

# A modernização do baião: aspectos composicionais e interpretativos da obra de Dominginhos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: MÚSICA POPULAR

*Rodrigo Zolet Pereira*

*Universidade de Brasília (UnB) – [rodrigo.zoletp@gmail.com](mailto:rodrigo.zoletp@gmail.com)*

*Sérgio Nogueira Mendes*

*Universidade de Brasília (UnB) – [senog@unb.br](mailto:senog@unb.br)*

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo destacar aspectos composicionais da obra de José Domingos de Moraes (Dominginhos) a partir da análise de transcrições de gravações. Pretende-se apontar as características externas à música tradicional nordestina, como influências do *bebop* e do *choro*, presentes na interpretação e na improvisação de Dominginhos da música “Dezessete Léguas e Meia”, de Humberto Teixeira e Carlos Barroso, gravada também por Luiz Gonzaga. O trabalho se fundamenta em uma metodologia de abordagem técnico-musical, buscando referências em autores que trabalham com análise musical e análise em música popular. Mais precisamente, este artigo é um recorte do projeto de pesquisa *A transformação do discurso regional em cosmopolita: uma análise composicional da obra de Dominginhos*, dissertação que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília.

**Palavras-chave.** Dominginhos. Baião. Improvisação. Composição. Análise musical.

**The Modernization of Baião: Compositional and Interpretative Aspects of Dominginhos’s Works.**

**Abstract:** This article aims to highlight compositional aspects of the work of José Domingos de Moraes (Dominginhos) through the analysis of transcriptions of recordings. It is intended to point out the external characteristics of traditional northeastern music, such as *bebop* and *choro* influences, present in the interpretation and in Dominginhos’s improvisation on the music of Humberto Teixeira and Carlos Barroso, also recorded by Luiz Gonzaga, “Dezessete Léguas e Meia”. This work is based on a technical-musical methodology, searching references in people who work with musical analysis and popular musical analysis. More precisely, this article is an excerpt from the research project *The transformation from regional to cosmopolitan discourse: A compositional analysis of Dominginhos work* that is being developed in the Graduate Program in Music at the University of Brasília.

**Keywords.** Dominginhos. Baião. Improvisation. Composition. Musical Analysis

## 1. Introdução

A música para acordeom (ou sanfona) no Brasil é assimilada, em sua maior parte, através da cultura oral, assim como ocorre com outros instrumentos presentes na cultura popular brasileira, a exemplo da rabeca, do pífano, da viola caipira e de uma grande variedade de instrumentos de percussão. Esses instrumentos são tradicionais em diversas manifestações culturais nordestinas e costumam trazer, quando executados, particularidades idiomáticas que são utilizadas como material musical para compositores e arranjadores de diversos estilos

musicais. A técnica do “resfolego”<sup>1</sup> na sanfona, por exemplo, na qual o fole do acordeom, em seu constante movimento de abrir e fechar, gera uma movimentação rítmica presente no baião, é usada de maneira idiomática também em outros instrumentos. Esse efeito, além de ser traduzido para texturas orquestrais em diversos contextos, pode ser observado na interpretação do pianista Salomão Soares e do violinista Nikolas Krassik, por exemplo.

Sobre a tradição oral do acordeom, Nascimento explica:

A sanfona tem como principal veículo de transmissão a tradição oral, pelo fato de seus intérpretes/professores terem vindo de classes populares – principalmente descendente do sertão – menos favorecidas, não podendo, muitas vezes, adquirir conhecimento através do ensino formal. (NASCIMENTO, 2012, p. 2)

Nesse sentido, é importante destacar a improvisação como fator característico da música de cultura oral, o que podemos considerar uma característica primordial no estilo composicional de Dominginhos, compositor e sanfoneiro reconhecido por sua versatilidade, tanto nas improvisações quanto em suas composições e interpretações, que ficaram marcadas na história da música popular brasileira. A relação entre assimilação musical e transmissão do conhecimento por meio da tradição oral é um aspecto que contribui para uma prática musical focada na improvisação, pois como afirma Cortes, “a formação dos sanfoneiros se dava basicamente por meio da tradição oral, ou seja, eles precisavam aprender o repertório imitando os músicos mais experientes para poder trabalhar. Este é mais um aspecto que pode contribuir para a presença da improvisação” (CORTES, 2012, p. 48).

Assim, considerando a obra a ser analisada neste trabalho, a música “Dezessete Léguas e Meia”, de Humberto Teixeira e Carlos Barroso, gravada primeiramente por Luiz Gonzaga, faz-se necessário destacar a importância da improvisação como característica principal da versão interpretada por Dominginhos, uma vez que o sanfoneiro se utiliza do material musical original em sua forma e harmonia, mas se distancia bastante de Luiz Gonzaga em sua maneira de interpretar a melodia. Dominginhos traz elementos externos à tradição do baião de Luiz Gonzaga, o que pode ser explicado por sua intensa atuação como músico de baile no Rio de Janeiro (RJ), dialogando, portanto, com outros gêneros e idiomas musicais. Como exemplo, estão a utilização de cromatismos, *blue notes*<sup>2</sup> e *escala bebop*<sup>3</sup> nas frases de improvisação, bem como a disposição de algumas notas da melodia em bloco (*voicings*<sup>4</sup>) em determinadas partes da música.

A obra de Dominginhos incorpora estilos e gêneros musicais brasileiros, como o choro, o baião, o frevo, o xote e a quadrilha, além de canções, muitas delas conhecidas por

grande parte do público brasileiro, a exemplo de sua parceria com Gilberto Gil, na canção “Lamento Sertanejo”. Nesse repertório de composições, o sanfoneiro traz forte influência de outros estilos musicais com os quais a música brasileira dialoga, como o *jazz* e o *funk* americano, aliando, de forma muito natural, essas influências às suas composições e interpretações. Isso fez com que alguns autores caracterizassem a música de Dominginhos como parte de um processo de sofisticação do forró<sup>5</sup>:

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)

Na carreira do sanfoneiro, é indispensável considerar a relação de “apadrinhamento” por parte de Luiz Gonzaga como um divisor de águas. O compositor, que na época era conhecido pelo apelido “Neném”, foi presenteado com sua primeira sanfona de 80 baixos pelo próprio Luiz Gonzaga, ao chegar ao Rio de Janeiro, no ano de 1954. A partir desse momento, quando foi morar no bairro de Nilópolis, Dominginhos passou a acompanhar Luiz Gonzaga em diversos momentos importantes, como *shows*, gravações e turnês pelo Brasil, o que aconteceu durante grande parte de sua carreira, em que seguiu tocando e gravando sob a “tutela” de Gonzaga. “O talento natural de Neném com a sanfona o aproximou de Luiz Gonzaga. Desde que o tinha procurado a primeira vez, com o pai e os irmãos, o rapaz passara a comparecer diariamente à casa de Gonzaga, ‘por conta própria’” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 161).

Desse contato, Dominginhos se apropriou do estilo de Luiz Gonzaga, sendo considerado seu principal sucessor. Seu estilo caracteriza-se, porém, por uma maneira própria de interpretar a obra de Gonzaga, pois, ao mesmo tempo que conservava os elementos primordiais da música nordestina, como as articulações expressivas do baião, a forma e as melodias modais, Dominginhos também explorava outros tipos de música, cujos elementos se inseriam naturalmente em sua maneira de compor, improvisar e interpretar. Isso assim ocorreu devido ao fato de que a maioria dos artistas nordestinos, procurando trabalho nas capitais, principalmente em Rio de Janeiro e São Paulo, transitava em diversas áreas da música:

Eu dei muita sorte, porque, além de tocar com Gonzaga, eu tocava na rádio e isso aguçava muito o meu ouvido: acompanhando calouros que nem davam o tom já entravam cantando e a gente saía procurando. Toquei em boate, toquei em dance, tive conjunto de baile, tudo como Neném do Acordeom (primeiro nome artístico).

Então, isso me ajudou, porque eu peguei várias épocas: bossa-nova, peguei a época do Gil, da Gal, dos Novos Baianos, essas coisas todas. Fui músico da noite, então, músico da noite aprende muita coisa e a tocar em todos os idiomas. (MORAIS, 2013, n. p.)

Assim, Dominginhos levou a obra de Gonzaga para outros patamares de interpretação, modernizando-a, ao incluir em seus arranjos instrumentos incomuns ao gênero, como a guitarra, o teclado, dentre outros, em diversas formações musicais de seus arranjos. Além disso, inseriu elementos melódicos e harmônicos de outros estilos brasileiros, como o choro e o frevo, assim como a influência jazzística, principalmente dos acordeonistas norte-americanos Frank Marocco<sup>6</sup> e Art Van Damme<sup>7</sup>. Segundo Alonso e Visconti, “Dominginhos já vinha escutando desde meados dos anos 1960 os citados acordeonistas americanos que lhe foram apresentados por Orlando Silveira, Chiquinho do Acordeom e Sivuca” (ALONSO; VISCONTI, 2018, p. 206). Ainda assim, Dominginhos mantinha-se fiel ao Nordeste em suas interpretações, composições, improvisações e criações musicais em geral:

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

Em uma intervenção falada, registrada em uma gravação da canção de Dominginhos “Quando chega o verão”, presente no disco *Quem me levará sou eu* (1980), Gonzaga afirma, com todas as letras, essa característica na obra de Dominginhos: “Dominginhos, você abra os olhos, que *seu compromisso com o Nordeste é muito sério*. Você urbanizou o forró, daqui pra frente tem que ser tudo melhor!”. Assim, é possível sugerir que, ao apontar Dominginhos como um “urbanizador”, Luiz Gonzaga reforçou seu papel de matriz folclórica (ALONSO; VISCONTI, 2018).

## **2. Breve panorama da carreira de Dominginhos**

Nascido em Garanhuns (PE), cidade do interior de Pernambuco, José Domingos de Moraes (1942-2013) iniciou-se na música muito cedo, tocando em feiras e portas de restaurantes junto aos seus irmãos, com a necessidade de complementar a renda familiar, advinda somente da produção agrícola. Nesse processo de prática musical, certo dia, ao tocar com seus irmãos na porta de um hotel, Neném, como era seu apelido, conheceu pela primeira vez Luiz Gonzaga, que reconheceu de imediato a musicalidade dos três jovens. Sugerindo que eles fossem para o Rio de Janeiro, Gonzaga prometeu-lhes uma sanfona, algo que viria a

acontecer quatro anos depois, em 1954, quando Dominginhos e sua família fizeram a longa viagem migratória em um “pau de arara”<sup>8</sup>, para se estabelecerem no bairro de Nilópolis, reduto de muitos nordestinos que se mudavam para o Rio de Janeiro:

Neném tinha saído de Garanhuns, em Pernambuco, em companhia do pai, Francisco, o Chicão, e do irmão Valdomiro, para se juntar a Morais, o primogênito, que havia chegado um ano antes ao Rio de Janeiro. Na esperança de viver da única coisa que sabiam fazer, música, viajaram durante onze dias em cima de um pau de arara, deixando no interior pernambucano dona Mariinha e os outros sete filhos – que se juntariam a eles três anos depois. (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 159)

Desse momento em diante, Dominginhos fez parte de diversos conjuntos de Baile e Regionais de Choro, adaptando-se às tendências musicais da época. “Quando estava no Rio, dedicava-se a tocar o que ditava a moda, versatilidade que muito o ajudou na década seguinte, quando o baião saiu de cena” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 162). A musicalidade de Dominginhos se desenvolveu ao longo dos diversos momentos de sua carreira, e é notável, nas gravações de seus discos, a forte presença de músicas no formato instrumental, como o choro, a quadrilha e o frevo, o que contribuiu para a diferenciada variedade estilística observada em suas interpretações, composições e improvisações nesses gêneros.

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

No processo de aprendizagem e criação do compositor, alguns músicos acordeonistas se destacam. Sivuca, por exemplo, um dos maiores nomes da sanfona nordestina, manteve constante contato com Dominginhos, tendo algumas de suas músicas gravadas por ele, como o choro “Homenagem a Velha Guarda”. Em entrevista ao programa *Sala de reboco*, Dominginhos fala sobre suas influências:

Assim, trocando em miúdos foi, foram alguns, viu?! Dependendo da época, tive na minha época, eu comecei a conhecer Luiz Gonzaga, e tinha o Orlando Silveira, que era um músico extraordinário do regional do canhoto, eu aprendi muita coisa com ele também. Tinha Chiquinho do Acordeon, tinha o Gaúcho, tinha o Chinoca que tá vivo, 82 anos e aqui, e o paraibano Sivuca. (MORAIS, 2013, n. p.)

O músico terminou, então, por desenvolver um estilo bastante original de compor. Suas canções, carregadas sempre de harmonias muito expressivas e rebuscadas, firmaram

grandes parcerias, na medida em que receberam letras de artistas do quilate de Gilberto Gil (“Tenho Sede” e “Abri a Porta”), Anastácia (“Só quero um xodó” e “Contrato de separação”), Nando Cordel (“De volta pro meu aconchego”) e Chico Buarque (“Xote de Navegação” e “Outras Palavras”).

Como mencionado anteriormente, Dominginhos utiliza em suas composições instrumentais elementos diversos do universo da música brasileira, dentre os quais se pode destacar o choro, um dos estilos com espaço garantido em sua obra. Desde o momento em que foi morar no Rio de Janeiro, ele passou a tocar ao lado de muitos regionais de choro, o que provavelmente o incentivou a compor diversas obras nesse estilo. Algumas obras instrumentais de Dominginhos que podem ser relacionadas ao universo do choro são: “Chorinho pro Miudinho”, “Nilopolitano”, “Zé pequeno, você é grande”, “Homenagem a Pixinguinha”, “Homenagem a Jackson do Pandeiro”, “Homenagem a Chiquinho do Acordeon”, dentre outras. Segundo Gilberto Gil, a forma de compor do sanfoneiro é um resultado de todas as influências que teve e de todos os papéis que o acordeonista desempenhou em diversos momentos de sua carreira:

[...] a composição de Dominginhos é um desdobramento natural de uma musicalidade ampla, que se expressa o tempo todo na capacidade de improviso. 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. (GIL, 2011, n. p.)

A partir desse depoimento de Gil, assim como de falas de outros autores, torna-se nítida, junto à escuta e à análise de boa parte da obra de José Domingos de Moraes, a sua contribuição para o cenário da Música Instrumental Brasileira e sua influência na música de outros compositores. O acordeonista inovou o universo da sanfona, trazendo novas possibilidades de execução, interpretação e composição, influenciando boa parte dos sanfoneiros do país. É raro nos depararmos com algum acordeonista brasileiro que nunca tenha estudado ou sequer escutado alguma obra de Dominginhos, ou que não o tenha considerado importante no desenvolvimento de sua carreira. Músicos importantes no cenário

atual da música instrumental e do forró, como Marcelo Caldi, Mestrinho, Toninho Ferraguti, Alessandro Kramer e Luciano Magno, carregam, em seu repertório de composições e interpretações, influências diretas de Dominginhos.

### **3. Análise da interpretação e improvisação em “Dezessete Léguas e Meia”**

Realizaremos a seguir uma análise comparativa de duas gravações da música “Dezessete Léguas e Meia”. Em primeiro lugar, a gravação de Luiz Gonzaga, em que se destacam elementos primordiais do baião na formação do “trio de forró” (sanfona, triângulo e zabumba), acrescidos de um cavaquinho. Nessa gravação clássica, Gonzaga canta a letra da música e executa na sanfona alguns trechos instrumentais da composição. Em seguida, será apresentada a análise do principal objeto deste artigo: a transcrição de trechos dessa mesma música na interpretação de Dominginhos e seu grupo. Ao contrário da gravação anterior, tem-se, com Dominginhos, uma formação instrumental maior, contendo sanfona, duas flautas, teclado, cavaquinho, guitarra elétrica, baixo elétrico, triângulo, zabumba, bateria, agogô e ganzá. Nessa versão, Dominginhos e o célebre guitarrista Heraldo do Monte interpretam a composição de uma maneira completamente diferente de Luiz Gonzaga, mantendo elementos tradicionais do baião, mas inovando em seus fraseados durante as improvisações e adaptações.

A interpretação de Dominginhos na gravação da música contém elementos essenciais para o entendimento da maneira como o compositor se apropria da obra de Gonzaga. Na transcrição, tivemos o intuito de destacar também elementos do arranjo que caracterizam a adaptação e a transformação de uma música de caráter tradicional em uma interpretação mais rebuscada. Ilustram esse propósito a inserção dos instrumentos que não estavam presentes no original, bem como as variações diferentes no toque da zabumba e dos demais instrumentos de percussão.

Quanto à interpretação da música na sanfona, os recursos melódicos utilizados por Dominginhos estão relacionados à utilização de menos notas longas em comparação à gravação original de Gonzaga. Dominginhos investe em uma forma percussiva de executar seu instrumento, construindo fraseados e improvisações sobre o tema, o que nos leva a especular sobre a ocorrência de um processo de desconstrução temática, o que induz uma nova maneira de tocar. Revezando a improvisação com o guitarrista Heraldo do Monte, o compositor demonstra toda a sua versatilidade ao manter-se atento às frases musicais do



guitarrista e às flautas presentes na gravação, repetindo e realizando padrões contrastantes com a execução de Heraldo.

Desse modo, recomenda-se, antes de tudo, uma escuta detalhada da música, para que a referida análise seja compreendida em sua forma mais eficiente, uma vez que as “gravações são os principais documentos da música como performance” (COOK, 2007, p. 7). Sendo assim, a utilização de partituras servirá apenas como elemento gráfico de análise neste artigo, vindo ilustrar o que se depreende primeiro da escuta das gravações.

A obra de Dominginhos abrange grande número de composições próprias e de interpretações de músicas de outros artistas, e, em ambos os casos, a improvisação é explorada de forma significativa. Sendo assim, aspectos que se destacam em sua forma de interpretar e compor serão abordados, levando em consideração o contexto em que o instrumentista se insere, ou seja, a assimilação e estudo da música por meio da prática auditiva, isto é, sem o uso de partituras.

Logo, sublinhamos que o uso da partitura nas transcrições de frases improvisadas e interpretações servirá para a demonstração de como o compositor utilizou o material musical pré-estabelecido para dar uma nova roupagem à música em questão. É importante frisar, nesse caso, a importância da análise musical pautada em aspectos auditivos, ou seja, da própria gravação, mais do que uma abordagem analítica escolástica, pautada principalmente na partitura, pois

gravações são documentos históricos da mesma forma que partituras o são, e tão em falta de interpretações historicamente e tecnicamente fundamentadas. Em suma, habilidades críticas fundamentadas em fontes discográficas deveriam ser consideradas como uma parte essencial no treinamento de habilidades de pesquisa em musicologia hoje. (COOK, 2007, p. 10)

Adotar um registro sonoro para análise a partir de um fonograma nos traz a possibilidade de lidar com uma análise musical mais conveniente com o tipo de música com que estamos lidando aqui, na qual os compositores e intérpretes não fazem uso da representação escrita, o que demonstra a importância dessa metodologia. Uma vez que “a orientação escritural da musicologia inibe a sua habilidade para conceitualizar a música como a arte performática que todos nós sabemos que ela é” (COOK, 2007, p. 11), o registro sonoro nos permite uma fidelidade maior para, a partir daí, reproduzir de forma escrita aquilo a que estamos nos referindo na análise. A partitura, portanto, deve ser buscada quando já se tem uma familiaridade com a música a partir de uma experiência primeiramente auditiva, visto que a partitura condiciona a análise de uma maneira estritamente gráfica.



A respeito do termo improvisação, no contexto em que nos inserimos, esta pode ser descrita como uma criação espontânea de ideias musicas, tal qual uma composição em tempo real, a partir de uma sequência harmônica pré-estabelecida. No caso de “Dezessete Léguas e Meia”, temos uma criação em que são misturados elementos da harmonia modal e da tonal. O termo improvisação, portanto, será descrito como “construção rítmico-melódica sobre uma progressão harmônica ou sequência de acordes pré-estabelecida, onde sua construção deve acontecer em tempo real” (KENNY; GELLRICH *apud* PASSOS, 2016, p. 69). No gênero aqui estudado, o baião, o formato da improvisação nunca teve uma forma definida, e a utilização de um *chorus* estabelecido (seja em função da forma da música ou da criação de uma estrutura harmônica) só passou a acontecer nesse estilo a partir da prática de acordeonistas como Dominginhos e Sivuca:

Parece que a improvisação no formato *chorus* passou a figurar no baião a partir da atuação de sanfoneiros que foram “influenciados” e incentivados por Gonzaga. Dentre eles destacam-se principalmente Dominginhos, Sivuca e Oswaldinho do Acordeom. (CORTES, 2012, p. 49)

O exemplo a seguir apresenta a comparação entre as construções melódicas de Luiz Gonzaga (1ª linha) e Dominginhos (2ª linha) em um momento instrumental da música. Na versão original de Gonzaga, a melodia é executada pela sanfona, enquanto o único acorde de Ré com sétima menor (D7) é tocado em forma de arpejo pelo cavaquinho. Na linha de baixo, para fins comparativos, é mostrada a melodia de Dominginhos do mesmo trecho. A tonalidade é diferente em cada uma das gravações, porém, para facilitar a comparação, ambas as partituras em análise foram colocadas no modo mixolídio de Dó.

**Luiz Gonzaga**



**Dominguinhos**







**Exemplo 1:** Transcrição comparativa, realizada pelo autor do artigo, do tema A da música “Dezessete Léguas e Meia”, com as melodias, respectivamente, de Luiz Gonzaga e Dominguinhos.

É possível destacar que, na construção do tema na versão de Luiz Gonzaga, a melodia é baseada principalmente na forma como ele canta os versos da canção, ou seja, na mesma divisão rítmica da voz. Para ilustrar, a figura a seguir demonstra a construção da melodia de acordo com as sílabas da letra em questão:



Eu ja an dei sem pa rar — de ze s se te lé gua'e me ia — pra ir no for ró dan çar — ai

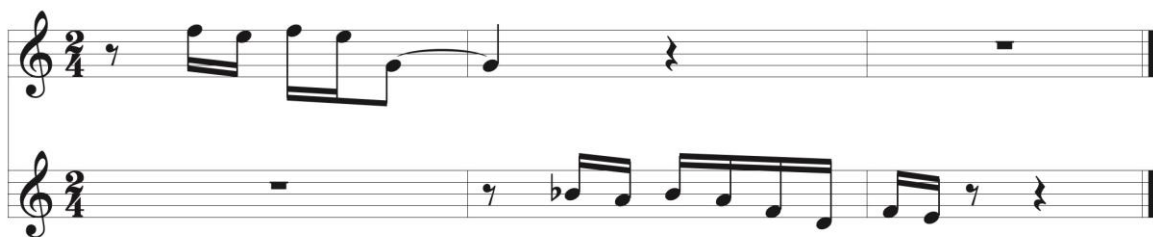
ai — ai ai — ai ai eu fui no for ró dan çar va leu a pe n'eu an dar — de zes — se te lé gua'e

me ia — pois ro sí nha ta va lá — ai ai — ai ai — ai ai a ro sí nha ta va lá

**Exemplo 2:** Transcrição, realizada pelo autor do artigo, do tema A da música “Dezessete Léguas e Meia” na versão original de Luiz Gonzaga, com a letra da canção.

Já na construção melódica de *Dominginhos* (Exemplo 1), é possível notar algumas diferenças estilísticas que o intérprete propõe em sua performance. Um exemplo é a utilização de aproximações melódicas e cromáticas na construção da melodia – elemento bastante comum no choro e no *jazz* – como a nota  $D\sharp$  no quarto compasso da imagem acima, assim como o  $F\sharp$  no compasso 17. Além de utilizar mais notas que a composição original, *Dominginhos* utiliza também acordes em bloco em determinadas situações da música, como nos compassos 2, 8 e 13, prática ausente na música tradicional nordestina, mas possivelmente herdada por *Dominginhos* em seu contato com a linguagem do *jazz*.

O solo descrito neste artigo traz elementos da própria composição de Luiz Gonzaga, bem como elementos motivicos, rítmicos e melódicos do material musical presente nos outros instrumentos do arranjo, como a guitarra e a flauta. *Dominginhos* dialoga, portanto, de maneira improvisada, com as melodias criadas por outros músicos presentes na gravação, gerando uma unidade interpretativa que se estende à improvisação, na qual se notam motivos e melodias herdados tanto da tradição quanto das influências externas do artista. Na figura a seguir, podemos ver que, no momento do solo de guitarra, o acordeom responde, em improvisação bastante livre (2:57), a uma intervenção motivica da flauta, demonstrando a atenção de *Dominginhos* em relação às ideias musicais dos outros instrumentos no arranjo.



**Exemplo 3:** Transcrição, realizada pelo autor do artigo, da construção motivica de pergunta e resposta.

*Dominginhos*, além de uma interpretação diferenciada do tema, apresenta, nas sessões de improviso, linhas melódicas em que se pode notar essas influências externas de outros estilos. Observando o trecho seguinte (3:08), podemos destacar a presença de cromatismos e notas de aproximação cromática:



**Exemplo 4:** Transcrição, realizada pelo autor do artigo, de trecho de solo de Dominginhos.

Alguns elementos melódicos provindos da análise da Jazz Theory podem ser destacados nesse trecho do solo do artista. A partir da metodologia presente na tese de doutorado de Cortes (2012), na qual o autor adaptou a Jazz Theory de Kenny e Gellrich (2002) para a análise de elementos musicais presentes no choro, no frevo e no baião, alguns elementos do choro e do *jazz* podem ser destacados nesse momento de improvisação.

A partir desses trechos transcritos, pode-se considerar a riqueza musical presente na interpretação e na improvisação do acordeonista estudado. Considerando as inúmeras influências externas que Dominginhos sofreu ao longo de sua vida, não se deixa de notar a fidelidade aos aspectos musicais da música nordestina. Podemos apreciar o fraseado de Dominginhos analisado acima a partir do princípio de que “um solo bem construído não é totalmente improvisado, mas constituído de motivos herdados da tradição musical que se entrelaçam em conexões de fato improvisadas, variando a cada performance” (LAWN; HELLMER *apud* PASSOS, 2016, p. 69).

#### 4. Considerações finais

A partir deste artigo, inicia-se uma minuciosa pesquisa a respeito da obra de José Domingos de Moraes, em nível de dissertação de mestrado. Procuramos mostrar um pouco dos elementos interpretativos e composicionais presentes na obra do sanfoneiro Dominginhos a partir de sua interpretação da música “Dezessete Léguas e Meia”, de Humberto Teixeira e Carlos Barroso, com a clássica gravação de Luiz Gonzaga, sua principal influência. Por ser um instrumento de transmissão oral e de pouca difusão nas academias, conservatórios e escolas de música, é sabida a carência de literatura acerca do acordeom, tanto

quanto da música popular nordestina de modo geral. É notável, portanto, a mudança na realidade das universidades brasileiras, haja vista que hoje muitas instituições estão aderindo ao universo da música popular em seus currículos de formação. Conclui-se, a partir deste trabalho, a contribuição de Dominginhos no cenário da Música Popular Brasileira, demonstrando que o artista em questão sintetiza diversos elementos e influências em sua música, trazendo elementos ricos em análise em suas interpretações e improvisações.

### Referências

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. 1ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

ALONSO, Gustavo; VISCONTI, Eduardo. Dominginhos e a “invenção” do Nordeste cosmopolita. *Música Popular e Sociedade*, Juiz de fora, MG, v. 13, n. 2, p. 198-209, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/issue/view/631>. Acesso em: 18 maio 2021.

COOK, Nicholas. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance. *Música em Contexto*, v. 1, n. 1, p. 7-32, 2007. Disponível em: <https://www.gestaosaude.unb.br/index.php/Musica/article/view/11028>. Acesso em: 18 maio 2021.

CORTES, Almir. *Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental brasileira”*. Campinas, 2012. 285 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2012. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284407>. Acesso em: 18 maio 2021.

DEZESSETE LÉGUAS E MEIA. Humberto Teixeira e Carlos Barroso (compositores). José Domingos de Moraes (Intérprete, Acordeom). RCA Victor, 1981.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª ed. Rev. Amp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

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

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

MORAIS, José Domingos. O herdeiro do rei. [Entrevista cedida a José de Paiva Rebouças]. *Revista Contexto*, 18 set. 2013. Disponível em: <http://substantivoplural.com.br/entrevista-com-dominginhos/>. Acesso em: 22 jun. 21.

NASCIMENTO, Lucas Campelo do. “Puxa o Fole Sanfoneiro”: Práticas, Contextos, Memória, Sujeitos. In: ENCONTRO REGIONAL CENTRO-OESTE DA ABEM, (12), 2012, Brasília-DF. *Anais [...]* Brasília: ABEM, 2012. p. 156-165. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais%20do%20XII%20Encontro%20Regional%20Centro-Oeste%20da%20ABEM.pdf>. Acesso em: 25 set. 2021.

PASSOS, Marcelo Rocha dos. *Márcio Montarroyos e a construção de seus solos improvisados no disco Stone Alliance*. Campinas, 2016. 140 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2016.

RUSSELL, George. *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Cambridge: Concept Publish Company, Fourth Edition: 2001.

SANTOS, Paulo. Elementos composicionais constitutivos de quatro peças de diferentes gêneros ao longo da obra de Dominginhos. *Revista Música*, v. 19, n. 1, p. 99-117, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/152213>. Acesso em: 18 maio 2021.

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

---

<sup>1</sup> “A agilidade na execução de notas nos dois movimentos, abrindo e fechando a sanfona, exigiu o desenvolvimento de uma técnica mais contida na abertura do fole, promovendo um jogo de fole peculiar, técnica que Luiz Gonzaga aprendeu ainda menino e traduziu para a sanfona de 120 baixos, cujo efeito sonoro ficou conhecido como o ‘resfolego’ da sanfona” (DIAS *apud* CORTES, 2011, p. 25).

<sup>2</sup> *Blue notes* são notas que não estão presentes na escala diatônica tradicional, pertencendo à escala *blues*, como a terça menor e a quarta aumentada.

<sup>3</sup> A escala *bebop* é muito usada no fraseado de *jazz*. Possui oito notas (em vez de sete, como a diatônica), para permitir que o improvisador toque uma escala completa ascendente ou descendente e que as notas tocadas no seu fraseado recaiam sempre em notas que pertençam ao acorde do momento da progressão harmônica. Trata-se de uma evidência da preocupação com uma concepção vertical de improvisação, muito comum no *jazz*, de acordo com Russell (2001).

<sup>4</sup> *Voicings* são estruturas verticais em que as vozes são distribuídas de acordo com critérios pertinentes aos objetivos do arranjador, os quais, geralmente, vão além da simples representação sonora de um acorde. Cf.: ALMADA, C. *Arranjo*. 1ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. p. 100.

<sup>5</sup> Derivação do termo africano “Forrobodó”, que, de acordo com o Dicionário Aurélio, significa: “arrasta-pé, 2. farra, troca, 3. confusão, desordem, v. rolo (16). [F. red: forró.]” (FERREIRA, 1999, p. 932).

<sup>6</sup> Frank L. Marocco (1931-2012) foi um acordeonista, arranjador e compositor norte-americano. É reconhecido como um dos maiores e mais gravados acordeonistas do mundo.

<sup>7</sup> Art Van Damme (1920-2010) foi um acordeonista norte-americano de *jazz*.

<sup>8</sup> “Pau de arara” é a alcinha dada a um meio de transporte irregular utilizado no Nordeste do Brasil que consiste, essencialmente, na adaptação de caminhões e caminhonetes para o transporte de pessoas, estabelecendo-se como um substituto improvisado para os ônibus convencionais.