

ELEMENTOS COMPOSICIONAIS CONSTITUTIVOS DE QUATRO PEÇAS DE DIFERENTES GÊNEROS AO LONGO DA OBRA DE DOMINGUINHOS

Revista **Música** | vol. 19, n.2 |
pp. 99-117 | jul. 2019

Paulo Santos

paulofcosantos@hotmail.com | UNICAMP



CONSTITUTIVE COMPOSITIONAL ELEMENTS OF FOUR PIECES OF DIFFERENT GENRES IN THE WORK OF DOMINGUINHOS

Recebido em: 29/11/2018

Aprovado em: 02/07/2019

RESUMO

Pretendo descrever a importância e a contribuição de Dominginhos enquanto compositor da música brasileira. Sob a ótica de uma abordagem técnico-musical, proponho combinações entre elementos composicionais presentes em sua obra por meio de transcrições e análises comparativas que busquem demonstrar detalhes técnicos de sua criação musical. Com base nos resultados obtidos, pretende-se contribuir para reutilização e ressignificação de elementos estético-musicais que possam interessar estudantes de música com o anseio de compreender e aplicar o estilo composicional de Dominginhos em suas interpretações, composições, arranjos, análise musical e/ou improvisação.

PALAVRAS-CHAVE:

Dominginhos; forró; composição musical; acordeão.

ABSTRACT

I intend to describe the importance and contribution of Dominginhos as a Brazilian composer. Through a structural approach, I propose some combinations of compositional elements present in his work through transcriptions and comparative analyzes that seek to demonstrate technical details of their musical creation. Based on the results obtained, my goal is to contribute with new aesthetic-musical elements. It may appeal to music students interested to apply Dominginhos's style in their interpretations, compositions, arrangements, musical analysis and / or improvisation.

KEYWORDS:

Dominginhos; Forró; musical composition; accordion.

ELEMENTOS COMPOSICIONAIS CONSTITUTIVOS DE QUATRO PEÇAS DE DIFERENTES GÊNEROS AO LONGO DA OBRA DE DOMINGUINHOS

PAULO SANTOS
paulofcosantos@hotmail.com | UNICAMP

Introdução

Sabendo-se da carência de uma contextualização sob o ponto de vista técnico-musical, e, em consonância com as crescentes normas de estudo e sistematização de procedimentos da música popular no meio acadêmico, fato notório nos últimos anos, o âmbito deste projeto de pesquisa está baseado na ideia de uma investigação aprofundada dos elementos técnico-musicais constituintes do estilo composicional do sanfoneiro e cantor pernambucano José Domingos de Moraes: o Dominginhos (1941-2013).

Devido à curiosidade e necessidade de entender por que as músicas de Dominginhos são tão sofisticadas e ao mesmo tempo muito populares, surgiu o interesse pelo assunto. E, constatando que trabalhos não menos importantes já publicados, normalmente priorizam o registro da produção artística ou ainda uma abordagem histórica enfatizando o caráter sociocultural em que o músico se desenvolveu, como, dentre outros, Marcelo e Rodrigues (2012), Silva (2003), Nascimento (2012), empenho-me aqui em buscar estabelecer minha visão sobre o fazer e pensar música de Dominginhos, descrevendo aspectos e elementos técnico-musical dos quais reunidos em combinações musicais idiomáticas ilustradas em exemplos comentados, possam vir a interessar estudantes de música que além de utilizarem gravações recorrem à partituras impressas com o anseio de compreender e aplicar o estilo composicional de Dominginhos em suas interpretações, composições, arranjos, análise musical ou improvisação.

A formulação da pesquisa bibliográfica e os processos de investigação têm o propósito teórico-empírico, isto é: foram elaborados paralelamente e em diálogo constante por meio de audições e experimentações práticas fruto da observação empírica de obras emblemáticas de Dominginhos.

Na escolha dos arranjos das gravações selecionadas para este estudo, faremos um recorte limitando-nos a estudar sua atuação em quatro peças com arranjos no formato instrumental e arranjos no formato canção, especialmente essas do último formato, concebidas e recebidas por grandes grupos socioculturais heterogêneos; produzidas no

período de 1973 a 1985. Contudo, não é intuito desta pesquisa limitar as possibilidades de estudo sobre a obra de Dominginhos.

Os fatores usados como critério para seleção das obras analisadas levam em consideração a existência de registros de execuções em estúdio, gêneros variados, amplitude cronológica, elementos técnico-musicais com maior incidência em tais obras, e a sua importância dentro do repertório da música popular brasileira a fim de criar a possibilidade de comparação futura com outros intérpretes e compositores.

Partindo deste princípio, a lista referencial de quatro composições, que foram transcritas e analisadas pelo próprio pesquisador, permite confrontar o estilo composicional empregado na “primeira fase” instrumental de Dominginhos à sua “segunda fase” das canções, já com seus respectivos parceiros. Ainda que se trate de um número pequeno de composições dentre tantas outras pertencentes à obra do músico, decidiu-se por quatro peças tendo em vista o nível de profundidade que se pode chegar em cada uma delas.

Pelo fato de Dominginhos compor suas canções em parceria com outros compositores que, na maioria das vezes, se atinham exclusivamente à letra, o caráter desta pesquisa exclui a relação letra e música no sentido semiótico. Entretanto, se busca uma analogia da fraseologia musical com a estrutura poética a fim de identificar se a letra altera ou não o contorno fraseológico, interferindo, assim, no caráter composicional do acordeonista.

A fundamentação teórica para as análises da relação entre as estruturas poéticas e os contornos melódicos serão aferidos conforme os entendimentos de Paulo Tiné em *Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960* (TINÉ, 2008).

Panorama histórico da carreira de Dominginhos

Dominginhos contribuiu com a urbanização do forró, 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).

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,

Dominguinhos alcançou a excelência no seu instrumento tornando-se referência para os acordeonistas de todo o país. Por sua vez, dentre as referências de Dominguinhos como Orlando Silveira, Chiquinho do Acordeom, Gaúcho, Chinoca e o paraibano Sivuca, se encontra outro referencial (NASCIMENTO, 2012, p. 160-4), que o diga muitos dos artistas que apareceram na chamada MPB como o baiano Gilberto Gil, o mineiro Milton Nascimento, o acreano João Donato e o alagoano Hermeto Pascoal, que teriam como seu primeiro instrumento o acordeão e Luiz Gonzaga como ídolo maior (GARCIA, 2010).

Dominguinhos corrobora a informalidade de seu aprendizado relacionado a suas experiências musicais do cotidiano ao confidenciar em uma das suas apresentações ter frequentado boa parte da sua infância e adolescência a casa de Luiz Gonzaga (WEISS; LOURO, 2013, p. 149) que, mais tarde, quando a partir de 1956 Dominguinhos passou a acompanhar Gonzaga em shows e gravações de discos (OLIVEIRA, 2000, p. 72), seria considerado pelo próprio, seu herdeiro artístico musical. Mas ele também foi um criador autônomo e se consolidou justamente por sua característica de busca por renovação das linguagens musicais tradicionais. Gonzaga diz:

Quem urbanizou mesmo a música que eu criei foi Dominguinhos, êmulo meu, que se mantém fiel ao Nordeste [...]. Dominguinhos veio com uma técnica muito avançada, com harmonias modernas, coisas que não amarram o público simples. Dominguinhos urbanizou o forró, levou-o para todas as classes, nos grandes centros urbanos (GONZAGA *apud* DREYFUS, 1996, p. 275).

Dominguinhos 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.

Em sua longa discografia, Dominguinhos compôs e gravou choros (*Homenagem a Nazareth, Nosso Chorinho, Chorinho pra Guadalupe*), além dos clássicos atemporais (*A Maravilhosa Música Brasileira*, 1982) e incontáveis temas para forró. Foi através de sua sanfona, aliás, que essa expressão antiga ganhou um conteúdo amplo e acabou abarcando vários estilos nordestinos (xaxado, baião, coco, quadrilha, entre outros). O célebre *Forró do Dominguinhos* que ele começou a praticar em *shows* para plateias universitárias espalhou-se pelo país e virou um gênero musical (SOUZA, 1990).

Em meio a uma discografia que tem início em 1964 e conta com mais de 30 álbuns entre LPs e CDs, até 2008, nota-se que a obra de Dominguinhos é bastante extensa mesclando canções e arranjos no formato instrumental. O início de suas gravações em disco foi atuando como solista sendo que, considerada sua “primeira fase”, os discos que Dominguinhos lançou pela *Cantagalo* trazem músicas em sua maioria no formato

instrumental, salvo uma ou outra cantada. Posteriormente, as gravações instrumentais foram diminuindo até darem lugar quase que exclusivamente para as canções em suas produções (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 159-178).

Mas a sanfona de Dominginhos esteve sempre presente executando a melodia principal nas introduções e nos interlúdios. E, a exemplo de seu mestre Luiz Gonzaga, como consta em relatos de Côrtes (2014, p. 196): “é plausível supor que a maioria das composições de Luiz Gonzaga tenha origem instrumental, vindo a ser letradas posteriormente por seus parceiros”, não seria difícil supor o mesmo de Dominginhos que relata o aconselhamento que recebeu de Gonzaga como motivo de sua transição para “segunda fase” norteadada pela canção.

[...] Mas quando eu comecei a cantar, foi tudo mudando. Então eu lhe aconselho você ajeitar sua voz com a altura do acordeom, e aí você vai vê [...]¹

O cantor e compositor Gilberto Gil, em depoimento ao Jornal *O Estado de São Paulo* (2011), fala sobre Dominginhos:

Ele é um improvisador. [...] um gosto imenso por aquela coisa fundamental da sanfona de oito baixos, do pé de bode, extraordinariamente atento a tudo aquilo que os sanfoneiros rudimentares do Nordeste fizeram. E vai adiante, alinhavando também as coisas ultradesenvolvidas, harmonicamente, melodicamente, em termos sinfônicos mesmo, de gente como Sivuca, Orlando Silveira, Chiquinho, acordeonistas extraordinários, que beberam em fontes sinfônicas, jazzísticas, etc. Dominginhos é tudo isso, então a música dele, a composição dele quando se dá é em função disso. São resumos que ele faz desse arco imenso de música que passa por ele daquela forma tão espontânea, tão simples, tão natural, como se fosse fácil, mas não é. Para o músico comum aquilo só pode ser resultado de um empenho enorme, que a gente não percebe existir nele. Os xotes, as canções que ele fez com Nando Cordel, com Anastácia, são pequenos resumos que ele faz dessa ópera, que é o conjunto da musicalidade dele.²

Nessa fala, Gilberto Gil se refere a uma conexão entre as culturas populares e eruditas percebida no conjunto da musicalidade de Dominginhos. E isso é perfeitamente compreensível pois, de acordo com Bosi, “Existem culturas, e estas culturas não são estanques, as culturas podem conviver numa só pessoa” (BOSI et al., 2000, p. 19).

¹ Depoimento de Dominginhos citando Gonzaga em *Dominginhos Canta e Conta Gonzaga* – Filme.

² Entrevista com Gilberto Gil concedida ao Jornal *O Estado de São Paulo* (2011).

Análises de quatro peças compostas por Dominginhos

Eu Só Quero Um Xodó (Dominginhos/Anastácia)

Este baião de Dominginhos e Anastácia figurou pela primeira vez na voz do cantor, compositor e músico Gilberto Gil em um compacto simples de mesmo nome em (1973), e serviu como base para a realização da transcrição que consta nesta pesquisa.

No que diz respeito à estruturação formal da canção, percebe-se o emprego de repetições de frases em que se reapresentam as mesmas alterando apenas suas finalizações, recurso esse bastante utilizado pelo repertório do baião. Esse artifício pode ser compatibilizado qual à estruturação de uma sentença, embora para Tiné (2008, p. 90), “é preciso ponderar se tal termo, advindo de uma sistematização fraseológica do tonalismo, é adequado para melodias modais”.

A semifrase interrogativa *a* com cadência efetuada na 3^a (3) respondida pela semifrase afirmativa *a'* que cadencia na tônica (1), são repetidas integralmente e poderiam facilmente serem interpretadas como uma sequência melódica tonal já que somente na frase *b*, e no refrão, é que a sensível rebaixada se faz presente, juntamente com o traço cadencial melódico 6+1 consolidando assim o aspecto modal da melodia no 5^o modo (mixolídio). Após a repetição da frase *a* perfazendo ao todo dezesseis compassos, se tem a impressão de estarmos diante de um contraste modulatório que logo se desfaz com a chegada da cadência correspondente à tonalidade original. Essa impressão se deve ao fato do uso do 2^o modo (dórico) do gênero diatônico harmonizando a frase *b* com o que hoje se denomina “*vamp*³” – Im7-IV7, que ressalta o acorde menor sem que o quarto grau de tipologia dominante exerça tal função.

³ De acordo como o *The New Groove Dictionary of Jazz* (1996), o termo “*vamp*” se aplica a uma passagem curta, que é simples em ritmo e harmonia [...], tocada em ostinato antes ou entre solos e, por extensão, durante ou depois dos solos. [...] No jazz-rock, jazz latino e outras fusões de jazz e música popular, e especialmente no jazz modal, uma peça inteira pode ser baseada em uma sucessão de “*vamps*” [...]. (Tradução nossa).

Figura 1 – Melodia da canção *Eu Só Quero Um Xodó*.

Os elementos melódicos de maior recorrência identificados na canção podem ser atribuídos à estilização do baião de Gonzaga, que Dominginhos deu prosseguimento em seu fazer musical. Nota-se a presença do começo de frase em anacruse, o que gera impulso e lhe confere maior sensação de movimento; padrões melódicos em intervalos de terças; arpejos na posição fundamental usando a sétima menor como ponto de apoio com a sexta e quinta dando continuidade a melodia; predomínio da figuração de colcheia com destaque para uma espécie de antecipação rítmica produzida pela união por ligadura da última colcheia do compasso com a nota do primeiro tempo seguinte que, normalmente, contribui para geração da relação dissonância/consonância entre melodia e harmonia.

Outro aspecto contemplado por este estudo concerne aos elementos responsáveis pela identificação e relevância do texto quanto ao contexto poético. A tabela abaixo ilustra a relação entre a métrica, a rima, a fraseologia, e a cadência melódica. Nesta canção os versos representam as semifrases que por sua vez estão formuladas em uma estrutura binária de sentença. Com efeito, as duas quadras de versos que se seguem configuram igual estrutura, fazendo uso intermitente de versos de oito e nove sílabas seguidos de sequência de sete variando juntamente com a semifrase para dez sílabas. A segunda quadra da letra de Anastácia se compatibiliza com os moldes da redondilha

maior, padrão recorrente entre os repentistas, aqui enfatizada pela rima “er” muito comum no quadrão⁴.

Versos	M	R	Fraseologia		Cad.
Que falta eu sinto de um bem	8	a	Semifrase 1	Frase a	
Que falta me faz um xodó ó	9	b	Semifrase 1'	“	2-1
Mas como eu não tenho ninguém	8	a	Semifrase 1	Frase a	
Eu levo a vida assim tão só ó	9	b	Semifrase 1'	“	2-1
Eu só quero um amor	7	c	Semifrase 2	Frase b	
Que acabe o meu sofrer	7	d	Semifrase 2'	“	3-2(5)
Um xodó pra mim, do meu jeito assim	10	e	Semifrase 3	Frase c	
Que alegre o meu viver	7	d	Semifrase 4	Cad.	3-1

Tabela 1 – Versos da canção *Eu Só Quero Um Xodó*.

Lamento Sertanejo (Dominguinhos/Gilberto Gil)

O forró de Dominguinhos e letra de Gilberto Gil transcrito com base na gravação do álbum *Refazenda* (1975) de Gil, é um exemplo de hibridismo bastante equilibrado entre tonal e modal, e também um padrão estrutural no formato híbrido com o antecedente do período e a continuação da sentença. Os primeiros compassos da composição se iniciam com traços modais advindo do 2º modo (dórico) do gênero diatônico harmonizando uma sequência em “vamp” – Im7-IV7 derivada da introdução. Cabe a frase *b* consolidar o caráter tonal modulando para a relativa maior do tom menor e, em seguida, à frase cadencial restabelecendo o teor tonal desviado pela sequência modal da semifrase *d*. Quanto ao arquétipo formal, pode-se analisar como um período híbrido de 16 compassos. Deste modo, considerando o *ritornello*, já que existe repetição com outros versos, temos a elaboração completa da canção distribuída por 32 compassos. A disposição melódica conta com o predomínio de terminações de frases 3-1 e 4-1 (afirmativas), estando somente a frase *b* em terminação 6-5 (interrogativa).

⁴ Os oito pés à quadrão, ou simplesmente oitavas, são estrofes de oito versos de sete sílabas. A diferença dessas estrofes de cunho popular para as de linha clássica é apenas a disposição das rimas que se relacionam entre si, não havendo, portanto, um único verso órfão.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music, each with guitar chords and fingering indications. The chords are: Gm/F, C/E, Eb, Gm, A°, Gm/Bb, B°, Cm, F7, Bb, Bb7, Eb, D7, Gm, Gm/F, C/E, Eb, D7, Gm. The fingering indications are: a, 3-1, b, 1-6, 6-5, c, 3-1, c', 3-1, d, 3, 3-1, d(cad), 4-1.

Figura 2 – Melodia da canção *Lamento Sertanejo*.

Aprofundando a análise sobre os aspectos rítmico-melódicos constituintes dessa obra de Dominginhos, nos damos conta do compasso acéfalo que abre a composição e que é recorrentemente utilizado ao longo de toda a melodia a fim de lhe proporcionar impulso e movimento. Resguardando a peculiaridade da terça menor do respectivo tom, o arpejo em posição fundamental enfatizando a 7^a e o uso da 6^a e 5^a para dar continuidade à melodia remete a construção melódica ao baião e, por sua vez, à prática da cantoria nordestina. Completa a elaboração melódica o uso de sequências diatônicas, notas repetidas com maior incidência no conjunto de semicolcheias da cadência final, e a articulação em o que Côrtes (2012, p. 110) chama de “garfinhos” que, citando Sève, observa que na interpretação do choro tal agrupamento gera uma ambiguidade entre o que está escrito e uma quiáltera de três colcheias. É possível notar análogo procedimento em diversos momentos no decorrer da melodia. Esta variação pode ser atribuída a um entre tantos outros casos do estimado emprego da agógica na prática interpretativa da música popular. No colóquio popular, valores como “ele amolece o ritmo”, “toca atrasado e depois compensa”, etc., são na maioria das vezes entendidos como fator de musicalidade e “brasilidade” na atuação do solista (CÔRTEZ, 2012, p. 123).

Construída integralmente sobre 2^o modo (dórico) do gênero diatônico, harmonizada por uma sequência modal “vamp” – Im7-IV7, além do forte traço cadencial melódico 6+1 sem sensível na frase final que faz alusão a diversas melodias da tradição nordestina⁵, a indissociável introdução da canção ainda conta com a realização de frases

⁵ Basta ver a melodia de *Mulher Rendeira* (1928), domínio público reconhecida como de autoria do bando e/ou do próprio Lampião, posteriormente registrada por Zé do Norte.

em intervalos de terças harmônicas assentadas predominantemente em figuração rítmica de colcheia. Como se vê na figura apresentada a seguir:

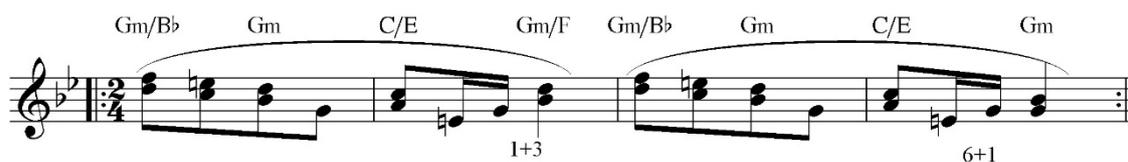


Figura 3 – Introdução melódica da canção *Lamento Sertanejo*.

A tabela apresentando a relação letra e música que se segue corresponde a primeira vez que os versos são cantados pois, após o interlúdio instrumental retomar a introdução, a letra é alterada, embora composta praticamente sobre a mesma melodia. Tomando as semifrases como versos, percebe-se a primeira quadra formada pela junção das frases *a* e *b* que ao todo completam oito compassos. Nesse apanhado, a métrica de oito sílabas para cada verso só é rompida devido ao início acéfalo da primeira semifrase, a dividindo pela metade resultando em quatro sílabas. No que diz respeito as rimas da primeira quadra, elas apenas se coincidirão no final cadencial de cada frase.

A segunda quadra composta pelas frases *c* e *d* segue praticamente a mesma estrutura da primeira quadra configurando o período híbrido binário. No entanto, a métrica de oito sílabas sofre agora alteração em dois pontos; o primeiro, qual à quadra anterior, é decorrente do início acéfalo ora estendido para seis sílabas, e o segundo recai sobre a necessidade de preenchimento do grande número de notas constituintes da semifrase cadencial, respectivamente contando com treze sílabas. Após distanciamento, tanto fraseológico quanto poético, a rima da frase cadencial restabelece ligação com o final cadencial da quadra anterior.

Versos	M	R	Fraseologia		Cad.
Por ser de lá	4	a	Semifrase 1	Frase a	
Do sertão, lá do cerrado	8	b	Semifrase 1'	"	3-1
Lá do interior do mato	8	c	Semifrase 2	Frase b	
Da caatinga e do roçado	8	b	Semifrase 2'	"	6-5
Eu quase não saio	6	d	Semifrase 1''	Frase c	
Eu quase não tenho amigo	8	e	Semifrase 1'''	"	3-1
Eu quase que não consigo	8	e	Semifrase 3	Frase d	
Ficar na cidade sem viver contrariado	13	b	Semifrase 4	Cad.	4-1

Tabela 2 – Versos da canção *Lamento Sertanejo*.

Chorinho Pro Miudinho (Dominguinhos)

Este choro composto por Dominguinhos e transcrito mediante gravação no álbum *Apôs Tá Certo* (1979) apresenta uma estruturação formal dividida em duas partes. A exposição fraseológica da seção A pode ser assentada sobre o formato híbrido: o antecedente do período e a continuação da sentença, já que nenhuma das frases de quatro compassos se repete. Em um todo de dezesseis compassos, as frases *a*, *b*, *c* e *d* finalizadas por derivações 5 (interrogativos) e 2-1 (afirmativos), e a presença da frase cadencial que se dá em uma cadência tonal (II-V-I), a coloca em consonância com o padrão estético tonal encontrado no choro.

Curiosamente, o cotejamento entre letra e música empreendido nesta pesquisa apontou para o desafio que os letristas de Dominguinhos tiveram ao encontrar soluções para possíveis irregularidades fraseológicas, adaptando inconstâncias métricas à quadraturas regulares.

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.

A ampliação harmônica começa pelo emprego das dominantes secundárias se afastando ainda mais na cadência da frase *b*, onde se faz um movimento cromático descendente tendo início no II grau, aqui em forma de dominante secundária (V/V), resolvendo sua 6^a germânica no acorde napolitano (IIb) que, uma vez mais, irá realizar a mesma resolução de sexta aumentada no primeiro grau (Vger.do I), evitando assim, no último momento, a resolução plagal.

Outro acorde “errante” que chama a atenção na seção A é o sétimo grau abaixado de tipologia dominante que não exerce a função de dominante derivado da escala menor natural. Levando em consideração sua proximidade da subdominante menor IV(m), acorde decorrente do modo menor como empréstimo modal, fica caracterizado um trecho de priorização modal.

The image displays a musical score for 'Chorinho Pro Miudinho: Seção A' in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (Bb and Eb). The score is divided into four staves, each with a melodic line and corresponding chords and rhythmic markings.

- Staff 1:** Melody starts with a triplet of eighth notes. Chords: Eb, Dm7(b5), G7, Cm7, Bbm, Eb7. Rhythmic markings: I, (II V)doVI, VI, (II V)doIV.
- Staff 2:** Melody continues with a triplet of eighth notes. Chords: Abmaj7, D7, Eb, F7, E, E7. Rhythmic markings: IV, VIIb, I, SubVdoIIb, IIb, SubVdoI.
- Staff 3:** Melody continues with a triplet of eighth notes. Chords: Eb, Dm7(b5), D7(b9), Cm7, B(sus4), Bbm, Eb7. Rhythmic markings: I, (II SubV)doVI, (II SubV)doV, (II V)doIV.
- Staff 4:** Melody concludes with a triplet of eighth notes. Chords: Abm, Db, Gm7, C7, Fm7, Bb7, Eb. Rhythmic markings: IV(m), VIIb, (II V)doII, II, V, I.

Figura 4 – Chorinho Pro Miudinho: Seção A.

Um recurso rítmico-melódico bastante utilizado pela seção A deste chorinho é a prática de hemíola; técnica composicional oriunda da música tonal ocidental bastante difundida pelo choro. No caso, ela se dá pela figuração rítmica formada por quiálteras de três fusas e/ou três semicolcheias executadas sobre grupos de quatro semicolcheias, proporcionando deslocamento rítmico e, por vezes, aplicando ao ponto de chegada harmônico uma relação de dissonância e consonância através da melodia. O contorno melódico também vem inteiramente alicerçado pela estética padrão do choro basicamente intercalando arpejos entre passagens diatônicas e cromáticas.

A seção B pode ser classificada como seção contrastante pois é nela que ocorre o que podemos chamar de processo de tonicização, uma modulação temporária que vai de encontro com a mediantesol maior; modulação muito comum dentro do repertório do choro. No que diz respeito à sua estruturação formal, nota-se uma distribuição fraseológica por dezesseis compassos em forma de sentença. A frase *a* com final melódico de caráter interrogativo 3-7, é exposta e respectivamente reexposta com pequena variação em *a'* de traço cadencial melódico afirmativo 2-1. A frase *b* que leva à mediantesol se dá por final interrogativo 2+3 seguida pela frase cadencial composta afirmativa 3-1 *c(cad)* (I – IV – II – V – I).

Além da relação harmônica mediântica o afastamento também ocorre atrelado às dominantes secundárias, contando ainda com o VII^o do III (m); acorde diminuto sobre o sétimo grau da escala menor harmônica.

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, featuring a melodic line with triplets and various chords. The chords and Roman numerals are as follows:

- Staff 1: Eb (I), Am⁷ (II), D⁷ (V)doIII, Gm⁷ (III), F#^o (VII)doIII
- Staff 2: Gm⁷ (III), Bbm (II), Eb⁷ (V)doIV, Ab (IV), Bbm⁷ (II), Eb⁷ (V)doIV IV
- Staff 3: Ab (IV), Am⁷(b5) (II), D⁷ (V)doIII, Gm (II), C⁷ (V)doII, Fm (II), Bb⁷ (V)doI
- Staff 4: G (III), Fm (II), Bb⁷ (V), Ebmaj⁷ (I), Cm⁷ (VI) c(cad), Fm⁷ (II), Bb⁷ (V), Eb (I)

Figura 5 – Chorinho Pro Miudinho: Seção B.

Como principal característica rítmica, a seção B compartilha com a seção A da utilização dos recursos de deslocamento métrico e prosódico da anacruse e do compasso acéfalo. Percebe-se nesta seção um menor número de conjuntos de semicolcheias e fusas, o contraponto buscando o equilíbrio se deve ao uso de quiáteras de três colcheias que, coloquialmente, “amolece o ritmo” diminuindo o movimento.

Melodicamente, a seção B segue os mesmos preceitos da seção A se apropriando do que ficou cristalizado como contorno melódico do choro.

De Volta Pro Aconchego (Dominguinhos/Nando Cordel)

A partir da transcrição guiada pela primeira gravação da canção *De Volta Pro Aconchego* (Dominguinhos/Nando Cordel), presente no álbum *Fogo na Mistura* (1985), observa-se uma forte tendência cronológica que aponta à estilização tonal adotada pelo compositor, haja vista que a seção A da canção está fortemente embasada em cadências tonais. Pode-se chamar sua estruturação formal de sentença que, no entanto, se repete

com pequena variação harmônica e melódica levantando uma questão dúbia entre antecedente e conseqüente, possivelmente figurando como uma sentença dupla; a primeira finalizando em cadência suspensiva e a segunda com cadência afirmativa. Sua regularidade métrica só não é integral, sob o ponto de vista fraseológico, porque é constituído por duas frases e três semifrases, sem que tal peculiaridade possa configurar uma estruturação ternária, devido ao fato de ser composta por oito compassos. Portanto, cada grupo de oito compassos correspondem a quatro frases e por sua vez uma sentença.

Figura 6 – De Volta Pro Aconchego: Primeira sentença da seção A.

Quanto ao aspecto rítmico-melódico, percebe-se que ambos se compatibilizam com diversas manifestações eruditas e populares da música tonal ocidental. A utilização dos recursos de deslocamento métrico e prosódico da anacruse e do compasso acéfalo é um bom exemplo disso. Também o emprego da escala diatônica maior juntamente com o uso do modo menor harmônico remete diretamente à influência da música tonal europeia (PEDRASSE, 2002, p.146).

Figura 7 – De Volta Pro Aconchego: Segunda sentença da seção A.

A fraseologia poética também se comporta como uma sentença, sendo a primeira estrofe composta por uma métrica irregular de cinco versos devidamente compensada pela regularidade fraseológica musical de oito compassos. A rima poética da segunda frase pode ser interpretada como um terceto que também seria acompanhada pelos seus

correspondentes traços cadenciais melódicos; semifrase *b* 6+2, semifrase *b'* 6+2 e semifrase *b''* 6-5.

Versos	M	R	Fraseologia		Cad.
Estou de volta pro meu aconchego	11	a	Frase 1	Frase a	3+5
Trazendo na mala bastante saudade	12	b	Frase 1'	Frase a'	3+6
Querendo um sorriso sincero um abraço	12	c	Semifrase 2	Frase b	
Para aliviar meu cansaço	9	c	Semifrase 2'	..	
E toda essa minha vontade	9	b	Semifrase 2''	..	6-5

Tabela 3 – Versos da primeira estrofe da canção *De Volta Pro Aconchego*.

Para configurar a mesma diferenciação entre as sentenças musicais, a segunda estrofe aparece qual à estrutura do verso branco, modificando a métrica, e sem rima entre os versos.

Versos	M	R	Fraseologia		Cad.
Que bom poder tá contigo de novo	11	a	Frase 1	Frase a	3+5
Roçando teu corpo beijando você	11	b	Frase 1'	Frase a'	3+1
Pra mim, tu és a estrela mais linda	11	c	Semifrase 2	Frase b	
Seus olhos me prendem, fascinam	9	d	Semifrase 2'	..	
A paz que eu gosto de ter	8	e	Semifrase 2''	..	3-2-1

Tabela 4 – Versos da segunda estrofe da canção *De Volta Pro Aconchego*.

A seção B é apresentada sobre a mesma estrutura formal que rege a organização fraseológica da seção A. Entretanto, aqui o contraste se dá basicamente pela polarização do segundo modo do gênero diatônico puro (Lá dórico), corroborado pela característica tonal do V(dominante), e esse mesmo grau sob a influência do campo diatônico-harmônico sedimentado pela cadência final conclusiva (V do II). A insistência pela preparação harmônica ainda se dá na cadência da frase *a'* interrogativa (V do VI), traço melódico 4-3. Como neste final, é notório o emprego de notas repetidas tanto em meio as frases quanto em suas cadências.

The image shows a musical score for the song 'De Volta Pro Aconchego', specifically Section B. It consists of two staves of music in 2/4 time, starting at measure 33. The first staff contains measures 33-40, with chords E7, Am7, D7, Bm7, E7, Am7, B7, and Em7. Melodic phrases are labeled 'a' and 'a'', with cadences 4-3 and 4-3. The second staff contains measures 41-48, with chords E7, Am7, D7, G, F6, G7, Cmaj7, E7, and Am7. Melodic phrases are labeled 'b', 'b'', and 'b''', with cadences 7+1, 2-1, and 7-6(5).

Figura 8 – *De Volta Pro Aconchego*: Seção B.

A tabela abaixo que expõe a relação letra e música da seção B ilustra a mesma tipologia poética da primeira estrofe da seção A, acompanhando assim a mesma relação estrutural da fraseologia musical. O contraste poderia ser aludido pela diferenciação métrica quanto ao número de sílabas (variação melódica), e pela rima “im” ao invés de “ade” (variação harmônica e cadencial).

Versos	M	R	Fraseologia		Cad.
É duro, ficar sem você vez em quando	12	a	Frase 1	Frase a	4-3
Parece que falta um pedaço de mim	11	b	Frase 1'	Frase a'	4-3
Me alegre na hora de regressar	10	c	Semifrase 2	Frase b	
Parece que vou mergulhar	8	c	Semifrase 2'	..	
Na felicidade sem fim	8	b	Semifrase 2''	..	7-6(5)

Tabela 5 – Versos da terceira estrofe correspondente à seção B: De Volta Pro Aconchego.

Considerações finais

Em um primeiro momento, a proposta da pesquisa foi formulada de “maneira sóbria”, no sentido executável, que consiste em levantar material teórico sobre o fazer e pensar música de Dominginhos, haja vista que pouco, ou nenhum, são os trabalhos dessa natureza.

Mediante observação de trabalhos bem-sucedidos na mesma linha, mais especificamente, como meu objeto de estudo é êmulo de outro já estudado – refiro-me à influência que Dominginhos recebeu de Luiz Gonzaga – vislumbrou-se uma trilha marcada a percorrer. Os dados colhidos nas análises musicais revelaram elementos técnico-musicais do estilo composicional de Dominginhos que se compatibilizam aos mesmos encontrados em Gonzaga. Tendo em vista que, segundo Meyer (1987), “estilo é uma réplica do modelo, seja no comportamento humano ou artefatos produzidos por ele, resultantes de uma série de escolhas feitas dentro de um campo de delimitações [...] aprendidas e adotadas como parte das circunstâncias histórico-culturais individuais ou coletivas” (MEYER, 1987, p. 21), essa ligação se torna bastante plausível. A ciência da existência de tais elementos me foi fruto de pesquisa em trabalhos como *Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e a sua relação com a “música instrumental” brasileira* (CÔRTEZ, 2012); *Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960* (TINÉ, 2008) e, ao submeter as obras aqui elencadas a um aprofundado processo de análise, levantou-se os respectivos procedimentos técnico-musicais: figuras rítmicas, padrões de terças, notas repetidas, traços modais, articulação, etc. Predomínio das estruturas formais organizadas em sentenças binárias expostas em uma ou duas seções; cadência tonal em melodias modais; o modal “vamp”, por vezes representando o modo (dórico); sensível rebaixada juntamente com o traço cadencial melódico 6+1 consolidando o aspecto modal

da melodia no 5º modo (mixolídio); a relação texto e música entre a quadra poética e as estruturas fraseológicas musicais binárias do período ou sentença, e as adequações de versos em tercetos para solucionar inconstâncias métricas; entre outros.

A menção a um primeiro momento sobre a proposta da pesquisa se deve ao não intuito de fechar questão, o assunto é muito amplo e frutífero, principalmente se entendermos a musicalidade de Dominginhos como uma memória musical-cultural compartilhada, que se origina em consequência de um grande entrelaçado de elementos musicais e significações. Portanto, estaria esta sonoridade “friccionada”, conceito de “fricção” (PIEDADE, 2005), proveniente da relação harmônica modal/tonal presente na evolução da música de Dominginhos, meu objeto de estudo? O próprio Dominginhos dá pistas dessa miscelânea musical ao longo da sua carreira compondo músicas como: *Eu Só Quero Um Xodó* (1973), um baião de sua mocidade que já trazia consigo muito do modalismo característico da música nordestina, e que a análise demonstrou não se tratar unicamente da questão harmônica. Para Piedade (2011), citando o exemplo de tópicos nordestinas, não bastaria ser dórico ou mixolídio, com ou sem 4ª aumentada, para fazer uma alusão ao nordeste: se faz necessário que estas alturas apareçam em figurações específicas, como no caso a cadência nordestina (PIEDADE, 2011, p. 107); *Lamento Sertanejo* (1975), que se caracteriza como uma saudosista manifestação étnica nordestina e por isso não deixa de atrelar a ela a chamada “sonoridade nordestina”, textura rítmica do forró associada ao seu modalismo característico; *Chorinho Pro Miudinho* (1979), que parece fazer alusão ao fator catalisador que o choro desempenhou durante sua atuação no mercado carioca ao angariar elementos técnico-musicais eruditos e populares da música tonal ocidental que, por sua vez, foi assimilado e incorporado ao métier do compositor Dominginhos.

Eu tocava na noite do Rio, rapazinho novo ainda, com 17 anos eu já tocava nos dancings, tocava nas boates de Copacabana, Ipanema. E quando acabava a função do dancing, por exemplo, era 2 horas da manhã, de nove as duas, aí eu pegava a sanfona, botava dentro dum ônibus e ia pra Copacabana, passava o resto da noite dando canja, numa boate em outra, até amanhecer o dia. Até ter o primeiro ônibus e o primeiro trem; todo dia.⁶

Côrtes (2012) fala sobre aquele período do mercado carioca, segundo ele, estava norteado por um repertório restritamente pautado pelo tonalismo, preponderante na mídia naquele momento, contendo choros, polcas, mazurcas, marchas e algumas músicas de cunho regional (CÔRTEZ, 2012, p. 52).

⁶ Entrevista com Dominginhos em Dominginhos, o encantador de acordes.

E da música tradicional nordestina, passando pelo virtuosismo do choro e as improvisações do jazz, *De Volta Pro Aconchego* (1985) parece culminar nas relações harmônicas da bossa nova e na intenção dançante das gafieiras, com suas valsas, boleros e *standards* americanos.

Se fica evidente que a sofisticação da música de Dominginhos se deva ao trânsito entre diferentes gêneros musicais, absorvendo uma série de ligações longínquas que ora se encontram fundidas em seu estilo musical, porque ao mesmo tempo elas são tão populares? Provavelmente, e de novo a exemplo de Gonzaga, a resposta a essa pergunta faria referência ao “apelo popular” encontrado nas letras de seus parceiros, visto aqui tão somente na figura das métricas e rimas poéticas estruturando a melodia. Ou seja, o tema instiga muitos outros trabalhos a serem debruçados.

Referências

BOSI, Alfredo. et al. História, etnias, culturas: 500 anos construindo o Brasil. In: subsídio apresentado à 38ª Assembleia Geral da CNBB-2000. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

CÔRTEZ, Almir. Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, p. 195-208, 2014.

_____. *Improvisando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. 313p. Tese de Doutorado em Música - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2012.

DAHLHAUS, Carl. *Esthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

DOMINGUINHOS. *Apôs Tá Certo*. (LP) 6470 617. Fontana, 1979.

_____. Entrevista em Dominginhos canta e conta Gonzaga - Filme. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gKVavm_QiZ4> Acesso em 27 nov. 2014.

_____. Entrevista em Dominginhos, o encantador de acordes. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HIcQikCGc1Y>>. Acesso em 17 out. 2014.

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

GARCIA, Lisboa, Lauro. Muito além do forró. Abril, 2010. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT132977-15220-132977-3934,00.html>>. Acesso em 20 de nov. 2014.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. (LP) 6069.072. Philips, 1973

_____. Musicalidade ampla de um improvisador. *Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 de fev. 2011.

_____. *Refazenda*. (CD) M995136-2. Warner Music, 1975.

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

MEYER, Leonard B. *Toward a theory of style*. In: LANG, Berel. *The concept of style*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987. p. 21-71.

NASCIMENTO, Lucas Campelo do. Puxa o Fole Sanfoneiro: Práticas, Contextos, Memória, Sujeitos. In: ANAIS DO XII ENCONTRO REGIONAL CENTRO-OESTE DA ABEM, Brasília, 2012. p. 156-165.

OLIVEIRA, Gildson. Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo. 7. ed. Brasília: Letraviva, 2000.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pífanos de Caruaru: Uma Análise Musical*. 289p. Dissertação de Mestrado em Música - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2002.

PIEIDADE, Acácio. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*, Campinas, v.11, p. 113-123, 2005.

_____. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p. 103-112, 2011.

RAMALHO, Elba. Fogo na Mistura. (CD) 827 056-1. Barclay/Ariola, 1985.

SILVA, Expedito Leandro. Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2003.

SOUZA, Tárík de. A música brasileira por seus autores e intérpretes. 23 de ago. 1990. Disponível em <<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/mpb/>>. Acesso em 03 de mar. 2014.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. Tradução de Martha Ulhôa (Uni Rio). *Em Pauta*, Rio Grande do Sul, v.14, n.23, p.44, 2003.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três compositores da música popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova*. 190p. Dissertação de Mestrado em Música - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2001.

_____. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 196p. Tese de Doutorado em Música - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2008.

WEISS, Douglas. R. B; LOURO, Ana. L. Caminhos formativos de professores de acordeom: aportes teóricos a partir de narrativas. *Revista da Fundarte*, Montenegro, n. 26, p. 141-158, jul./dez. 2013.