte, e Os Batutas, de Pixinguinha. Destacam-se, em seus repertórios, variedades como toadas nordestinas, cocos e emboladas, gêneros musicais que confluíram para a formação do gênero na capital federal até então:

uma interpretação totalmente inovadora decorre dos materiais levantados por Alves, materiais estes que rondavam os cenáculos dos estudos sobre música desde algum tempo, sem terem sido, no entanto, vislumbrados do modo pelo qual o autor os abordou: a então alcunhada “praga da época”, ou seja, a presença ostensiva e aparentemente inexplicável de elementos semânticos que expressavam o espraiamento de um possível caráter do Nordeste em meio a conjuntos musicais “cariocas da gema” – como o *Bando de Tangarás*, do qual fizeram parte nada mais nada menos do que Noel Rosa e Almirante, ou então o celebradíssimo *Os Batutas*, conjunto de Pixinguinha – era sintoma de um movimento muito maior que ocorria à surdina (FERNANDES, 2017, p. 9).

Muitos defendem que o nascimento do baião se deu quando Luiz Gonzaga, em sua atuação em bares e restaurantes da noite carioca, foi solicitado, por um grupo de estudantes cearenses, que tocasse alguma música de sua terra. Gonzaga tirava seu sustento tocando choros, tangos e valsas, e muitos percebiam o “tempero” nordestino que dava à música que tocava. Foi aí que, quando os cearenses voltaram ao bar, em outro dia, Gonzaga tocou xaxados, chamegos e baiões, herança de seu pai Januário. Logo em seguida, em sua participação no programa de Ary Barroso, Luiz Gonzaga apresentou a música *Dezessete e setecentos*, primeira apresentação pública daquela que seria a grande febre musical da época. No caso do nosso compositor analisado, o baião e o choro caminham lado a lado, a partir de uma linha muito tênue. A música de Dominginhos uniu os dois estilos de forma muito natural. No primeiro disco de Dominginhos, já podemos ver baiões com características melódicas do choro e vice-versa.

## 2.1 Rio de Janeiro

A mudança para o Rio de Janeiro-RJ foi providencial para o destaque de Dominginhos, tanto nos trabalhos de outros artistas, quanto para o desenvolvimento de sua própria música. Em contato com diversos compositores e movimentos musicais diferentes, como a Tropicália, a Bossa Nova e a Jovem Guarda, Dominginhos trouxe toda essa expressão de forma muito natural para sua música. Destacam-se, em seu repertório de

composições, inumeráveis choros com influência nordestina, como *Nilopolitano*, que homenageia o bairro do Rio de Janeiro-RJ no qual foi morar após sair de Pernambuco; e *Fuga pro Nordeste*, música virtuosística gravada no disco “Dominguinhos e Yamandu Costa”, tocada também em um dos principais shows ao vivo de Dominguinhos, Iluminado Dominguinhos. *Fuga pro Nordeste* foi gravada por outro grande nome da sanfona, Sivuca, no disco “Pau Doido”, com um caráter moderno, explorando improvisações e formações instrumentais diferentes no forró.

Dominguinhos saiu do sertão de Garanhuns-PE para a cidade do Rio de Janeiro-RJ depois que seu irmão, Moraes, já havia se estabelecido na cidade por um ano. “Na esperança de viver da única coisa que sabiam fazer, música, viajaram durante onze dias em cima de um pau de arara, deixando no interior pernambucano dona Mariinha e os outros sete filhos – que se juntariam a ele três anos depois” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 159). No disco “Oi, lá vou eu”, de 1977, Dominguinhos aproveita a canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil, *No dia que eu vim me embora*, para narrar esse episódio da partida vivida por ele e sua família:

“no dia em que eu vim-me embora, minha mãe chorava em ai, minha irmã chorava em ui, e eu nem olhava pra trás, no dia que eu vim me embora, não teve nada de mais, mala de couro forrada com pano forte brim cáqui...”. (VELOSO; GIL. 1967)

Em busca de melhores condições de vida e trabalho na capital, o sanfoneiro começou a participar de programas de rádio, como da Rádio Nacional, “emissora onde integrava o conjunto regional, ao lado de Chinoca, Edinho e Gaúcho do Acordeon” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 159). Em meio a muitos outros trabalhos, como tocando em boates, restaurantes, festas e shows em geral, Dominguinhos não pensava em gravar seus trabalhos até que Pedro Sertanejo, sanfoneiro e afinador de sanfonas, figura importante e influente na música nordestina no Rio de Janeiro-RJ e dono do selo de gravação Cantagalo, lhe fez um convite para gravar seu primeiro disco. Dominguinhos hesitou em um primeiro momento, pois havia muitas responsabilidades como pai de dois filhos e músico intensivo da noite:

a vida de Neném do Acordeon, como era chamado José Domingos de Morais [*sic*], havia melhorado muito desde que chegara ao Rio de Janeiro, havia dez anos. Mas

ele continuava se virando como podia, principalmente porque, casado aos dezesseis anos e pais aos dezessete, já tinha dois filhos para criar e “não podia ficar inventando”. Por conta do casamento com Janete, tinha até acabado com o Trio Nordestino, que formara com Zito Borborema e Miudinho, para evitar as frequentes viagens que o grupo fazia (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 159).

Vale ressaltar que o Trio Nordestino, do qual Dominginhos fazia parte, com Zito Borborema e Miudinho da Zabumba, não é o mesmo Trio Nordestino que viria a fazer sucesso anos depois, formado na Bahia por João Xavier, Heleno Luiz e Toninho do Acordeon. Zito Borborema e Miudinho, que também tocaram com Luiz Gonzaga, ocuparam lugares importantes na carreira de Dominginhos, como no primeiro disco, “Fim de festa”, de 1964, em que gravou uma composição de Zito Borborema. Anos depois, Dominginhos dedicaria uma de suas mais primorosas composições, *Chorinho pro Miudinho*, a esse zabumbeiro que fez história nos trios de forró com Luiz Gonzaga e Dominginhos.

Nesse intenso movimento de músico da noite, Dominginhos dedicava seu tempo à aquisição diversificada de repertório, uma vez que tocava em diferentes grupos e estava em contato com diferentes estilos musicais. Essa “miscelânea musical”, como o próprio compositor caracteriza, foi formando naturalmente o seu estilo composicional e é possível perceber, principalmente a partir dos discos dos anos 1970, a liberdade com a qual gravou sua obra nas diferentes propostas de seus discos. Em seus quatro primeiros trabalhos, nos discos “Fim de festa” (1964), “13 de dezembro” (1966), “Cheinho de molho” (1969) e “Festa no sertão” (1973), Dominginhos traz suas músicas em formato regional, basicamente com os instrumentos harmônicos violão de sete cordas, ou violão de aço, raramente um baixo elétrico, cavaquinho, além de seu acordeom e de uma diversidade de instrumentos de percussão, ganzá, pandeiro, triângulo, zabumba, agogô. Percebe-se, nesses primeiros discos, que Dominginhos ainda pouco explorava a improvisação. Somente no disco “Festa no sertão” (1973) aparecem linhas de improviso na música *Lamento de caboclo*, por exemplo.

Já nos discos “Domingo, menino Dominginhos” (1976), “Apôs ta certo” (1979), “Querubim” (1981), “Oi, lá vou eu” (1977) e “Choro chorado” (1994), Dominginhos explora um outro lado antes desconhecido na instrumentação do forró e do choro. Nos arranjos, muitas vezes, assinados por Wagner Tiso, estão presentes instrumentos como guitarra, bateria, naipes de flautas e saxofones, baixo elétrico, teclados, sintetizadores e até orquestra de cordas. Nesses discos, é possível perceber a improvisação como fator característico na formação dos arranjos, ou seja, Dominginhos não somente improvisava nos momentos dedicados aos solos tradicionais nas músicas, como no usual “chorus” de improviso, mas também ao longo da

música, ora colocando frases que dialogavam com diferentes linhas de outros instrumentos no arranjo, como será visto em *Dezessete légua e meia*; ora colocando frases na chamada “segunda sanfona”, uma linha melódica independente da melodia principal e da base harmônica do acordeom, gravada posteriormente; ora criando de forma intuitiva as introduções e finalizações das músicas. Também como exemplo dessa versatilidade, que caminha de forma bastante tênue no universo da improvisação e da composição, podemos lembrar o registro ocorrido no Clube do Choro de Brasília-DF, já citado anteriormente.

## 2.2 O sucessor de Luiz Gonzaga

Muitos consideram Dominginhos o principal sucessor de Luiz Gonzaga, inclusive o próprio Rei do Baião. Gonzaga o “apadrinhou” o artista em diversos momentos de sua carreira, possibilitando que entrasse em contato com gravações em estúdio, que fizesse turnês pelo Brasil, acompanhasse diferentes grupos e pudesse viver experiências importantes para sua carreira. Um dos fatores que fizeram com que Dominginhos começasse a cantar em seus discos e apresentações foi o incentivo de Luiz Gonzaga, que dizia que o compositor deveria “ajustar” sua voz com a altura do acordeom, para, assim como ele, trazer um diferencial em sua música.

Dominginhos se desenvolveu, a partir daí, como compositor e cantor em vários de seus discos, como no LP “Oi, lá vou eu” (1977), em que traz músicas importantes de sua carreira, como *Eu vou de banda*, *O que aconteceu, menina*, *Desilusão* e *Arrebol*, obras com caráter moderno e sofisticado, que trazem, na formação, instrumentos não muito explorados no forró, como teclado, bateria, naipes de saxofones, guitarra e coro feminino. Neste disco, destaca-se uma característica que Dominginhos levaria para muitos outros trabalhos, que é o acompanhamento da bateria em ritmo de funk norte-americano, com a acentuação do baião no baixo elétrico e nos instrumentos de percussão comuns no forró, como triângulo, ganzá e zabumba. A seguir, uma pequena transcrição dos quatro primeiros compassos da introdução da música *Eu vou de banda*, que demonstra como a formação de banda grande distribuía seus instrumentos nesse característico “forró de Dominginhos”:

Figura 6: *Eu vou de banda*, de Dominginhos, trecho do arranjo

**Eu vou de banda**  
Dominginhos

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the Accordion, showing a melodic line with blue notes (flattened 7th and raised 9th) over a harmonic progression of Bb7, Eb7, Bb7, and Eb7. The Electric Guitar staff shows a rhythmic accompaniment with the same chord progression. The Bass Guitar staff provides a steady bass line. The Drum Set staff features a funk rhythm with a prominent snare and bass drum. The Triangle staff has a steady rhythm with a characteristic 'x' sound.

Fonte: Transcrição do autor

A partir desse exemplo, principalmente no momento da escuta – uma vez que a grafia musical não demonstra com exatidão as articulações e sonoridades características do estilo – podemos perceber a fusão ou, como chama Piedade (2005), uma fricção de musicalidades. Na bateria, um ritmo funkeado, principalmente nos toques de caixa, se mistura com o ataque da célula do baião no baixo e no bumbo da bateria, e à subdivisão característica no triângulo. A guitarra, com uma sonoridade bem próxima ao timbre utilizado pela banda Black Rio, influência comum a muitos grupos naquela época, traz ataques e ritmos funkeados, enquanto Dominginhos, no papel de solista ao acordeom, constrói uma frase de improviso quando utiliza *blue notes* (sétima menor e nona aumentada aproximando para a terça maior de Bb7) em cima de uma cadência harmônica bem característica do blues e do funk, baseado nos graus I7 e IV7. Em exemplos como esse, podemos argumentar que muitas barreiras foram quebradas, demonstrando um diálogo entre musicalidades completamente novo na música brasileira. Muitos críticos musicais ficaram insatisfeitos com as inovações estéticas no baião propostas por Dominginhos, o que evidencia a ousadia do compositor ao inovar no estilo.

Tal característica viria a influenciar diversos grupos e músicos de forró dos dias de hoje, como é o trio Macaíba, que utiliza elementos provenientes dessas mudanças estéticas.

### 2.3 Obra musical

A obra de Dominginhos contém uma grande quantidade de músicas instrumentais e canções. Compositor virtuoso e intuitivo, relatou em uma de suas entrevistas, que na maioria das vezes, ligava o gravador e compunha músicas de improviso e, depois de entregá-la para algum parceiro, recebiam um tratamento formal, ganhavam letra em alguns casos ou permaneciam em formato instrumental. Foi assim com muitas de suas parcerias com Anastácia, por exemplo. Até hoje, existem músicas de Dominginhos guardadas em fitas de outros compositores, como Djavan, Chico Buarque e Gilberto Gil, à espera da inclusão de texto poético:

Tacioli – Mas você já mandou várias fitas para o Chico?  
 Dominginhos – É, ele tem...  
 Tacioli – [...] Tem uma coleção de fitas... [risos]  
 Dominginhos – O Gil também tem, o Djavan...  
 Tacioli – O Djavan também tem?  
 Dominginhos – Também! Ele botou uma letra numa (música), mas ele tem um bocado. O marido da Glória Pires, o Moraes... (MORAES, 2013, p. 24).

Além do grande número de discos gravados por Dominginhos, há também diversas participações do artista tocando, improvisando, harmonizando e cantando em discos de diversos outros artistas, a exemplo de Dori Caymmi, Chico Buarque, Nana Caymmi e Gilberto Gil, que não serão trazidos aqui. O intuito deste capítulo é realizar uma análise da discografia de Dominginhos, desde seu primeiro disco, “Fim de Festa”, de 1965, até o último, “Lado B”, com Yamandu Costa, com o intuito de explorar, principalmente, as características de suas músicas instrumentais. Como sua discografia é muito extensa, apresentamos, no Quadro 2, a seguir, os nomes e as datas de todos seus trabalhos, sendo comentados alguns deles, que demarcam diferentes momentos de sua carreira, seguidos de algumas breves informações sobre instrumentação e repertório de cada disco, sendo que todos possuem o Acordeom como protagonista em solos e introduções. Foram abordadas questões como o desenvolvimento da forma musical, bem como as formações dos grupos e o tratamento dos arranjos.

<b>Disco</b>	<b>Ano</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Repertório</b>
Fim de festa*	1964	Regional (violão, cavaquinho, percussões, Acordeom)	Choros, quadrilhas e baiões
13 de dezembro	1966	Regional + Acordeom	Choros, quadrilhas e baiões
Cheinho de molho	1969	Regional + Acordeom	Choros, quadrilhas e baiões
Festa no sertão	1973	Regional + Acordeom	Choros, quadrilhas e baiões
Lamento de caboclo*	1973	Regional (presença de violão de aço e bateria)	Choros, quadrilhas e baiões (contém improvisações e <i>grooves</i> que conversam com o funk e o jazz)
Tudo azul	1973	Regional (Violão, Cavaquinho, percussões)	Baiões, Choros, Sambas
O forró é nosso	1973	Regional	Baiões, Choros, Sambas, Quadrilhas e Frevos
Dominguinhos e seu acordeom	1974	Regional	Baiões, Choros e Sambas
Tá bom demais	1975	Guitarra, Bateria, Percussões, Coros Femininos, Baixo Elétrico	Baiões, Quadrilhas, Interpretações de Gonzaga
Domingo, menino Dominginhos*	1976	Guitarra, Bateria, Percussões, Coros, Baixo Elétrico, Teclados, Arranjos de Cordas	Baiões, Xotes, Bolero, Choros, Canções
Oi, lá vou eu	1977	Cordas, Flautas, Teclados, Baixo Elétrico, Guitarra.	Baiões, Xotes, Fricção forró/ <i>funk</i> , Canções
Ó xente	1978	Regional	Choros, Baiões, Xotes, Quadrilhas
Após ta certo	1979	Regional + guitarra,	Choros, Baiões,

		baixo elétrico, segunda sanfona	Quadrilhas, Canções
Quem me levará sou eu	1980	Regional + Baixo Elétrico, Guitarra, Bateria	Canções, Choros
Querubim	1981	Guitarra, Percussões, Baixo, Viola Caipira, Bateria, Acordeom	Canções, Baiões
Simplicidade	1982	Bateria, Baixo, Percussões, Guitarra, Acordeom, Cavaquinho	Xotes, Baiões, Canções
Forró lascado	1982	Regional, Baixo, Bateria	Xotes, Baiões, Choros, Canções
A maravilhosa música brasileira	1982	Acordeom, Orquestra de Sopros/cordas, Bateria, Baixo, Guitarra, Teclados	Interpretações instrumentais de clássicos da MPB, Baiões, Choros
Festejo e alegria	1983	Regional, Baixo, Percussões	Baiões, Xotes, Canções
Isso aqui tá bom demais	1985	Regional, Bateria, Baixo Elétrico	Baiões, Xotes, Canções
Gostoso demais	1986	Regional, Bateria, Baixo Elétrico	Quadrilhas, Baiões, Xotes, Canções
Seu Domingos	1987	Percussões, Bateria, Baixo Elétrico, Guitarra	Quadrilhas, Baiões
É isso aí! Simples como a vida	1988	Percussões, Bateria, Baixo Elétrico, Cavaquinho, Guitarra	Xotes, Baiões, Canções
Veredas nordestinas	1989	Percussões, Coro Feminino, Flauta, Guitarra	Xotes, Baiões, Canções
Aqui tá ficando bom	1990	Sintetizadores, Bateria, Baixo Elétrico	Quadrilhas, Baiões, Choros, Canções, Instrumentais
É Brasil	1991	Regional, Bateria, Baixo Elétrico, Guitarra	Choros, Canções, Xotes, Baiões

Garanhuns	1992	Percussões, Baixo Elétrico + Guitarra	Canções, Baião, Xotes, Baladas
O trinado do trovão	1993	Percussões, Baixo Elétrico, Cavaquinho, Guitarra	Quadrilhas, Frevos, Xotes, Canções, Afoxé
Choro chorado	1994	Bateria, Teclados, Cordas, Baixo, Guitarra, Cavaquinho	Choros, Baiões
Nas quebradas do sertão	1994	Percussões, Baixo Elétrico, Guitarra, Coro misto	Quadrilhas + Baiões
É tradição	1995	Percussões, Baixo elétrico, Cavaquinho	Quadrilhas, Baiões
Pé de poeira	1996	Percussões, Baixo Elétrico, Guitarra	Baiões, Xotes, Canções
Dominguinhos e convidados cantam Luiz Gonzaga	1997	Percussões, Baixo Elétrico, Guitarra	Interpretação do repertório de Luiz Gonzaga
Nas costas do Brasil	1997	Bateria, Guitarra, Baixo Elétrico	Foxtrote, Xotes, Baiões, Canções
Dose dupla: Dominguinhos	1997	Percussões, Bateria, Violão, Coro misto	Xotes, Baiões, Canções
Popularidade	1997	Bateria, Baixo elétrico, Guitarra	Canções, Baiões, Xotes
Dominguinhos e convidados cantam Luiz Gonzaga, v. 1	2001	Percussões, Baixo Elétrico, Guitarra	Interpretação do repertório de Luiz Gonzaga
Lembrando de você	2001	Percussões, Baixo Elétrico, Guitarra	Xotes, Baiões, Canções
Dominguinhos e convidados cantam Luiz Gonzaga, v. 2	2001	Percussões, Baixo Elétrico, Guitarra	Interpretação do repertório de Luiz Gonzaga
Forró de pé de serra	2002	Percussões, Baixo Elétrico, Guitarra	Canções, Xotes, Baiões, Quadrilhas
Você vai ver o que é bom	2002	Bateria, Baixo elétrico, Percussões, Sopros	Baiões, Xotes, Quadrilhas
Chegando de mansinho	2002	Bateria, Guitarra, Baixo	Canções, Xotes,

		elétrico, percussões	Baiões, Quadrilhas
Dominguinhos duetos	2003	Bateria, Baixo elétrico, Piano, Guitarra	Canções de Dominguinhos
Maximum: Dominguinhos	2005	Flauta, Baixo elétrico, Piano elétrico, Percussões, Bateria	Baiões, Xotes, Cancões
A arte de Dominguinhos	2005	Bateria, Baixo elétrico, Percussões, Guitarra	Canções, Baiões, Xotes
Warner 30 anos: Dominguinhos	2006	Guitarra, Bateria, Percussões, Baixo elétrico	Canções, Baiões, Xotes
Conterrâneos	2006	Guitarra, Bateria, Percussões, Baixo elétrico	Canções, Baiões, Xotes
Iluminado	2011	Piano, Baixo, Cavaquinho, Viola Caipira, Violão (outros)	Músicas instrumentais de Dominguinhos – Arranjos de Sandro Haick
Dominguinhos e Yamandu Costa: ao vivo	2011	Violão 7 cordas / Acordeom	Repertório autoral e clássicos da músicas brasileira

Quadro 2: Discografia de Dominguinhos

Legenda: Os discos destacados com asterisco foram analisados

Fonte: Elaborado pelo autor

## “Fim de festa” (1964)

Figura 7: Capa do disco “Fim de festa”



Fonte: <https://www.forroemvinil.com/lps/dominginhos-fim-de-festa/>

01. Fim de festa (Zito Borborema)
02. Do jeito que Deus mandou (João Silva – Sebastião Rodrigues)
03. Taca fogo na fogueira (Buco do Pandeiro – Toninho)
04. Frevo Cantagalo (Dominginhos)
05. Desafio a São João (Antônio Barros)
06. Amor ingrato (Braga Neto)
07. Baião (Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira)
08. Rala o côco Lili (Cacau – Manoel Mões)
09. Ingratidão (Zé do Baião)
10. Ninguém é demais (José Cândido)
11. Não há compreensão (Mendes – Bucu do Pandeiro)
12. Garanhuns (Dominginhos)

“Fim de Festa” foi o primeiro disco de Dominginhos gravado em estúdio, pelo selo Cantagalo, gravadora nordestina estabelecida em São Paulo-SP, que registrou diversos nomes, como Ary Lobo, Pedro Sertanejo, Jackson do Pandeiro e Zito Borborema. O selo tinha direção artística do sanfoneiro de oito baixos Pedro Sertanejo, que foi o responsável pela gravação e pelo registro de diversas obras.

O disco possui, em seu repertório, como primeira música, a quadrilha *Fim de festa*, de autoria de Zito Borborema, na qual Dominginhos explora recursos idiomáticos da sanfona

na interpretação, como o “resfulego”, e ornamentos comuns ao idioma do instrumento na linguagem da quadrilha e do forró sertanejo nordestino. A formação do grupo se dá com a clássica composição da zabumba, triângulo, agogô e cavaquinho.

Percebe-se, nesse disco, poucas composições de Dominginhos, pois foram incluídas apenas duas: *Frevo Cantagalo* e o choro *Garanhuns*, que serão objeto de análise a seguir. *Frevo Cantagalo* foi uma homenagem à gravadora que incentivou Dominginhos a trabalhar seu primeiro disco, pontapé inicial para o desenvolvimento de sua grande obra musical. Música composta de duas partes, cada qual com 16 compassos, como é a forma tradicional do frevo, AABB, traz, no acompanhamento rítmico-harmônico, a tradicional base do forró: zabumba, triângulo, percussão e cavaquinho. A música tem elementos característicos da linguagem tradicional do forró nordestino, mais especificamente do frevo e da quadrilha, gêneros que possuem traços rítmicos em melódicos em comum.

Figura 8: Partitura de *Frevo Cantagalo*

**Frevo Cantagalo**  
Dominginhos - Fim de Festa (1965)

Chords: G D7 G D7 G E7 Am7

5 D7 G

9 G D7 G D7 G E7 Am7

13 Bbdim G D7 G<sup>1.</sup>

Fonte: Transcrição do autor

Em seguida, demonstraremos os traços rítmicos da quadrilha. De acordo com a metodologia de análise utilizada por Simões (2005), ao separar a análise rítmica da melódica, identificamos a recorrência de anacruses acéfalas, muito utilizadas também no frevo. Percebemos poucas figuras rítmicas comuns ao baião e choro – semicolcheia seguida de colcheia e semicolcheia, também conhecidas como garfinhos, como demonstrado em Cortes (2012) – e maior utilização de semicolcheias que de colcheias na formação das frases.

Figura 9: Figuras rítmicas utilizadas nos gêneros quadrilha/frevo

Fonte: Transcrição do autor

A seguir, na demonstração de algumas características melódicas da quadrilha, percebe-se pouco uso de notas de tensão harmônica, pois estas estão mais ocorrentes na forma de notas de passagem, ou como parte do arpejo do acorde D7(9), por exemplo. Há também um maior apoio das notas pertencentes à tríade básica dos acordes da música, demonstrando uma atenção do compositor em preservar as características primordiais do estilo.

Figura 10: Análise melódica em *Frevo Cantagalo*

**Frevo cantagalo**  
Análise melódica

Harmonia: (D7) G D7 G D7 G E7 Am7

Figura 11: Partitura de *Garanhuns*, choro de Dominginhos

## Garanhuns

Dominginhos

C7      Fm6      Bb7      C      G7      C

**A**      C      G7/D      G7      C      G7/D      G7

E7/G#      E7/G#      Am      D7      D/C      G7/B      G7

10      C      G7/D      G7      C      G7/D      G7

14      C7      C/Bb      F/A      Fm6/Ab      C/G      G7      C      G

18      C      E7      **B** Am      E7/B      A7/C#      A7

22      Dm      Dm      Bm7(b5)      Am      B7

26      E7      Am      E7/B      A7/C#      A7

30

Fonte: Transcrição do autor

Essa obra traz características marcantes do choro. Basta a análise de algumas figuras para percebermos como se assemelham a pequenos motivos de vasta utilização no choro tradicional. Por exemplo, no compasso 39, casa 2 da repetição da parte B, usa-se parte do mesmo motivo do famoso choro “um a zero” de Pixinguinha:

Figura 12: Primeiro motivo da melodia do choro *Um a zero* de Pixinguinha

Fonte: <http://www.numut.iarte.ufu.br/downloads-partituras-midis>

Outra característica, como a utilização do arpejo diminuto, tanto ascendente quanto descendente, nos compassos 25 e 32, faz-se presente em muitas obras do repertório, como no tradicional choro de duas partes *Noites cariocas*, de Jacob do Bandolim. Reproduzimos a introdução da música:

Figura 13: Arpejo diminuto em *Noites cariocas*, de Jacob do Bandolim

Fonte: Copyright by Irmãos VITALE S/A Ind. e Com.

Outra influência que pode ser notada a partir do compasso 6, na primeira frase da peça, é a semelhança na constituição melódica e harmônica com o choro *Remexendo*, de Radamés Gnattali. Tal influência não é assumida em nenhum momento a partir das falas de Dominginhos, porém o contato do artista com os segmentos do rádio, orquestras e regionais tinham relação direta com a figura de Radamés, uma vez que ele foi arranjor da orquestra da rádio nacional, bem como compositor para diversas peças de regionais, por muitos anos, com isso ficou estabelecida uma relação com os “chorões” da cidade do Rio de Janeiro. A seguir, portanto, está a transcrição do trecho da peça *Remexendo*, que guarda profunda similaridade melódica e harmônica com a primeira frase da música analisada, *Garanhuns*. Optou-se por transpor da tonalidade original Ré maior para Dó Maior, para facilitar a comparação entre as duas músicas:

Figura 14: Primeira frase da música *Remexendo*, de Radamés Gnattali

**Remexendo**

Radamés Gnattali

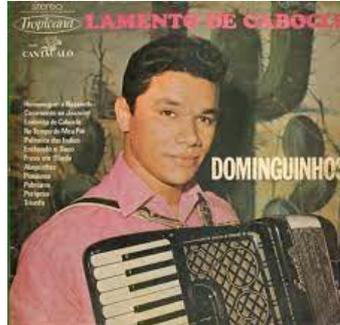
The musical score for the first phrase of "Remexendo" is presented in two staves. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody is written in treble clef. The chords indicated above the notes are: C, Am7, Dm7, G7, C, Am7, Dm7, G7 in the first staff; and E7, Am7, D7, G7 in the second staff. Measure 5 is marked with a '5' at the beginning.

Fonte: Transcrição do autor

Em comparação com a outra música autoral do disco “Frevo Cantagalo”, o choro *Garanhuns* utiliza mais notas de tensão harmônica, inflexões melódicas e notas estranhas ao acorde, como visto no segundo compasso, com tensão de décima terceira, presença de graus de empréstimo modal (muito comuns no choro), como o quarto grau menor, e maior presença de dominantes secundários. As características encontradas no frevo, portanto, guardam maior relação com a tradição nordestina que o choro, com raízes no Rio de Janeiro.

## “Lamento de caboclo” (1973)

Figura 15: Capa do disco *Lamento de caboclo*



Fonte: <https://www.forroemvinil.com/lps/dominginhos-lamento-de-caboclo/>

01. Triunfo (Dominginhos – Anastácia)
02. Lamento de caboclo (Dominginhos)
03. Piauiense (Dominginhos)
04. Palmeira dos índios (Dominginhos – Anastácia)
05. No tempo do meu pai (Dominginhos)
06. Enchendo o saco (Dominginhos – Anastácia)
07. Perigoso (Esmeraldino Sales – Orlando Silveira)
08. Homenagem a Nazareth (Dominginhos – Anastácia)
09. Palmares (Dominginhos)
10. Frevo em Olinda (Dominginhos)
11. Alagoinhas (Dominginhos – Anastácia)
12. Casamento no Juazeiro (Domingos de Moraes)

Esse disco, lançado em 1973, traz uma variedade maior de repertório e contém mais músicas de autoria de Dominginhos, além de obras em conjunto com Anastácia. Destacaremos algumas músicas instrumentais desse disco que demonstram uma certa continuidade, mas também uma evolução em relação ao primeiro disco, principalmente no que se refere à improvisação. Nesse disco, pela primeira vez, o artista realiza um improviso como parte do arranjo, o que ocorre na música *Lamento de caboclo*, tal improviso ocorre em cima de um acorde pedal, como demonstrado na análise da música Nilopolitano, no último capítulo. A seguir, demonstramos a partir da transcrição de trecho da música *Lamento de Caboclo*, a perspectiva do improviso idiomático, sobre um acorde pedal:

Figura 16: Trecho de improviso em *Lamento de Caboclo*

**Lamento de Caboclo**  
Improviso idiomático sobre acorde pedal

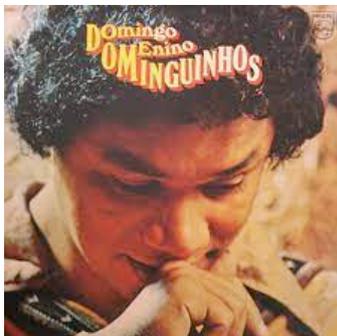
Dominguinhos

Fonte: Transcrição do autor

A partir deste trecho, percebe-se uma inclinação aos momentos de improvisação, ausentes nos trabalhos anteriores. A partir desta gravação, se abrem os caminhos para a improvisação na extensa obra de Dominguinhos. Outras duas músicas destacadas deste disco são as instrumentais *Piauiense* e *Homenagem a Nazareth*. A primeira traz ideias melódicas mais desenvolvidas, como a utilização de passagens cromáticas que viriam a se repetir em outras obras, bem como trechos idiomáticos. *Homenagem a Nazareth*, que foi citada na introdução deste trabalho, é um exemplo de passagens idiomáticas do acordeom, com harmonização paralela à melodia na mão direita.

### “Domingo, menino Dominginhos” (1976)

Figura 17: Capa do disco “Domingo, menino Dominginhos



fonte: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/08/16/discos-para-descobrir-em-casa-domingo-menino-dominginhos-dominginhos-1976.ghtml>

01. Quero um xamego
02. O Babulina
03. Destino traquino
04. De mala e cuia
05. Minha ilusão
06. Gracioso
07. Tenho sede
08. Forró do sertão
09. Veja
10. Cheguei pra ficar
11. O canto de Acauã
12. Baião violado

Esse disco, assim como “Oi, lá vou eu”, é um marco na vida artística de Dominginhos e traz características modernas e ousadas no tratamento musical do forró. Músicas com bastante sessões de improviso, além da exploração exaustiva de *grooves* diferentes, como do funk norte-americano na música *Baião violado*. Tais características combinadas ao gênero baião, desembocam em uma sonoridade completamente nova e desconhecida da tradição iniciada com Gonzaga. A seguir, transcrevemos um trecho da música Baião Violado, sendo importante a apreciação juntamente com a escuta da peça, uma

vez que elementos característicos desta nova estilização do gênero embarcam as técnicas de gravação, as instrumentações variadas, bem como minúcias musicais diversas presentes na obra:

Figura 18: Transcrição do início da composição *Baião Violado*

**Baião Violado**

Dominginhos

Cm7(9)

5  
Ebm7(9)

Fonte: Transcrição do autor

Tal composição demonstra uma característica que guarda relação com o contexto do Jazz Modal, pois enquanto nos trabalhos anteriores o modalismo esteve presente na música de Dominginhos como característica da música regional, a partir da utilização de escalas como Mixolídio e Lídio, como em *Lamento de Caboclo*, nesta composição existe uma maior utilização de outras tonalidades a partir do modo dórico, a exemplo de músicas deste contexto do *jazz modal*, estão *Sketches of Spain*, e a famosa *So What*, ambas de Miles Davis. Nesta composição, Dominginhos explora uma improvisação bastante livre a partir de várias tonalidades dentro de um único modo, trazendo sonoridades mais ligadas ao *jazz* e ao *funk*, com ornamentos diferenciados, utilização de fraseados provindos de escalas alteradas, diminutas, bem como escalas *blues* e *bebop*, além disso, explora-se bastante os *grooves* provindos do *funk*, mesclando o baião com outros estilos de uma forma bastante livre e ousada.

### 3. CARACTERÍSTICAS GERAIS DA MÚSICA DE DOMINGUINHOS

A música de José Domingos de Moraes apresenta particularidades específicas que trataremos neste trabalho. Como o próprio compositor ressaltou em algumas de suas entrevistas, seu processo composicional foi sempre muito intuitivo, . Dominginhos, muitas vezes, ligava o gravador de fita e compunha várias melodias, que culminavam em composições. A maioria delas recebia letra e, às vezes, um tratamento formal diferenciado, como é o caso das músicas em parceria com Anastácia, sua maior parceira em composições:

Pavan – Mas tudo o que você compôs foi na cabeça e mostrando depois para o parceiro?

Dominginhos – Foi! E as fitinhas-cassete, gravações, um aparelhinho... Ligava o aparelhinho cassete e ficava tocando uma hora, duas horas; ficava tocando, fazendo música. Era igual a repentista: enchia uma fita de um lado e do outro.

Pavan – Mas isso não era improvisado?

Dominginhos – Não, a melodia era definida, era uma composição mesmo.

Pavan – Vinha na hora? Como era? Você falava: “hoje eu vou compor”?

Dominginhos – É, sempre na hora.

Manu Maltez – Aí depois você escutava...

Dominginhos – Pronto, ela [Anastácia] escutava e ia tirando as arestas e colocando a letra certinho ali (MORAES, 2013, p. 23).

Esse relato traz a reflexão acerca de como características presentes em outros estilos de música influenciaram, de forma natural, os baiões e choros de Dominginhos. Ao utilizar materiais melódicos do baião num contexto harmônico de outros gêneros musicais (como as segundas e terças ocultas presentes em *Asa branca* e utilizadas por Dominginhos em cadências  $\text{II}m7 - V7$ , como demonstrado no exemplo em seguida), muitas vezes sem um centro tonal definido, essa naturalidade nas composições realizadas por Dominginhos por improviso agrega as influências de outros estilos à sua música. O compositor traz tais elementos em sua música que enriquecem o gênero no qual está inserido (o baião e o choro, principalmente), ao mesmo tempo que mantém a originalidade estilística.

Ao utilizar formações musicais incomuns e modernas em gêneros mais tradicionais, como o choro, demonstra serem muito tênues as barreiras estéticas em sua obra. Um exemplo interessante é a interpretação e a improvisação de Dominginhos no disco “Choro chorado”. O compositor interpreta choros mais modernos e alguns mais tradicionais, como *Tico-tico no fubá*, de Zequinha de Abreu, e *Espinha de bacalhau*, de Severino Araújo,

numa roupagem moderna, em que utiliza bateria, baixo e guitarra, sem se distanciar das tradições, mas também quebrando barreiras estéticas entre os dois estilos.

### 3.1 A forma musical

Nas obras de Dominginhos, a forma musical varia muito. Além de explorar uma forma não muito tradicional do choro, com duas partes, a exemplo da música tomada para análise *Ilusão nada mais*, e de explorar a forma do baião e do frevo (A B) em músicas como *Velhos tempos* e *Frevo Cantagalo*, estruturas típicas de outros estilos são também utilizadas, como no jazz modal presente na música *Baião violado*, gravada no disco “Menino Dominginhos”. Tal exemplo já explora uma maior liberdade de criação e desenvolvimento do improvisado, ao fazer com que o improvisador “caminhe” por diversas regiões modais, como no caso de improvisadores como Miles Davis e John Coltrane.

Nos vários exemplos, a forma musical é explorada de diversas maneiras. Assim como Dominginhos utiliza a forma tradicional, denominada por Cortes (2012) como molduras padrões de cada estilo (choro, frevo e baião), o compositor também utiliza formas estendidas, como na música analisado a seguir, *Nilopolitano*, baião composto por quatro partes, e assim fugindo à forma tradicional do estilo.

Traremos, portanto, dois exemplos de composição em que Dominginhos explora essas diferentes formas musicais. No primeiro exemplo, podemos observar o choro *Ilusão nada mais* na forma AABB. Ainda que a maioria dos choros estejam estruturados de acordo com a tradicional forma ABBACCAA, Dominginhos se atem aos exemplos de *Noites cariocas*, de Jacob do Bandolim, e *Carinhoso*, de Pixinguinha, as quais possuem a forma AABB, que no entanto trazem irregularidades em cada uma de suas sessões, aspecto que será visto ainda neste capítulo. Na imagem a seguir, temos a partitura do choro *Ilusão nada mais*:

Figura 19: Partitura de *Ilusão nada mais*, de  
Dominginhos

## Ilusão nada mais

Dominginhos

**A**

Dm Gm7 C7(9) F7M(#5) F6 E7 A7

5 Dm Dm/F Gm C7 G dim/F F6

9 Eb7 D7 Gm Em7(b5) A7 Dm7(9)

13 B dim E/D Am/C Am F7 E7 Eb7 A7

17 Dm Gm C7 F sus F7 Bb7(9) Eb7M(#5) Eb6

21 Em7(b5) A7 Dm Dm/F E7/B A7 Dm

**B**

25 2. Dm Bm7(b5) E7 Am Bm7(b5) E7(b9)<sub>3</sub>

29 Am C/Bb C7 F6 Fm7 Bb7

The image shows a musical score for the piece 'Ilusão nada mais'. It consists of two staves of music in a single system. The first staff starts at measure 33 and contains six measures with the following chords: Eb7M, Em7(b5), A7, Dm7, Cm7, and F7. The second staff starts at measure 37 and contains four measures with the following chords: Bb7M, A7, and Dm. The music features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a repeat sign at the end of the second staff.

Fonte: Transcrição do autor

Na composição apresentada acima, *Ilusão nada mais*, composição de Dominginhos com posterior letra de Fausto Nilo, podemos destacar alguns elementos que singularizam a obra no contexto da música popular brasileira, mais especificamente no choro. Em relação à estruturação formal da obra, percebemos uma estrutura irregular em comparação com a forma tradicional do choro, mesmo de duas partes, que é muitas vezes composta de 24 ou 32 compassos. Na parte A de *Ilusão nada mais*, a estrutura é de 24 compassos subdivididos em uma estrutura ternária (a b a), contendo três frases de quatro compassos cada, ou seja, temos um desenvolvimento fraseológico de 4 + 4 + 4, demonstrando regularidade na constituição das frases. Na parte B, temos uma estrutura binária irregular, contendo o desenvolvimento de compassos em 4 + 6. Ideia semelhante acontece em *Chorinho pro Miudinho*, como demonstrado por Santos (2019, p. 10) no artigo em que analisou inconstâncias fraseológicas em algumas composições de Dominginhos:

como exemplo prático de tal desafio, a seção A do Chorinho pro Miudinho representa uma composição estritamente instrumental que traz em sua última frase *d* uma inconstância fraseológica que a divide em três semifrases sem que sua quadratura seja afetada configurando uma estrutura ternária, e sim completando a sentença em quatro compassos.

Demonstra-se, a partir dessas informações, que Dominginhos desenvolveu um processo bastante particular de elaboração fraseológica que acabou por enriquecer suas composições, com divisões e subdivisões de frases que evidenciam versatilidade do compositor em pensar com coerência a construção de suas músicas. A seguir, analisamos a música *Nilopolitano*:

Figura 20: Transcrição da música *Nilopolitano*, de Dominginhos.

# Nilopolitano

Dominginhos

**A**

F Gm7 C7 F

5 Bbm7 Eb7 Am7 D7 Gm7 C7 F

**B**

F G7 C7 F Gm7 C7

13 F G7 C7 F7 Bb7 Eb

**C**

Eb7 pedal

21

25 F C7 F

**D** G7(9) C7(b9) Fm7 Bb7 Ebm7(9) Cm7 Bm7 Bbm7 Am7

Bm7(9)(11) E7(b9)(#11) Am7(9) D7(b9)(#11) G7(9)

29

1.

3

Fonte: Transcrição do autor

O exemplo a seguir, da música *Nilopolitano*, possui quatro partes, numa distribuição regular de oito compassos na parte A. A disposição fraseológica dentro dessa seção, no entanto, se faz de uma forma irregular, com um compasso que dá continuidade à frase cromática descendente, que se faz a partir da introdução no compasso de anacruse. Depois disso, a idéia fraseológica ascendente (c. 2, 3 e 4), espelhando a ideia inicial, se faz em 3 compassos, para resultar na melodia de revezamento em terças e quartas (c. 5), que se dá em apenas um compasso. Finaliza-se assim a seção A com dois compassos de arpejos nos acordes Am7 – D7 – Gm7 – C7, cadenciando de volta para a frase cromática da introdução em F, que está na casa 1. Demonstra-se assim que a sessão A desta música está dividida na organização de 1 + 3 + 1 + 2 + 1 (sendo este último, a respectiva casa 1 e 2, que se faz com a ideia da anacruse introdutória), sendo assim, apesar dos 8 compassos regulares, a distribuição das frases se faz irregular. A parte B, sendo propriamente irregular na distribuição dos compassos, possui 7 compassos, subdivididos em 4 + 3, e a parte C, separada por uma ponte já na nova tonalidade de Mib, traz a regularidade de 12 compassos compassos. Esta seção C, no entanto, se faz dentro do pedal de Mib mixolídio, e em muitas gravações explora improvisos dos músicos, deixando em aberto o número de vezes em que se repete o ritornelo entre os compassos 19 e 22. Na parte D, aonde existe uma exploração harmônica idiomática do acordeom, contendo também uma forte hibridização com outros estilos, com acordes que exploram as extensões harmônicas (bastante ligado ao jazz), demonstra uma regularidade de 8 compassos, tanto na casa 1 quanto na casa 2. É interessante notar que nesta sessão D, nos primeiros 4 compassos, a melodia tem o seu ponto máximo na nota lá, que desce em grau conjunto para sol, depois para fá e por fim, com a tercina cromática descendente a partir de mib. Nos 4 compassos seguintes, a melodia encontra se transposta uma quarta abaixo, tendo a

nota mí (uma quarta abaixo de lá), como ponto máximo de início da frase, ao mesmo tempo que a harmonia sobe uma terça maior, a partir do acorde de Sí menor, demonstrando assim uma coerência na organização da obra do compositor Dominginhos. Esta obra, portanto, traz inovações quanto ao número de sessões, nas quais uma é explorada a improvisação idiomática do baião em um acorde pedal, e na última sessão, onde se explora o idiomatismo do instrumento (progressão em quartas, bastante intuitiva em relação à organologias dos baixos do acordeom), também traz um forte caráter *jazzístico*, com o uso de tensões harmônicas dos acordes. Resumindo assim, a organização formal da obra, temos A (8 compassos distribuídos na formação irregular 1 + 3 + 1 + 2 + 1), seguindo para B (7 compassos distribuídos na formação irregular 4 - 3), seguindo para C (12 compassos regulares distribuídos em 4 + 4 + 4) e D (8 compassos regulares distribuídos em 4 + 4).

### 3.2 Aspectos melódicos

Para que seja realizada uma análise melódica dos trechos a seguir, algumas considerações acerca da metodologia serão explicitadas. Realizou-se, primeiramente, a transcrição de alguns trechos tal como consta na proposta de Cook. Em seguida, como previsto por Simões (2005) a partir de Almada (2000, p. 137), a análise melódica é realizada em torno das notas melódicas presentes e a sua relação com a harmonia, no caso, a referência da nota de baixo e dos acordes utilizados:

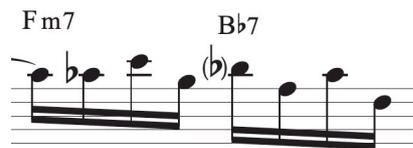
[...] a análise de uma melodia baseia-se no fato de que, considerando-se a harmonia do momento, uma determinada nota pode exercer três diferentes funções: nota do acorde, tensão harmônica (isto é, certas notas pertencentes à escala do acorde, além das que compõem a téttrade básica, por exemplo, nona ou décima-terceira) ou inflexão melódica (também chamada de nota de aproximação ou nota estranha ao acorde, existem vários tipos, que serão abordados a seguir). As tensões possuem, tanto quanto as notas do acorde, estabilidade harmônica, isto é representam pontos de repouso, não necessitando, desse modo, de nenhum tipo de continuação (ou, em outras palavras, não pedem resolução). Sendo assim, podemos agrupá-las – notas do acorde e tensões – numa única categoria, que chamaremos, a partir de agora, de notas estruturais (ou de – quando precedidas por inflexão – notas alvo) [...].

Para efeito de comparação com a obra de Gonzaga, como será feito a seguir, as transcrições trarão a análise melódica em relação à harmonia para explicitar a função da melodia com a harmonia do momento – nota de acorde, tensão harmônica ou inflexão melódica – e demonstrar a diferença da composição melódica de ambos. Como veremos,

Dominginhos explora mais as notas de tensão harmônica e inflexões melódicas, ao contrário de Gonzaga, que se assemelha mais às melodias tradicionais modais, de utilização das notas características do acordes do modo, a exemplo das composições *Asa Branca*, ou *No Ceará não tem disso não*.

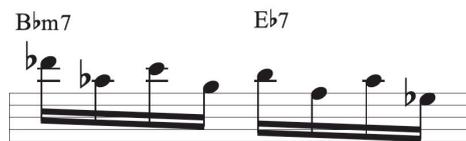
Algumas considerações acerca de características específicas do contorno melódico das obras de Dominginhos podem ser destacadas com a realização da transcrição da música *Ilusão nada mais*, apresentada anteriormente. O primeiro exemplo é a utilização do fraseado que alterna entre os intervalos de terças, quartas e terças e quintas, ascendentes e descendentes (compassos 32, 34 e 36), em um momento harmônico de resolução em quartas (Fm7 – Bb7, no caso de *Ilusão nada mais*; Bbm7 – Eb7, no caso de *Nilopolitano*; G7 – C7, no caso de *Oswaldiano*), um desenho melódico comum em outras músicas de seu repertório de composições:

Figura 21: Análise melódica: (Fm7) b3 – 5 – t9 – (Bb7) 1 – 5 – b7 – 3  
Exemplo de utilização do contorno melódico na música *Ilusão nada mais*



Fonte: Transcrição do autor

Figura 22: Exemplo de utilização do contorno melódico na música *Nilopolitano* (compasso 6)



Fonte: Transcrição do autor

Figura 23: Exemplo de utilização do contorno melódico descrito na música *Oswaldiano* (compasso 20)



Fonte: Transcrição do autor



Figura 25: Exemplo de utilização do contorno melódico na música *Chorinho pra Ele*, de Hermeto Pascoal.

**Chorinho pra Ele**

Hermeto Pascoal

Fonte: Transcrição do autor

É possível observar, a partir desses exemplos, que o compositor utiliza um movimento melódico comum do repertório de baião, como é feito na música *Asa branca*, em contextos harmônicos provindos de outros estilos musicais, o que demonstra a característica de fundir inconscientemente diferentes estilos em suas composições. Depois de uma determinada época, Dominginhos e seus músicos passaram a tocar choro com ritmo de baião. Isso é visto, por exemplo, em seu disco “Choro chorado”, em que o compositor interpreta choros de sua autoria bem como outros clássicos, como *Tico-tico no fubá*, de Zequinha de Abreu.

A obra *Ilusão nada mais* apresenta um desenvolvimento fraseológico interessante, iniciando com a primeira frase ascendente *a*, com resolução descendente na décima primeira, nota de tensão harmônica, seguindo com duas repetições do desenho melódico ao final da primeira frase. Nos compassos 2 e 3, repousa respectivamente em uma nota de suspensão – quarta justa suspensa com sua consequente resolução – do terceiro grau (relativo maior) F7M(#5) – e uma suspensão à terça de E7 também com a quarta justa do acorde. A ideia melódica é finalizada com o mesmo intervalo ascendente de sexta menor do primeiro compasso, que repousa na quinta do acorde de A7, quinto grau do Im:

Figura 26: Compassos 1 a 4, primeira ideia melódica (a) do choro *Ilusão nada mais*

Análise  
Harmônica: Im IIm7 V7(9)/III III7M V7/V7 V7/Im

Dm Gm7 C7(9) F7M(#5) F6 E7 A7

Análise Melódica 1 T9 b3 T11 5 b3 T9 1 T11 b7 T9 1 b7 ne\* 3 5 cr 3 cr 3 Tb9 1 5

Fonte: Transcrição do autor

Seguindo a ideia melódica em *a'*, a parte A segue com um desenvolvimento da mesma frase (porém omitindo a primeira nota *ré* e trazendo, assim, um ritmo acéfalo) com uma finalização diferente, que, no entanto, remete à ideia anterior. Após realizar o mesmo movimento ascendente no compasso 5, com repouso na quinta do acorde (nota *ré* no compasso 2, tempo 1), o compositor segue com uma ideia cromática na anacruse do compasso 7 (*dó#, ré, ré#*), inicia a frase em C7 a partir da terça, com intervalo de quinta descendente (*ré, sol*), no final desse mesmo compasso, repousa em duas notas que finalizam a ideia melódica *a'* e que remetem ao repouso das notas na primeira parte, no compasso oito (*sib, lá*):

Figura 27: Compassos 5 a 8, desenvolvimento da primeira ideia melódica (*a'*)

Dm Dm/F Gm C7 G dim/F F6

5

Fonte: Transcrição do autor

A segunda ideia da parte A, que analisaremos como frase *b*, é iniciada no contratempo do compasso 9, que utiliza tercinas de semicolcheia, depois da nota de aproximação cromática para uma nota dissonante, (*sol#* em Eb7, subV7 do dominante secundário V7/IVm), o que consiste em uma dissonância que resolve em outra dissonância, tal como também se observa nos exemplos musicais do período romântico, mais particularmente na obra de compositores como Hugo Wolf e Wagner.

Como a tensão b13 (*sib* em D7), que também repousa após uma tercina de semicolcheias na nota *ré*, no compasso 10. Esse mesmo desenho dos compassos 9 e 10 se

encontra transposto para a cadência de dominante da tonalidade  $I_m$ , nos dois seguintes compassos:

Figura 28: Compassos 9 a 12, início de *b* da sessão A

9  $E_b7$   $D7$   $Gm$   $Em7(b5)$   $A7$   $Dm7(9)$

Fonte: Transcrição do autor

A continuação dessa idéia (*a'*) se dá com uma mistura de elementos do início da frase *A* (*sol#*, *lá*, *si*), com elementos da frase *b*, dessa vez cadenciando na dominante do tom  $A7$ , para finalizar com uma melodia em tercinas, o que ratifica a importância desse motivo na parte *b*:

Figura 29: Compassos 13 a 16, desenvolvimento de *b'* da sessão A

13  $Bdim$   $E/D$   $A m/C$   $A m$   $F7$   $E7$   $E_b7$   $A7$

Fonte: Transcrição do autor

O desenvolvimento segue com a repetição da ideia de *a'*, nos compassos 17 e 18, com uma tonicização em direção à região do  $bII7M$ , acorde de empréstimo modal ( $E_b7M$ ). Nota-se um espelhamento da melodia ascendente anterior, na ideia do compasso 18 (*do*, *sol*, *la*, *si*), para seguir com a frase com tercinas (repetição da frase *b*), que traz a resolução na terça de  $E_b7M(\#5)$ :

Figura 30: Compassos 17 a 20, desenvolvimento de *c'* da sessão A

17  $Dm$   $Gm$   $C7$   $F sus$   $F7$   $Bb7(9)$   $E_b7M(\#5) E_b6$

Fonte: Transcrição do autor

A parte A é finalizada com uma mistura de elementos diversos desenvolvidos ao longo dos compassos anteriores, com um movimento harmônico que leva a uma cadência na tonalidade de Ré menor,:

Figura 31: Cadência final da sessão A

Fonte: Transcrição do autor

A parte B é desenvolvida na região do Vm, Lá Menor, seguindo com algumas ideias que remetem também à parte A, como a iniciação da melodia no contratempo, na anacruse do compasso 25, o que se observa em *b* de A, bem como a finalização da melodia em tercina de semicolcheia, também presente em *b* de A. Analisaremos essa primeira ideia em B como *a* dessa segunda seção:

Figura 32: Início da melodia *a* da sessão B

Fonte: Transcrição do autor

A ideia segue com a utilização da dominante da região de Fá maior (relativo maior), com um conteúdo melódico que lembra a melodia do início da parte B. Finaliza com um fraseado que reveza em terças ascendentes e quartas descendentes, desenho muito utilizado em diversas outras composições, tal como mencionado. Esse desenvolvimento é uma ideia completamente nova em comparação com o que já havia sido apresentado anteriormente, com maior exploração de frases cromáticas (ou pode-se dizer que ocorre um cromatismo concentrado entre as notas Sol#, Lá, Síb, Sí, e no final do primeiro compasso, ré, réb e dó) e em intervalos menores, como segundas, terças, e poucos intervalos de sextas, caracterizando-se, assim, como *b* da parte B, porém, atingindo harmonicamente a mesma região já explorada na parte A, do bII7M, de empréstimo modal:

Figura 33: Compassos 30 a 33, b da sessão B

Fonte: Transcrição do autor

Nessa mesma ideia de revezamento entre terças e quartas, Dominginhos arpeja o acorde de V7 no retorno para a tonalidade principal. A finalização da ideia é gerada com uma breve passagem antes pela região bVI:

Figura 34: Desenvolvimento e cadência final em b', na sessão B

Fonte: Transcrição do autor

Podemos perceber, a partir do desenvolvimento melódico de Dominginhos analisado em *Ilusão nada mais*, o aproveitamento de estruturas motivicas anteriores, a exemplo da melodia a partir do compasso 30, que desenvolve a idéia iniciada em B, em outra região harmônica. Somado a isto, há que se mencionar o espelhamento de motivos, que ocorre, por exemplo, no compasso 17, em que as três notas iniciais ascendentes são, logo em seguida, espelhadas num movimento descendente.

A seguir, para efeito de comparação, analisaremos outra música de Dominginhos que conserva alguns aspectos melódicos utilizados em *Ilusão nada mais* e, dessa vez, possui uma harmonia mais ousada, em que é possível conjecturar certa influência jazzística principalmente na parte D, harmonia de resoluções em quartas presente no idiomatismo do acordeom, em que os baixos da mão esquerda caminham por quartas.

A região periférica de Nilópolis, reduto de muitos nordestinos e bairro no qual Dominginhos se estabeleceu ao chegar ao Rio de Janeiro-RJ, foi a homenageada do artista nessa composição. A música demonstra perfeitamente o hibridismo entre o baião e as influências de outros estilos. Analisaremos, a seguir, parte por parte da composição para trazer uma reflexão acerca do desenvolvimento temático, tal como foi realizado em *Ilusão nada mais*.

A introdução é constituída por uma frase cromática formada por 4 notas cromáticas da escala, partindo do terceiro grau (lá) da tonalidade em questão. Trata-se de movimento comum à introdução e passagens melódicas de outras músicas de Dominginhos, como acontece também em *Fuga para o Nordeste*.

Figura 35: Introdução da música *Nilopolitano*



Fonte: Transcrição do autor

Algo que pode ser notado já de início, na parte A, é a utilização exaustiva de figurações em semicolcheia, movimento impensável em choros para flauta, saxofone ou clarineta, por exemplo, em virtude da ausência de espaço para respiração do instrumentista. Tal movimentação é idiomática do acordeom, uma vez que o teclado não apresenta uma grande extensão e, muitas vezes, para demonstração de um certo virtuosismo com o instrumento, apela-se para a utilização de muitas notas, frequentemente em alta velocidade. Essa é uma característica comum em muitos compositores do instrumento, até mesmo em Dominginhos, que prezava pela economia de notas em suas composições. Partindo do segundo tempo do primeiro compasso em diante, o compositor opta pela utilização de aproximações cromáticas para as notas alvo, como é o caso de G# (nota cromática) indo para A (nota do acorde), no compasso 2. No terceiro, o mesmo já acontece no primeiro tempo do compasso, com a nota cromática C# resolvendo em ré, nota do acorde e D# resolvendo em mí, terça de C7; o que também ocorre no quarto compasso, no primeiro tempo, em que G#, cromatismo de nota estranha ao acorde para a nota Lá, constituinte do acorde.

Os três primeiros compassos, portanto, já demonstram o desenvolvimento do que seria a primeira frase da música, espelhando a idéia cromática inicial (fragmentos de escalas ou arpejos sempre ascendentes, entrecortados por três saltos descendentes). O primeiro motivo inicia com um intervalo de terça ascendente, descendo então uma sexta para subir na escala de fá maior a partir da sétima maior, utilizando o cromatismo característico de Sol# para Lá. Ao alcançar a nota Dó #, a harmonia já se encontra em Gm, com o cromatismo para a quinta do acorde. Dessa vez, um salto descendente de oitava (c. 3), diferenciando do intervalo de sexta do compasso anterior, para seguir subindo com o uso de arpejo no acorde de C7. Em seguida, ao chegar no quarto compasso, a harmonia já volta para o primeiro grau, no acorde F, também a partir de um intervalo descendente, dessa vez de quinta diminuta, que dá continuidade à ideia. Segue com a ideia iniciada com um cromatismo para a terça do acorde, finalizando a primeira ideia num arpejo ascendente de Fá com sexta seguido de Fá com sétima maior.

Figura 36: Frase *a* da sessão A

The image shows a musical score for a melodic phrase. It begins with a box containing the letter 'A'. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The notes are: F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4. Above the staff, the chords are indicated as F, Gm7, C7, and F. The rhythm consists of eighth notes, with some beamed together in groups of four.

Fonte: Transcrição do autor

A música segue com um fragmento melódico bastante utilizado por Dominginhos e já mencionado anteriormente. Esse fragmento típico sinaliza a continuidade da música que cairá numa sequência de arpejos, numa sequência de IIm7 – V7 a partir do terceiro grau Am7. Na casa 1, com a primeira repetição, podemos observar que a mesma melodia da introdução é tocada, o que demonstra que, muito possivelmente, o compositor utilizou essa melodia como retorno para o início da música e depois a transformou em introdução, pois, de certa forma, tal cromatismo faz parte do final da parte A.



Figura 39: Desenvolvimento de *a'* da sessão B, com transição para sessão C

Musical score for Figure 39, showing a melodic line in G-flat major. The score starts at measure 13. The chords above the staff are F, G7, C7, F7, Bb7, and Eb. The melody features several triplet markings (3) and ends with a double bar line.

Fonte: Transcrição do autor

Tal desenvolvimento sobre o pedal em Eb7 abre a sessão para eventuais improvisos, tanto para o solista quanto para a sessão rítmica e harmônica. Pode-se perceber, em gravações dessa música, que a zabumba realiza viradas rítmicas, o acordeom improvisa frases, o que destensiona o movimento melódico constante da música para um momento mais descontraído, com um certo “descanso” na quantidade de notas articuladas, além de dar espaço para os momentos de interação na performance. A partir disso, a mesma ideia em terças faz retornar a música para a tonalidade inicial, ao trazer a frase anacruse para a parte D:

Figura 40: Sessão C, com retorno para a tonalidade inicial na parte D

Musical score for Figure 40, showing a dense harmonic texture. The score is divided into three systems. The first system starts at measure 17 with a box 'C' and a chord Eb7. The second system starts at measure 21. The third system starts at measure 25 with chords F, C7, and F. The word 'pedal' is written above the staff in the first system. The score ends with a double bar line.

Fonte: Transcrição do autor

Essa sessão (C) funciona, de certa forma, como uma espécie de retorno para a tonalidade inicial de Fá maior, na parte D, momento de maior densidade harmônica da

composição, e também bastante idiomática do instrumento, pois caminha em uma progressão de quartas, tal como a organologia dos baixos do instrumento<sup>7</sup>:

Figura 41: Sessão D, exploração harmônica idiomática

**D** G 7(9) C 7(b9) Fm7 Bb7 Ebm7(9) Cm7 Bm7 Bbm7 Am7

Bm7(9)(11) E7(b9)(#11) Am7(9) D7(b9)(#11) G7(9)

29 3 1.

Fonte: Transcrição do autor

Nesta seção, é possível observar um forte hibridismo musical, o constante uso de tensões harmônicas na constituição dos acordes remete aos blocos jazzísticos das *big bands* e às harmonizações de Johnny Alf, de forte apelo harmônico, influências admitidas por Dominginhos em entrevistas e interpretações. É interessante notar, como foi colocado na análise formal da obra, a transposição, a partir do quinto compasso desta seção, da transposição da melodia em uma quarta abaixo, após os 4 primeiros compassos, enquanto a harmonia é transposta uma terça acima, demonstrando a coerência estrutural e formal pensada por Dominginhos na composição desta importante música no repertório da música instrumental brasileira.

### 3.3 Aspectos harmônicos

A música de Dominginhos traz uma riqueza harmônica a ser considerada. Compositor inquieto e de forte inspiração, inovou o tratamento harmônico no âmbito do baião e do choro, tal visto na última sessão da música *Nilopolitano*, na seção anterior. É possível

<sup>7</sup> Nos baixos do acordeom, tocados pela mão esquerda, a organização é baseada a partir do ciclo das quartas de cima para baixo, e das quintas de baixo para cima. Cada coluna apresenta uma nota da sequência cromática, respectivamente com os acordes Maior, Menor, Dominante e Diminuto.

escutar em diversos de seus discos essas harmonias inovadoras e incomuns ao estilo, ainda que muitas músicas tenham sido arranjadas por outros artistas, como Wagner Tiso.

Como primeiro exemplo, um clichê harmônico muito utilizado nas décadas de 1960 e 1970, auge da Bossa Nova, até então inexplorado no âmbito do forró, a utilização da dominante do terceiro grau com o caminho melódico da décima terceira descendente (A7(13) - A7(b13) – D7(9) – D7 (b9). Apresentamos aqui um exemplo utilizado na introdução da música *Oi, lá vou eu*, xote gravado no disco homônimo (1977). Em seguida, um exemplo clássico de Antônio Carlos Jobim, que utiliza a mesma ideia harmônica. Ambos os exemplos serão demonstrados de forma reduzida, com a melodia e a cifra da progressão harmônica:

Figura 42: Clichê harmônico em *Oi, lá vou eu*

**Oi, lá vou eu**  
Dominguinhos

The musical score for "Oi, lá vou eu" by Dominguinhos is presented in a single system of three staves, each containing four measures. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 2/4. The melodic line is written in treble clef. The harmonic progression is indicated by chord symbols above the notes: Bb7M, Am7, Gm7, Csus, F7M, Bb7M, A7(13), A7(b13), D7(9), D7(b9), Gm7, Csus, and F7M. Measure numbers 1, 5, and 8 are marked at the beginning of their respective staves.

Fonte: Transcrição do autor

Presente em outras músicas de Dominguinhos, como na composição *Chorinho pro Miudinho*, gravado no disco “Após ta certo”, o clichê harmônico mencionado ocorre no compasso 7. Demonstraremos agora como essa progressão se encontra presente em outros casos na música brasileira, com o trecho da música *Só tinha de ser com você*, de Tom Jobim, que está na tonalidade de Sol Maior, na versão original, e será transposta aqui para Fá, mesma tonalidade do exemplo anterior, para facilitar e simplificar a compreensão:

Figura 43: Clichê harmônico em *Só tinha de ser com você*, de Tom Jobim

**Só tinha de ser com você**  
Tom Jobim

Fonte: Transcrição do autor

Jobim, porém, usa a progressão de maneira estendida, pois, ao chegar no quarto compasso do exemplo, ainda realiza o mesmo movimento harmônico (13 – b13) como tensão do acorde dominante secundário do V7 principal, muito comum na música brasileira, como *A Rita*, de Chico Buarque, e *Eu vim da Bahia*, de Caetano Veloso. Outras inovações harmônicas presentes na música de Dominginhos estão expostas na análise das músicas *Ilusão nada mais* e *Nilopolitano*, muitos ligadas ao idiomatismo do acordeom, em que acontecem progressões por quartas, na parte D da música *Nilopolitano*.

Outra questão que envolve harmonia presente em suas composições acontece na música *Nilopolitano* e que também é utilizada por outros compositores mais contemporâneos, como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, consiste na utilização do acorde Mixolídio pedal para o desenvolvimento da sessão de improviso. Tal recurso acontece no compasso 19 da música, e é utilizado também na música *Tá boa, Santa?*, de Egberto Gismonti, por exemplo. Na música *Nilopolitano*, após explorar diversas regiões diatônicas à tonalidade de Fá Maior, bem como regiões de empréstimo modal, Dominginhos explora a improvisação idiomática do baião por sobre o acorde do grau bVII7, ou seja, Eb7:

Figura 44: Finalização da parte B – Início da Parte C

Fonte: Transcrição do autor

Obra bastante conhecida no âmbito do forró e do choro, existem algumas gravações dessa música, sendo a gravação do disco “Cada um belisca um pouco”, de Sivuca, Dominginhos e Oswaldinho, a que mais demonstra os revezamentos de improvisos na sessão pedal.

Outro exemplo que envolve a exploração de diferentes graus da harmonia está em algumas de suas músicas, como no choro *Homenagem a Pixinguinha*. Aqui o compositor inicia a música no primeiro grau, na tonalidade de ré maior, e realiza uma tonicização pela região do bIII, ou seja, Fá Maior, tonalidade na qual o grau relativo menor, Dm, é explorado rapidamente, para, assim, voltar à tonalidade original, que se inicia no dominante secundário E7, da tonalidade principal. Na segunda parte, também há a exploração do bIII novamente, seguido de nova tonicização para a tonalidade de Ab, ampliando mais ainda a exploração de regiões da mediantes cromática:

Figura 45: Análise harmônica de *Homenagem a Pixinguinha*, choro de Dominginhos

**Homenagem a Pixinguinha**  
Dominginhos

Análise Harmônica:

	V7/V7 E7/G#	V7 A/G	I D/F#	tonicização bIII (Fá Maior) ( IIIm7 - V7 ) Gm7 C7
--	----------------	-----------	-----------	---

16

20

24

28

32

36

40

44

48

52

56

60

64

68

72

76

80

84

88

92

96

100

104

108

112

116

120

124

128

132

136

140

144

148

152

156

160

164

168

172

176

180

184

188

192

196

200

16 nova tonalidade (Fá Maior)  
Tonicização para bIII

20

24

28 Retorno à tonalidade inicial

Chord diagrams above the staves:

Staff 1: I (D), IV6 (Bb6), V7 (C7), I7M (F7M), IIm7 (Gm7), V7 (C7)

Staff 2: I (F), IIm7 (Bbm7), V7 (Eb7), bIII7M (Ab7M), IVm EM (Bbm7), V7 (C7)

Staff 3: IIm7 (Gm7), V7 (C7sus), IIm7 (Gm7), V7 (C7), I7M (F7M), IIm7 (Gm7), V7 (C7)

Staff 4: IIm6 (Cm6), V7/IIm7 (D7), #IVm7(b5) (Bm7(b5)), IVm EM (Bbm6), IIm7(b5) (Am7(b5)), V7/IIm7 (D7), IIm7 (Gm7), V7/I (A7), I (D)

Fonte: Transcrição do autor

Reflete-se, a partir dos exemplos mostrados, que o compositor busca utilizar diferentes estruturas harmônicas em suas composições, e não se limita aos caminhos já seguidos anteriormente pelo estilo em que se insere. No primeiro, demonstrou-se um clichê harmônico que se encontrava em voga em vários estilos da época, como a Bossa Nova e o samba. Dominginhos o utiliza em um xote, o que evidencia que não existem barreiras estéticas para a inovação em sua música. No segundo, há a utilização do acorde pedal para o desenvolvimento do improvisado, na música *Nilopolitano*. No terceiro, mostramos uma exploração vasta dos graus da harmonia na música *Homenagem a Pixinguinha*, de Dominginhos. Outros exemplos como *Oswaldiano*, *Domingos em Brasília* e *Chorinho pro Miudinho*, também trazem estruturas harmônicas diferentes que foram exploradas pelo compositor, que estão presentes em sua discografia e podem ser ouvidas e analisadas em futuros trabalhos.

### 3.4 Improvisação

Segundo nossa avaliação, a interpretação de Dominginhos na gravação de *Dezessete léguas e meia* contém elementos essenciais para o entendimento da maneira como se deu a apropriação da obra de Gonzaga. A transcrição de alguns trechos foi realizada com o intuito de destacar os elementos do arranjo que caracterizam a transformação e adaptação de uma música de caráter tradicional para uma interpretação mais rebuscada. Ilustram esse propósito a utilização de outros instrumentos, como o teclado, a guitarra, as flautas, o baixo elétrico e as percussões, como o ganzá e o agogô, bem como as variações diferentes no toque da zabumba e dos outros instrumentos de percussão. Quanto à interpretação da música na sanfona, os recursos melódicos utilizados por Dominginhos estão relacionados com a preferência pelo uso mais comedido de notas longas, em comparação à gravação original de Gonzaga.

Dominginhos investe em uma forma mais “percussiva” de executar seu instrumento, ao construir fraseados e improvisações sobre o tema, o que nos leva a especular sobre a ocorrência de um processo de desconstrução temática que induz a uma nova maneira de tocar. Revezando a improvisação com o guitarrista Heraldo do Monte, Dominginhos apresenta toda sua versatilidade ao se manter atento às frases musicais do guitarrista e das flautas presentes na gravação, repetindo e realizando padrões contrastantes, características que remetem aos conceitos de interação e narratividade na improvisação. Nesse caso, recomendamos uma escuta detalhada da gravação afim de que a referida análise seja compreendida em sua forma mais eficiente. Tal como mencionado, segundo Cook (2007, p. 1), “gravações são os principais documentos da música como performance” e a utilização de partituras é simplesmente uma ferramenta a mais a ser destinada ao registro da tarefa realizada.

Gravações são documentos históricos da mesma forma que partituras o são, [...] logo, habilidades críticas fundamentadas em fontes discográficas deveriam ser consideradas como uma parte essencial no treinamento de habilidades de pesquisa em musicologia hoje (COOK, 2007, p. 10).

A obra de Dominginhos abrange grande número de composições próprias e interpretações de músicas de outros artistas. Em ambos os casos, o artista explora a improvisação como elemento significativo. Sendo assim, aspectos musicais como a interação

entre músicos, narratividade do discurso, recorrência de padrões melódicos, rítmicos e harmônicos, e desenvolvimento temático na construção do improvisado do artista, serão tomados como materiais para a análise musical da obra. Um exemplo é a transcrição comparativa da melodia de Luiz Gonzaga e Dominguinhos, na música *Dezessete légua e meia*, na qual o uso da partitura serviu para demonstrar como o pupilo utilizou o material musical pré-estabelecido pelo mestre para dar uma nova roupagem à música.

O termo improvisação, no contexto deste trabalho, pode ser descrito como uma criação espontânea de ideias musicais, tal como uma composição, em tempo real, a partir de uma sequência harmônica pré-estabelecida. No caso de *Dezessete légua e meia*, temos uma criação na qual elementos da harmonia modal e tonal aparecem misturados. Dentre as várias definições existentes, o termo improvisação pode ser descrito como a “construção rítmico-melódica sobre uma progressão harmônica ou sequência de acordes pré-estabelecida, em que sua elaboração deve ocorrer em tempo real” (KENNY; GELLRICH, 2002, p. 117).

A título de comparação, o exemplo a seguir apresenta a construção melódica de Luiz Gonzaga em um trecho instrumental da versão original. A melodia é executada pela sanfona, enquanto o acorde de Ré com sétima menor (D7) é tocado em forma de arpejo pelo cavaquinho. Em seguida, apresentamos a construção melódica de Dominguinhos no mesmo trecho da música. Embora a tonalidade nas duas gravações seja diferente, com o intuito facilitar a comparação, ambas as partituras foram transpostas para a tonalidade de Dó (modo mixolídio).

Antes de observarmos a atuação de Dominguinhos há que se destacar que na versão de Luiz Gonzaga a melodia é baseada principalmente na forma como o artista canta os versos da canção, ou seja, na mesma divisão rítmica da voz e do texto. Na figura a seguir, demonstra-se a construção da melodia de acordo com as sílabas da letra em questão:

Figura 46: Tema A da música *Dezessete légua e meia*, na versão original de Luiz Gonzaga

Luiz Gonzaga

Fonte: Transcrição do autor

Por sua vez, na construção melódica de Dominginhos, é possível notar algumas diferenças estilísticas que o intérprete propõe em sua performance. Nesse sentido, destaca-se, por exemplo, a utilização de aproximações melódicas e cromáticas<sup>8</sup> na construção da melodia – elemento melódico bastante comum no choro e no jazz – como a nota dó# no segundo tempo do quarto compasso, assim como o fá# no compasso 17. Além de utilizar mais notas que a composição original, Dominginhos emprega também acordes em bloco em determinadas situações, pratica herdada do contato com a linguagem do jazz, como nos compassos 2, 8 e 13, técnica ausente na música tradicional nordestina, sendo mais comum a utilização de terças, como demonstrado na melodia de Gonzaga nos compassos 15 e 16. Além disso, é possível notar ornamentações em torno de algumas notas, que no exemplo de Gonzaga são mais longas, como nos compassos 4 (nota ré aproximada por dó#, e precedida pela mesma nota uma oitava abaixo), ou no compasso 13 (nota sol repetida no exemplo de Gonzaga, e com uma bordadura cromática a partir do Fá#). Nos compassos 11/12 ocorre também algo interessante, com uma diminuição rítmica partindo de um deslocamento

<sup>8</sup> “Existem dois tipos possíveis, notas do acorde (NA) e notas de aproximação (NP). O improviso será construído como uma sequência de notas pertencentes ao acorde, colocadas em pontos fundamentais. Essas notas são denominadas notas do acorde (NA). Entre as NAs serão inseridas notas de ligação, para que se crie um caminho e sejam construídas frases musicais. Essas notas de ligação serão denominadas notas de aproximação (NP), que podem também pertencer ao acorde sendo tocado” (FEIJÃO, 2004, p. 40-41).

motívico, no qual dois compassos do exemplo Gonzaga são comprimidos em um único compasso em Dominginhos, com maior atividade rítmica, ou seja, gerando mais espaço para a nota da colcheia de Gonzaga se transformar em 3 colcheias no exemplo de Dominginhos.

Figura 47: Tema A da música *Dezessete légua e meia*

## Dezessete légua e meia

### Comparação da melodia em Luiz Gonzaga e Dominginhos

**Luiz Gonzaga**

**Dominginhos**

6

11

Fonte: Transcrição do autor

O improviso musical contém, além dos elementos da própria composição de Luiz Gonzaga, conteúdos motivicos, rítmicos e melódicos apresentados pelos outros instrumentos do arranjo, como a guitarra e a flauta. Ao dialogar com os outros músicos presentes na gravação, Dominginhos traz à tona uma característica marcante do choro e do jazz, qual seja, a interação entre os músicos no momento da execução. Tal como destaca Gonçalves (2017, p. 75), “a construção de uma narrativa musical improvisada (inclusive sua intensificação ou densidade) depende da construção coletiva da performance pelos intérpretes envolvidos, através dos processos de interação”.

Na figura a seguir, podemos ver que, no momento do solo de guitarra, o acordeom responde ao motivo (2'57'') apresentado pela flauta, o que demonstra a atenção de Dominginhos às ideias musicais dos outros instrumentos no arranjo, realizando o que Gonçalves (2017) analisa como paráfrase em tempo real:

Figura 48: Construção motivica de pergunta e resposta (paráfrase em tempo real)

Fonte: Transcrição do autor

Dominginhos, além de uma interpretação diferenciada do tema, apresenta linhas melódicas em que se pode notar as mencionadas influências externas de outros estilos. Observando o trecho seguinte (3'08''), podemos destacar a presença de cromatismos (compassos 1, 3, 4, 6, 7 e 8) , notas de aproximação cromática (compassos 4 e 9), deslocamentos rítmicos nas frases (compassos 6 e 7) , além de ornamentações comuns em estilos como o *bebop*, a exemplo da bordadura tercinada (fá – sol – fá) no compasso 9:

Figura 49: Trecho de solo de Dominginhos em *Dezessete légua e meia*

The musical score is written in 2/4 time and consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 4, with chords C7, Gm7, C7, and Gm7 above the notes. The second staff contains measures 5 through 9, with chords C7, Gm7, C7, Gm7, and C7 above the notes. The third staff contains measures 10 through 14, with chords Gm7, C7, Gm7, C7, and Gm7 above the notes. The score includes various musical ornaments such as slurs, ties, and triplets, and features chromatic movements and rhythmic shifts as described in the text.

Fonte: Transcrição do autor

A partir dos trechos transcritos até o momento, é possível considerar a riqueza musical presente na interpretação e improvisação do artista. Com base nas inúmeras influências externas sofridas ao longo da vida, nota-se sua fidelidade aos aspectos musicais da música nordestina, junto ao diálogo com o choro, e também a música norte-americana (nota-se momentos de condução da melodia em blocos, ou aproximações cromáticas muito comuns nestes estilos). O solo em questão demonstra um pouco da perspectiva de Lawn e Hellmer



A partir desse exemplo, demonstra-se a coerência estrutural gerada por elementos que envolvem a interação no momento da improvisação, com diversos aspectos que enriquecem o momento da improvisação, conforme Gonçalves (2017), Monson (1996) e Passini (2013), que assinalam como um bom improviso não guarda características somente com sua composição individual, mas com toda uma relação com os outros músicos, como numa conversa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o presente trabalho, pretendemos contribuir com os estudos que focalizam a obra de José Domingos de Moraes, o Dominginhos. A fim de evidenciar os elementos interpretativos e os composicionais que marcam sua expressão musical, foram investigadas, além de duas composições autorais relevantes de seu repertório, *Ilusão nada mais* e *Nilopolitano*, também sua interpretação em *Dezessete légua e meia*, obra de Luiz Gonzaga, sua principal influência. O trabalho inclui ainda a contextualização histórica e social da época em que Dominginhos emergiu no cenário da música popular brasileira, momento posterior ao auge do gênero principal deste estudo, o Baião.

O objetivo geral que guiou a pesquisa está centrado, portanto, no estudo dos elementos musicais particulares presentes na música de Dominginhos, destacando o processo específico de estilização e modernização do gênero Baião. Como objetivos específicos, foram catalogados alguns elementos melódicos e harmônicos recorrentes em suas composições, que caracterizam o seu estilo nos campos da improvisação e composição.

Tomamos como ponto de partida o propósito de mostrar um pouco da trajetória do artista, primeiramente no momento em que inicia sua carreira informalmente em sua cidade natal, Garanhuns-PE, até sua partida para o Rio de Janeiro-RJ, onde estabeleceria um vínculo mais formal com a profissão de músico, além de firmar parcerias com artistas de renome da MPB como, Gilberto Gil, Anastácia, Chico Buarque e Djavan. Há que ressaltar que Dominginhos se faz presente como modernizador do Baião em um segundo momento no desenvolvimento desse gênero, ou seja, sua intervenção somente ocorreria após um primeiro estágio de estilização realizado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, quando propuseram a criação e sistematização do mesmo. A partir de um substrato ainda implícito os artistas mencionados estabeleceram uma espécie de constituição e concepção musical primária, com triângulo, zabumba e sanfona, formação que viria a tornar-se a própria base do forró nordestino. Dominginhos seguiria adiante abrindo as portas do Baião para novas roupagens, ao incluir em sua constituição, outros instrumentos nos arranjos, bem como a hibridização com o choro, o jazz e o funk.

Neste último quesito, procuramos estabelecer uma relação com o conceito de fricção de musicalidades, proposto por Acácio Tadeu Piedade (2007) e o processo natural de hibridização entre gêneros musicais. Ao mesmo tempo que podemos perceber uma mistura

natural de gêneros que se incorporaram no fazer musical de Dominginhos, como a utilização de fraseados do choro, do *jazz*, a exemplo de aproximações cromáticas e utilização de expansões harmônicas não utilizadas no baião até então, é possível demonstrar um processo fricativo de musicalidades, em que tais elementos “se dialogam, mas não se misturam”. É o caso, por exemplo, dos *grooves* de funk, presentes nos baiões de Dominginhos, no qual o gênero baião se estabelece em sua forma original a partir da rítmica do zabumba e da subdivisão rítmica no triângulo, porém convive com uma musicalidade até então não explorada, que é o ritmo do funk na bateria. Percebe-se que tal novidade está presente ali, mas a música continuaria sendo um baião independentemente deste elemento rítmico estranho ao estilo.

Enfatizamos a importância de Dominginhos no contexto da música popular brasileira, haja visto seu lugar reservado na história como principal sucessor do legado de Luiz Gonzaga. Traçou-se assim, como um dos objetivos do estudo, a exposição e análise de diferentes estruturas musicais que se combinam e se repetem em sua música, qual seja, as concepções de estilo do artista aplicados aos principais gêneros, o Baião e o Choro.

O Baião foi analisado, particularmente, sob a perspectiva de Alves (2017), que discorreu sobre as origens do gênero desde a confluência dos ritmos nordestinos até sua sistematização acima mencionada. Dominginhos se fez presente mais tardiamente nesse contexto, por volta da década de sessenta, quando o gênero já não demonstrava o mesmo impacto de outrora, considerando sua explosão mercadológica nos anos quarenta, momento em que chegou a ser denominado a “praga da época”. Refletiu-se, portanto, sobre o lugar de Dominginhos no desenvolvimento do Baião, considerando que, em contato com as vertentes musicais as mais diversas, como o choro, o Jazz, a Bossa Nova, o Funk e o Bolero, assimilou naturalmente elementos variados que terminaram por reverberar em suas composições. Além dos aspectos demonstrados nas transcrições, percebeu-se também, por intermédio da escuta, que Dominginhos procurou agregar outros elementos estilísticos em sua música. O uso de guitarras, teclados, bateria, orquestrações com concepções mais modernas e incomuns ao Baião comprovam esta tendência, o que resultaria em uma certa insatisfação de alguns críticos musicais.

O contato estabelecido com tantos outros compositores, como Toninho Horta, Hermeto Pascoal e Wagner Tiso, abriu as fronteiras de sua criação, materializando um estilo que viria a ser conhecido como o “Forró de Dominginhos”, ou seja, por um lado a conservação de alguns dos elementos tradicionais do Baião de Luiz Gonzaga, e por outro lado,

a aplicação de inovações que enriqueceram a harmonia, a melodia, o tratamento formal e a instrumentação. Focalizamos além dos trabalhos instrumentais do compositor, com a análise de Choros e Baiões de sua autoria, também a interpretação da música *Dezessete léguas e meia*, tal como anteriormente mencionado. A sessão de improviso ali realizada possibilitou a demonstração de elementos importantes em seu estilo de improvisação, como interação e narratividade.

A partir do conceito de “olhar cosmopolita” proposto pelos pesquisadores Alonso e Visconti (2018), procuramos realizar as investigações de maneira transversal com as questões históricas e sociais que levaram Dominginhos a ser conhecido como o modernizador do gênero Baião. Os mencionados autores apontam neste processo, a importância da utilização de um acordeom mais sofisticado, o modelo Giuliette, além do contato com a música de improvisadores americanos do jazz para acordeom, como Frank Marocco e Art Van Damme.

As análises realizadas nas músicas *Ilusão nada mais* e *Nilopolitano* procuram demonstrar as diferenças na abordagem estilística da melodia e da harmonia entre Gonzaga e Dominginhos, o que foi realizado trazendo à baila a famosa passagem melódica que identifica a introdução de *Asa branca*. Tal comparação se faz transversalmente com a biografia de Dominginhos, quando dissertamos sobre o gênero baião, a mudança de Dominginhos para o Rio de Janeiro-RJ e finalmente, a “sucessão” do legado de Gonzaga. Procuramos mostrar, na parte final do segundo capítulo, um pouco da produção discográfica de Dominginhos, apresentando os 52 discos de sua carreira em um quadro que descreve a instrumentação e o repertório de cada um deles, informação ainda inédita e que pode ser relevante para futuros trabalhos sobre o compositor.

Ao tratarmos das características gerais da música de Dominginhos, quanto a forma musical, os aspectos melódicos, harmônicos, e improvisações, observamos como seu processo de composição é bastante intuitivo e evidencia a tênue linha que separa a composição da improvisação. Nesse sentido há que se considerar o hábito do compositor de ligar o gravador e “sair tocando”, costume que resultou em uma série de composições consagradas pelo público, e que engrandecem o cancioneiro nacional.

Em relação à forma musical, procuramos analisar como Dominginhos explorou a forma binária, não muito tradicional no choro, e portanto, diferente da forma tradicional em três partes, além das formas tradicionais do frevo e do baião (A e B), e formas estendidas contendo três ou mais sessões, como ocorre nas músicas *Nilopolitano* e *Baião violado*. Ainda

em relação à forma, demonstramos como o desenvolvimento melódico particular das composições de Dominginhos resultam em irregularidades fraseológicas que proporcionariam uma coerência particular para suas músicas, tal como em *Chorinho pro Miudinho*. As músicas *Ilusão nada mais* e *Nilopolitano* foram utilizadas para demonstrar as particularidades no desenvolvimento fraseológico na melodia, por meio de recorrências interessantes em cada música.

Quanto aos aspectos harmônicos presentes em alguns exemplos, analisamos primeiramente um clichê harmônico muito utilizado na Bossa Nova e no Samba, que terminou por reverberar no xote *Oi, lá vou eu*, gravado em 1971. Tratamos ainda de outras questões como a utilização de uma harmonia pedal para o desenvolvimento do improviso na música *Nilopolitano*; algo bastante explorado por instrumentistas e compositores, como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Enfocamos, finalmente, a harmonia da primeira parte do choro *Homenagem a Pixinguinha*, para examinar a versatilidade do compositor ao transitar por diferentes áreas tonais. Tal estratégia acontece em muitas de suas músicas, sempre com um desenvolvimento melódico que facilita o “caminho” por regiões harmônicas vizinhas, e assim trazendo riqueza e interesse às composições.

No último capítulo tratamos do material que deu origem ao artigo apresentado no XXXI Congresso da Anpomm, a análise do improviso de Dominginhos na interpretação da música *Dezessete légua e meia*, também gravada por Luiz Gonzaga. Essa gravação proporciona materiais transcritos que mostram o processo de construção de uma narrativa em seu improviso, como proposto em Gonçalves (2017), bem como o conceito de interação, aspecto primordial nas improvisações de Dominginhos, que realizava o procedimento de paráfrase em tempo real. A mesma estratégia ocorre na música de Hamilton Godoy, *Um abraço, seu Domingos*, em que Dominginhos realiza uma paráfrase em tempo real das últimas três notas da música, além de um improviso melódico que tem profunda relação com a ideia de arco narrativo demonstrado na página 42. Na interpretação e no improviso de Dominginhos sobre a música *Dezessete légua e meia* ocorrem características marcantes, como aproximações cromáticas, reconstrução melódica da linha original, bem como os elementos de interação e narratividade abordados durante a pesquisa.

Foi também objetivo deste trabalho contribuir com os elementos que caracterizam o forró em seus diferentes espaços e estilos. A partir da sistematização da obra de Dominginhos, faz-se possível entender o processo de estilização do forró em seus diversos âmbitos, seja no acompanhamento, na composição ou na improvisação. Faz-se importante

refletir, nesse sentido, acerca do lugar de Dominginhos e também de outros acordeonistas responsáveis pela estilização de novas formas de acompanhamento e composição no forró, como Mestre Genaro, Mestrinho, Cosme Vieira e outros tantos músicos que trabalham e contribuem diretamente com a evolução desta música.

Procurou-se, portanto, com esse trabalho, contribuir com os futuros estudos sobre o processo de sistematização da música popular brasileira ao demonstrar elementos na arte de Dominginhos que conversam diretamente com as teorias que vêm sendo estudadas no âmbito da composição e da improvisação. Espera-se que o estudo auxilie trabalhos futuros que envolvam a música de Dominginhos, o Baião e o Choro, em abordagens teóricas e práticas, como arranjos, composições, artigos, dissertações e estudos em geral. A música do artista possui um potencial exclusivo, a até certo ponto, inédito na academia. Dessa forma, nos empenhamos em ajudar a preencher a lacuna que caracteriza a sistematização e estudo da música popular brasileira, a qual detém um longo caminho de estruturação pela frente.

## REFERÊNCIAS

- AEBERSOLD, Jamey. How to play and improvise. 6. ed. rev. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1992, v.1.
- ALMADA, Carlos. Arranjo. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2000.
- ALONSO, Gustavo; VISCONTI, Eduardo. Dominginhos e a “invenção” do Nordeste cosmopolita. *Teoria e Cultura*, v. 13, n. 2, p. 198-209, 2018.
- ALVES, Elder P. Maia Alves. *A sociologia de um gênero: baião*. Maceió: IPHAN-AL, 2017. 355p.
- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- BAILEY, Derek. *Improvisation Its Nature and Practice in Music*. USA: Da Capo Press, 1993.
- BAKER, David N. *Jazz pedagogy: a comprehensive method of jazz education for teacher and student*. Chicago: Maher Publications, 1979.
- BERLINER, Paul F. *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- BJERSTEDT, Sven. *Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor*. Tese (Doutorado). Lund University, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Department of Research in Music Education, 2014. Disponível em: <https://lup.lub.lu.se/search/publication/4387738>
- CASCUDO, Luis Câmara. *Viajando o sertão*. São Paulo, Global editora, 2009.
- COOK, Nicholas. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per Musi*, n.16, p. 7-20, 2007. Disponível em: [http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/16/num16\\_cap\\_01.pdf](http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/16/num16_cap_01.pdf).
- COOKE, Deryck. *The language of music*. Londres: Oxford University Press, 1959.
- COLLURA, Turi. *Improvisação, volume 1: práticas criativas para a composição melódica na música popular*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.
- CORTES, Almir. *Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p. 195-208.
- CORTES, Almir. *Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. 2012. 285 f. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2012.

DIAS, Lêda. *O Acordeão e seus sotaques*. In: Sotaques do fole / SESC, Departamento Nacional. Rio de Janeiro, 2011. P. 10-30.

DOMINGUINHOS. [José Domingos de Moraes]. Entrevista ao Programa Sala de Reboco. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=GQ5kKKeomUM>>. (Acesso em: 15 mar. 2022.)

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1996. 352p.

FARIA, Nelson. *A arte da improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1991.

FEIJÃO, Pedro Cipriano. *Um algoritmo de criação de improvisos com harmonia de jazz*. Campinas, UNICAMP, 2012. 94p.

GIL, Gilberto. Musicalidade ampla de um improvisador. *Jornal O Estado de S. Paulo*, online, 12 fev. 2011. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/musicalidade-ampla-de-um-improvisador-imp-,678496>. Acesso em: 25 set. 2021.

GONÇALVES, Rafael. *Individualidade, narratividade e interação em música popular improvisada*. 2017. 196 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura em Linguagens) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

GUERRA-PEIXE. *Melos e Harmonia Acústica – Princípios de composição musical*. Opus. São Paulo: Irmãos Vitale, 1988.

GUEST, Ian. *Arranjo – método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. Vol. 1

HÜHN, Peter *et al* (Orgs.). *Handbook of Narratologia*. Berlin: Walter de Gruyter, 2010.

IYER, Vijay. Exploding the Narrative in Jazz Improvisation. In: *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*. New York: Columbia University Press, 2004, p. 394-403

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. Improvisation. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary (Eds.). *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press, 2002, p. 117-134.

KERNFELD, Barry. *What to listen for in Jazz*. New York: Yale University Press, 1995.

KRATUS, John. A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation. *International Journal of Music Education*, v. 26, n.1, p.27-38, 1995.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). UNIRIO, 2012. *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música*, n. 26, p. 7-20, jul./dez. 2012.

LAWN, Richard; HELLMER, Jeffrey L. *Jazz: theory and practice*. Los Angeles: Alfred Music Publishing Co., 1996. 312p.

LIGON, Bert. *Comprehensive Technique for Jazz Musicians*. 2. Ed. [2.1.]: Houston Publishing, Inc., 1999.

MAIA, Marcos da Silva; NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Os ritmos do baião fonográfico de Luiz Gonzaga*. Revista Opus, v.25, n.3, p. 508-530, set/dez. 2019.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e Guitarra na música instrumental brasileira*. 2006. 87 f. (Dissertação de Mestrado) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou!* Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 470p.

MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. *Improvisação no choro segundo chorões*. 2012. 111 F. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

METHENY, Pat. Pat Metheny: An interview from Bryant Gumbel of NBC. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fXrS4xbpaxQ> . Acesso em 5 Nov. 2022.

MONSON, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

MORAES, José Domingos. “*No Salão Vazio: entrevista com Dominginhos*”. Por Alexandre Pavan; Manu Maltez; Max Eluard; Ricardo Tacioli. São Paulo, 27 de outubro de 2011.

NAPOLITANO, Marcos. A invenção da música popular brasileira: um campo de reflexão para a história social. In: *Latin American Music Review / Revista de Música Latino-americana*, v.19, n.1. (Spring – Summer, 1998), p.92-105. University of Texas Press.

NASCIMENTO, Lucas Campelo do. Puxa o fole, sanfoneiro: práticas, contextos, memória, sujeitos. In: XII ENCONTRO REGIONAL CENTRO-OESTE DA ABEM, 12., 2012, Brasília. *Anais [...]*. Brasília: UFPB, 2012.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite da semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. *Debates, Cadernos do programa de pós graduação em música da UNIRIO*, n. 6, p. 7-39, 2002.

NILES, Richard. *The Pat Metheny Interviews: the inner workings of his creativity revealed*. 1. ed. [s.1.]: Hal Leonard, 2009.

PASSINI, Pablo. *A improvisação e o momento: Abordagens de três performances de Misterioso de Thelonious Monk, pelo Paul Motian Trio*. 2013. 196 f. Dissertação (mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

- PEREIRA, Marcos Vinícius Medeiros. Fundamentos teórico-metodológicos da pesquisa em educação: o ensino superior em música como objeto. *Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 22, n. 40, p. 221-233, 2013.
- PEREIRA, Rodrigo Zolet. MENDES, Sérgio Nogueira. “A modernização do baião: aspectos composicionais e interpretativos da obra de Dominginhos.” XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – João Pessoa, 2021.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Revista OPUS*, v. 11, p. 197-207, 2005.
- PRINCE, Gerald. *A dictionary of Narratology*. [s.l.]: University of Nebraska Press, 1989.
- RUSSEL, George. *Lydian Chromatic Concepto f Tonal Organization*. 4<sup>th</sup> edition. Brookline: Concept Publishing Company, 2001.
- SADIE, Stanley (Org.). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- SANTOS, Paulo. Elementos composicionais constitutivos de quatro peças de diferentes gêneros ao longo da obra de Dominginhos. *Revista Música*, v. 19, n. 1, p. 99-117, 2019.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber, 1970.
- SCHULLER, Gunther. Sonny Rollins and the challenge of thematic improvisation. *The Jazz Review*, v. 1, n. 1, p. 6-9-21, 1958.
- SEBESTIK, Miroslav. John Cage – About Silence and Traffic – trecho do documentário Acouté (Listen). (audiovisual). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H-XygAaOzw>>. Acesso em 8 nov. 2022
- SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003. 172p.
- SLOBODA, John. *A Mente Musical: A psicologia definitiva da música*. Trad. Beatriz Ilari; Rodolfo Ilari. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2008.
- SIMÕES, Rodrigo. *Quarteto novo: Um estudo de padrões rítmicos e melódicos recorrentes na improvisação de faixas selecionadas*. 2005, 85 f. (Monografia apresentada ao curso de Pós-graduação Lato Sensu, Especialização em Música Popular Brasileira). Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2005.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na musica brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2008. 196p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. A pesquisa e análise da música popular gravada. In: VII CONGRESSO DA IASPM-AL, CASA DE LAS AMÉRICAS. 7., 2006, Havana. *Actas*.

Havana, Cuba: Actas, junho de 2006. Disponível em:  
<<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMPgravada.pdf>>.  
(Acesso em: 7 out. 2021)

VALENTE, Paula Veneziano. *Horizontalidade e Verticalidade: Dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. 2009, 139 f. (Dissertação de Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VALENTE, Paula Veneziano. *A improvisação no choro: História e Reflexão*.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma história das músicas*. São Paulo, Companhia das letras, 2011.