

## **Tecendo o cancionero nordestino: o significado técnico e estilístico do arpejo para o baião, na obra de Luiz Gonzaga**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Antonio Elias Silva Neto*  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte*  
*ant-netto@hotmail.com*

**Resumo.** Este artigo objetiva promover uma análise acerca da aplicação do arpejo no gênero musical Baião, a partir da obra de Luiz Gonzaga, refletindo sobre o seu papel ou significado para a estrutura musical típica e estilística do gênero. A metodologia consiste em pesquisas documentais e bibliográficas, investigando as ocorrências de arpejos nas transcrições e áudios de composições célebres do autor Luiz Gonzaga, considerando as análises musicais presentes em obras especializadas e pesquisas acadêmicas que abordem estas composições. Conclui-se a importância do arpejo como conectivo entre os diversos elementos na estrutura musical do Baião, como escalas modais, seções cromáticas e linhas melódicas em geral, assumindo uma função integrativa, acentuadora e motívica, que o estabelece como componente técnico significativo para a estrutura típica do gênero.

**Palavras-chaves.** Baião, Luiz Gonzaga, Arpejo, Modos, Motivo

**Weaving the Northeastern Songbook: the Technical and Stylistic Significance of the Arpeggio for Baião, in the work of Luiz Gonzaga**

**Abstract.** This article aims to promote an analysis about the application of the arpeggio in the musical genre Baião, from the work of Luiz Gonzaga, reflecting on its role or meaning for the typical musical and stylistic structure of the genre. The methodology consists of documentary and bibliographical research, investigating the occurrences of arpeggios in transcriptions and audios of famous compositions by the author Luiz Gonzaga, considering the musical analyses present in specialized works and academic researches that approach these compositions. It is concluded the importance of the arpeggio as a connective between the diverse elements in the musical structure of Baião, as modal scales, chromatic sections and melodic lines in general, assuming an integrative, accentuating and motivic function, that establishes it as a significant technical component for the typical structure of the genre.

**Keywords.** Baião, Luiz Gonzaga, Arpeggio, Modes, Motif

## 1. Introdução

Como resultado de simbioses complexas no eixo do tempo, o baião ostenta a beleza e a graça de um gênero musical assaz presente no âmbito da cultura e música popular do país. Conforme Moraes (2013, p. 42), o gênero surge de um processo de reestruturação cultural na esfera popular, no qual “o sanfoneiro Luiz Gonzaga reinventou o baião e deu também divulgação a outros gêneros do território nordestino. Ritmos como coco, maracatu, xote, xaxado, toada, aboio, entre outros, deram grandes contribuições ao repertório musical de Gonzaga”. Assim, desde a sua “reinvenção” e ampla divulgação a partir da década de 40, o ritmo está presente, direta ou indiretamente, em todos os movimentos musicais que surgiram em seguida. Para alguns autores, o baião origina-se de elementos da “cultura acústica”, que segundo Lopes (2001, p. 209), “lança mão de repetições e redundâncias, de frases feitas, de provérbios. É uma oralidade rítmica e corporal, imaginativa e poética, que emerge do interior, da voz, e penetra no interior do outro, através do ouvido, envolvendo-o na questão”. Assim, este fator coopera para a “diáspora” do estilo baião rumo às cidades, conduzida por Luiz Gonzaga no final da década de 1930 e início de 1940. O estilo cai no gosto do público-ouvinte da época e torna-se popular, transformando-se numa expressão pop da música nordestina.

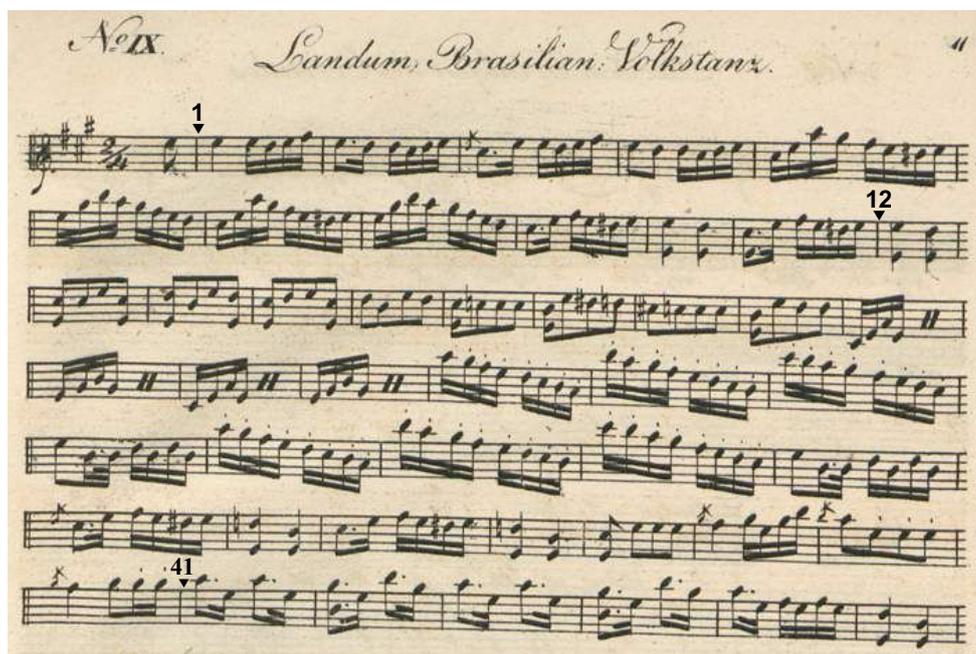
No âmbito da estrutura musical específica do baião, observa-se que alguns de seus elementos musicais projetam-se de maneira especial a distingui-lo, evocando aspectos técnicos, culturais e regionais particulares. Isto é, construído a partir destes elementos técnico-musicais característicos da cultura musical de uma região (especialmente nordestina), o baião carrega fortes traços musicais e culturais que facilmente remetem a este espaço, como se observará panoramicamente em sua “diáspora” no Tópico 2 deste trabalho. O arpejo, como um destes elementos característicos do gênero, interliga-se aos diferentes aspectos musicais do mesmo, sejam rítmicos, harmônicos ou melódicos, como verifica-se no Tópico 3. No Tópico 4 são analisados trechos selecionados de 4 composições célebres do gênero, evidenciando o papel ou significado do arpejo em suas estruturas musicais. As obras são: *Baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1946); *Baião da Garoa* de Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil (1952); *Algodão* de Luiz Gonzaga e Zé Dantas (1953); e *Juazeiro* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1949).

## 2. Processo formativo do baião: um processo diaspórico

Segundo Moraes (2013, p. 31), o baião resulta do engajamento de “sonoridades em diásporas”, pois “os aspectos rítmicos dos batuques, lundu, modinha tornaram-se elementos

fundamentais para emersão do baião no Nordeste brasileiro, bem como forneceram sementes para a organização de cancionero popular no Brasil”. Destarte, ainda com base em Moraes (2013, p. 31), tais elementos, presentes nos primórdios coloniais, “constituem precipuamente sonoridades importantes para a criação do repertório estético musical brasileiro”. Conforme a exposição de Megaro (2013, p. 22-24), no contexto das impressões do baião na música erudita brasileira para piano, pode-se ainda detectar traços de uma herança musical mais ampla neste gênero. Estes traços refletem-se pela influência de outros ritmos e/ou expressões artísticas na sua estrutura musical, como o Tango brasileiro, o Cateretê, o Cururu, o Calango, o Coco e o Maracatu. De fato, é possível verificar essa influência a partir da percepção de elementos assimilados entre os gêneros musicais no decorrer do tempo, como afirma Megaro (2013, p. 21), ao informar que a síncope e o uso da sétima abaixada, são marcas desta relação assimilatória. A Figura 1 apresenta um trecho (compassos 1-46) de uma transcrição de lundu realizada por Von Martius, datada do século XIX, no qual pode-se verificar a presença de elementos característicos da estrutura do baião.

**Figura 1 – Trecho da transcrição de Lundu realizada por Von Martius**



Fonte: Martius (1830)

Segundo Medeiros e Lopes (2019, p. 47), na transcrição de Martius “nota-se elementos similares com transcrições das músicas de Luiz Gonzaga, como a sequência rítmica de colcheias e semicolcheias, e na melodia a 7ª abaixada, caracterizando uma escala de Mi mixolídio (modo): mi, fá #, sol #, lá, si, dó#, ré, mi”. Corroborando a referida constatação,

Megaro (2013, p. 21) destaca nos compassos 1-2 da transcrição de Martius, a presença da “sétima abaixada, caracterizando uma escala de Mi mixolídio”, e no compasso 5, a presença de “oito semicolcheias seguidas por compasso, característica rítmica do gênero baião”. Megaro (2013, p. 22) também observa que nos compassos 41-42, há “um desenho rítmico típico do baião, com a colcheia pontuada seguida de semicolcheia”. Ademais, é possível verificar nos compassos 12-16 uma ênfase atribuída à sétima menor de Mi (Ré), à sensação dominante, o que pode indicar de forma precursora, a estrutura musical do gênero baião. Trata-se de um modo marcante na estrutura melódica do baião, como se observará adiante neste trabalho.

Quanto ao aspecto formativo do baião, Moraes (2013, p. 40, 48) salienta que este gênero moveu-se no tempo por fronteiras culturais significativas, do campo para a zona urbana, dialogando com sonoridades dos novos espaços. Desta forma, edificando “um percurso sonoro de articulação do local com o global, o baião se instituiu musicalmente por meio da diáspora”. Seguindo essa orientação, observa-se que a música de Gonzaga acaba por apresentar um caráter híbrido e mestiço<sup>1</sup>, em decorrência de seu processo formativo histórico-cultural. E portando estas especificidades, conforme Moraes (2009, p. 65), que o baião de Gonzaga ganha espaço no âmbito nacional, conquistando “não só migrantes nordestinos que habitavam o Sudeste do país – Rio de Janeiro e São Paulo –, como também brasileiros das mais variadas origens”. Tal “nacionalização” do baião, segundo Napolitano (2002, p. 27) ocorre a partir do final dos anos 40, “consagrando definitivamente a música nordestina”.

De acordo com Paes (2009, p. 68) e Marques (2021), na década de 60, o baião passa por um relativo ostracismo no cenário musical. Entretanto, permanece cultivado por diversos artistas, especialmente nos anos 70 e 80, quando canções de Luiz Gonzaga também “foram gravadas por jovens artistas da MPB, (...) enquanto uma das “matrizes”<sup>2</sup> da música nacional popular brasileira”. Paes (2009, p. 69) também revela o importante caráter referencial e regionalista da obra do Rei do Baião, ao expressar que “Gonzaga, por intermédio de suas músicas, foi reconhecido como a “voz do Nordeste”, do povo nordestino, chamando atenção para os seus problemas, para as suas tradições e cantando suas coisas positivas”.

---

<sup>1</sup> Paes (2009, p. 66-67, 78) observa que o baião de Gonzaga apresenta um caráter híbrido, mestiço, uma vez que “Gonzaga, durante toda a sua trajetória, teve como referência, absorveu e até mesmo se apropriou de elementos do folclore rural e da cultura oral, misturando-os a elementos urbanos”. Na mesma senda, Moraes (2009, p. 65) destaca que “a música de Gonzaga é reflexo de seus deslocamentos: a saída do sertão nordestino, sua passagem pelo exército, suas andanças por várias cidades do Brasil. Todas essas experiências vividas por ele se fazem presentes em seu repertório. De fato, o baião acontece nesse entre-lugar campo/cidade”.

<sup>2</sup> Salienta-se aqui a possível influência do baião na formação de outros ritmos nacionais, segundo alguns autores como Medeiros e Lopes (2019, p. 49, 50) e Chediak (2013, p. 17), que apontam para o desdobramento do forró e do xaxado a partir do baião.

### 3. Por dentro do Baião: o arpejo como referencial na estrutura do gênero

Consoante alguns autores, as características essenciais e hegemônicas do baião envolvem elementos melódicos e harmônicos<sup>3</sup> como escalas, modos e cadências típicas de acordes<sup>4</sup>. Em sua tese, Cortes aponta um dos principais elementos musicais presentes na música popular, em especial no choro, frevo e baião, ao declarar que:

Uma característica melódica que também aponta para o choro, o frevo e o **baião** como pertencentes da cultura tonal ocidental é que, em termos gerais, pode-se dizer que **as linhas melódicas destes são compostas por arpejos**, intercalados por passagens diatônicas e cromáticas. Embora seja possível encontrar alguns contornos melódicos peculiares entre os gêneros, em geral estes possuem uma construção bem similar. (CORTES, 2012, p. 71, *grifo meu*)

Verifica-se na declaração do autor, a presença efetiva de um elemento em particular na presente pesquisa – o arpejo –, conferindo-lhe essencialidade na estrutura melódica de gêneros nacionais como o baião. De uma forma geral, Cortes confere a qualidade integrativa do arpejo, como elemento integrado à estrutura melódica de forma intercalada. Em algumas obras, o arpejo atua na acentuação de graus modais característicos<sup>5</sup>, e em outras, aplica-se como ponte no contorno melódico intercalando cromatismos e escalas. Exemplificando essa percepção, na Figura 2 consta um trecho da transcrição do arranjo improvisativo do violonista Yamandu Costa no baião *Pau de Arara*, gravado em parceria com Dominginhos (obra composta originalmente por Guio de Moraes e Luiz Gonzaga). Observa-se no trecho da Figura 2, a importância do arpejo na construção do arranjo, integrando elementos como a frase cromática ao restante da sequência melódica<sup>6</sup>.

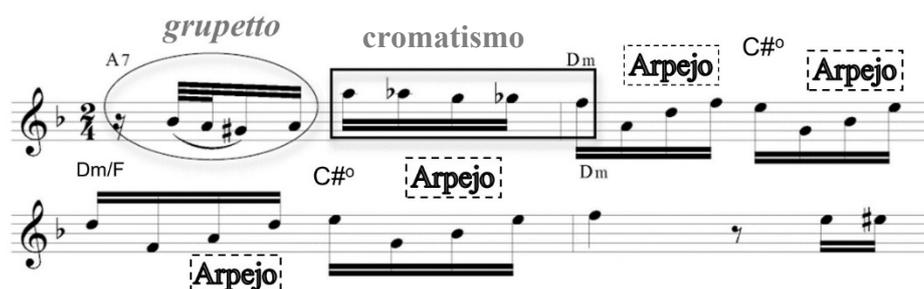
<sup>3</sup> Guerra-Peixe (2006, p. 128) instrui que as características harmônicas do gênero baião constituem-se do “emprego dos acordes de, em modo maior: a) I, V e IV graus em ordem variável; b) I, II graus, com a terceira do acorde alterada (fá sustenido); modo menor: I, IV grau, com a terceira alterada (fá sustenido)”.

<sup>4</sup> Conforme Faria (1991, p. 30), “cadência típica” é a tendência natural da harmonia tonal iniciar e terminar na função tônica, preparada pela dominante precedida pela subdominante.

<sup>5</sup> Conforme Faria (1999, p. 64-65), “‘grau característico’ (GC) é o nome que se dá ao grau que caracteriza um determinado modo ou escala”, e “que diferencia a escala padrão (modo iônico ou eólio) dos demais modos”. E.g., no modo mixolídio o GC é a 7m, enquanto no dórico é a 6M.

<sup>6</sup> Nos fragmentos analisados neste artigo, a identificação dos arpejos, das notas modais como as sétimas, é realizada pelo próprio autor deste artigo, e geralmente estão envolvidos por tracejados. As fontes dos fragmentos, em geral, não destacam estes aspectos.

Figura 2 – Sequência de arpejos na obra *Pau de Arara*, a partir do 2º compasso



Fonte: Adaptado de Silva (2011)

Conforme a análise de Silva (2011, p. 35) sobre este trecho, o cromatismo visa alcançar a nota alvo<sup>7</sup> “Fá”, a terça menor do acorde “Dm” no segundo compasso, no qual inicia-se o primeiro arpejo da seção. Verifica-se que os arpejos sobre os acordes “Dm” e “C#º” partem da terça (Fá e Mi), e “no acorde “Dm/F” o arpejo aproxima-se da 3ª do acorde seguinte (Mi) através da tônica (Ré). Ratificando ainda mais a presença e a importância do arpejo para o baião, Cortes descreve uma lista matriz de elementos recorrentes no baião, entre os quais também consta o arpejo, porém mais apropriadamente caracterizado:

percebe-se que grande parte dos elementos recorrentes no baião pode ser encontrada na prática da cantoria. É possível sintetizar tais elementos através do seguinte levantamento: 1. Utilização dos modos mixolídio e dórico; 2. Começo das frases em anacruse ou sem o primeiro tempo (compasso acéfalo); 3. **Arpejo em posição fundamental seguido da sétima menor do modo como ponto de apoio**; 4. Ênfase dada à sétima e uso da sexta e quinta para dar continuidade à melodia; 5. Padrões em intervalos de terça ou sextas; 6. Uso de notas repetidas na elaboração melódica. (CORTES, 2014, p. 202, *grifo meu*)

Observa-se que o autor identifica a presença dos modos<sup>8</sup> *mixolídio* e *dórico* (escala maior com b7 e escala menor com 6M, respectivamente), como referenciais na construção das linhas melódicas do gênero. Destaca-se que tais referenciais se aplicam tanto às linhas melódicas vocais e instrumentais das composições, quanto à esfera da improvisação no

<sup>7</sup> Faria (1991, p. 63) instrui que os “alvos” são “as notas ou tensões de um acorde”, que “podem ser precedidas de uma ou mais notas cromáticas (inferiores ou superiores), às quais damos o nome de notas de aproximação cromática”. Perspectiva semelhante, mas levemente diferente de Faria (1991), encontra-se em Collura (2008, p. 22, 55, 58, 70, 72), na qual considera-se na improvisação o movimento lógico de “T” (notas de tensão) para “R” (notas de repouso/acorde), “alcançando as notas alvo, ou seja, as notas dos acordes”. Segundo este autor, tal alcance se adquire por caminhos diatônicos ou cromáticos.

<sup>8</sup> Cortes (2012, p. 190-191) informa que o “modo híbrido” (lídio b7 ou mixolídio #4) presente nas cantorias, “não foi encontrado nas composições de Gonzaga e parceiros. Contudo (...) tal modo foi assimilado pela “música instrumental” brasileira “moderna” e tornou-se um dos elementos representativos nos “baiões” produzidos naquele contexto”. Cortes (2012, p. 6) identifica a música “moderna” como “a nova estética que passa a ganhar destaque principalmente a partir da bossa nova”.

gênero<sup>9</sup>. A execução destes modos no baião tende a valorizar os graus característicos dos mesmos, e para este fim, aplica-se o arpejo, evidenciando as notas dos “acordes” originários destas escalas, determinando clichês e fraseados típicos.

Conforme Cortes (2014, p. 208), os elementos do baião também constam em outras expressões artísticas nordestinas, como a cantoria, que é “realizada normalmente por cantadores violeiros que improvisam versos sobre uma linha melódica pré-determinada”. Consequentemente, é possível verificar também nestas expressões musicais a prática de arpejamento, ratificando de certo modo, a importância deste elemento para a expressão musical nordestina. Em sua pesquisa sobre as melodias da tradição oral, colhidas no Nordeste, Tiné constata esse “compartilhamento” de características, ao expor uma síntese analítica sobre a melodia da cantoria *Os Sacrificios de São Cícero Romão*, informando que:

a melodia de *Os Sacrificios de São Cícero Romão*, colhida em Maceió, estado de Alagoas, em 1977 (A arte da Cantoria, Ciclo do Padre Cícero, faixa 1), apresenta alguns elementos bastante característicos da prática da cantoria: 5º modo (mixolídio), frase em anacruse com arpejo ascendente e terminação melódica 6 +1. (TINÉ, 2008, p. 76)

Em nota, Tiné (2008, p. 76) destaca que a “frase em anacruse com arpejo ascendente”, presente na melodia de *Os Sacrificios de São Cícero Romão*, também é um elemento que ocorre no arranjo da obra *Baião* de Luiz Gonzaga (obra com trecho analisado no Tópico 4). A terminação melódica 6+1 também aponta para a caracterização do gênero em torno da sétima menor<sup>10</sup>, e corrobora a informação presente na citação anterior de Cortes (2014, p. 202), que afirma o uso recorrente no baião “da sexta e quinta para dar continuidade a melodia”. Portanto, também percebe-se o arpejo como um traço precedente da vasta herança musical recebida pelo baião. É importante salientar, por fim, que o arpejo já manifesta-se nas melodias de possíveis gêneros musicais antecessores, como informa Alvarenga, ao expor os atributos dos ritmos formativos<sup>11</sup> do baião:

<sup>9</sup> Em sua análise das improvisações nas composições em baião de Heraldo do Monte, Rocha (2015, p. 143) conclui acerca da melodia presente na improvisação de uma das obras: “No que diz respeito às melodias, estas remetem igualmente ao baião, através do uso abusivo das colcheias e dos modos mixolídio e mixolídio com quarta aumentada”.

<sup>10</sup> A terminologia utilizada por Tiné (2008, p. 56) informa que “o sinal de + indica um salto ascendente do intervalo, enquanto o sinal de – indica o salto contrário”. Portanto, o termo 6+1 indica o salto do 6º grau para o 7º grau da escala que constrói a melodia (no caso do baião, ênfase na b7) ou uma seção ou bloco de sua estrutura.

<sup>11</sup> Alguns autores apresentam o termo “baiano” como referência ao próprio baião, conectando-os intimamente ao lundu. E.g., Guerra-Peixe (2006, p. 234), para o qual “acredita-se que “baião” venha a ser corruptela de “baiano”, opinião da qual compartilham alguns dos nossos estudiosos mais autorizados, talvez por se julgar que a dança tenha se originado no lundu” – uma forma musical popular que, em certa modalidade, se teria designado lundu-baiano”. Semelhantemente, o próprio Alvarenga (1982, p. 177-178) conclui que “O Baiano ou Baião

Quanto às suas características especificamente musicais, o Baião são melodias sincopadas parentes do refrão dos Lundus, das Chulas e de outros que revelam no seu corte rítmico que destinam a danças cheias de movimentos de ancas. Caracteriza-o também a frequência de refrãos instrumentais em curtos arpejos. (ALVARENGA, 1982, p. 179)

A partir destes registros e informações dos autores citados, pode-se afirmar o arpejo como elemento significativo na formatação do cancionário nordestino, especificamente neste trabalho, no gênero baião da obra de Luiz Gonzaga. Trata-se de um elemento que insere-se na conjuntura dos arranjos do gênero de maneira substancial, seja no plano vocal ou instrumental, como se observará na seção seguinte, pela análise de trechos selecionados de quatro composições da autoria do Rei do Baião e parceria.

#### **4. Análise de fragmentos das composições de Gonzaga: o arpejo em foco**

As obras selecionadas de Luiz Gonzaga em parceria com outros autores constituem-se referenciais para a representação sonora do baião, e de certo modo, como indicadores paradigmáticos importantes para o estudo do gênero. Tal referencialidade se deve a notável recorrência de alguns elementos musicais na sua estrutura, como se observa a seguir.

##### **4.1 Baião (de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira - 1946)**

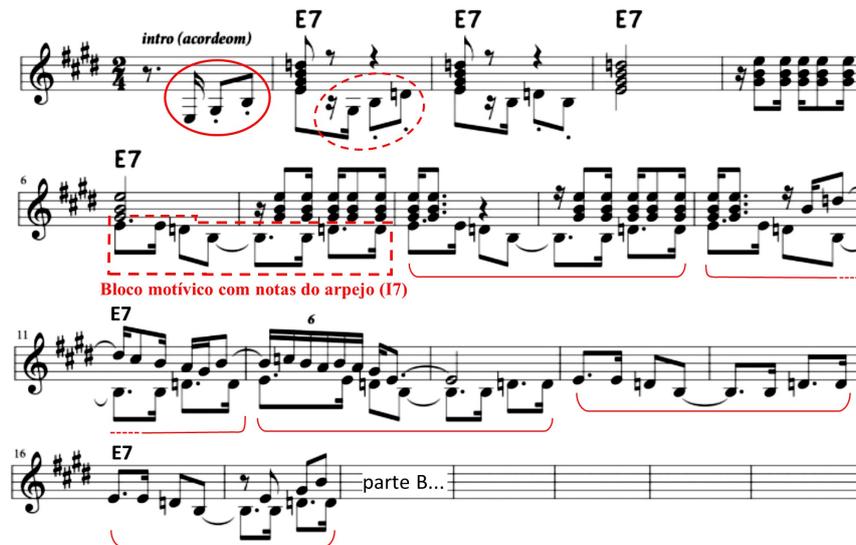
Conforme Tinhorão (2013, p. 251), a música homônima *Baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira é o primeiro grande sucesso, e é apontada como a responsável por elevar o baião ao status de “moda” no final da década de 1940. Segundo Cortes (2014, p. 202), quando se busca evocar o baião, o motivo<sup>12</sup> inicial dessa composição é uma das primeiras referências que os músicos utilizam. Em consonância com a argumentação de Tiné (2008, apud CORTES, 2014, p. 202-203), observa-se que a melodia de *Baião* é um misto da linha melódica cantada por Luiz Gonzaga e a parte instrumental executada pelo próprio à sanfona. No âmbito estrutural da obra, verifica-se a presença das características gerais do gênero, identificadas em trechos como a seção A da introdução, apresentada na figura 3.

---

parece ser uma dança usada apenas da Bahia para cima. Sobre ela se encontram referências neste Estado, em Sergipe, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará e Maranhão”.

<sup>12</sup> Para Schoenberg (2008, p. 37), o motivo é uma espécie de embrião ou “célula embrionária” da frase. E conforme Bitondi (2006, p. 39), o “motivo” remeterá a um elemento recorrente, reapresentado constantemente no discurso, com significado para a obra.

Figura 3 – A presença do arpejo na seção A da introdução de *Baião* (motívica e acentuadora do mixolídio)



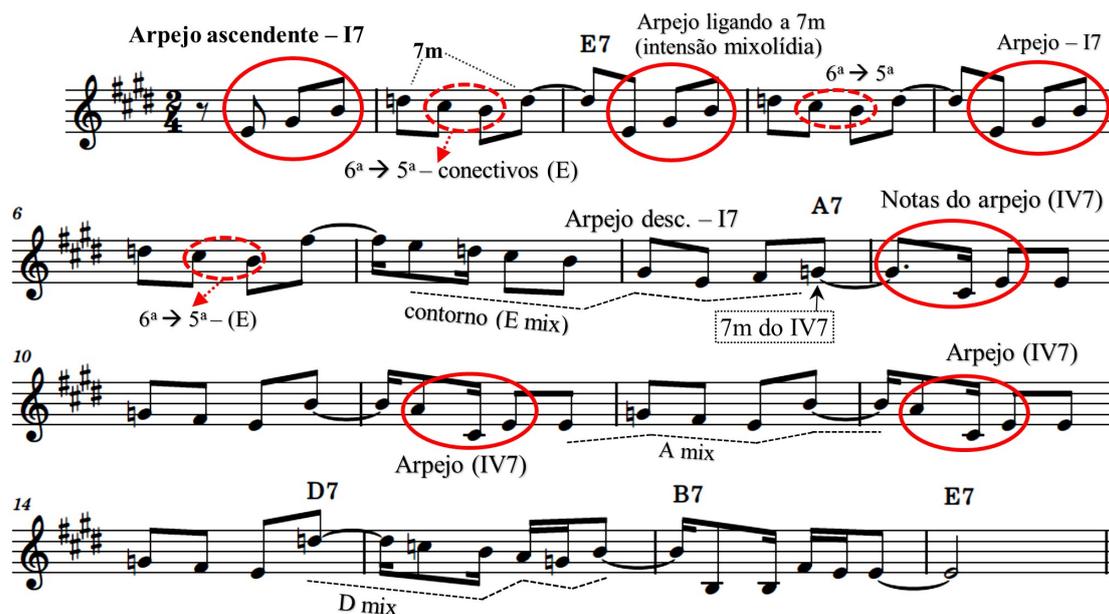
The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It begins with an 'intro (acordeom)' section consisting of three measures. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note G#4, which is circled in red. The second and third measures contain eighth-note arpeggiated patterns, also circled in red. Above the first two measures of the intro, the chord 'E7' is indicated. The main section starts at measure 6, where a melodic block of two measures is enclosed in a red dashed box and labeled 'Bloco motívico com notas do arpejo (I7)'. This block is repeated until measure 17. Red brackets below the notes in measures 6-7 and 11-12 indicate the specific arpeggiated notes. The score ends at measure 16 with the label 'parte B...'.

Fonte: Adaptado de Chediak (2013)

Verifica-se nos três primeiros compassos a presença marcante do arpejo do acorde I7 (E7), repetindo-se com variações das notas que o compõe – no compasso anacrústico, o arpejo da tríade alcança a fundamental do acorde I7 no segundo compasso, que segue enfatizado na metade do primeiro tempo dos compassos 3 e 4, precedidos por variações nas notas do arpejo de E7. Tal configuração marca o caráter preparatório da introdução. Observa-se que essa clichê introdutório também apresenta um caráter integrativo e conectivo, devido a ligação das notas do arpejo ao acorde no primeiro tempo.

Outra característica é o bloco melódico de 2 compassos que inicia-se no compasso 6, repetindo-se até o compasso 17, conforme a figura 3 (a repetição foi assinalada pelos colchetes). Observa-se que a estrutura deste bloco é construída sobre as variações das notas do arpejo de E7 (1j–5j–7m). Em continuidade a análise, segue abaixo na figura 4 a transcrição da seção B da introdução.

**Figura 4 – A presença do arpejo na versão instrumental da seção B de *Baião* (motívica e acentuadora do mixolídio)**



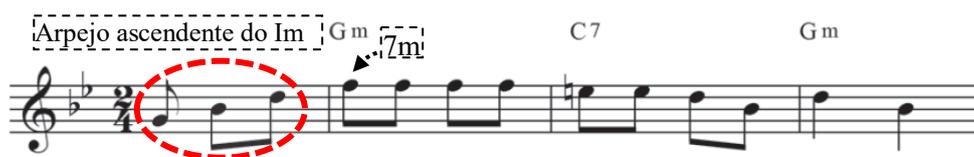
Fonte: Adaptado de Chediak (2013)

No compasso acéfalo, o arpejo ascendente enfatiza a sétima menor do acorde I7, alcançada por salto, na cabeça do tempo seguinte. Verifica-se o contorno melódico diatônico descendente passando pela sexta e quinta do modo mixolídio, destacado em vários compassos do trecho (comp. 7-8, 11-12, 14-15 etc.). A recorrência do arpejo é praticamente motívica, sendo aplicado direta e paralelamente à progressão harmônica (| E7 | A7 | D7 |), estruturada funcionalmente numa série de acordes dominantes estendidos, que de acordo com Chediak (2008, p. 107), evocam o modo mixolídio como escala de acorde (isto é, a escala que estrutura o contorno melódico executado sobre eles).

#### 4.2 *Baião da Garoa* (de Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil - 1952)

Em sequência, a Figura 5 apresenta o fragmento do terceiro verso da obra *Baião da Garoa*, no qual também estão presentes os elementos gerais e os movimentos característicos supracitados do gênero.

**Figura 5 – A presença do arpejo no terceiro verso<sup>13</sup> de *Baião da Garoa***



Fonte: Adaptado de Cortes (2014)

Embora a obra *Baião da Garoa* distingue-se de *Baião* pela presença da terça menor, Cortes (2014, p. 203) informa que ambas apresentam similaridades e contêm elementos que remetem à cantoria. Verifica-se no trecho da Figura 5 que o arpejo ascendente no compasso acéfalo de *Baião da Garoa* corresponde ao acorde Im, alcançando a sétima menor por salto, e interliga-se à parte seguinte da melodia pela 6ª e 5ª (notas E e D no compasso 2) no momento do acorde IV7 (C7), indicando o movimento recorrente na estrutura do gênero.

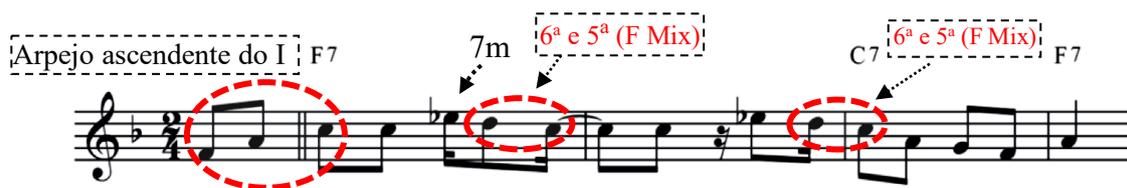
O fragmento também caracteriza-se pela presença do modo dórico, desenvolvido sobre o encadeamento dos acordes Im7 (arpejado no compasso acéfalo) e IV7. Cortes (2012, p. 199-200) aponta a sequência de acordes que configura o aspecto modal do trecho, referindo-se a ela como moldura-padrão (Im7 – IV7(9) – Im7 – IV7(9)), embora verifique-se a ausência do retorno ao IV7 em *Baião da Garoa*. Cortes (2012, p. 199) também informa que “o modo dórico, executado geralmente sobre dois acordes, pode ser encontrado nas músicas “Vem morena” e “Algodão” de Luiz Gonzaga/Zé Dantas e “Baião da garoa” (Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil)”, apontando para uma recorrência de elementos característicos no repertório do artista. Tiné (2008, p. 97-98) também identifica esse padrão harmônico (Im7-IV7) em “Vem Morena”, e instrui que “embora o IV grau seja aqui da tipologia dominante, não exerce tal função”.

#### **4.3 Juazeiro (de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira - 1949)**

A seguir, a Figura 6 apresenta um trecho da seção A da obra *Juazeiro*, que segundo a transcrição presente na obra de Chediak (2013, p. 77), refere-se aos compassos 10-14.

<sup>13</sup> Conforme Alfredo (2000, p. 40), o terceiro verso consiste na expressão: “Na Paraíba, Ceará, nas alagoas”.

**Figura 6 – Fragmento da seção A de Juazeiro**



Fonte: Adaptado de Cortes (2014)

No fragmento da figura 6, verifica-se o arpejo sobre o I grau com sétima menor conectando-se à estrutura mixolídia em sequência, pelos graus 6<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> (notas D e C no compasso 2). Portanto, em ambos os trechos das obras *Baião da Garoa* e *Juazeiro*, verifica-se a presença do arpejo ascendente no compasso acéfalo, alcançando a sétima menor por salto, na cabeça do tempo seguinte (*Baião da Garoa* – Figura 5) e contratempo do compasso seguinte (*Juazeiro* – Figura 6). Conforme a exposição de autores como Megaro (2013, p. 40-42), Cortes (2012, p. 199), Cortes (2014, p. 203-205) e Tiné (2008, p. 96-98), verifica-se a presença destes elementos recorrentes do baião (apresentados no Tópico 3) em muitas outras composições de Gonzaga e parceiros, como: *No Ceará não tem disso não*; *ABC do sertão*; *Asa Branca*; *Qui nem jiló*; *Vem morena* e *Sabiá*.

#### 4.4 Algodão (de Luiz Gonzaga e Zé Dantas - 1953)

Complementando essa seção de análise, analisa-se a estrutura melódica apresentada na Figura 7, referente a um trecho da seção A da obra *Algodão*.

**Figura 7 – Trecho da seção A de Algodão**



Fonte: Adaptado de Cortes (2014)

O trecho de *Algodão* difere por não apresentar um caráter anacrústico nos compassos que arpejam o I grau, porém, o arpejo confere à melodia o mesmo significado estilístico do mixolídio, alcançando a sétima menor no primeiro tempo do compasso seguinte. Nota-se em

*Juazeiro* (Figura 6 ) e *Algodão* (Figura 7), movimentos semelhantes ao que ocorre na estrutura melódica de *Baião* (Figura 4): o contorno diatônico e descendente pela sexta e a quinta do modo mixolídio (exemplo em destaque nos compassos 2, 3 e 4 – Figura 6; e compassos 4 e 8 – Figura 7)<sup>14</sup>. Destarte, nestes exemplos, destaca-se outra vez a importância do arpejo para a acentuação modal, conferindo de maneira sumária, ênfase aos graus característicos dos modos presentes no baião.

Tipicamente no baião, o arpejo evidencia diretamente os graus modais considerados pela erudição como “graus característicos” dos modos. E.g., como se observou claramente neste trabalho, com base em autores como Chediak (2008, p. 121-125) e Faria (2015, p. 64-65), o modo mixolídio compõe o fundamento da estrutura melódica e harmônica do baião, e possui como nota característica a sétima menor (b7), que também compõe o arpejo. Desta forma, o arpejo evidencia em sua execução, tanto as notas de acorde quanto as notas do modo em questão.

Por fim, de forma global, observa-se nos trechos a presença de elementos que marcam os traços do gênero, com aplicações recorrentes das mesmas funcionalidades do arpejo. Pode-se então afirmar, que estas funcionalidades estilísticas do arpejo no baião estão presentes, em boa medida, nas obras de Luiz Gonzaga.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se constatou, a estrutura do baião distingue-se através de elementos recorrentes que compõem a sua estrutura e o expressam por gerações. Dados dispostos em pesquisas historiográficas e análises disponibilizadas por Guerra-Peixe (2006), Cortes (2014), Tiné (2008), entre outros, asseguram essa conclusão. Os fragmentos das obras apresentados – as obras de Luiz Gonzaga e parcerias, “Baião”, “Baião da Garoa”, “Juazeiro” e “Algodão” – confirmam a recorrência de elementos técnicos-musicais nestas composições do gênero. A ênfase dada à aplicação de arpejos nos fragmentos evidencia o significado deste elemento característico para a manifestação do gênero, tanto na dimensão instrumental quanto vocal. Constatou-se, também, que o arpejo exerce uma função integrativa na estrutura melódica das composições do baião, além de acentuar notas alvos como a sétima menor presente nos modos característicos. Além do mais, o arpejo compõe as linhas melódicas das composições gênero, estabelecendo-se como componente significativo para a estrutura típica do Baião.

---

<sup>14</sup> Segundo Cortes (2014, p. 203), verifica-se que “tais contornos melódicos podem ser explorados e desenvolvidos na confecção de um solo improvisado que almeje ser reconhecido como “idiomático” em relação ao baião”.

Assim, o arpejo não se apresenta como um mero recurso de aplicação, mas identifica-se como substância essencial, presente tanto no acompanhamento típico quanto nas linhas melódicas. Por fim, pode-se sintetizar que a junção do arpejo à sonoridade dos modos (mixolídio, lídio e dórico), acompanhados de estrutura harmônica típica, produz a sensação natural de imersão neste gênero nordestino. Isto posto, pode-se sugerir a aplicação revigorada ou intensificada do arpejo no ensino da prática instrumental no baião, considerando as suas funções motílicas e integrativas no desenvolvimento do processo composicional e improvisativo. Trata-se de um elemento simples que compõe a beleza, a graça e a vitalidade de um gênero que celebra a diversidade e o legado cultural da nação.

## REFERÊNCIAS

ALFREDO, Luiz (ed). *O melhor de Luiz Gonzaga: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

BITONDI, Matheus Gentile. *A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas*. 2006. 97f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/95112>>. Acesso: 26 Jun de 2021.

MARQUES, Christiano. Baião. In: MARQUES, Christiano (org.). *DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/termo/baião/>>. Acesso em: 21 Jun. 2022.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Volume 1. São Paulo: Lumiar Editora. 2008.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Luiz Gonzaga*. 1. ed. v. 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2013. 138p.

COLLURA, Turi. *Improvisação: práticas criativas para a composição melódica na música popular*. v. 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008. 124p.

CORTES, Almir Barreto. Como se toca o Baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga. *PER MUSI - Revista Acadêmica de Música da UNICAMP*. n. 29, p. 195–208, jan.-jul., 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pm/a/6sW6mgh4bZhTRngXKxnRygH/?lang=pt>>. Acesso em: 10 Jan. 2021.

CORTES, Almir Barreto. *Improvizando em Música Popular: Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira*. 2012. 313 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas,

Campinas/SP, 2012. Disponível em:  
<<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284407>>. Acesso em: 20 Jun. 2021.

FARIA, Nelson. *A arte da improvisação: para todos os instrumentos*. CHEDIAK, A. (ed.). Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1991. 100p.

FARIA, Nelson. *Acordes, Arpejos e Escalas*. ed. 4. CHEDIAK, A. (ed.). São Paulo: Lumiar, 1999.

GUERRA-PEIXE, César. Variações sobre o baião. *Revista da Música Popular*. n.5. fevereiro de 1955. In: MARTINS, Ismênia de Lima; SOUSA, Fernando (Orgs.). Coleção Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: Funarte/ Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. ed. 6. Rio de Janeiro: Dp&A, 2001.

LOPES, José de Sousa Miguel. Cultura acústica e memória em Moçambique: as marcas indelévels numa antropologia dos sentidos. *Scripta - Revista do programa de pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Latinos-afro-brasileiros da PUC Minas*, Belo horizonte, v.4, n. 8, 2001. p. 208-228. Disponível em:  
<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10408/8501>>. Acesso em: 09 jun. 2021.

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira; LOPES, Eduardo. O sertão imaginado na ária “Cantiga” das bachianas brasileiras. *European Review of Artistic Studies*, 2019, vol. 10, n. 2, pp. 42-63 ISSN 1647-3558. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7211926.pdf>>. Acesso em 30 de Julho 2022.

MEGARO, Evan Alexander. *A presença do baião na música erudita brasileira para piano solo: um estudo em três obras dos compositores Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul*. 2013. 73 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em:  
<<http://objdig.ufrj.br/26/dissert/804814.pdf>>. Acesso em 20 Jun. 2021.

MORAES, Jonas Rodrigues de. Batuques, lundu, modinha e a imersão do baião no Nordeste brasileiro. *Contraponto - revista do Departamento de história e do programa de pós-graduação em história do Brasil da UFPI*, Teresina, v. 2, n. 1, agosto 2013. p. 31-51. Disponível em: <<https://ojs.ufpi.br/index.php/contraponto/article/viewFile/4254/2509>>. Acesso em: 09 Jun. 2021.

MORAES, Jonas Rodrigues de. *Polifonia e hibridismos musicais: relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto*. São Paulo, 2014, 358f. Tese (Doutorado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2014. Disponível em:  
<<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/12833/1/Jonas%20Rodrigues%20de%20Moraes.pdf>>. Acesso em: 30 de Jul de 2022.

MORAES, Jonas Rodrigues de. *Truce um Triângulo no Matulão [...] Xote, Maracatu e Baião*: a musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. 2009. 223 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 2009. Disponível em: < <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13192>>. Acesso 20 Jun. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 120p. [Coleção História &... Reflexões, 2].

PAES, Jurema Mascarenhas. *São Paulo em noite de festa: experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)*. 2009. 305 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/13134/1/Jurema%20Mascarenhas%20Paes.pdf>>. Acesso em 20 jun. 2021.

ROCHA, Igor Brasil. *Improvisação no baião a partir de Heraldo do Monte*. 2015. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, Campinas/SP, 2015. p. 57. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/304766>>. Acesso em: 20 Jun. 2021.

SILVA, Bruno Rejan. *Improvisação na Música Popular Brasileira instrumental (MPBI): aspectos da performance do contrabaixo acústico*. 2011. 75 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/3026/5/Produto%20Final%20de%20Mestrado.pdf>>. Acesso em: 20 Jun. 2021.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. 3a Ed. São Paulo: Ed. EDUSP, 2008.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2008. 197f. Tese (Doutorado em Música). São Paulo: UNICAMP, 2008. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-13122009-102355/publico/Tesefinal.pdf>>. Acesso em: 20 de Jul 2021.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013. 352p.

VON, Martius. *Nº IX Landum Brazilian Volkstanz*. Brasilianische Volkslieder und indianische Melodien, Musikbeil. In: *Brasilianische Volkslieder und indianische Melodien: zu Dr. von Spix u. Dr. von Martius Reise in Brasilien*, [ca. 1830]. München: Münchener Digitale Bibliothek. Disponível em: <<https://daten.digitale-sammlungen.de/0005/bsb00050994/images/index.html?id=00050994&groesser=&fip=eayaxsxsdsaxswwqrsxdsydenewq&no=15&seite=13>>. Acesso em 02 Jun 2021.