

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

A SANFONA NO FORRÓ PÉ-DE-SERRA: UM
PEQUENO ESTUDO SOBRE ERON LIMA E
NANDINHO BARROS

ROBERTO KAUFFMANN

RIO DE JANEIRO - 2019

ROBERTO KAUFFMANN

A sanfona no pé-de-serra: um pequeno
estudo sobre Eron Lima e Nandinho
Barros

Trabalho de Conclusão de Curso submetido
ao Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e
Artes da UNIRIO, como requisito parcial para
obtenção do grau de Licenciado em Música,
sob a orientação do Professor Almir Côrtes.

Rio de Janeiro, 2019



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

“A SANFONA NO FORRÓ PÉ-DE-SERRA - UM PEQUENO ESTUDO SOBRE ERON
LIMA E NANDINHO BARROS”

por

Roberto Kauffmann

BANCA EXAMINADORA

Professor (orientador) Almir Côrtes Barreto

Professora Mônica Duarte

Professora Lúcia Barrenechea

Nota : 10

DEZEMBRO 11 DE 2019

RESUMO

KAUFFMANN, Roberto Salgado. Rio de Janeiro, 2018. *A sanfona no pé-de-serra: um pequeno estudo sobre Eron Lima e Nandinho Barros*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) — Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019

Um estudo com transcrições e exemplos sobre a execução de dois sanfoneiros especialistas no forró pé-de-serra visando ajudar os estudantes no desenvolvimento de variações de acompanhamento nos baixos do acordeom. A sanfona é contextualizada com a apresentação do instrumento e de alguns dos mestres da tradição nordestina. São incluídos padrões básicos de zabumba e triângulo e ao final são apresentadas formas de aplicação dos diversos padrões que podem ser extraídos das transcrições e estudados individualmente.

Palavras-Chave: forró pé-de-serra, sanfona, acordeom, Nandinho Barros, Eron Lima.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Luiz Gonzaga - o "Rei do Baião"	9
Fig. 2 - Dominginhos	10
Fig. 3 - Mestre Camarão	11
Fig. 4 - Gennaro	11
Fig. 5 - Notação dos baixos	14
Fig. 6 - Notação do fole	14
Fig. 7 - Trio Nordestino com Coroné, Gennaro e Cobrinha nos anos 1980	15
Fig. 8 - Nandinho Barros	17
Fig. 9 - Parte A de "Festejos" de Camarão	25
Fig. 10 - Base de forró	26
Fig. 11 - Aplicação da base na introdução de "Índio Alemão"	26
Fig. 12 - Padrão para acompanhamento nos baixos	27
Fig. 13 - Permutações com padrão anterior	27
Fig. 14 - Exemplo de articulação com o fole no compasso 24 de "Índio Alemão"	28
Fig. 15 - Introdução de "De Véio Pra Véio" de Luiz Carlos Borges	28
Fig. 16 - Exemplo do uso de terças nos baixos no compasso 29 de "Índio Alemão"	29
Fig. 17 - Padrão de acompanhamento em colcheias para encadeamentos II-V-I nos compassos 53 e 54 de "Índio Alemão"	29
Fig. 18 - introdução de "Gandaeira" de Dominginhos	30
Fig. 19 - Exemplo do uso de acordes completando a levada e de frases nos baixos nos compassos 41 a 44 de "Índio Alemão"	30
Fig. 20 - Frase nos baixos muito comum no forró no compasso 65 de "Índio Alemão"	31
Fig. 21 - Final tradicional	31

Fig. 22 - final de "Índio Alemão"	31
Fig. 23 - Eron Lima	32
Fig. 24 - baião na zabumba	38
Fig. 25 - Base de baião "duro"	38
Fig. 26 - Base de dois compassos	39
Fig. 27 - O mesmo padrão preenchido por acordes (compassos 11 e 12 de "Lamento Nordestino")	39
Fig. 28 - variação da posição dos acordes sobre a mesma linha de baixo	39
Fig. 29 - exemplo do uso de tétrades nos baixos no compasso 23 de "Lamento Nordestino"	40
Fig. 30 - xaxado na zabumba	40
Fig. 31 - baixo imitando zabumba nos compassos 29 ao 32 de "Lamento Nordestino"	40
Fig. 32 - articulações com o fole nos compassos 33 e 34 de "Lamento Nordestino"	41
Fig. 33 adiantamento da terceira nota do <i>tresillo</i> no compasso 75 de "Lamento Nordestino"	41
Fig. 34 - acompanhamento todo nos contratempos na frase conclusiva de "Lamento Nordestino"	42
Fig. 33 - "O Ovo" de Hermeto Pascoal com a aplicação de um padrão apresentado na pág. 24	43
Fig. 35 - primeira parte de "Baião" de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira com a aplicação dos padrões apresentados na pág. 34.	44

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 A SANFONA NO FORRÓ PÉ-DE-SERRA, ALGUNS MESTRES	9
3 O ACORDEOM	12
3.1 Notação do acordeom	13
4 ZABUMBA E TRIÂNGULO	15
5 TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE	17
5.1 Nandinho Barros	17
5.2 Eron Lima	32
6 SUGESTÃO DE APLICAÇÃO	42
7 CONCLUSÃO	47
REFERÊNCIAS	48

1 INTRODUÇÃO

O acordeom na música do Nordeste é conhecido como sanfona e se apresenta como instrumento fundamental dentro do que podemos chamar de complexo estilístico do forró. Dentro desse complexo, existe uma série de subestilos com suas peculiaridades e variações. O presente projeto é uma iniciativa no sentido trazer para o formato acadêmico o estudo dessa música tão importante na construção da identidade brasileira.

A sanfona é um instrumento muito complexo pela multiplicidade de elementos que o músico deve administrar. No contexto do trio de forró a responsabilidade do sanfoneiro é imensa pois ele fica a cargo de tocar introduções, acompanhadas pela mão esquerda com linha de baixo e acordes e também por fazer o acompanhamento rítmico e harmônico da canção caracterizando o seu estilo. Além disso, muitas vezes ele próprio é o cantor e frequentemente executa temas inteiramente instrumentais. Esse formato foi consolidado a partir dos anos 1940 quando Luiz Gonzaga passou a se dedicar intensamente ao baião.

Nos arranjos das gravações selecionadas para este estudo é recorrente a presença da melodia principal executada pela sanfona nas introduções e nos interlúdios. Inclusive, é plausível supor que a maioria das composições de Luiz Gonzaga tenha origem instrumental, vindo a ser letrada posteriormente por seus parceiros. O *Baião na Garoa*, por exemplo, foi gravado primeiramente como música instrumental em 1952. (CÓRTEZ, 2018 p.2)

O acordeom é um instrumento que tem uma característica peculiar de ser aprendido na maioria das vezes de maneira informal através do convívio e da observação de músicos mais experientes (muitas vezes parentes). No entanto, é comum a queixa de músicos profissionais de não ter tido oportunidade de aprender a teoria e leitura.

A tradição da música executada por acordeom caracteriza-se predominantemente por ser transmitida de pai para filho, embora também existam escolas especializadas para o ensino destes instrumentos, como ocorre no Conservatório de música de Ituiutaba, exemplo de instituição que oferece este tipo de ensino desde 1965, quando foi criada a “Escola de Acordeon Ituiutaba”. Constata-se em relatos de jornais desta época uma disposição por parte da sociedade local para aprender, não apenas o uso prático do instrumento, mas

também o domínio da escrita por meio de partitura. (GUIMARÃES JÚNIOR, / SOUSA, 2012).

No Brasil especialmente, temos poucos trabalhos publicados sobre o instrumento, e os que temos em sua maioria são estrangeiros e estão esgotados. O material produzido aqui raramente contém algum aprofundamento na questão do acompanhamento dos estilos nordestinos, e mesmo o volumoso repertório instrumental de mestres como Dominginhos e Camarão ainda carece de edição e publicação.

Apesar de ultimamente haver uma onda de novos instrumentistas e de professores que vem criando videoaulas e cursos on-line (como Edglei Miguel, Marcelo Caldi e Estevão Ewald) é flagrante a falta de informação sobre o tema e a questão do do acompanhamento rítmico/harmônico no meu entendimento é a principal lacuna que o acordeonista que quer se aventurar pelo universo do forró deve preencher.

Quando comecei a me aventurar com a sanfona nos bailes de forró pelo Rio de Janeiro em 2012, já tinha uma bagagem como baterista, já havia concluído o bacharelado em MPB na UNIRIO e estudava piano. Comecei no acordeom tocando com bandas que sempre tinham outros instrumentos de base harmônica como violão e contrabaixo. Logo percebi que devia me aprofundar na formação do trio “pé-de-serra” tradicional, com sanfona, triângulo e zabumba.

Tocando com outros instrumentos na base rítmico/harmônica o acompanhamento da sanfona fica naturalmente mais concentrado no teclado e a mão esquerda fica ofuscada. Já na formação de trio o trabalho nos baixos passa a ser fundamental.

Buscando desenvolver um acompanhamento eficiente e confortável passei a prestar ainda mais atenção nos sanfoneiros que via tocar. São muito raras as gravações de estúdio onde se pode ouvir os baixos da sanfona com clareza, até porque quase todos discos de forró sempre têm uma variedade de outros instrumentos compondo a base. Nesse ponto percebi a gigantesca lacuna que há na questão do acesso ao estudo da sanfona dentro do forró.

São comuns livros e métodos, especialmente americanos, com transcrições de instrumentistas consagrados. Esse tipo de trabalho acaba sendo muito útil para que músicos que já tenham intimidade com a leitura possam extrair elementos que os ajudem a conhecer um determinado estilo ou forma de tocar. Nesse sentido, a partir da minha própria dificuldade e da minha necessidade de criar material para minhas aulas decidi realizar esse trabalho.

2 A SANFONA NO FORRÓ PÉ-DE-SERRA: ALGUNS MESTRES

Figura 1 - Luiz Gonzaga - o “Rei do Baião”



Fonte: Chico Albuquerque/Acervo IMS

Luiz Gonzaga (Exu, PE - 1912-1989) filho de Seu Januário dos oito baixos (que além de músico era luthier), formatou o gênero do forró. Grande instrumentista e integrante dos melhores regionais de choro virou um símbolo nacional quando começou a cantar a vida do nordestino. Em gravações realizadas nas décadas de 40, 50 e 60 pode se ouvir nitidamente a sua sofisticação como intérprete. Em muitas dessas gravações a mixagem dos volumes dos instrumentos era feita através da distância dos músicos dos microfones, sendo assim, Gonzaga gravava voz e sanfona ao mesmo tempo. É possível notar que ele enfatizava muito as introduções (momento em que não cantava) e pequenas intervenções, deixando a base por conta do regional, composto por violões, cavaco, baixo ou tuba, e percussões.

Figura 2 - Dominginhos



Fonte: Victor Soares/ABr

Dominginhos (José Domingos de Moraes, Garanhuns, PE 1941 - São Paulo, 2013) foi eleito por Gonzaga seu "herdeiro artístico" em 1957 tendo estreado na gravação original do clássico "Forró no Escuro".

Filho do sanfoneiro de oito baixos e afinador conhecido como Mestre Chicão conheceu Gonzaga tocando melê (tambor) ao lado de seus irmãos na porta do Hotel Tavares Correia em Garanhuns. Ao chegar no Rio de Janeiro com a família, em 1954 foi procurar "Seu Luiz" que prontamente lhe presenteou com uma sanfona e algum dinheiro.

Dominginhos forjou seu estilo no Rio de Janeiro no final dos anos 1950 e durante os 1960. Com a ascensão da bossa nova e da guitarra elétrica, a sanfona e o baião entraram em declínio e Dominginhos que trabalhava como sanfoneiro para Luiz Gonzaga passou a tocar nos bailes e boates do Rio. Dessa forma, esteve também em contato com o repertório da noite da época, tangos, boleros, música americana, samba e bossa nova.

Se firmou como grande instrumentista e após gravar alguns discos instrumentais pela gravadora Cantagalo (de Pedro Sertanejo, pai de Oswaldinho do Acordeom) e acompanhar grandes artistas da época, recebeu o apelido de "Sanfoneiro Pop". Reconhecido por mestres da música brasileira como Hermeto Pascoal e Toninho Horta e tendo deixado uma valiosa obra de música instrumental e cantada Dominginhos é uma lenda do acordeom no mundo todo.

Figura 3 - Mestre Camarão



Fonte: Cristina Dias/Secult-PE

Camarão (Reginaldo Alves Ferreira, Brejo da Madre de Deus, PE -1940 - Recife, PE 2015) é uma das maiores referências quando o assunto é forró pé de serra. Dono de estilo próprio, gravou ao menos 25 discos e possui uma extensa obra instrumental que ainda carece de registro e edição apropriada em partituras. Sua obra instrumental é intensamente tocada pelos sanfoneiros e é com certeza a maior importância na construção do estilo.

Figura 4 - Gennaro



Fonte: "O Milagre de Santa Luzia" - Divulgação

Gennaro (José Egenaldo Marcelino da Silva, Marimbondo, AL - 1956) apesar de não ter a fama de Gonzaga e Dominginhos é hoje a maior referência viva que temos

sobre sanfona no forró. Alagoano, veio morar no Rio aos 16 tendo acompanhado Marinês ainda muito jovem. Gravou quatro discos solo com direção musical de Chiquinho do Acordeom antes de entrar no Trio Nordestino para substituir Lindú (entre 1980 e 1991) como cantor e sanfoneiro após sua morte.

Há mais de 40 anos Gennaro é um dos sanfoneiros mais requisitados em gravações de forró, tendo já participado de trabalhos de diversos artistas como Dominginhos, Marinês, Marinalva, Mestre Zinho.

Seu estilo de acompanhamento é considerado entre os músicos de forró como sendo uma espécie de padrão para o forró pé-de-serra.

3 O ACORDEOM

Existem muitos tipos de instrumentos que podem ser chamados de acordeom. Os instrumentos diatônicos, são uma família a parte, muito usados em diversas culturas como na música gaúcha (gaita ponto), na música francesa (diatonic) e na nordestina (pé de bode ou oito baixos). Entre esses instrumentos há infinitas variações de modelos e afinações.

Outra família é a dos instrumentos cromáticos onde também há dezenas de variações. As mais importantes seriam entre os sistemas de mão direita, onde há os acordeons com teclado de piano e os acordeons com botões (que também tem variações nas configurações dos botões) e o sistema da mão esquerda, onde existem o sistemas stradella (conhecido também com "standard bass") e o sistema de baixo solto ("free bass").

O sistema stradella é o que é usado no forró e na maioria das músicas folclóricas pelo mundo. Nesse sistema temos duas fileiras de notas simples, organizadas em quartas com sendo a primeira fileira uma terça maior acima da segunda fileira, que é a fileira de referência, onde estão as marcações que orientam o instrumentista. Não há oitava, e em geral as notas mais graves são um Dó ou um Lá. Nesse sistema, as outras fileiras são acordes completos, maiores, menores, acordes de sétima (nos acordeons de 120 baixos esses não possuem quinta) e diminutos (na verdade um acorde menor com sexta sem quinta).

Os acordeons de "baixo solto" muitas vezes possuem também o sistema stradella, sendo portanto imperceptível visualmente sua diferença. Há neles uma chave de registro que muda o sistema. Com essa chave ativada, as quatro fileiras que seriam de acordes se transformam em notas individuais numa organização igual a do sistema cromático. Esse tipo de instrumento é hoje em dia ensinado em conservatórios e usado na música de concerto por suas maiores possibilidades.

3.1 Notação do acordeom

A música para acordeom com sistema stradella é escrita em duas pautas, uma com clave de sol para o teclado e uma com clave de fá para os baixos, no entanto ainda há muitas variações sobre como escrever para a mão esquerda.

O que já está bastante consolidado é que quando se quer representar os botões dos acordes se grafa a nota da fundamental do acorde desejado e sobre essa nota "M" para maiores, "m" para menores, "7" para acordes de sétima e um ° para os diminutos.

O professor Mário Mascarenhas utilizava em seus métodos e partituras uma notação literal do nome da fundamental do acorde sobre a pauta da clave de fá apenas em suas obras direcionadas para iniciantes. Essa prática é bem comum em outros métodos mais antigos como o clássico "Método Teórico Prático Progressivo" de Luigi Oreste Anzaghi.

A pesquisadora e acordeonista Marina Camargo em seu recente trabalho "Acordeom Brasileiro" (2018) usa uma notação interessante que associa o uso de cifras ao uso dos sinais que determinam o tipo do acorde. Em um compasso onde há um de acorde de G7 por exemplo ela coloca a nota Sol simplesmente e o instrumentista já deve deduzir pela cifra que deve usar o botão de Sol com sétima. Nesse sistema de notação os sinais (M, m, 7 e °) só são usados quando a necessidade de usar acordes que tem um baixo que não está contido na tríade, como Em7 (G/E) ou quando se usa dois botões de acorde para gerar um acorde mais complexo.

Marcelo Caldi tem feito um extenso e intenso trabalho de composição, transcrição, arranjo e criação de material didático para o acordeom. Embora muitas de

suas partituras possuam apenas melodia e cifra, Caldi tem colocado a mão esquerda com detalhes em algumas delas. Sua escrita difere um pouco da maioria dos métodos porque ele prefere usar como limite para as notas do baixo o Dó 2. Essa escolha permite que a parte de cima da pauta fique mais livre para escrever os sinais de tipo de acorde, cifras, articulações e etc. Participo desde 2016 da Orquestra Sanfônica do Rio de Janeiro liderada por Caldi e contribuo eventualmente para o trabalho com arranjos e transcrições. Tenho seguido portanto essa forma na minha escrita e adotei a mesma nesse trabalho.

Figura 5 - Notação dos baixos.



Fonte: o autor

O uso do fole é um assunto muito extenso que eu preferi não abordar em detalhes neste trabalho, mas no decorrer das transcrições que eu realizei percebi e registrei nas partituras algumas passagens em que os instrumentistas aproveitam a necessidade de abrir ou fechar o fole (pelos motivos naturais) para acrescentar algumas articulações rítmicas que seriam muito difíceis e improváveis de se fazer usando apenas os dedos. Essa é uma técnica muito usada, inclusive no meio dos acompanhamentos.

Para registrar o movimento do fole usei uma grafia similar à do arco dos instrumentos de corda:

Figura 6 - Notação do fole

Abrir ∨ **Fechar** ▮

Fonte: o autor

4 ZBUMBA E TRIÂNGULO

Figura 7 - Trio Nordestino com Coroné, Gennaro e Cobrinha nos anos 1980



Fonte: Capa do CD da coleção "Raízes Nordestinas", EMI Brasil

O formato do "trio pé de serra" consolidado por Luiz Gonzaga é a base da formação de qualquer grupo de forró. No entanto frequentemente vemos diversos outros instrumentos de percussão como agogô, pandeiro e chocalhos sendo tocados por músicos que em geral também ficam responsáveis pelo coro.

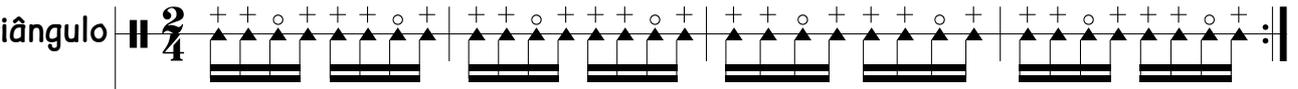
Tradicionalmente nas gravações de estúdio muitos outros instrumentos são usados. Luiz Gonzaga fez diversas gravações usando como base o regional de choro assim como o Trio Nordestino e Os 3 do Nordeste. Nos anos 1970 o baixo elétrico, a guitarra, bateria e os pianos elétricos invadiram as gravações de forró, mas a sanfona, o triângulo e a zabumba nunca deixaram de estar presentes.

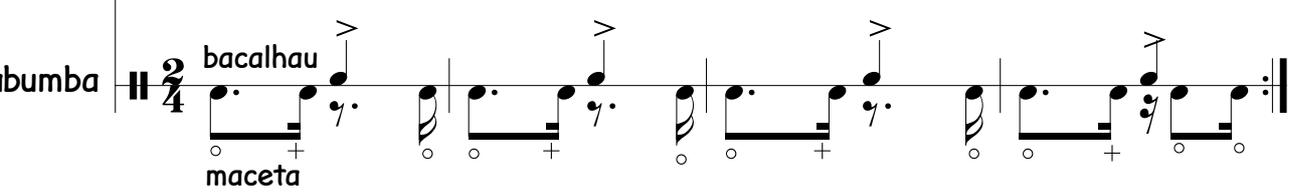
As duas transcrições que eu apresento neste trabalho foram realizadas por gravações feitas sem acompanhamento algum, mas os dois sanfoneiros que escolhi estudar já trabalharam como zabumbeiros em outros momentos da vida e conhecem a fundo os padrões, variações e particularidades da percussão no forró.

Seguem padrões comuns de triângulo e zabumba acrescidos de uma pequena variação no quarto compasso de cada exemplo. Os sons abertos estão simbolizados com o sinal (+) e os fechados com (°).

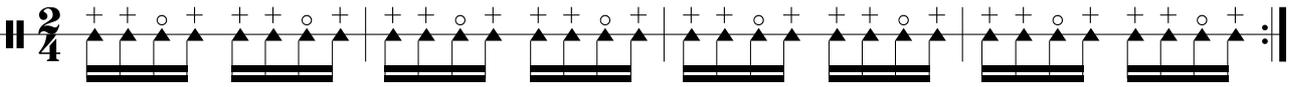
Bases de zabumba e triângulo

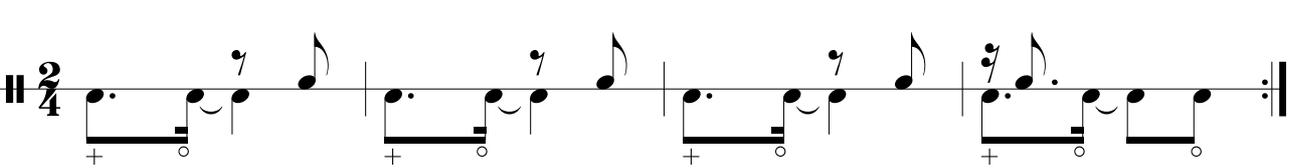
FORRÓ

triângulo || $\frac{2}{4}$ 

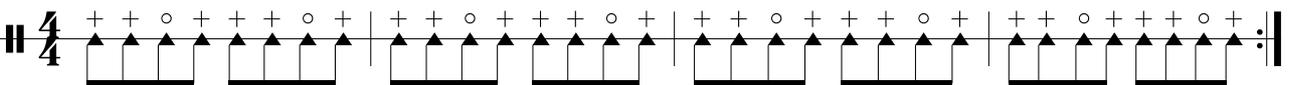
zabumba || $\frac{2}{4}$  *bacalhau*
maceta

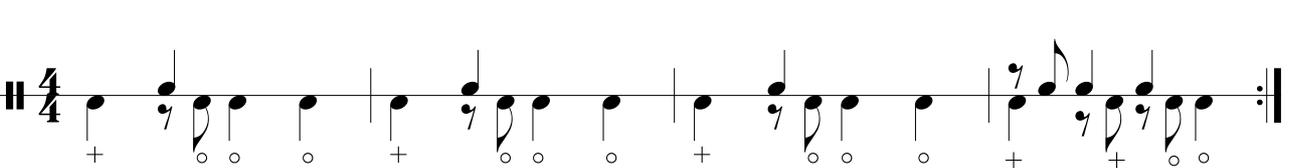
BAIÃO

$\frac{2}{4}$ 

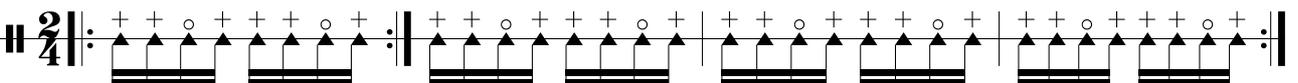
$\frac{2}{4}$ 

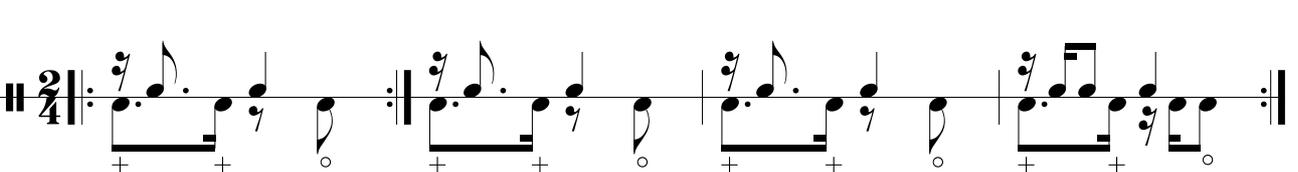
XOTE

$\frac{4}{4}$ 

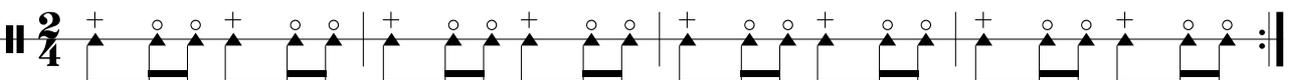
$\frac{4}{4}$ 

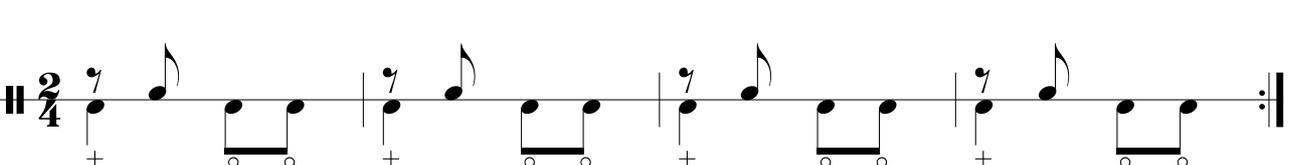
XAXADO

$\frac{2}{4}$ 

$\frac{2}{4}$ 

ARRASTA-PÉ

$\frac{2}{4}$ 

$\frac{2}{4}$ 

5 TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE

No Rio de Janeiro a presença da cultura nordestina é forte e o mercado do forró pé-de-serra é bastante ativo. Entre os muitos sanfoneiros que pude ouvir e conhecer escolhi dois para entrevistar e recolher informações sobre seus estilos.

Conheci Nandinho Barros nas noites de forró da Lapa sempre tocando com os melhores trios da cidade. Seu conhecimento do estilo e do repertório são profundos e ele agrega a essa bagagem um estilo pessoal forte com harmonizações arrojadas e acordes modernos.

Eron Lima é uma referência na região metropolitana do Rio de Janeiro quando o assunto é sanfona e principalmente se tratando do forró pé de serra. Muito experiente toca com facilidade e conforto.

É importante ressaltar que as transcrições que se seguem foram feitas a partir de uma execução específica. Em outras execuções Nandinho e Eron podem vir a repetir alguns elementos mais estruturais, mas em geral o caráter improvisado da execução é um elemento fundamental.

5.1 Nandinho Barros

Figura 8 - Nandinho Barros



Fonte: Nandinho Barros

Luiz Fernando Barros (Nova Iguaçu - RJ - 1989) é filho e neto de paraibanos. Começou a tocar triângulo e zabumba aos sete anos em festas de amigos e familiares junto com seu pai, o sanfoneiro Fernando Barros. Aos onze anos começou a aprender violão sozinho através de revistas. Inspirado por grandes sanfoneiros amigos de seu pai, dentre eles Maçarico, Adriano do Acordeom e Cigano do Acordeom. Passou a se interessar pelo instrumento e começou a aplicar os acordes que havia aprendido no violão ao teclado e aos baixos da sanfona.

Com quinze anos começou a tocar em bandas da região e logo em seguida com o grupo Pimenta do Reino, onde começou a desenvolver a improvisação. No Trio Remelexo foi onde Nandinho desenvolveu a fundo a linguagem do forró na sanfona. A partir daí se consolidou como um dos sanfoneiros mais requisitados do Rio de Janeiro.

Em 2018 depois de um pouco de insistência consegui agendar algumas aulas particulares com Nandinho Barros. Há algum tempo já éramos amigos e eventualmente o chamava para me substituir no Trio Samburá com quem atuo semanalmente desde 2016. Minha demanda era de desvendar um pouco dos mistérios do acompanhamento e principalmente das levadas e frases da mão esquerda, que na minha percepção e para o meu gosto pessoal ele realizava com maestria.

Nandinho é um músico com grande fluência no instrumento e com grande conhecimento de repertório. Nunca teve um estudo formal de música e seu aprendizado se deu de forma intuitiva, seu pai é sanfoneiro amador e seu avô também foi. Sendo assim a nossa comunicação acontecia mais no campo prático e eu depois tentava extrair padrões para estudar e aplicar ao meu repertório.

Já tínhamos tido várias aulas, já havia compreendido a ideia básica e estava me desenvolvendo quando um dia ele começou a tocar de forma improvisada um forró chorado em duas partes (Lá menor e Dó maior). Entendi que a composição que nasceu ali e que veio a se chamar "Índio Alemão" é na verdade uma síntese da matéria que eu estava buscando compreender quando o procurei.

Índio Alemão

Nandinho Barros

♩ = 100

Forró

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time. The first system shows a treble clef with a melody and a bass clef with a bass line. Chords are indicated below the bass line: Am, G, F, E, F°, E, Am, Am.

Musical notation for measures 5-8. Chords are indicated below the bass line: G, F, E/G#, Dm, Am/C, E7/B, Am.

Musical notation for measures 9-14. Chords are indicated below the bass line: E7, Am, Bm7(b5).

Musical notation for measures 15-20. Chords are indicated below the bass line: E/G#, Am, E7, Am.

Musical notation for measures 21-24. Chords are indicated below the bass line: Bm7(b5), E/G#, Am.

Índio Alemão - pag. 2

25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many accidentals. The bass staff contains a bass line with chords and some grace notes. Chords are labeled: G7 (with a 7), C (with an M), Bm7(b5) (with an m and a 7), and Am7 (with an m).

29

Musical notation for measures 29-32. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many accidentals. The bass staff contains a bass line with chords and some grace notes. Chords are labeled: G7, C7 (with a 7), B7 (with a 7), and E/G# (with an M and an m).

33

Musical notation for measures 33-36. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many accidentals. The bass staff contains a bass line with chords and some grace notes. Chords are labeled: Em7(b5) A/C# (with an M), Dm (with an m), Bm7(b5) E7 (with a 7), and Am (with an m).

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many accidentals. The bass staff contains a bass line with chords and some grace notes. Chords are labeled: Gm (with an m), C7 (with a 7), Fm (with an m), Bb7, Bm7(b5) E7 (with an m and a 7), and Am.

41

Musical notation for measures 41-44. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many accidentals. The bass staff contains a bass line with chords and some grace notes. Chords are labeled: G7 (with a 7), C (with a 7), Bm7(b5)E7 (with an m), and Am7.

Índio Alemão - pag. 3

45

G7 C7 B7 E/G#

49

Em7(b5) A/C# Dm Bm7(b5) E/G# Am

53

Gm C7 Fm Bb7 Bm7(b5) E7 Am

57

G F E F E Am

61

G/B F/A E/G# Dm Am/C B° Am

Índio Alemão - pag. 4

65

E7 Am

Detailed description: This system contains measures 65 through 68. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 68. The left hand provides a bass line with chords and moving lines. Chords E7 and Am are indicated. Measure 68 includes a fermata over the final note.

69

Bm7(b5) E/G# Am

Detailed description: This system contains measures 69 through 72. The right hand continues the melodic pattern. The left hand features a bass line with chords Bm7(b5), E/G#, and Am. Measure 72 includes a fermata over the final note.

73

E7 Am

Detailed description: This system contains measures 73 through 76. The right hand continues the melodic pattern. The left hand features a bass line with chords E7 and Am. Measure 76 includes a fermata over the final note.

77

Bm7(b5) E7 Am

Detailed description: This system contains measures 77 through 80. The right hand continues the melodic pattern. The left hand features a bass line with chords Bm7(b5), E7, and Am. Measure 80 includes a fermata over the final note.

81

G7 C7 Bm7(b5) E Am

Detailed description: This system contains measures 81 through 84. The right hand continues the melodic pattern. The left hand features a bass line with chords G7, C7, Bm7(b5), E, and Am. Measure 84 includes a fermata over the final note.

Índio Alemão - pag. 5

85

G7 C7 B E7

89

Em7(b5) A/C# Dm Bm7(b5) E7 Am

93

Gm C7 Fm Bb7 Bm7(b5) E7 Am

97

G F E/G# Am

101

G/B F/A E/G# Dm/F E7 Am

Sua estrutura em duas partes com uma introdução que se repete sempre, funcionando também como uma espécie de interlúdio, tem parentesco com a estrutura do repertório tradicional de forró pé de serra, onde a introdução é uma marca fundamental de cada composição. No repertório instrumental Guadá e Liv No Forró (Dominguinhos), Um Tom Pra Jobim (Sivuca e Oswaldinho) e Baião Jovem (Camarão) são bons exemplos dessa mesma estrutura.

No trio de forró, na maioria das vezes o sanfoneiro é quem comanda tanto a sequência do repertório quanto a própria estrutura das músicas. Apesar ter sido composta a princípio numa estrutura Intro - A - BB, Nandinho frequentemente alterava essa forma quando a executava, às vezes repetindo o A com improvisos, às vezes tocando o B uma vez só, e algumas vezes inclusive não repetindo a intro e já emendando em alguma outra música.

Na gravação que originou a transcrição que se segue a forma foi: Intro - AA - BB - Intro A - B - Intro.

A construção da introdução é basicamente a principal forma de acompanhamento para teclado e baixos que Nandinho sempre fez questão de enfatizar como sendo seu alicerce. Uma voz aguda serve como uma linha melódica guia, sempre tocada nos tempos (nesse caso específico, ele usa duas notas com o intervalo de terça) e nas subdivisões 2,3 e 4 as notas que completem o acorde e que estiverem ao alcance da mão completam o ritmo. Na parte A de "Festejos" do sanfoneiro pernambucano Camarão transformou esse modelo em um clássico do repertório.

Figura 9 - Parte A de "Festejos" de Camarão

forró

Dm A7/C# A7/E Dm Dm/F A7/E A/G D7/F# D7/A

5 Gm Gm/Bb Dm/A Dm/F E7 E/D A7/C# Dm

9 A7/C# A7/E Dm Dm/F A7/E A/G D7/F# D7/A

13 Gm Gm/Bb Dm/A Dm/F E7 A7 1. Dm

The image shows a musical score for the piece 'Festejos' by Camarão. It consists of four staves of music, each with a set of chords written above it. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The chords are: Staff 1: Dm, A7/C#, A7/E, Dm, Dm/F, A7/E, A/G, D7/F#, D7/A; Staff 2: Gm, Gm/Bb, Dm/A, Dm/F, E7, E/D, A7/C#, Dm; Staff 3: A7/C#, A7/E, Dm, Dm/F, A7/E, A/G, D7/F#, D7/A; Staff 4: Gm, Gm/Bb, Dm/A, Dm/F, E7, A7, and a first ending marked '1. Dm'.

Fonte: transcrição do autor

Nos baixos a construção rítmica é exatamente de uma levada de choro muito comum ao violão com alguns elementos suprimidos¹. Nesse estilo de acompanhamento a voz mais aguda cai junto com o baixo, podendo ser a mesma nota ou outra caminhando em movimento livre. Segue um exemplo típico dessa levada em uma progressão I-V:

¹ O acordeom de 120 baixos possui muitas possibilidades e alternativas sendo possível executar praticamente qualquer encadeamento harmônico. No entanto, no caso do forró pé de serra, pelo fato da consistência rítmica ser uma prioridade, os sanfoneiros acabam usando formas mais simples mas que sejam mais confortáveis principalmente para serem executadas em pé. Isso implica no uso de acordes maiores ao invés dos com sétima em função de dominante (principalmente quando o baixo está na terça) e pela supressão de alguns elementos da levada.

Figura 10 - Base de forró

Am Am/C E/G# E/D

Fonte: o autor

Na conclusão da primeira frase da introdução aparece um artifício típico do vocabulário dos sanfoneiros de forró, o uso de frases em terças usando uma voz nos baixos e outra no teclado (compasso 3). Na repetição da intro ele faz uso de inversões de baixo que geram grande interesse mudando a sonoridade da progressão harmônica (compassos 5 e 6).

Figura 11 - Aplicação da base na introdução de "Índio Alemão"

Forró

Am G F E F° E Am Am

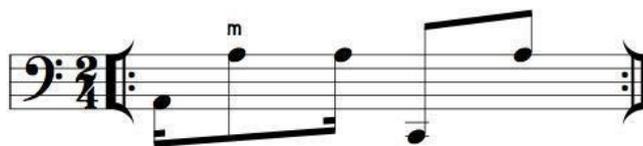
5 G F E/G# Dm Am/C E7/B Am

Fonte: transcrição do autor

A parte A, no tom de Lá menor, tem uma harmonia simples passando pelas funções de tônica Im, subdominante IIm7b5 e dominante V7. Em cada repetição

Nandinho realiza variações que vão se intensificando no decorrer da execução, mas a base para isso está nessa célula semelhante a do tango brasileiro:

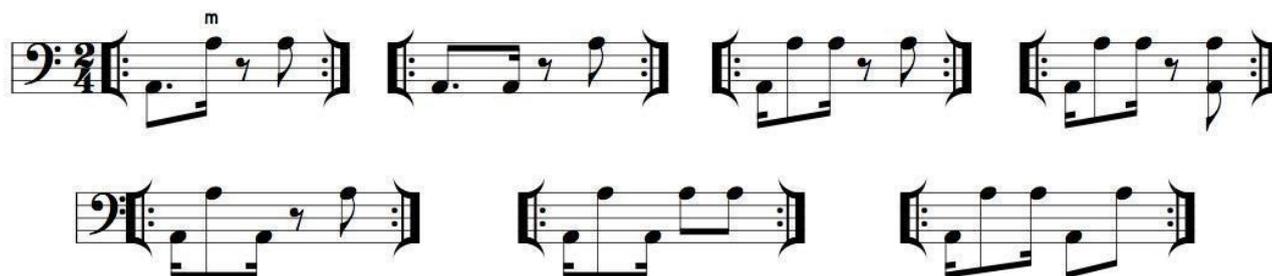
Figura 12 - padrão para acompanhamento nos baixos



Fonte: o autor

A partir dessa figura básica são realizadas permutações, onde a regra que parece se estabelecer é de que apenas a primeira nota deve ser o baixo do acorde. As outras notas podem ser tanto acordes como baixos, acordes e baixos juntos ou pausas. Seguem aqui para a prática algumas possibilidades que aparecem na execução:

Figura 13 - Permutações com padrão anterior



Fonte: o autor

Na parte B o autor inclina para o tom de Dó maior e segue a mesma linha de acompanhamento. A diferença fica por conta do ritmo harmônico mais acelerado que traz maiores desafios na construção da levada.

Em algumas ocasiões o autor toca no acompanhamento notas repetidas que seriam difíceis e pouco naturais de serem executadas nos baixos. Para isso ele usa fole para articular a segunda nota. Uma vez que a execução é livre o instrumentista pode aproveitar o momento em que obrigatoriamente vai ter que abrir ou fechar o fole para acrescentar essa nota no acompanhamento. Esse recurso é frequentemente usado, inclusive na construção de levadas. A seguir o exemplo no compasso 24:

Figura 14 - Exemplo de de articulação com o fole no compasso 24 de "Índio Alemão"

Fonte: o autor

Na escola gaúcha de acordeon é comum o uso de terças nos baixos de maneira melódica como nesse exemplo do genial acordeonista Luiz Carlos Borges:

Figura 15 - Introdução de "De Véio Pra Véio" de Luiz Carlos Borges

DE VÉIO PRA VÉIO
Homenagem a Albino Manique
Vanerão

Transcrição: Gerson Antunes
Revisão: Daniel Castilhos

Luiz Carlos Borges

Acordeon

Fonte: <http://www.aalmaatadanagaita.com.br/wp-content/uploads/2017/03/De-veio-pra-veio.pdf>

acesso em 25/11/2019

No forró esse recurso é pouco explorado. Acredito que isso se deve principalmente ao fato dos baixos cumprirem uma função predominantemente de acompanhamento e a dificuldade de se sobrepôr ao som forte da zabumba e do triângulo. No entanto, nos compassos 29 e 45, Nandinho usa uma terça menor (ré e fá) como um reforço da função dominante antecedendo o acorde de tônica.

Figura 16 - Exemplo do uso de terças nos baixos no compasso 29 de "Índio Alemão"

Fonte: o autor

O trecho conclusivo da parte B é construído sobre encadeamentos II-V sucessivos, Nandinho parece no compasso 37 e nos compassos 53 e 54 estabelecer um padrão para esse tipo de encadeamento.

Figura 17 - Padrão de acompanhamento em colcheias para encadeamentos II-V-I nos compassos 53 e 54 de "Índio Alemão"

Fonte: o autor

O início da repetição do B (compasso 40) é marcado por uma figura rítmica que aparece bastante no forró, principalmente marcando a repetição de um trecho e em geral quando há mudança para tonalidades relativas. Um exemplo marcante é a introdução de "Gandaeira", um clássico do mestre Dominginhos (essa figura aparece no penúltimo compasso do exemplo a seguir):

Figura 18 - introdução de "Gandaeira" de Dominginhos

The musical score for the introduction of "Gandaeira" is written in 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains four measures of music with the following chords: E7, Am, E7, and Am. The second staff contains five measures of music with the following chords: E7, Am, G7, C, and E7, followed by "etc." The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents.

Fonte: o autor

Na repetição do B o autor acrescenta alguns elementos como acordes por baixo das notas longas no teclado (no compasso 42 há um interessante jogo rítmico com acordes no teclado, baixo e acordes na baixaria) e pequenas frases nos baixos como no compasso 43.

Figura 19 - Exemplo do uso de acordes completando a levada e de frases nos baixos nos compassos 41 a 44 de "Índio Alemão"

The musical score for measures 41-44 of "Índio Alemão" is written in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 41 starts with a G7 chord. Measure 42 has a C chord. Measure 43 has Bm7(b5) and E7 chords. Measure 44 has an Am7 chord. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and a '7' for a seventh chord.

Fonte: o autor

Após a repetição da intro, o autor segue para a última exposição da parte A quando mais a vontade, ele apresenta uma série de variações nos baixos, começando pelo clichê que aparece no compasso 65.

Figura 20 - Frase nos baixos muito comum no forró no compasso 65 de "Índio Alemão"

Musical notation for Figure 20, showing a bass line in 3/4 time. The piece is in A minor. The bass line starts with a common chord (Am) and features a characteristic eighth-note pattern. The notation includes a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef. The measure number 64 is indicated at the start.

Fonte: o autor

Os finais são uma questão importante para o sanfoneiro. A estrutura de uma frase de 8 notas começando na segunda semicólcheia do compasso permite infinitas variações que são sempre exploradas pelos sanfoneiros.

Figura 21 - Final tradicional

Musical notation for Figure 21, showing a traditional final. The notation is in 3/4 time and A minor. It features a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef. The final chord is Am, and the piece ends with a fermata over the final note.

Fonte: o autor

Figura 22 - final de "Índio Alemão"

Musical notation for Figure 22, showing the final of "Índio Alemão". The notation is in 3/4 time and A minor. It features a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef. The final chord is Am, and the piece ends with a fermata over the final note.

Fonte: o autor

5.2 Eron Lima

Figura 23 - Eron Lima



Fonte: Marcelo Mimoso

Eronildo Clarindo de Lima (Maceio - AL - 1968) veio pro Rio de Janeiro aos cinco anos de idade. É uma referência no Rio de Janeiro sendo um dos mais requisitados para acompanhar artistas e grupos de forró e de outros estilos. Além de tocar ao vivo com grande frequência, produz gravações de seu estúdio em casa.

iniciou na música aos 7 anos de idade. Aos 9 anos começou a tocar acordeon e aos 13 anos montou seu primeiro trio (Trio Asa Branca). De lá pra cá, já tocou com vários artistas como Amelinha, Latino, Geraldo Azevedo, Trio Mossoró, Hermelinda Lopes, Trio Ustres, Estopim, Leandro Pinto, entre outros. Fez parte também da banda do Programa Esquenta da Rede Globo. Em 2016, Eron Lima foi premiado como melhor sanfoneiro do Festival Nacional de Forró de Itaúnas, se consolidando de vez como, um dos melhores sanfoneiros do Brasil.

Seu pai também toca sanfona e aos 16 anos estudou teoria com o Maestro Sandoval em Nova Iguaçu.

Conheci Eron vendo-o tocar com diversos trios e bandas de forró na Lapa sempre com um estilo limpo e seguro. Diferentemente do trabalho que fiz com

Nandinho, que foi de onde surgiu a ideia deste trabalho, tive apenas dois encontros com Eron. Expliquei a minha intenção de transcrever alguma coisa onde pudesse captar um pouco do seu estilo e como já estava trabalhando em um forró de Nandinho, sugeri que trabalhássemos em um baião.

Escolhemos o clássico Lamento Nordestino de Oswaldinho do Acordeom e Roberto Stanganelli. Esse baião muito tocado nos forrós apresenta a característica de possuir duas partes bem contrastantes: a parte A, com notas longas, e a parte B, praticamente toda em semicolcheias.

Lamento Nordestino

♩ = 80

Intérprete: Eron Lima

Roberto Stanganelli/Oswaldinho

Baião

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated as D7 in the first measure. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with a '7' above the first note of each measure, indicating a 7th fret or a specific fingering.

Musical notation for measures 5-8. The melody continues in the treble clef. Chords are indicated as Gm in the third measure. The bass line continues with the rhythmic pattern, with a '7' above the first note of each measure.

Musical notation for measures 9-14. The melody continues in the treble clef. Chords are indicated as G7 in the first measure. The bass line continues with the rhythmic pattern, with a '7' above the first note of each measure.

Musical notation for measures 15-18. The melody continues in the treble clef. Chords are indicated as Cm in the first measure and F7 in the third measure. The bass line continues with the rhythmic pattern, with a '7' above the first note of each measure.

Musical notation for measures 19-22. The melody continues in the treble clef. The bass line continues with the rhythmic pattern, with a '7' above the first note of each measure.

Lamento Nordestino - pag. 2

23

Bb7M

D

D7

29

Gm

D

D7

35

Gm

D7

39

Gm

D7

43

Gm

D7

Lamento Nordestino - pag. 3

47

Gm D7

51

Gm

57

G7

63

Cm F/A F7

67

F7

Lamento Nordestino - pag. 4

71

3

Bb7

D7₃

75

M

79

Gm

D7

m

83

Gm

Eb7M

Cm/A

D/F#

D7

86

6

6

D/C

Gm6

Quando perguntei a Eron como ele diferenciava a levada do baião da do forró ele me respondeu que não pensava muito nisso, que quem definia era o zabumba. A diferença entre o forró e o baião se nota principalmente pela nota aberta do zabumba, o baião se caracteriza por ter a segunda nota do tresillo (ou quarta semicolcheia do primeiro tempo) aberta. Já no forró a nota aberta é na cabeça do compasso (ver quadro de bases na pag.13).

No entanto, é possível ouvir nas gravações antigas esse padrão no zabumba:

Figura 24 - baião na zabumba



Fonte: o autor

Hoje essa levada é pouco usada mas essa ideia é frequentemente adaptada ao acompanhamento de baião na sanfona. Na sanfona essa levada pode ser adaptada como no exemplo a seguir:

Figura 25 - Base de baião "duro"

Fonte: o autor

Eron começa sua execução com uma construção rítmica que se conclui em dois compassos. Dessa ideia pode ser extraído o seguinte padrão:

Figura 26 - Base de dois compassos



Fonte: o autor

Nos compassos 9 e 10 o acorde de G7 fica implícito pelo desenho do baixo e pela melodia, em seguida o mesmo ritmo do baixo é preenchido por acordes na mão esquerda.

Figura 27 - O mesmo padrão preenchido por acordes (compassos 11 e 12 de "Lamento Nordestino")

The image shows a piano accompaniment for two measures. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). Measure 9 starts with a G7 chord symbol above the treble staff. The melody in the treble staff consists of a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line in the bass staff consists of a quarter note G2, an eighth note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 10 is identical to measure 9. A '7' is written above the first note in both measures, indicating a 7th fret.

Fonte: o autor

Entre os compassos 15 e 21 há a alternância entre esses dois padrões. São as mesmas figuras usadas na construção do padrão de dois compassos usado nos compassos 1 ao 6.

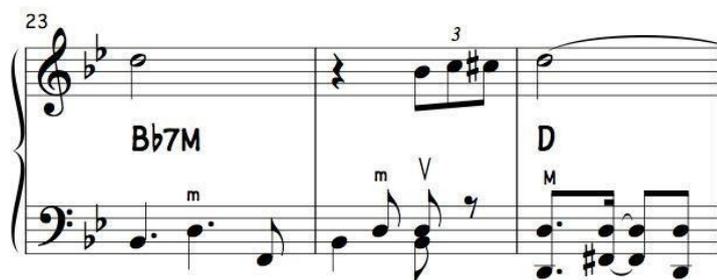
Figura 28 - variação da posição dos acordes sobre a mesma linha de baixo

The image shows two measures of musical notation in bass clef with a 2/4 time signature. Both measures feature the same bass line as in Figure 26: a quarter note G2, an eighth note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. A '7' is written above the first note in both measures, indicating a 7th fret.

Fonte: o autor

Eron possui amplo conhecimento dos recursos da baixaria do acordeom como sobreposições e combinações de acorde. Para formar o acorde de Bb7M que aparece no compasso 23, ele usa a combinação da tríade de Dm com o baixo Sí bemol.

Figura 29 - exemplo do uso de tétrades nos baixos no compasso 23 de "Lamento Nordestino"



Fonte: o autor

Na parte B Eron se apropria da célula típica do xaxado para criar suas variações:

Figura 30 - xaxado na zabumba



Fonte: o autor

Apesar de estar escrito em apenas uma voz para facilitar a leitura, claramente há o jogo entre baixos e acordes imitando a maceta e o bacalhau.

Figura 31 - baixo imitando zabumba nos compassos 29 ao 32 de "Lamento Nordestino"



Fonte: o autor

No trecho a seguir Eron usa o recurso do fole para articular três notas em seguida no que seria uma variação comum para o zabumba.

Figura 32 - articulações com o fole nos compassos 33 e 34 de "Lamento Nordestino"

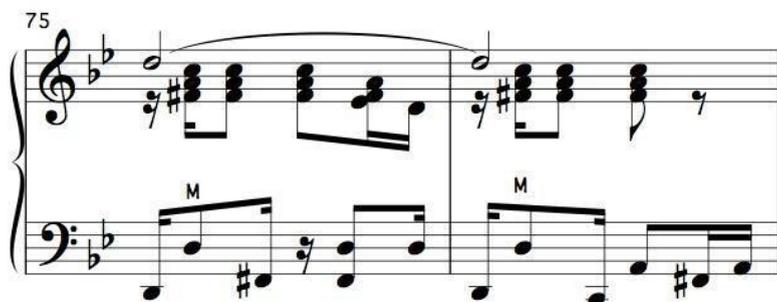


Fonte: o autor

Uma característica comum aos sanfoneiros e ao jeito de se tocar o forró é que de posse de um arsenal de variações o intérprete vai aos poucos apresentando seus comentários, tanto na base quanto em ornamentações e contracantos. Assim, a segunda exposição do tema está repleta de elementos interessantes.

No compasso 75 Eron Lima apresenta uma variação rítmica que se diferencia pelo adiantamento da terceira nota do *tresillo*. Para completar o ritmo ele usa acordes na mão esquerda.

Figura - 33 adiantamento da terceira nota do *tresillo* no compasso 75 de "Lamento Nordestino"



Fonte: o autor

No último B, o intérprete optou por usar um acompanhamento enfatizando os contratempos. No baião, a relação entre os contratempos, ou as colcheias, muito presentes nas canções, acompanhamentos e no bacalhau do zabumba é uma característica importante. Daí o interessante efeito resultante desse tipo de acompanhamento.

Figura 34 - acompanhamento todo nos contratempos na frase conclusiva de "Lamento Nordestino"

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system, starting at measure 79, features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Chords are indicated as Gm, D7, and Gm. The second system, starting at measure 84, continues the accompaniment with chords Eb7M, Cm/A, D/F#, D7, D/C, and Gm6. The bass line includes rhythmic markings such as 'm' and 'M' above notes, and '6' above groups of notes.

Fonte: o autor

6 SUGESTÃO DE APLICAÇÃO

Os padrões de acompanhamento apresentados nas análises devem ser praticados cada um deles nessas e em outras músicas. Assim o músico poderá desenvolver uma maior liberdade nas suas variações.

Cabe ressaltar que esses padrões rítmicos tem aplicação universal, podem ser adaptados aos instrumentos de harmonia e também serem desmembrados em duas ou mais partes. O uso dos baixos no forró está intimamente ligado a linguagem do zabumba, onde as notas fundamentais são a maceta e os acordes o bacalhau numa relação de parte aguda contra parte grave similar ao bumbo e caixa da bateria. É interessante o trabalho que se pode fazer dividindo esses ritmos em grupos de instrumentos percussão.

Segue aqui a partitura da música "O ovo" de Hermeto Pascoal com a aplicação da primeira variação apresentada na página 24 e da primeira parte de "Baião" de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira com variações apresentadas na página 34.

Figura 33 - "O Ovo" de Hermeto Pascoal com a aplicação de um padrão apresentado na pág. 24

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand plays a bass line with quarter notes. A first ending bracket covers measures 3 and 4. The second system (measures 5-8) starts with a second ending bracket covering measures 7 and 8. The right hand continues the melodic line, and the left hand plays chords. The third system (measures 9-12) concludes the piece with a double bar line and the instruction 'D.S.' (Da Capo).

Chords and markings in the score include: G7, C, G, C, D, G, and M. Measure numbers 5 and 10 are indicated at the start of their respective systems.

Fonte: o autor

Figura 35 - primeira parte de "Baião" de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira com a aplicação dos padrões apresentados na pág. 34.

Fonte: o autor

A seguir um exemplo da aplicação de elementos do material apresentado ao tema instrumental "Homenagem a Chiquinho do Acordeom" de Dominginhos.

Homenagem a Chiquinho do Acordeom

Dominginhos

♩ = 100

Arranjo para o acordeom: Roberto Kauffmann

§

Measures 1-4: Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Chords: Gm7, C7, F, Dm7, Gm7, C7⁴/₉, F.

5

Ao CODA

1. 2.

Measures 5-8: Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Chords: Bbm7, Eb7, Abm7, Db7, Gm7, C7⁴/₉, F6, F6. First ending (1.) and second ending (2.) are shown.

10

Measures 9-13: Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Chords: Bm7(b5), E7, Am7, Bm7(b5), E7/G[#], Am7.

14

Measures 14-17: Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Chords: Am7(b5), D7, Gm, Am7(b5), D7, Gm.

18

Measures 18-21: Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Chords: G/F, C/E, F/Eb, Bb/D. Triplet markings are present in the treble clef.

Homenagem a Chiquinho do Acordeom - pag. 2

22

Ab7³ Gm7 Am7(b5) D7 Gm_m

26

D7/F# Gm_m D7 Gm Cm7

30

F7 Am7 D7 Gm7 C7⁴₉ F_M

1.

34

2.

D.S. al CODA ⊕

F F_M

7 CONCLUSÃO

O aprendizado do acordeom é uma tarefa de investigação constante. A tarefa de transcrever o material aqui apresentado foi um momento em que sem o peso do instrumento e a rigidez do metrônomo foi possível lançar um olhar mais cuidadoso sobre a execução dos dois sanfoneiros aqui apresentados. Dessa maneira é possível se chegar a prática com o campo mais livre para uma execução perfeita.

Acredito ser uma tarefa importante trazer para um ambiente acadêmico um pouco da música de alta qualidade que vem sendo produzida em ambientes distantes da academia. O forró (como vários outros estilos populares) ainda precisa de mais espaço na universidade e penso que esse espaço vai naturalmente aparecer conforme mais estudantes e professores se interessarem por trazer essa música para esse ambiente.

Eron Lima e Nandinho Barros são há anos dois reconhecidos mestres no difícil ofício de sanfoneiro. As transcrições aqui apresentadas são uma pequena contribuição para professores, compositores, arranjadores e instrumentistas que estejam interessados em conhecer mais a linguagem do forró pé de serra como é tocado hoje.

Apesar de não estar formatado como um método sobre levadas de forró, os exemplos de formas de acompanhamento que aparecem nas duas transcrições se forem transportados para outros repertórios serão de grande valia para o estudante.

REFERÊNCIAS

BOLÃO, Oscar *Batuque é um Privilégio: A percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003.

CALDI, Marcelo. *Luiz Gonzaga Tem Sanfona No Choro*. Rio de Janeiro, 2013.

CAMARGO, Marina. *Acordeom Brasileiro*. Curitiba: Parabolé Editora, 2018.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Luiz Gonzaga vols. 1 e 2*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2013.

MASCARENHAS, Mario. *Método de Acordeão Mascarenhas*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.

MAROCCO, Frank. *Jazz Accordion*. Milano: Carish, 2009.

MOORE, Kevin. *Beyond Salsa Piano*. Santa Cruz, CA: Kevin Moore, 2010.

MAULEÓN-SANTANA, Rebeca. *101 Montunos*. Petaluma, CA: Sheer Music CO. 1999

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/> Acessado em 1/11/2019.

Luis Carlos Borges: A Alma Atada na Gaita. Disponível em: <https://www.aalmaatadanagaita.com.br/> Acessado em 3/11/2019

CORTES, Almir. Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga. *Per musi* [online]. 2014, n.29, pp.195-208. ISSN 1517-7599. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992014000100020>.