
PARTITURAS BRASILEIRAS ONLINE

brazilian international songbook online

música Popular

Popular music

música Popular

musique Populaire

8

Presidente da República

Jair Bolsonaro

Ministro do Turismo

Marcelo Álvaro Antônio

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES | FUNARTE**Presidente**

Leônidas de Oliveira (substituto)

Diretor Executivo

Leônidas de Oliveira

Diretor do Centro da Música

Bernardo Guerra

Coordenador de Música de Concerto

José Schiller

Coordenação de Comunicação

Marcelo Mavignier (interino)

PARTITURAS BRASILEIRAS ONLINE

“Brazilian International Songbook Online”

Coordenação Geral

José Schiller

Supervisão de Conteúdo

Maya Suemi Lemos

Marcos Souza

Editoração Eletrônica

Ricardo Gilly | Gilly Music

Coordenação Administrativa

Flávia Peralva

Marcelo Moreira

Curadoria

Carlos Alberto Figueiredo

Leonardo Rugero

José Schiller

Tradução

inglês: Antonio Cerdeira | Cultura & ARTE

espanhol: Claudia Troncoso | Idioma Espanhol 2.0

francês: Catherine Fleury

Parceria

Itamaraty – Ministério das Relações Exteriores

Realização

Fundação Nacional das Artes – Funarte

Centro da Música | Coordenação de Música de Concerto

Centro Empresarial Cidade Nova – Teleporto

Av. Presidente Vargas nº 3.1311 / sala 1804

Cidade Nova – CEP: 20.210-911

Rio de Janeiro – RJ

www.funarte.gov.br

cemus@funarte.gov.br

Ministério do Turismo

Governo Federal

música Popular **Popular music** **música Popular** **musique Populaire** **8**

Vol. 1

Afonso Machado
Antonio Carlos Jobim
Beto Guedes
Chiquinha Gonzaga
Edu Lobo & Chico Buarque

Vol. 2

Eduardo Souto
Ernesto Nazareth
Flávio Venturini
Francis Hime & Olivia Hime
Henrique Alves de Mesquita
Leandro Braga

Vol. 3

Lô Borges
Mauricio Carrilho
Milton Nascimento
Princípios do Choro
Vander Lee
Zequinha de Abreu

Vol. 4

Antonio Adolfo
Delcio Carvalho
Acervo Digital do Violão Brasileiro

Vol. 5

Violas do Brasil (A–I)

Vol. 6

Violas do Brasil (J–P)

Vol. 7

Violas do Brasil (R–Z)

Vol. 8

Sanfonas do Brasil

• Este é um documento em formato **PDF interativo**. É aconselhável baixar os arquivos, o que permitirá acessar as partituras clicando no título ou na autoria. Para melhor navegação é recomendado o uso do aplicativo **Adobe Acrobat Reader**.

• Free Download on:

www.funarte.gov.br/partituras-brasileiras-online/

• Download **Adobe Acrobat Reader**

<https://get.adobe.com/br/reader/>

 *clique para índice geral
/ click to TOC*

clique para autor / composer's TOC 

INDEX

partituras brasileiras • *brazilian international songbook online* • popular music – vol. 2

Ernesto Nazareth

popular music

Vol. 1

Afonso Machado
Antonio Carlos Jobim
Beto Guedes
Chiquinha Gonzaga
Edu Lobo & Chico Buarque

Vol. 2

Eduardo Souto
Ernesto Nazareth
Flavio Venturini
Francis Hime & Olivia Hime
Henrique Alves de Mesquita
Leandro Braga

Vol. 3

Lô Borges
Maurício Carrilho
Milton Nascimento
Princípios do Choro
Vander Lee
Zequinha de Abreu

Vol. 4

Antonio Adolfo
Delcio Carvalho
Acervo do Violão Brasileiro

Vol. 5

Violas do Brasil (A–I)

Vol. 6

Violas do Brasil (J–P)

Vol. 7

Violas do Brasil (R–Z)

Vol. 8

Sanfonas do Brasil

concert music

Vol. 1

Adelmo Arcoverde
Alberto Nepomuceno
Alexandre Guerra
Alexandre Levy

Vol. 2

Almeida Prado
Carlos Gomes
Diogo Bazante

Vol. 3

Edino Krieger
Edmundo Villani-Côrtes
Ernesto Nazareth

Vol. 4

Francisco Manuel da Silva
Fred Andrade
Gilberto Mendes
Glauro Velásquez
Henrique Oswald

Vol. 5

João de Deus Castro Lobo
José Joaquim E. Lobo de Mesquita
José Maurício Nunes Garcia

Vol. 6

Leopoldo Miguez
Luciano Gallet
Luís Álvares Pinto
Manoel Dias de Oliveira
Marco César

Vol. 7

Marcos F.M.
Rodolfo Coelho de Souza
Sérgio Campelo
Sigismund Neukomm

Vol. 8

XX Bienal de música contemporânea
XXI Bienal de música contemporânea
XXII Bienal de música contemporânea (A–F)

Vol. 9

XXII Bienal de música contemporânea (G–M)

Vol. 10

XXII Bienal de música contemporânea (O–W)

Vol. 11

Gustavo Bonin
Harry Crowl
Marcos Cohen
Marisa Rezende
Pauzy Gentil-Nunes

Vol. 12

Ricardo Petracca
Tim Rescala
Willian Billi

Vol. 13

Alexandre Espinheira
Clayton Ribeiro
Daniel Vargas
Emanuel Cordeiro

Vol. 14

Felipe Radicetti
Fernando Cerqueira
Fernando Kozu
Germán Gras
J Orlando Alves
Luciano Leite Barbosa
MA Machado
Marcus Siqueira
Martin Herraiz

Vol. 15

Rodrigo Cicchelli
Roseane Yampolschi
Rubens Tubenchlak
Samuel Cavalcanti Correia
Tauan Sposito
Wellington Gomes

Vol. 16

XX Bienal de música contemporânea
XXI Bienal de música contemporânea
XXII Bienal de música contemporânea

Vol. 17

Partituras corais a cappella dos séculos XX e XXI

concert band

Vol. 1

Série música brasileira para banda

Vol. 2

Série repertório de ouro das bandas de música do Brasil

Vol. 3

Série hinos do Brasil

Partituras Brasileiras Online

O Centro da Música da Fundação Nacional de Artes tem o prazer de trazer à comunidade musical brasileira e internacional novos volumes da coleção Partituras Brasileiras Online, reafirmando seu empenho em difundir e dar acesso gratuito a um panorama cada vez mais diverso da criação musical brasileira. Compõe os volumes ora publicados composições populares e de concerto, contemporâneas e históricas, para formações instrumentais e vocais.

Três volumes de música de concerto oferecem uma amostragem expressiva da produção recente de música brasileira contemporânea, que dão testemunho de um espectro vasto de linguagens, recursos narrativos e filiações estéticas. A coletânea abrange desde peças para instrumento solo até partituras orquestrais, passando por música de câmara para as mais variadas formações.

Completa a seção de música contemporânea um volume dedicado especialmente a obras que integram a programação das últimas Bienais de Música Brasileira Contemporânea. A publicação destas partituras dá visibilidade e acesso a mais uma parte de um vasto acervo resultante da política continuada de fomento à criação musical desenvolvida pela Funarte.

A música para formação coral ainda não havia sido contemplada e passa agora a integrar a coleção, que traz tanto peças do repertório sacro mineiro dos séculos XVIII e XIX quanto composições de músicos em atividade, compostas nos últimos 40 anos. A seleção atende a coros e conjuntos vocais de diferentes formações, de níveis técnicos diversos.

Por fim, mas não menos importante e caro a nós, o volume dedicado à sanfona completa o conjunto de volumes e dá continuidade à proposta de incorporar ao acervo de partituras dossiês com foco nos instrumentos da tradição popular brasileira. Um estudo sobre a presença e uso da sanfona no Brasil e uma rica seleção de composições para o instrumento oferecem, em seu conjunto, uma visão panorâmica sobre a diversidade de gêneros, estilos e tradições que compõe o universo da sanfona brasileira – de sua implantação no Brasil agrário às apropriações urbanas e experimentações contemporâneas.

Aos compositores, que cederam gentilmente os direitos de publicação de suas obras, aos curadores e autores que desenvolveram um trabalho de excelência e à equipe de organização e publicação faço uma viva saudação por mais esta bela realização, desejando aos leitores – músicos, pesquisadores e interessados em geral – um excelente proveito!

Bernardo Guerra

Diretor do Centro da Música

Um panorama do acordeon no Brasil

Léo Rugero

Gaita e Sanfona

A difusão da prática musical do acordeon no Brasil está indissociavelmente associada aos bailes rurais e de periferias urbanas, tornando-se, de forma emblemática, um símbolo cultural identitário em manifestações culturais como o forró e o baile gaúcho. Sendo denominado popularmente como “gaita” no Sul do país e “sanfona” na região Nordeste, a prática musical deste instrumento, em suas múltiplas variantes, compreende diversas vertentes e ramificações, refletindo, de certo modo, a multiplicidade cultural de um país de dimensões continentais.

O acordeon foi patenteado pelo construtor de origem armênia, Cyrill Demian, em 6 de maio de 1829, através de um longo processo desde o período que antecede o surgimento deste modelo embrionário até os diferentes modelos de acordeões que se consolidariam posteriormente, atendendo às exigências e necessidades de intérpretes e construtores. No entanto, determinadas características de construção foram mantidas pelos artesãos, como o fole sanfonado e a emissão sonora através de palhetas livres (Figuras 1 e 2). Em cada tecla ou botão tocado por um instrumentista enquanto movimenta lateralmente o fole de um acordeon, é impulsionada a corrente de ar que produz a vibração das “palhetas livres” que se dispõe dentro do instrumento. O pesquisador e acordeonista francês Pierre Monichon descreveu poeticamente o sistema de palhetas livres como a “alma” do acordeon, evocando a imagem do “vento soprando nos galhos de uma árvore”, para que se possa compreender esse fenômeno.¹ Por essa natureza intrínseca, o acordeon é classificado como um aerofone de palhetas livres.²

No contexto colonial do séc. XIX, o acordeon foi amplamente difundido no Brasil, através de viajantes, imigrantes e mascates, despertando o interesse de comunidades distantes dos centros econômicos. Bené Fonteles descreve uma curiosa história narrada por Luiz Gonzaga, de que seu pai, Januário, teria visto pela primeira vez um acordeon no sertão nordestino, nas mãos de um mascate judeu ou cristão novo, que “vendia tecidos e outros produtos ligados à moda no lombo de um jumento”. O ambulante “tocava numa sanfoneta³ os temas de danças regionais do Além Tejo em Portugal”.⁴

A intensa migração italiana que ocorre a partir de 1870 na região Sul, impulsionaria a propagação do instrumento no país. Artesãos como Túlio Veronese e Luiz Matheus Todeschini, desempenhariam uma contribuição inestimável para a estruturação da indústria nacional de acordeões. No início do séc. XX, o surgimento da indústria fonográfica propiciaria as gravações de solistas pioneiros como o ítalo-paulista Giuseppe Rielli, em 1913, e o gaúcho Moisés Mondadori, em 1914. A impressão de métodos e partituras também influenciaria de forma decisiva a propagação do acordeon nos centros urbanos, através do empenho de acordeonistas como Agib Franceschini, um precursor na edição de transcrições musicais, composições originais e material didático especialmente destinado ao instrumento.

Entre os oito e os cento e vinte baixos

O acordeon diatônico de oito baixos e o acordeon-piano de cento e vinte baixos foram os modelos de acordeões mais difundidos no Brasil. Consequentemente, formam a base estrutural da técnica e repertório que se consolidaria tradicionalmente, em torno de práticas musicais que incorporariam o acordeon como instrumento solista e acompanhador do canto.

O acordeon diatônico de oito baixos é um instrumento que possui vinte e um botões para a mão direita enfileiradas em duas carreiras (ou fileiras) de botões. Para a mão esquerda, constitui-se de oito botões, que correspondem aos baixos e acordes de acompanhamento, o que originou a designação metonímica de “oito baixos” (Fig.3).⁵ São instrumentos que se caracterizam pela bissonoridade, ou seja, de acordo com o sentido de abertura ou fechamento do fole, o instrumento emite notas distintas quando se pressiona um determinado botão ou tecla. Sendo o principal tipo de acordeon praticado no Brasil no século XIX, sua prática está diretamente associada à consolidação de estilos característicos que permeiam os repertórios de manifestações tradicionais,

1 MONICHON, Pierre. *L'Accordeon*. Payot, Lausanne, 1985.

2 Classificação desenvolvida no séc.XIX por Eric Hornbostel e Curt Sachs.

3 Diminutivo de sanfona: sanfona pequena, sanfoninha.

4 FONTELES, Bené. Grande Sertão Gonzagas. In: FONTELES, Bené(org). *O Rei do Baião*. Brasília, Fundação Athos Bulcão, 2010.

5 Existem modelos mais modernos de acordeões diatônicos, com uma quantidade superior de botões, tanto em relação aos baixos quanto aos acordes.

como festividades e bailes rurais, adquirindo características peculiares de afinação e o compartilhamento de repertórios específicos através de técnicas peculiares. No Sul do Brasil é conhecido como Gaita-Ponto, na região Nordeste, fole de oito baixos e no Sudeste e Centro-Oeste é costumeiramente chamado de sanfona de oito baixos. Através do rádio e da veiculação fonográfica, alguns instrumentistas conquistaram notoriedade, exercendo influência entre os praticantes. Na região Sul, eminentes instrumentistas como Tio Bília, Renato Borghetti e Gilberto Monteiro, se tornaram referências fundamentais para a gaita-ponto. Na região Nordeste, os folistas⁶ Zé Calixto, Luizinho Calixto, Pedro Sertanejo e Abdias são instrumentistas reverenciados no universo do fole de oito baixos. Zé Cupido, Mangabinha e Voninho foram destacados sanfoneiros de oito baixos ou “pé de bode”, embora tenham migrado para o acordeon de cento e vinte baixos, instrumento que apresenta mais recursos para o acompanhamento harmônico e contrapontístico, em virtude do predomínio de repertórios de música vocal veiculados pelos veículos midiáticos.

A gaita-pianada e a sanfona

Pesquisadores como Alfred Mirek e Pierre Monichon, atribuem a criação do acordeon-piano ao construtor Tessio Jovani, na cidade de Stradella, em 1880. A característica principal deste instrumento é o teclado de mão direita e o sistema de botões da mão esquerda (que correspondem aos baixos - notas graves e acordes).⁷ No Brasil, o acordeon-piano seria absorvido na virada do séc. XX, sobretudo nos centros urbanos, irradiando-se posteriormente às regiões interioranas. No entanto, o termo “acordeon-piano”⁸ não se popularizou no país, sendo substituído por outras designações. Na região Sul, “gaita-piano” ou “gaita-pianada” (em oposição à gaita-ponto) e nas regiões Nordeste, Sudeste, Norte e Centro-Oeste, o metonímico termo “sanfona”, atribuído ao instrumento pela característica do fole sanfonado, se tornaram os termos mais popularizados para designar o instrumento.⁹ O acordeon cromático, semelhante ao acordeon-piano, porém, composto por botões para ambas as mãos, não obteve a mesma popularidade do acordeon-piano. No entanto, nem por isso esteve ausente, como atestam os consagrados instrumentistas Pedro Raymundo, Julinho do Acordeon e Oscar dos Reis. (Figura 4)

No mundo do baião

O ápice mercadológico do acordeon na produção musical brasileira comercial, ocorreu entre as décadas de 1930 e 1950, através da consolidação fonográfica de acordeonistas como Antenógenes Silva, Pedro Raymundo, Luiz Gonzaga e Mario Zan. A consagração de gêneros musicais associados ao instrumento, como o baião de Luiz Gonzaga e o rasqueado de Mario Zan, exerceriam influência decisiva na propagação do acordeon em território nacional, através do rádio, da indústria fonográfica e do cinema. Cantoras populares como Adelaide Chiozzo e Dilú Mello se apresentavam acompanhadas por seus acordeões. Não obstante, a publicação de métodos e músicas impressas para acordeon obteria uma produção intensa neste período. Professores como Mario Mascarenhas e Alencar Terra se tornam influentes divulgadores da prática do instrumento no contexto propício que se apresentava mediante sua ebulição fonográfica e radiofônica. Consequentemente, a indústria brasileira de acordeões se expande sensivelmente, com o surgimento de diferentes marcas de instrumentos e pálios industriais de grande porte como a Acordeões Todeschini, em 1947.

Em meados da década de 1950, o impacto do projeto de modernização e industrialização do Brasil e o advento da construção de uma nova capital para o país, trariam novos ares à cena musical brasileira. O florescimento de tendências musicais afinadas com a modernidade, tal como a bossa-nova e o samba-jazz, exerceriam significativa retração mercadológica ao acordeon, sobretudo devido ao fato de ter sido propagado massivamente ao redor de práticas musicais relacionadas às comunidades interioranas e rurais, identificados mercadologicamente sob a égide do regionalismo, quase sempre caricaturizado pela mídia através de símbolos identitários do Brasil rural, personificado por seus artistas provenientes das regiões interioranas e, portanto, detentores da cultura das regiões predominantemente agrárias. No entanto, mesmo em meio à adversidade, a trajetória do instrumento continuaria, não somente no contexto de produção musical voltada para as práticas musicais

6 Folista: termo empregado em algumas localidades do Nordeste, como o Estado da Paraíba, para designar o tocador de fole de oito baixos, em oposição à sanfoneiro, tocador de sanfona (acordeon).

7 Por isso, também é conhecido como sistema Stradella. Existem inúmeros sistemas de baixos de mão esquerda no acordeon, entretanto, o sistema Stradella, indubitavelmente, foi o mais compartilhado pelos instrumentistas brasileiros, tornando-se a referência na utilização do instrumento.

8 O termo “acordeon-piano” foi difundido pelos irmãos Guido Deiro e Pietro Deiro, ambos destacados instrumentistas e sistematizadores do instrumento no começo do século XX.

9 Devemos destacar que os termos harmônica e, posteriormente, acordeon também seriam amplamente utilizados, sobretudo no contexto profissional, sendo o termo utilizado formalmente em métodos, discos, e até mesmo no nome artístico de representantes instrumentistas, a exemplo dos notórios Chiquinho do Acordeon, Noca do Acordeon e Oswaldinho do Acordeon.

rotuladas como “regionais”, bem como, através do surgimento de acordeonistas sintonizados com os novos caminhos harmônicos e melódicos trazidos pela influência da bossa-nova, do samba-jazz e do choro moderno, a exemplo de Sivuca e Chiquinho do Acordeon. No entanto, o instrumento seria substituído pelo piano e o órgão eletrônico, circunscrito a manifestações musicais rotuladas como “regionais”, a exemplo do forró, do baile gaúcho, da música sertaneja e do chamamé pantaneiro. A década de 1990 representou o reflorescimento do acordeon, ao menos em termos de alcance nos centros urbanos, e o redimensionamento de sua prática, através da sua utilização em novos contextos e repertórios. Também podemos constatar que fenômenos midiáticos como o “forró universitário” reacqueceram o interesse no instrumento e expandiram a prática de gêneros musicais além das cercanias territoriais às quais estavam interligados.

Segue o baile

Ao redor de processos de transmissão pautados na tradição oral, o acordeon se consolidaria como principal instrumento solista em gêneros musicais como o forró e o baile gaúcho, suscitando a consagração de instrumentistas que se consagrariam como renovadores estéticos de segmentos musicais “regionais”. Neste contexto, podemos citar os nomes de Albino Manique e Luis Carlos Borges em relação à gaita-pianada gaúcha, Zé Correa no estilo pantaneiro do chamamé e os sanfoneiros Dominginhos, Severo do Acordeon, Camarão, Oswaldinho do Acordeon e Gennaro, que, entre outros eminentes instrumentistas, redimensionaram a técnica do acordeon no contexto da música nordestina.

Embora mantenha sua associação intrínseca com as danças e com as práticas musicais tradicionais, o acordeon brasileiro se insere em outros contextos de representação musical na contemporaneidade, trazendo novas possibilidades de expressão sonora, abrangendo diversos segmentos, tal como a música de concerto e a música instrumental.

Mediante a relativa escassez de publicações de métodos, antologias ou partituras avulsas impressas - o que reflete a dificuldade inerente em acessar material referente ao acordeon brasileiro produzido nas últimas décadas, este songbook tem o papel imprescindível de reunir composições para acordeon em diferentes gêneros e estilos, de modo a contemplar o cenário multifacetado do acordeon no Brasil. Assim, apresentamos obras de acordeonistas que se tornaram figuras referenciais e emblemáticas do acordeon brasileiro, como Sivuca, Oswaldinho do Acordeon, Gennaro, Camarão e o multi-instrumentista Hermeto Pascoal. Também reunimos algumas composições de acordeonistas que despontaram no contexto de revalorização e reaproximação do acordeon com plateias mais amplas, que se intensifica na década de 1990, à exemplo de instrumentistas como Kiko Horta, Chico Chagas, Bebê Kramer, Marcelo Caldi e Guilherme Maravilhas, que contribuíram significativamente para este songbook. O fole de oito baixos nordestino é referenciado pelas figuras emblemáticas de Zé Calixto e Luizinho Calixto, assim como a gaita-ponto gaúcha, representada por instrumentistas consagrados por sua inestimável contribuição técnica, estética e interpretativa, como Renato Borghetti e Gilberto Monteiro, além de gaiteiros que estabelecem a linha de continuidade desta tradição sonora, como Edilberto Bérqamo. Instrumentistas que despontam continuamente, e que se destacam não apenas como solistas de acordeon, mas também como inventivos criadores, como Rafael Meninão e Raniel Souza, também integram, entre outros autores, o conjunto de obras que constituem este songbook, oferecendo-nos um amplo leque de estilos desenvolvidos em torno deste instrumento, ampliando o acesso ao acervo composicional que norteia um século de história fonográfica e radiofônica do acordeon no Brasil.





Fig.1 – O acordeon de Demian.



Fig.2 – As palhetas livres dispostas no interior de um acordeon. A “alma” do instrumento (Foto: Rafael Romeu).

Fig.3 – O fole de oito baixos e a sanfona, Luiz Gonzaga e seu pai, Januário. (Acervo da Família Gonzaga. Cortesia: Joquinha Gonzaga).

Fig. 4 – Pedro Raymundo e seu acordeon cromático.

O Acordeon no Brasil

Léo Rugero

O acordeon¹ chega ao Brasil através de colonos europeus a partir de meados de séc. XIX. Sendo um país com dimensões continentais, a propagação do instrumento ocorreu por diferentes processos migratórios. Na região Sul do Brasil, a maciça migração italiana que ocorre a partir de 1870, consolidaria a prática musical do instrumento, com a chegada dos primeiros artesãos e instrumentistas. A ausência de documentos e relatos faz com que as origens do instrumento na região Nordeste do Brasil se apresentem menos evidentes em relação aos processos e meios de difusão. No entanto, o instrumento é descrito em romances e trabalhos historiográficos das primeiras décadas do séc. XX e se torna um símbolo identitário, sobretudo em consequência da consagração fonográfica de Luiz Gonzaga na década de 1950. Na região Sudeste, a edificação metodológica do ensino através da impressão de métodos e partituras e o nascedouro de um mercado fonográfico, contribuiria de forma decisiva à propagação do instrumento.

Embora europeu em sua origem, através de um processo intrincado de adaptação, adquire novas características. Conhecido como “gaita” no Sul do Brasil e “sanfona” no Nordeste, sua história está indissociavelmente associada aos bailes rurais e de periferias urbanas. Com a edificação do rádio e dos discos fonográficos comerciais no início do séc. XX, o acordeon se torna um expressivo instrumento da música popular, consolidando a formação de repertórios e o delineamento de características de estilo.

A seguir, faremos uma sucinta abordagem histórica do acordeon no Brasil, relacionando alguns recortes de pesquisa com aspectos socioeconômicos que permearam sua difusão, ascensão, queda e ressignificação, no amplo panorama de uma perspectiva histórica da música brasileira.

“O vento soprando nos galhos de uma árvore” – o acordeon

Quando somos arrebatados pela sonoridade do acordeon, através da intrincada dança dos dedos de um hábil acordeonista nas teclas e botões de seu instrumento, muitas vezes nos perguntamos de que maneira esse som é produzido.

No acordeon, cada tecla ou botão tocado pelo instrumentista enquanto movimenta lateralmente o fole, faz com que a corrente de ar sopra e faça vibrar as “palhetas livres” que se dispõem dentro do instrumento. O eminente pesquisador e acordeonista francês Pierre Monichon (1985) descreveu poeticamente o sistema de palhetas livres como a “alma” do acordeon. Para isso, seria preciso evocar a imagem do “vento soprando nos galhos de uma árvore” (1985, p.15) para compreender esse fenômeno. Por essa natureza intrínseca, o acordeon é classificado como um aerofone de palhetas livres (Ver Anexo 1).

O *sheng*, um milenar instrumento de sopro de origem chinesa tem sido consensualmente apontado pelos historiadores como o ancestral dos acordeões (Fig.1). Como descreveu a acordeonista Toni Charuhas, “o *sheng* foi construído no formato de uma ave fênix. Os chineses consideravam a fênix o imperador dos pássaros, e acreditavam que ela reinava sobre o quadrante sul do paraíso, simbolizando o sol e a saúde (...) a canção desta criatura mística é a música deste instrumento (CHARUHAS, 1959, p.10).

O acordeon foi patenteado pelo construtor armênio Cyrill Demian, em 23 de maio de 1829. Foi um árduo processo desde o período anterior ao surgimento deste modelo embrionário até os diferentes tipos de acordeões que se consolidariam posteriormente, atendendo às exigências e necessidades de intérpretes e construtores. No entanto, determinadas características de construção se mantiveram, como o fole sanfonado e as palhetas livres (Figuras 2 e 3).

Desde a Europa à África, Ásia e América, sobretudo no contexto colonial do séc. XIX, foi um longo caminho de propagação deste instrumento. Através de viajantes, de imigrantes, dos mascates que atravessavam os sertões nos lombos dos cavalos vendendo mercadorias, o acordeon alcança os sertões. Despertando o interesse de comunidades isoladas, adquire novas características e se modifica continuamente nesse processo de trocas culturais.

O acordeon consiste num importante capítulo da música no Brasil, num caminho construído através de histórias que se entrelaçam e afirmam identidades, determinam lugares, reivindicam etnicidades e constroem territórios.

1 Neste artigo, preferimos a utilização da grafia “acordeon”, por ser a grafia recorrente em língua portuguesa, e se assemelhar às grafias em outros idiomas, apesar da recente preferência por “acordeom” ou “acordeão”, em virtude de normas gramaticais.



Fig.1. Sheng, ancestral dos aerofones de palhetas livres.



Fig.2 – O acordeon de Demian.



Fig.3 – As palhetas livres no interior de um acordeon. A “alma” do instrumento.

Uma gênese do acordeon no Brasil: do *Organetto* à *gaita-ponto*, da *Harmonica* ao *Fole*

O acordeon diatônico de oito baixos

Os acordeões diatônicos² são instrumentos que se caracterizam pela bissonoridade, ou seja, quando se pressiona um determinado botão ou tecla, de acordo com o sentido de abertura ou fechamento do fole, o instrumento emite notas distintas.

Foi o principal tipo de acordeon praticado no Brasil no século XIX, estando diretamente associado a consolidação de estilos característicos que permeiam os repertórios de manifestações tradicionais, como festividades e bailes. Entre os modelos que se propagaram, o acordeon diatônico de oito baixos se tornou o mais praticado e foi o primeiro modelo que adquire popularidade no Brasil, adquirindo características peculiares de afinação, através do compartilhamento de repertórios específicos (Ver Anexo 2).

O acordeon diatônico de oito baixos é um instrumento que possui vinte e um botões para a mão direita enfileiradas em duas carreiras (ou fileiras) de botões, sendo a carreira externa com onze botões e a carreira interna com dez botões. Para a mão esquerda, oito botões, que correspondem aos baixos e acordes de acompanhamento, o que originou a designação metonímica de “oito baixos” (Fig.4).



Fig.4. Luizinho Calixto aos doze anos de idade e seu fole de oito baixos. (Cortesia de Luizinho Calixto)

No entanto, entre os praticantes brasileiros, o termo “acordeon diatônico” não se tornaria uma denominação conhecida. Deste modo, o instrumento é identificado por termos que se definiram culturalmente em determinadas regiões, tal como “gaita-ponto” na região Sul, “sanfona de oito baixos” na região Sudeste e “fole de oito baixos” na região Nordeste.

Região Sul	Região Sudeste/Centro-Oeste	Região Nordeste
Gaita-Ponto	Sanfona de Oito Baixos	Fole (ou Fole de Oito Baixos)
Baile Gaúcho	Calango	Forró

Fig.5 - Quadro representativo do acordeon diatônico no Brasil.

A região Centro-Oeste, por sua característica fronteira com o Sudeste e com a América Espanhola traz um estilo híbrido com elementos do Sul e Sudeste. Assim como a região Norte, que carrega a influência nordes-

² O termo “diatônico” se tornou a designação que caracteriza esse tipo de funcionamento, o que não deve se confundir com a escala diatônica, termo empregado pela musicologia para designar a escala composta somente por notas naturais.

tina na formação de seu estilo característico, em decorrência da maciça migração em sua colonização, embora tenha particularidades intrínsecas decorrentes deste processo. Ainda que esquemática, essa abordagem nos auxiliava a mapear a identidade regional que moldou a peculiaridade estilística que edificou a técnica e os repertórios de acordeon diatônico no Brasil.

A difusão do acordeon diatônico no Brasil

A gaita-ponto

A ausência de registros históricos nos impede de estabelecer um relato pormenorizado da difusão do acordeon no Brasil. A escassez de relatos e documentos de época sobre esse tema específico, nos conduz mais à elucidação de suposições do que propriamente a descrição de fatos históricos. Em 1927, Mário de Andrade queixava-se da falta de documentação do passado, o que tornaria “materialmente impossível a gente fazer um estudo de valor prático sobre o que foi a nossa música popular e de como ela evoluiu” (ANDRADE, 1933, p.218).

Os primeiros vestígios verdadeiramente concretos da presença deste instrumento no Sul do Brasil são baseados sobretudo em relatos da história oral, posteriormente reiterados por pesquisadores do séc. XX, apesar dos escassos registros históricos encontrados. Na tentativa de estabelecer um tênue ponto de partida, o maestro Tasso Bangel, constataria que os italianos desembarcados no Rio Grande do Sul, a partir de 1875, teriam trazido consigo a *gaita-ponto*, instrumento que se tornaria indissociável da música tradicional gaúcha (BANGEL, 1989, p.20).



Fig.5 – Imigrantes italianos, 1875. (Acervo Projeto Imigrantes)

A *gaita-ponto* à qual se refere Tasso Bangel, é o termo nativo da região Sul do Brasil para o acordeon diatônico de oito baixos, modelo de acordeon conhecido na Itália pelo nome de *Organetto*. Provavelmente, a *gaita-ponto* foi somente um entre os diversos modelos de acordeões que desembarcaram no Brasil. Porém, de fato, foi o primeiro modelo de acordeon a se popularizar entre os praticantes, como observamos anteriormente.

Entre o *organetto* italiano e a *gaita-ponto* gaúcha, se evidenciaria, gradualmente, a distância incommensurável de dois continentes. Aos poucos, o instrumento originalmente europeu adquire novas características, refletindo o processo adaptacional dos colonos recém-emigrados. Além disso, o contato entre as populações emigradas com o nativo gaúcho, sobretudo de origem açoriana, resultaria em uma nova música, diferente daquela que era praticada em solo europeu. Este contexto resultaria em novas exigências estéticas que seriam sobrepostas à tradição italiana, resultando num intrincado processo adaptacional, onde mudanças de afinação, características específicas de construção, repertórios e técnicas específicas estabeleceriam gradualmente uma nova perspectiva para o instrumento, diferenciando-o sensivelmente do modelo original europeu.

Esta gênese da *gaita-ponto* no Brasil é reiterada por Barbosa Lessa e Paixão Cortes, dois autores fundamentais na documentação histórica da música gaúcha e na consolidação do movimento tradicionalista gaúcho.

O gaúcho até então conhecera a viola, quase exclusivamente, e a rabeca. Embora rica em harmonias, a viola era um instrumento fraquíssimo em sonoridade, trabalhosa de afinar, e relativamente difícil de conduzir a cavalo porque logo se desarranjava ao contato com a chuva e a umidade. Agora o italiano oferecia ao gaúcho um novo instrumento [a *gaita-ponto*], de afinação permanente, resistente à umidade, fácil de conduzir. As limitações desses modelos modestos impunham exclusivamente o uso do modo maior, empobrecendo a expressão musical; mas, em contrapartida, o ar que se expelia do fole proporcionava um som forte, animado, capaz de se ouvir em toda uma sala de baile. (Lessa e Cortes, 1975, p.62).

Em torno da gaita-ponto e sua ampla margem de influência na cultura gaúcha, se edificaram os repertórios característicos do que se convencionou denominar “baile-gaúcho”. De maneira esquemática, esse repertório pode ser subdividido em quatro grupos de danças: a) danças açorianas, identificadas como danças tradicionais gaúchas; b) danças europeias do séc.XIX, a exemplo da valsa, rancheira e scottish; c) danças de origem da América Espanhola, entre as quais o chamamé, tango e milonga; d) ritmos autóctones - vanera, vanerão, limpa banco, contra-passo e bugio.

Ao lado da indumentária tradicional do gaúcho e dos costumes que permeiam o conceito do tradicionalismo gaúcho, a gaita-ponto tem sido um símbolo da identidade cultural na música da região Sul, como podemos observar na performance de emblemáticos intérpretes pertencentes a gerações distintas como Tio Bília e Renato Borguetti, no qual o aspecto visual do figurino, a paisagem, os costumes, aspectos coreográficos da performance e música estão harmoniosamente entrelaçados.



Fig. 6 – Capa do disco “Baile Gaúcho vol.6” de Tio Bília.



Fig. 7 – Capa do disco “Gaita-Ponto” de Renato Borguetti, 1984.

A história fonográfica da gaita-ponto se inaugura em 1914, com as gravações pioneiras de Moisés Mondadori, através da gravadora A Casa Elétrica³. São gravações de valor histórico imprescindível, que evidenciam características de estilo e repertório que permaneceriam presentes com o tempo. Porém, seria apenas com a consagração fonográfica do disco “Baile Gaúcho” de Tio Bília⁴ e Virgílio Pinheiro, lançado em 1968, que o mercado fonográfico e radiofônico dedicado a gaita-ponto se consolidaria. A estética do baile-gaúcho proporcionou uma linha de criação característica, onde música e dança formam um elo indissociável, como podemos presenciar nos trabalhos de outros representativos gaiteiros como Sadi Cardoso e Reduzino Malaquias.

Em 1984, o lançamento do disco de estreia do gaiteiro porto-alegrense Renato Borguetti⁵, intitulado “gaita-ponto”, seria um trabalho divisor de águas, trazendo uma síntese entre a tradição da gaita-ponto e novos rumos que se delineavam em torno da música instrumental brasileira, em termos de técnica, instrumentação, composição e concepção de arranjos. Consequentemente, o disco atingiu uma vendagem expressiva para a música instrumental, fazendo com que Borguetti ganhasse a premiação de um “disco de ouro” e se consolidasse como uma das referências fundamentais do acordeon no Brasil, ultrapassando as fronteiras nacionais.

O impacto da interpretação de Renato Borguetti para a emblemática “Milonga para as Missões”, de autoria do exímio mestre da gaita-ponto, Gilberto Monteiro⁶, se tornaria um marco estético do repertório do acordeon brasileiro, sendo compartilhada e adaptada em diferentes gêneros.

Atendendo às necessidades estéticas de expressão dos gaiteiros, a gaita-ponto adquiriria mais recursos, sobretudo em virtude do intenso trabalho em estúdio e palco empreendido pelos gaiteiros. Uma nova carreira de botões com os sustenidos e bemóis seria acrescentada, permitindo a ampliação do leque melódico. Instrumen-

3 Fábrica de discos gaúcha que funcionou entre 1913 e 1924.

4 Antônio Soares de Oliveira (Santo Ângelo, Rio Grande do Sul, 1906 - 19 de agosto de 1991), artisticamente conhecido como Tio Bília, foi um notório gaiteiro gaúcho. No conjunto de sua obra, deixou um legado de grande influência como exímio gaiteiro, compositor e intérprete do cancionário tradicional gaúcho.

5 Renato Borguetti, natural de Porto Alegre, nasceu em 23 de julho de 1963. Com o impacto de seu trabalho, se torna um emblemático gaiteiro gaúcho reconhecido internacionalmente.

6 Gilberto Monteiro, nascido no extremo Sul, em Santiago, é um dos principais representantes da gaita-ponto gaúcha.

tos com 12, 24, 48 e 60 baixos seriam construídos, permitindo aos instrumentistas um maior leque harmônico (Fig.7).

Em 2017, o eminente gaiteiro Edilberto Bérghamo⁷ registra um disco que tem como inspiração o velho modelo tradicional da gaita-ponto de oito baixos. Sendo um dos músicos representativos de uma geração influenciada por Borguetti e Gilberto Monteiro e pelo advento de uma modernização da gaita-ponto, Bérghamo compôs um conjunto de peças significativas que atualizam a herança da velha “gaita de botão”, redimensionada com novas técnicas e recursos instrumentais, reverenciando o modelo originário da tradição musical da gaita-ponto gaúcha.



Fig.8 – Detalhe de uma gaita-ponto moderna. Cortesia: Casa da Gaita Ponto

O fole de oito baixos

Enquanto no Sul do Brasil, o acordeon diatônico se tornou a gaita-ponto, na região Nordeste, este instrumento foi denominado popularmente como “fole de oito baixos”, ou, simplesmente, fole.

A história da difusão deste instrumento na região Nordeste tem sido construída pelas mais variadas suposições. Entretanto, os vestígios da presença de modelos de sanfonas de oito baixos na região Nordeste remontam à virada do século XX. Entre os inúmeros exemplares de instrumentos de época que sobreviveram ao tempo, são predominantes os instrumentos que foram fabricados pela companhia alemã Koch. Localizada em Trossingen, esta empresa confeccionou diversos modelos de acordeões entre 1903 e 1929, quando então foi absorvida pela Hohner. O primeiro instrumento adquirido pelo emblemático Luiz Gonzaga, aos 8 anos, em 1920, foi um acordeon diatônico de oito baixos da marca Koch, reiterando a influência da indústria alemã no Nordeste.⁸

O termo harmônica⁹ persistiu durante décadas no vocabulário dos acordeonistas como um dos termos para designar o que se tornaria o fole de oito baixos, por ser a designação alemã que vinha estampada nestes instrumentos.

7

8 Muitos destes exemplares chegavam ao Nordeste com uma estampa da “Marca Veado”, emblemática companhia de fumos e charutos, que também era importadora de produtos diversos

9 Termo que se encontra em outras localidades do Brasil.



Fig.9 – Luiz Gonzaga e um fole de oito baixos Koch.

Para o musicólogo Baptista Siqueira, o fole teria gradualmente substituído a viola de arame como instrumento solista e acompanhador nos bailes rurais na virada do séc. XX (SIQUEIRA, 1977, p.68). Como os pequenos foles eram leves, facilmente transportáveis e ainda poderiam conservar a afinação por um longo período de tempo, o instrumento foi facilmente assimilado à vida nômade de tropeiros e cangaceiros ou mesmo entre vaqueiros e boiadeiros a serviço dos latifúndios e bandos de cangaceiros, de forma semelhante ao que teria ocorrido na região Sul (LESSA & CORTES, 1975, p.62). Destes instrumentos, poderia se extrair um som de forte intensidade, capaz de ser ouvido à distância, ideal para os bailes “nas salas das choupanas, em danças animadas, nas vivendas dos pés-de-serra” (1977, p.53).

O fole de oito baixos foi o acordeon predominante na formação do embrionário forró, no período em que a música que acompanhava os bailes populares era predominantemente instrumental (FERNANDES, 2005, p. 2). De certo modo, a estruturação dos ritmos do forró se formou ao redor do repertório de danças do forró instrumental, formado por danças que foram adaptadas no contexto da colonização europeia, além do surgimento de danças autóctones. A presença de grupos indígenas (especialmente o grupo Cariri) e negros escravizados trouxe uma forte influência à música desta região, ainda que de forma subalterna ao jugo dos senhores de terra dos latifúndios.

Danças autóctones	Adaptação de danças originárias da Europa
Baião, xaxado, côco;	Xote (scottisch), arrasta-pé (quadrilha), polca; marcha, rancheira (mazurca), valsa.

Fig. 10 – As danças do forró instrumental

O fole de oito baixos permaneceu à margem da música radiofônica e fonográfica até a década de 1950, quando Luiz Gonzaga, então no ápice de sua consagração artística, compõe ao lado de seu parceiro Humberto Teixeira, a música “Respeita Januário”, na qual reverencia o fole de oito baixos, encarnado na figura de seu pai, Januário. O êxito da canção e suas apresentações com seus familiares, propiciariam o interesse em torno do instrumento.

Em 1953, as gravações seminais de Gerson Filho na gravadora Todamérica, seriam o pontapé inicial da fonografia dedicada ao fole de oito baixos. Instrumento intrinsecamente relacionado à dança, adquiriria visibilidade no contexto migratório, com a sedimentação dos forrós urbanos no eixo Rio-São Paulo. Solistas como Pedro Sertanejo, Severino Januário, Zé Calixto, Abdias, Adolfo, Geraldo Correia e Zé do X despontariam neste contexto, consolidando sólidas carreiras fonográficas, e, conseqüentemente, se tornando referências estéticas do instrumento, através do rádio e do disco.

Com o impacto das transformações culturais no cerne da música popular nordestina a partir da década de 1980 e com o predomínio da música vocal no contexto da música produzida para os bailes, o fole perdeu

significativamente seu espaço de representação, apesar da resiliência de folistas como o pernambucano Heleno dos Oito Baixos e o folista paraibano Luizinho Calixto. Ambos os instrumentistas, além de detentores dessa tradição, têm se destacado como professores, transmitindo seus conhecimentos às novas gerações, no intuito de manter acesa a chama do fole de oito baixos, fonte matricial do forró e da tradição que envolve o acordeon na região Nordeste. Luizinho Calixto teve a primazia de desenvolver o 1º curso de fole de oito baixos na Universidade Estadual de Campina Grande, Paraíba. Sua fonografia também reflete a interpretação de músicas do repertório tradicional, contribuindo para a divulgação desse instrumento que ocupa um lugar de relevância no contexto da música nordestina.

A sanfona de oito baixos

O acordeon diatônico, que na região Sudeste do Brasil foi denominado “sanfona de oito baixos”, foi praticamente invisibilizado historicamente, não tendo se constituído um dos pilares de expressão do acordeon diatônico no Brasil. Parte significativa dessa invisibilização se deve ao fato de que na região Sudeste, o acordeon diatônico foi estigmatizado como um acordeon “folclórico”, ao contrário do que ocorreria nas regiões Sul e Nordeste, ficando praticamente circunscrito aos folguedos e festividades tradicionais ou aos bailes populares que não foram incorporados à música veiculada comercialmente, no mercado vinculado a edição de partituras, programação de concertos, produção fonográfica e veiculação midiática. Mesmo na música “caipira”¹⁰ e nos grupos que mantinham uma identidade ambientada no Brasil rural, o instrumento raramente faria parte das formações profissionais.

Uma exceção à regra foi o sanfoneiro Zé Cupido. Deficiente visual, José Idelmiro Cupido, nascido em Taubaté, São Paulo, em 1936, se destacou como solista de sanfona de oito baixos na década de 1950, sendo absorvido no ambiente da música caipira produzida em São Paulo, tornando-se o sanfoneiro das gravações pioneiras da famosa dupla Tonico e Tinoco. Sanfoneiro reconhecido, se tornou um dos raros intérpretes do estilo tradicional do acordeon diatônico da região Sudeste que adquiriram maior visibilidade e que tenham se mantido registrados para a posteridade. Veio a falecer, em plena atividade, em 2013.

Sanfoneiros representativos da música sertaneja que despontaram na década de 1960, como o goiano Voninho¹¹ e o mineiro Mangabinha¹², adotaram o acordeon-piano de 120 baixos em suas carreiras profissionais, não somente por exigência das gravadoras, mas devido aos recursos harmônicos e contrapontísticos do acordeon de 120 baixos, que oferecia melhor suporte à música vocal, predominante na veiculação radiofônica dos repertórios caipiras e sertanejos. No entanto, estes instrumentistas deixaram preciosos registros em vinil de suas gravações na sanfona de oito baixos, também denominada popularmente como “pé de bode” ou “cabeça de égua”, a exemplo dos discos “Voninho e sua pé de bode” (1977) e a série de discos lançados por Mangabinha com o título de “Pé de Bode”, lançados na década de 1970, nos transportando para os bailes interioranos das regiões Sudeste e Centro-Oeste.

Portanto, será no lugar das manifestações tradicionais como a folia de reis, o calango mineiro e nos bailes “da roça”, que a sanfona de oito baixos terá seu triunfo, longe do ambiente da música sertaneja produzida profissionalmente no Brasil, como parte dos bailes familiares, em torno de laços socioculturais.

10 O termo música caipira foi uma denominação atribuída à música nativa da área centro/sul, que abrange as regiões Sudeste, Centro-Oeste e parte fronteira do Sul. Caipira é a expressão que designava o habitante do interior dessa região. Posteriormente, o termo “sertanejo” foi utilizado como identificação da música rural do centro/sul, que passaria por inúmeras mudanças a partir de meados do séc.XX. José Ramos Tinhorão afirmaria que “a música caipira é manteiga, a música sertaneja é margarina”, associando o processo de adaptação da música aos processos de processamento da indústria de alimentos.

11 Voninho, nome artístico de Ivone Ferreira Dias (Jataí, 4 de agosto de 1939 – Goiânia, 23 de abril de 2008), foi um expoente da sanfona na música sertaneja. Foi integrante do trio “Os filhos de Goiás”.

12 Mangabinha foi o pseudônimo do sanfoneiro Carlos Alberto Ribeiro (Corinto, 16 de março de 1942 – Belo Horizonte, 23 de abril de 2015). Fundador do Trio Parada Dura, se consagrou na música sertaneja de estilo “modão”.

Assim, podemos afirmar que a produção musical do acordeon diatônico da região Sudeste, assim como Centro-Oeste e Norte, não foi completamente absorvida pelo mercado profissional, tendo impulsionado o deslocamento de muitos instrumentistas que originalmente tocavam o acordeon diatônico para o acordeon cromático e o acordeon-piano, modelos de instrumentos que atendiam melhor as exigências no contexto profissional, conforme observaremos adiante.

Um exemplo figurado deste deslocamento está numa cena do filme longa-metragem “O canto da saudade” de Humberto Mauro (1952). O personagem central, interpretado pelo consagrado professor de acordeon Mario Mascarenhas, é um trabalhador rural mineiro que dispõe de uma sanfona de oito baixos. Um dia, ao assistir à apresentação de um grupo itinerante de teatro por sua pequena cidade, vê pela primeira vez um moderno acordeon-piano. Fica impressionado com os recursos apresentados pelo instrumento. Certa noite, em um sonho, olhando seu pequeno fole sobre a mesa de cabeceira de seu quarto, vê o instrumento se transformar em um grande acordeon-piano. Feliz, se levanta da cama em seu sonho, pega o instrumento, e sai pelo jardim em volta de sua casa, enamorado com aquele novo e sedutor instrumento musical, com a qual poderia alçar maiores voos e começa a solar peças virtuosísticas. De repente, no auge de sua performance, é acordado subitamente com o seu nome sendo chamado repetidamente: - Galdino, Galdino, Galdino! Era apenas um sonho... De certo modo, essa cena retrata um ideário que foi semeado no ambiente industrializado do Sudeste, onde se estruturam as primeiras metrópoles do país, num momento em que o Brasil era majoritariamente rural, impulsionando o gosto pela renovação e por novidades e costumes que se alinhavam às potências econômicas do primeiro mundo e o “gosto” pela urbanidade. A letra do xote “Januário Vai Tocar”¹³, evidencia a estreita relação entre o acordeon diatônico e o mundo rural e também reflete o estigma de um instrumento que não é acolhido na cidade, especialmente na região Sudeste, embora esteja na memória afetiva do migrante que encontra na grande cidade seu sustento: “ai, ai, sanfona de oito baixo”¹⁴, do tempo que eu tocava na beira do riacho ai, ai, sanfona de oito baixo, a cidade te acha ruim, mas eu não acho”.

O oito baixos, que foi o primeiro instrumento de instrumentistas como Luiz Gonzaga, Dominginhos, Sivuca e Hermeto Pascoal pode ser considerado a argamassa da sanfona nordestina. Como dizia Luiz Gonzaga, “o oito baixos é a mãe da sanfona”. Um instrumento que se situa naquele lugar imaginário do passado, “lá no interior do mato, da catinga, do roçado”¹⁵.

13 Embora tenha o registro de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, no disco de 8 rotações de 1955, a autoria deste xote é atribuída à Januário.

14 A letra reforça a conjugação no singular, utilizada na pronúncia nativa, como forma de rima com a palavra “riacho”.

15 Referência à letra da música “Lamento Sertanejo” de Dominginhos e Gilberto Gil.



Fig. 11 – Foto promocional do filme “O Canto da Saudade” de Humberto Mauro, 1952. Mario Mascarenhas com uma sanfona de oito baixos e a atriz Claudia Montenegro. (Acervo pessoal)

Os acordeões unissonoros

Conforme vimos anteriormente, os acordeões diatônicos são instrumentos bissonoros, ou seja, de acordo com o sentido de expansão ou compressão do fole, são emitidas notas diferentes para um mesmo botão ou tecla. Em 1840, o construtor parisiense Léon Douce desenvolveria o primeiro protótipo de um acordeon unissonoro, ou seja, um instrumento em que cada botão ou tecla emite a mesma nota, independentemente do sentido de abertura ou fechamento do fole.

A aquisição dessa possibilidade apresentaria novas perspectivas para a técnica acordeonística. Em decorrência deste novo sistema, surgem dois modelos de acordeões distintos, ainda que semelhantes: o acordeon cromático e o acordeon piano. Funcionalmente, ambos possuem a característica de serem instrumentos unissonoros, porém, o que os distingue é o fato de que os acordeões cromáticos são compostos apenas por botões enquanto os acordeões-piano são compostos por teclado para a mão direita e botões para a mão esquerda.

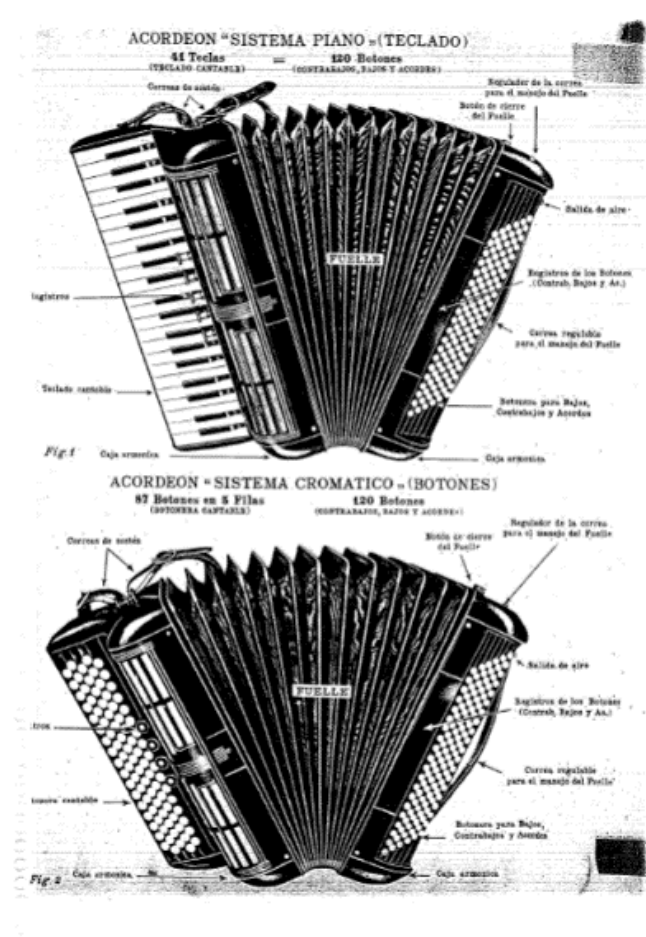


Fig. 14 – O acordeon piano e o acordeon cromático (Método Anzagui, s/d, p.17)

O impacto do Acordeon-Piano na América

O acordeon - piano surge na Itália em 1880, através do construtor Tessio Jovani, na cidade de Stradella (MIREK, 1992, p.17). Por isso, também é conhecido como sistema Stradella. A característica principal deste instrumento é o teclado de mão direita e os botões da mão esquerda (que correspondem aos baixos - notas graves e acordes). Entre os inumeráveis sistemas de montagem dos baixos existentes, o sistema de baixos Stradella tem sido o modelo predominante na prática musical do acordeon brasileiro. Consequentemente, é o modelo normativo na metodologia de ensino e nas edições de partituras publicadas no Brasil. (Ver Anexo 3)

O termo acordeon-piano foi criado pelo acordeonista italiano Guido Deiro, de modo a facilitar a identificação do instrumento. Guido, ao lado do irmão mais velho, Pietro Deiro¹⁶, teve um papel fundamental na propagação deste tipo de acordeon na América do Norte e, consequentemente, também na América do Sul, devido ao legado da extensa obra que produziram para o instrumento (DOCKTORSKI, 2005). Além de exímios instrumentistas, ambos dedicaram muito tempo e energia à produção de material sobre o instrumento – métodos, partituras originais, adaptações, transcrições de diversos tipos e produção de gravações fonográficas em 78 rotações e filmes com performances ao vivo, tornando-se referências fundamentais do acordeon nas primeiras décadas do séc. XX. Professores pioneiros no ensino de acordeon do Brasil como Agib Franceschini, foram influenciados pela metodologia desenvolvida pelos irmãos Deiro.

16 Guido Deiro foi um eminente acordeonista italiano. Nascido em Torino em 1886, veio a falecer em 1950.

Como observa o pesquisador norte-americano Marion Jacobson (2012), o ano de 1914 representou um divisor de águas na divulgação do acordeon, devido à fatores técnicos de construção que ampliaram suas possibilidades, estimulando o surgimento de uma variedade de intérpretes e a edificação de novas metodologias e repertórios.

Isso não teria ocorrido se não fosse pela indústria de plásticos, avanços em manufatura e o desenvolvimento de muitos aspectos do acordeon – nova disposição das teclas e botões que tinha uma quantidade expandida de notas acessíveis aos dedos e mais apropriadas às necessidades de solistas virtuosos. Mudando gostos e a chegada do rádio e das gravações sonoras tiveram um papel significativo em despertar mais atenção ao acordeon. Ainda assim, o familiar design do acordeon piano que se tornou consagrado em meados da década de 1930 – assim como suas técnicas específicas e repertórios – é um descendente direto do que Paolo Soprani e a indústria italiana de acordeões desenvolveram (2002, p.16).

A chegada do acordeon cromático e do acordeon-piano no Brasil: a fonografia, as edições de música impressa e o ensino

No Brasil, este instrumento seria absorvido gradualmente, na virada do séc. XX, sobretudo nos centros urbanos, através de instrumentistas emigrados, que seriam os principais divulgadores da nova “moda”. No entanto, o termo acordeon-piano não se popularizou entre nós, dando lugar à duas designações principais: na região Sul do país, gaita-piano ou gaita-pianada (em oposição à gaita-ponto); no Nordeste, Sudeste, Norte e Centro-Oeste, o metonímico termo sanfona, atribuído ao instrumento pela característica do fole sanfonado. No entanto, os termos harmônica e, posteriormente, acordeon¹⁷ também seriam amplamente utilizados, sobretudo no contexto profissional, sendo o termo utilizado formalmente em métodos, discos, e até mesmo no nome artístico de representativos instrumentistas, a exemplo dos notórios Chiquinho do Acordeon, Noca do Acordeon e Oswaldinho do Acordeon.

Os primeiros artesãos

O italiano Túlio Cesare Veronese migrou com os pais ao Sul do Brasil com a idade de 10 anos, em 1885. vindo a residir em Veranópolis, Rio Grande do Sul, edifica uma das pioneiras fábricas de acordeões da América Latina, a Veronese, em 1900, que se consolidaria em 1930, com a inauguração da fábrica de acordeões Irmãos Veronese (Fig.15).

Dando sequência ao empreendedorismo de Veronese, em 1923, o imigrante alemão Adolf Hering inaugura as “gaitas Hering” em Blumenau, Santa Catarina, que se especializaria em instrumentos econômicos. Apesar de inferiores às outras marcas nacionais ou aos modelos europeus, os instrumentos da Hering tinham amplo alcance, vindo a contemplar o mercado de consumidores com baixo poder aquisitivo, permitindo a propagação do acordeon em regiões interioranas e periféricas do país.

No entanto, foi em Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul, que surgiu a principal fábrica de acordeões do Brasil, a Todeschini, criada por Luís Matheus Todeschini em 28 de abril de 1939. Tendo se estendido até 1971, a Todeschini se tornou uma referência em construção de acordeões. No auge da empresa, seus instrumentos por acordeonistas como Luiz Gonzaga, que receberia de presente da fábrica a famosa “sanfona branca”.

17 A grafia do acordeom no Brasil foi utilizada no séc. XX como “acordeon”, tendo se definido como a forma correta de escrita. Mais recentemente, por exigências gramaticais, trabalhos acadêmicos começaram a utilizar a grafia “acordeom” ou “acordeão”, atendendo às necessidades da língua portuguesa.

A relevante edificação de pátios industriais destinados à construção de acordeões no Sul do Brasil foi um dos fatores decisivos na propagação do instrumento, que viria a atingir seu ápice em meados do séc. XX, com academias destinadas ao ensino do instrumento em todo o país e a consagração artística de acordeonistas que teriam um papel relevante e singular na consolidação de estilos característicos do acordeon brasileiro.



Fig.15 - Túlio Veronese (cortesia Sergio Drigo)



Fig.16 - Pátio industrial da Todeschini (acervo pessoal).

Giuseppe Rielli, o pioneiro da fonografia do acordeon brasileiro

O acordeonista José Rielli¹⁸ - pseudônimo de Giuseppe Aurelio Rielli (Toscana, 1885 – São Paulo, 1947), foi um acordeonista pioneiro em estúdios de gravação, performances em emissoras de rádio e na divulgação da imagem do instrumento. Natural de Toscana, Itália, migrou ao Brasil com a família em 1891, na cidade de Itu, São Paulo. Demonstrando apreço pela música, veio a estudar com o organista da igreja matriz da cidade, se desenvolvendo no órgão, piano e harmônica, como então era denominado o acordeon no Estado de São Paulo. Paralelamente ao aprendizado e consequente atuação no repertório de música litúrgica, Rielli moldaria seu gosto pela influência da música rural paulista praticada pelas populações camponesas.

Em 1913, no despertar da embrionária indústria de discos no Brasil e em meio ao aperfeiçoamento técnico da indústria de acordeões apontada por Jacobson (2012), Giuseppe Rielli é contratado como solista pela Odeon brasileira, subsidiária da gravadora alemã, vindo a gravar uma quantidade notável de fonogramas de 78 rotações. Nestas gravações, o artista, de terno-e-gravata, ao gosto da requintada indumentária exigida aos artistas na época, empunhando um acordeon cromático, realizaria os primeiros registros de peças musicais que refletem a adaptação de danças europeias ao novo contexto cultural, como polcas, rancheiras, mazurcas e scottishes. Talvez devido aos rudimentares recursos de gravação da época, são performances de solos sem acompanhamento de outros instrumentos musicais, de forma semelhante às gravações que datam da mesma época do gaitero gaúcho Moisés Mondadori, no Rio Grande do Sul.

18 Giuseppe Rielli (Pontedera, Toscana, Itália, 19 de novembro de 1885 – São Paulo, Brasil, 22 de março de 1947).

A formação teórica que havia recebido em Itu proporcionou à Rielli a oportunidade de ingressar em outro mercado que então se expandia no país: a edição de músicas em partituras impressas, que eram vendidas nas lojas de música, em exemplares avulsos. Através da “Edição Imprensa Moderna”, temos algumas de suas músicas, transcritas em partitura pelo autor e que atendiam ao ainda incipiente mercado de consumidores de partituras de acordeon.

Na década de 1920, tendo já aporuguesado o nome próprio, Rielli começa a ser absorvido pelo novo mercado de música caipira, idealizado e produzido por Cornélio Pires. Neste contexto, atuaria não mais como solista sem acompanhamento, mas, ao lado de duplas caipiras, em filmes e gravações. Sua indumentária também seria modificada, onde não mais aparece como o solista das salas de concerto, adotando a estilizada vestimenta caipira, de acordo com a tendência regional que nortearia o mercado de música popular brasileira nas primeiras décadas do séc. XX. Agora, seu instrumento é um acordeon-piano, se alinhando à tendência que tornaria este o modelo predominante entre os intérpretes radiofônicos (ver Figs. 17 e 18).

Sua composição mais divulgada foi a polca caipira “Feijão Queimado” (1945), ao lado de Raul Torres e Florêncio, figuras exponenciais da música caipira na década de 1940, com os quais formava o trio Os Batutas do Sertão. A quadrilha é um gênero que adquiriu diferentes adaptações nas regiões Sudeste e Nordeste, sendo, até hoje, o ritmo emblemático que caracteriza as festas juninas brasileiras. Embora seja uma composição eminentemente instrumental, adquire uma breve letra satírica¹⁹, atendendo às exigências mercadológicas que transformam gradualmente a música, adaptando-a à novos padrões estéticos. O acordeon, por sua vez, executa passagens rápidas de arpejos de acordes e melodias em graus conjuntos que delinearam o gênero “quadrilha” e são imprescindíveis ao “sanfoneiro” qualificado para cumprir a função de ‘tocador’ nos salões dos bailes populares.²⁰



Fig. 17. Giuseppe Rielli, em propaganda da Odeon do Brasil, 1915.

¹⁹ “Eu vou dançar no arraiaí feijão queimado, eu vou dançar com a Rita do pé avermeiado”.

²⁰ Podemos observar que a trajetória artística de Rielli evoca, de forma emblemática, uma tensão dialética que se estabelece desde o nascedouro da representação comercial do acordeon no Brasil, trazendo à tona a linha divisória entre duas representações da música brasileira, que nunca conseguiram se conjugar harmoniosamente, entre o campo e a cidade.



Fig. 18 - Propaganda do trio “Os Batutas do Sertão”. Giuseppe Rielli ao centro, já como José Rielli.

O êxito profissional de Rielli abriria campo para que surgissem outros acordeonistas no contexto do mercado profissional do acordeon em São Paulo, como Arnaldo Meirelles, Rielinho – pseudônimo de Oswaldo Rielli²¹, Antenógenes Silva, Ângelo Reale, Zé Cupido, Nardeli e Mario Zan.

Agib Franceschini, o pioneiro dos métodos para acordeon no Brasil

O acordeonista de origem italiana Agib Franceschini, foi um pioneiro na produção de música impressa para acordeon, com a publicação de métodos e edição de transcrições e composições próprias para instrumento. Influenciado por Pietro Deiro, criou uma escola de acordeon em São Paulo, seguindo os passos dos irmãos Deiro, na tentativa de construir um programa de ensino para o acordeon, de forma semelhante aos programas de ensino para piano, violino e outros instrumentos absorvidos pelos conservatórios de música.²²

Desde seu primeiro método, “Como Aprender Harmônica em Seis Lições”²³, Franceschini adotaria a grafia musical para acordeon aprovada pela A.A.A (American Acordeonist’s Association), localizada em New York, na qual Franceschini tinha uma cadeira de “Diretor Regional”. Essa grafia permitiu que as edições nacionais pudessem ser lidas por um público amplo, e foram adotadas por autores em métodos que surgiram posteriormente (Ver Anexo 4).

Curiosamente, podemos observar a denominação “harmônica” ao instrumento, algo que persistiu na obra de Agib Franceschini, e no caso isolado de alguns acordeonistas, como Edy Meirelles.

21 Oswaldo Rielli, filho de José Rielli, foi um destacado acordeonista, que atuou intensamente no rádio e na área de edições de música impressa.

22 Infelizmente, o legado de Franceschini se encontra esquecido.

23 Possivelmente o primeiro método de acordeom publicado no Brasil oficialmente.

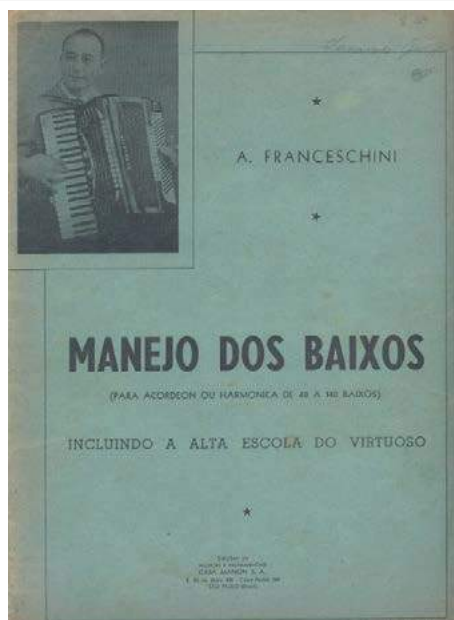


Fig. 19 – Capa do método “Manejo dos Baixos” de Franceschini.

O aperfeiçoamento técnico da Indústria Fonográfica e a consagração do acordeon brasileiro

Na década de 1930, o efervescente mercado de música para acordeon se intensifica com o crescimento dos pátios industriais de acordeões no Sul do Brasil e a ampliação da distribuição do instrumento em escala nacional. Fábricas europeias de renome internacional como Paolo Soprani, Scandalli e Hohner, se interessariam por esse mercado em expansão, com a construção de instrumentos mais leves e com menos recursos, que, consequentemente, se tornavam modelos econômicos, ampliando o acesso ao instrumento por parte de estratos sociais menos privilegiados economicamente. Com isso, não apenas o mercado de música impressa bem como a fonografia e o rádio começam a investir na consolidação de um mercado para o acordeon.

O aperfeiçoamento das gravações fonográficas com o advento das gravações elétricas no Brasil em 1927 e o surgimento da Rádio Nacional do Rio de Janeiro em 1936 - que foi a primeira emissora a ter alcance em vasta extensão do território brasileiro, serviria como uma alavanca aos primeiros fenômenos nacionais de popularidade. Portanto, as gravações também seriam modificadas com as novas possibilidades. O acordeon, até então gravado como instrumento solista sem acompanhamento, começaria a ser registrado com acompanhamento instrumental. A princípio, em instrumentações leves, acompanhado por suaves cordas dedilhadas e palhetadas - sobretudo cavaquinho e violão, e, posteriormente, com um conjunto regional de choro ou até mesmo formações orquestrais maiores. Nesse contexto, o acordeonista mineiro Antenógenes Silva se tornaria uma figura emblemática, recebendo a alcunha de “mago do acordeon”.

Antônio Honório da Silva, artisticamente conhecido como Antenógenes Silva, nasceu em Uberaba, Minas Gerais, em 1906. Filho de um sanfoneiro, aprendeu a tocar na infância, compondo suas primeiras músicas na adolescência. Como servente de pedreiro, se transfere para Ribeirão Preto, no Estado de São Paulo, onde a música lhe ofereceria melhores oportunidades. atuando na Rádio Educadora Paulista e gravando em 1929 seus primeiros fonogramas em 78 rpm para a Victor, com um repertório de choros, maxixes e valsas.

Antenógenes Silva se tornaria uma referência estética aos acordeonistas que se consagrariam posteriormente, entre os quais, o pernambucano Luiz Gonzaga do Nascimento, que viria a conhecer pessoalmente Antenógenes Silva no Rio de Janeiro, na década de 1930, quando a cidade se tornaria um centro irradiador da produção musical brasileira, concentrando parte significativa de estúdios de gravação e auditórios de emissoras de rádio.



Fig. 20 - Matéria jornalística com Antenor Silva e sua esposa, a cantora Lya Freire (Revista do Rádio, data não identificada).

O aprimoramento técnico na construção de acordeões também acompanhava a efervescência em torno do instrumento na década de 1930. O acordeonista paulistano Arnaldo Meirelles, em entrevista concedida em 1938, descreve com exaltação seu novo acordeon: “Minha nova harmônica é uma coisa louca...é o mais recente instrumento do gênero e tem uma infinidade de recursos, registros e som quase semelhante ao órgão. Além disso, é de rara beleza e ostenta meu nome em seu frontispício”.²⁴

Deste modo, as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo se tornam centros de irradiação da indústria musical, propiciando oportunidades aos jovens intérpretes provenientes de diferentes localidades do país que aspiravam a consolidação de suas carreiras artísticas. Como centros econômicos da produção musical, acolhem migrantes oriundos de toda parte que se deslocam em busca de melhores oportunidades.

Aliado a isso, o aprimoramento técnico da fotografia e do cinema também abriria cena à imagem dos artistas em performances e na divulgação das músicas de trabalho das gravadoras, unindo a música e a imagem, o que estimularia a ampliação dos mercados “regionais” com o surgimento de artistas que moldaram suas identidades artísticas entrelaçadas com suas regiões de origem, deixando para trás o traje à rigor e gradualmente adquirindo as vestimentas que caracterizariam, muitas vezes de forma caricatural, as características da indumentária de cada região.

Neste contexto se edificariam as carreiras artísticas de acordeonistas que exerceriam um impacto midiático e uma influência estética marcante, que, ainda que tenham obtido reconhecimento nacional, traziam a asso-

ciação entre a “música e região”, refletindo a perspectiva nacionalista da música brasileira da primeira metade do séc. XX, onde a universalidade e o regionalismo estavam de mãos dadas,²⁵ como podemos observar nas carreiras dos acordeonistas Pedro Raymundo, Luiz Gonzaga e Mario Zan.

Ainda que a região Sul tenha sido um dos principais pontos de irradiação do acordeon no Brasil e mesmo que tenha centralizado a indústria nacional de acordeões no país, o estilo gaúcho permaneceu com discreta visibilidade além das fronteiras regionais até a consagração do virtuoso gaitero Pedro Raymundo. Com a centralização do mercado fonográfico no eixo Rio-São Paulo, somente os instrumentistas que se consagravam nas capitais conseguiam acesso à programação radiofônica de ampla audiência.

Nascido em Imaruí, Santa Catarina, em 1906, Pedro Raymundo nasce na tradição da gaita-ponto, passando posteriormente para o acordeon cromático de botões, instrumento menos utilizado no Brasil do que o acordeon-piano, embora tenha obtido representantes significativos neste segmento, a exemplo do acordeonista gaúcho Oscar dos Reis e do sanfoneiro cearense Julinho do Acordeon.

Pedro Raymundo inicia suas atividades profissionais no Rio Grande do Sul em 1939, vindo a deslocar-se para o Rio de Janeiro, em 1943, quando é contratado pela rádio Nacional e grava seu primeiro fonograma pela gravadora Colúmbia.

Sua descontração e exuberância valeram-lhe o slogan de “o gaúcho alegre do rádio”: alternava, em suas apresentações, músicas alegres com outras sentimentais. Foi o primeiro artista típico gaúcho a alcançar fama nacional. Apresentava-se com bombachas, lenço no pescoço, botas, esporas, chapéu e guaiaca. Percebendo a aceitação do seu traje regional, Luís Gonzaga sentiu-se estimulado a apresentar-se como sertanejo nordestino (SEVERO, 2006, s/n).

Pedro Raymundo se destacou principalmente por músicas de caráter regionalista, o que lhe renderia o título de “Cancioneiro dos Pampas”, tendo sido um divulgador da gaita gaúcha para públicos mais amplos e de ritmos gaúchos como o chote e a rancheira. Porém, também adaptou seu trabalho ao contexto da música urbana, compondo em segmentos consagrados da música que se expandia nas grandes cidades, com ênfase no choro. “Escadaria” é um exemplo dessa produção, que se tornaria um dos “cavalos de batalha” de sanfoneiros, desde a gravação original, realizada pelo próprio autor, em 1944. Regravado com êxito comercial pelo sanfoneiro paraibano Zé Calixto em 1962, se transforma numa peça fundamental no repertório dos acordeonistas da região Nordeste.²⁶

Embora com menor alcance nacional, a região Sul constituiu uma das principais tradições musicais em torno do instrumento, não apenas com uma produção que estabelece um diálogo direto com a música tradicional gaúcha, bem como, para uma construção musical mais distanciada da tradição, que aponta para novas direções artísticas. Gaiteros como Albino Manique e Luiz Carlos Borges são figuras referenciais da gaita-piano, contribuindo com novas características técnicas ao estilo gaúcho. Mary Therezinha e Jeanette se destacaram como excelentes intérpretes da gaita pianada num ambiente profissional predominantemente masculinizado.



Fig.21 – Capa do disco “O canto e o acordeon de Pedro Raymundo”, Odeon, 1956.

25 Referência à frase atribuída à Tolstói: “Se queres ser universal, comeces por pintar a tua aldeia”.

26

Nascido no município de Exu, Pernambuco, em 13 de dezembro de 1912, Luiz Gonzaga foi um divisor de águas para a sanfona nordestina. Anteriormente ao surgimento de sua trajetória artística, a sanfona estava invisibilizada do ponto de vista mercadológico. Com seu êxito fonográfico e radiofônico, a sanfona nordestina é legitimada mercadologicamente e amplia seu alcance além dos bailes rurais. A receptividade de Luiz Gonzaga se irradia também na região Sudeste, sobretudo em função da maciça migração nordestina em virtude do intenso “êxodo rural”, provocado sobretudo pelas secas sazonais, constituindo um expressivo mercado fonográfico. A história de sua carreira constituiu em uma das narrativas mais retratadas e romantizadas da música popular brasileira, que derivou em biografias, dissertações e teses, documentários, peças de teatro e um filme longa-metragem.

Assim como Pedro Raymundo, Gonzaga iniciou seu convívio com a música no fole de oito baixos, que aprendeu com seu pai, o tocador e artesão José Januário dos Santos. Posteriormente, inicia seu aprendizado no acordeon-piano (sanfona), com o professor Domingos Ambrósio, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Migra ao Rio de Janeiro, em 1939, quando inicia seu trabalho profissional como acordeonista na região portuária, em torno da zona de meretrício. Com um repertório baseado no estilo de Antenógenes Silva, com ênfase em gêneros de música popular urbana, como a valsa e o choro, empreende a árdua luta do músico da noite. Como observa Climério de Oliveira Santos (2013), essa fase de sua carreira é caracterizada pela música instrumental e o acompanhamento é executado pela formação instrumental do regional de choro – violão de 7 cordas, violão de 6 cordas, cavaquinho e percussão leve, sobretudo pandeiro (2013, p.7).

Inicia sua carreira radiofônica e fonográfica, em 1942, pela RCA – Victor, com a gravação de seus primeiros fonogramas como solista de acordeon, depois de ter obtido êxito no programa de calouros de Ary Barroso, tocando a primeira música representativa de seu repertório, o “Vira e Mexe”, também identificado como “Xamego”. O uso da técnica de oscilação rítmica do fole para subdividir o tempo musical, denominado pela metodologia ítalo-americana como “bellows shake” (MASCARENHAS, 1956, p.68) e italiana como “trêmolo” (ANZAGUI, p.206) foi de tal modo bem sucedido nessa composição, que se inventou o mito que se atribui à Gonzaga como “inventor” dessa técnica. Por esse motivo, esse efeito característico do acordeon passou a ser denominado “xamego” entre os acordeonistas brasileiros contemporâneos de Luiz Gonzaga. O impacto da música de Luiz Gonzaga desencadeou composições emblemáticas inspiradas neste jogo de fole, como podemos notar nas músicas “Elétrico” de Mario Zan (1951) e “Fandango na Cinelândia” de Mário Mascarenhas (1954). Posteriormente, o efeito empregado por Gonzaga recebeu outras denominações técnicas entre os praticantes e professores de acordeon, como “jogo de fole” e, eventualmente, “resfolego” ou “resfolegado”, sendo, este último, o termo que tem sido empregado coloquialmente por sanfoneiros nas últimas décadas, sobretudo no contexto do forró.²⁷

A partir de 1945, seu trabalho artístico adquire lentamente um outro viés, quando Luiz Gonzaga se assume como cantor, sendo elevado na hierarquia radiofônica do posto de instrumentista ao de “artista”, transforma sua indumentária e estrutura a formação musical do “trio nordestino” – sanfona, triângulo e zabumba. As narrativas poéticas sobre o deslocamento do migrante nordestino ao Sudeste em “Asa Branca” e o convite à uma nova dança em “Baião”, seriam alguns trunfos comerciais das composições em parceria com Humberto Teixeira. Através de suas marcações rítmicas de acompanhamento instrumental, com o uso de intrincados jogos de fole, arpejos e acordes oitavados de mão direita e uso de contracantos entre os baixos e a mão direita, Gonzaga

27 Com o centenário de Luiz Gonzaga, em 2012, uma parte de seu repertório desta fase instrumental foi editado em partituras e gravações no livro “Tem Sanfona no Choro” organizado pelo acordeonista Marcelo Caldi.

engendra um estilo de acompanhamento que se torna o alicerce do forró pé-de-serra.²⁸

Vindo a falecer em Recife, no dia 02 de agosto de 1989, Luiz Gonzaga deixou um legado inestimável ao acordeon brasileiro, que permanece vivo através de seus inúmeros discípulos e seguidores, sendo uma referência estética fundamental, sobretudo no campo específico da sanfona nordestina e no repertório do choro produzido no séc. XX.



Fig.22 – Luiz Gonzaga em sua fase inicial de carreira, ainda como solista de acordeon.

O acordeonista ítalo-paulista Mario Giovanni Zandomenegui nasceu em Roncade, em 1920, e emigrou com a família para o interior de São Paulo, em 1925. Na infância, recebe o apelido de “moleque da sanfona”, tendo adquirido precocemente incomum habilidade com o instrumento. Na adolescência parte para a capital, “onde trabalhava de dias numa fábrica de meias e à noite, tentava a sorte nas emissoras de rádio da capital paulista” (FERRARI, 2014, p.48), se torna discípulo do acordeonista Ângelo Reale²⁹ e inicia sua carreira profissional em torno da música caipira paulista.

Numa viagem com um grupo de artistas em direção à fronteira entre o Brasil e o Paraguai em 1943 (NEPOMUCENO, 1999, p.129), “à beira do Paraguai, em Corumbá” compõe o rasqueado “Chalana”, inspirado em um amor desfeito. Ao retornar de viagem, “Mario Zan lançou safra de músicas inspiradas nos sons e ritmos dessa região”.

Deste modo, o Centro-Oeste, em especial, o pantanal mato-grossense, receberia das mãos de um acordeonista ítalo-paulista sua primeira tradução, onde a paisagem sonora do Brasil com o Paraguai, envolta por rasqueados, guarânias e chamamés, tingiria o acordeon brasileiro com os tons da vegetação do cerrado. Como observa Rosa Nepomuceno, desde então, “as feições da música sertaneja se modificariam bastante (1999, p.129).³⁰

Com o êxito comercial de Pedro Raymundo, Mario Zan e Luiz Gonzaga, podemos considerar que o acordeon brasileiro se consolidaria definitivamente. Consequentemente, o mercado editorial e o ensino de música sofreram o impacto dessa transformação.

28 A geração de instrumentistas influenciados diretamente por Luiz Gonzaga constituiria num trabalho à parte, com uma lista de acordeonistas que seguiram os passos do mestre e acrescentaram novas possibilidades artísticas ao instrumento.

29 Angelo Russo Reale (São Paulo, 24 de fevereiro de 1903 – São Paulo, 8 de janeiro de 1994), foi um destacado solista de acordeon. Em 1940, alcançou notoriedade com seu maxixe “Bicho Carpinteiro”, tendo sido uma das principais influências de Mario Zan.

30 Zé Correa (1945 – 1974) se tornaria um dos primeiros gaiteiros do Mato-Grosso a adquirir notoriedade, recebendo o título de “rei do chamamé”. Adaptando o estilo do bandoneon argentino, criaria uma técnica de dobras melódicas entre as duas mãos do acordeon, que se tornaria uma marca do acordeon pantaneiro outrora delineado por Mário Zan.



Fig.23 – Mario Zan na década de 1940. (Acervo: Mariangela Zan)

Mário Mascarenhas e o triunfo do ensino de acordeon

Em 1940, Mário Mascarenhas publica a 1ª edição daquele que se torna o mais divulgado método de acordeon escrito em língua portuguesa, o “Método de Acordeon Mario Mascarenhas”. Nascido em Cataguazes, Espírito Santo, radicou-se para o Rio de Janeiro, onde adquiriu notoriedade como professor de acordeon. Desenvolveu uma metodologia simplificada, por ele chamada “linha cifrada”, que combinava a “grafia universal” estabelecida pela Associação de Acordeonistas Americanos, com uma espécie de cifragem facilitada dos baixos de mão esquerda em uma linha intermediária entre as claves de sol e fá. Essa forma de facilitação da escrita musical, atraiu seguidores, conquistou discípulos, assim como recebeu severas críticas de seus oponentes. Como editor de música impressa, se torna um transcritor e arranjador incansável, trabalhando para diversas editoras com a publicação de materiais diversos, como transcrições de peças de música ligeira, peças autorais e canções de sucesso comercial. Suas partituras traziam sua imagem nas capas, onde quase sempre aparecia acompanhado por uma aluna. Provavelmente, isso se justificava pelo público majoritariamente feminino de estudantes de acordeon que frequentavam os conservatórios de música. No Rio de Janeiro inaugura a Academia de Acordeon Mascarenhas, que se expande com filiais por todo o Brasil. Em 1953, no auge deste processo, realiza o lendário concerto no Teatro Municipal em benefício da Cruz Vermelha, onde se reúnem, “pela primeira vez no mundo, 1.000 acordeões tocando em conjunto”.³¹

A distância que se estabelece entre a práticas musicais de tradição oral e o ensino acadêmico parecem ter constituído dois ramos distintos. Os investimentos do rádio em acordeonistas de identidade “popular”, destacava músicos que representavam o Brasil “profundo”, a zona rural e as cidades interioranas. O predomínio da transmissão musical tradicional pautada em estritos códigos culturais, que atendiam às reivindicações de etnicidade, critérios subjetivos de autenticidade e identidade cultural seriam os liames da produção musical veiculada midiaticamente.

Ao largo desse processo, professores de acordeon, através da criação de métodos e da edificação de

31 Citação do texto de apresentação do programa do concerto. Cortesia de minha aluna de acordeon, Maria Teresa Bucich, que participou do concerto, tendo, na época, 12 anos de idade.

academias de acordeon, se estruturavam em um mercado específico. Apesar do constante diálogo estabelecido entre esses professores e os acordeonistas radiofônicos, o trabalho de edição de música impressa e publicação de métodos, constituía um mercado a parte, desenvolvido por acordeonistas, que atendiam as necessidades e exigências de um público específico, distante dos cenários que foram o nascedouro dos consagrados acordeonistas do rádio.

Professores de acordeon como Alencar Terra, Luciano Peroni, Edy Meirelles, Roberto Stanganelli e Wenceslau Raszl são apenas alguns dos mestres que coordenavam academias de acordeon, exercendo influência na formação musical através do ensino inspirado na escola ítalo-americana de acordeon, herança de Guido e Pietro Deiro. Esse projeto não se coadunava exatamente com a orientação que havia sido direcionada na construção fonográfica, que havia se dirigido às práticas tradicionais, onde o que se mostrava era um instrumento indissociavelmente ligado à dança que havia “nascido” nos bailes rurais.

Outro aspecto conflitante era a disparidade de intérpretes profissionais femininas inseridas no cenário eminentemente masculino do mercado profissional de acordeon em relação ao público majoritariamente feminino de estudantes. O surgimento de acordeonistas como Dilú Melo e Adelaide Chiozzo trazem à cena a presença feminina do acordeon na década de 1950. Devemos considerar, entretanto, que no caso dessas excelentes cantoras, o acordeon constituía um instrumento coadjuvante da performance vocal. Ainda assim, representava um alento e um elo de identificação com o emergente público feminino. Por outro lado, o espaço reservado aos solistas de acordeon não estava plenamente reservado às instrumentistas, a exemplo do apagamento histórico da acordeonista Edy Meirelles. Através de preciosas gravações realizadas por selos discretos entre as décadas de 1940 e 1950, a exuberância de sua técnica apurada e refinada interpretação não viriam a constituir um lugar de representação feminina do acordeon no período áureo da prática deste instrumento.³²

Orlando Silveira e os “choros de ontem, hoje e sempre”

A certa altura, alguém poderia indagar: - qual seria o elo entre as expressões do acordeon brasileiro, tamanha a diversidade em que este instrumento se apresenta? Poderíamos arriscar, sem sombra de dúvida, que este elo seria estabelecido pelo choro.

Desde o pioneiro Giuseppe Rielli, aos acordeonistas que definiriam caminhos estéticos na música brasileira em meados do séx.XX, como Luiz Gonzaga, Mario Zan e Pedro Raymundo, o choro tem sido um elemento presente nos repertórios dos acordeonistas brasileiros. A influência do choro se estende no tempo e permeia a experiência sonora de acordeonistas brasileiros contemporâneos, sendo uma “escola” presente na formação de parte significativa dos instrumentistas. Quantos não foram os choros compostos e soberbamente interpretados por Sivuca, Dominginhos, Luiz Gonzaga, Noca do Acordeon, Zé Calixto e tantos outros sanfoneiros influenciados pelo estilo? Porém, devemos considerar que uma atuação musical especificamente direcionada ao choro concederia um lugar de relevância ao maestro e acordeonista paulista Orlando Silveira.

Orlando Silveira de Oliveira Silva (Rincão, São Paulo, 27 de maio de 1925 – Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1993) aprendeu a tocar acordeon com o pai, aos doze anos. Ainda rapaz, muda-se para São Paulo, onde, através do acordeonista Arnaldo Meirelles, obtém uma vaga no regional de Antônio Rago. Posteriormente, trazido por Luiz Gonzaga ao Rio de Janeiro, integra o Regional de Benedito Lacerda, e, em seguida, se torna membro do Regional do Canhoto. Sua elegância e perfeccionismo transparecem em suas interpretações, moldando um

³² Não obstante, o talento inestimável da professora Regina Weismman é apenas outro um exemplo de certo obscurantismo que envolve a presença feminina no acordeom, que não condiz com a associação do instrumento à masculinidade.

estilo peculiar que, desde então, se torna uma referência estética do acordeon brasileiro.



Fig.24 – Orlando Silveira com o regional de Jacob do Bandolim.

O declínio do acordeon no Brasil

Em meados da década de 1950, o “regionalismo”, que havia sido um elemento propulsor de ascensão de diferentes “sotaques” do acordeon brasileiro no contexto midiático, se tornava o fator principal de seu declínio.

No plano propriamente político, o país atravessava um momento de crise aguda. A intensificação do processo de industrialização dos anos 50, as pressões de “uma nova modernidade” colocadas pelo capitalismo monopolista internacional, parecem causar problemas para um país acostumado a funcionar com estruturas moldadas por uma economia agrário-exportadora (HOLLANDA, 1980, p.16).

Santos (2004) destaca a perda do potencial atrativo da temática regional, mediante o impacto de um projeto de urbanização e a consolidação mercadológica de novas vertentes de temática urbana.

Assim, a associação do acordeon com o Brasil agrário havia sido de tal modo idealizada, que se tornava um obstáculo a concretização de uma vertente urbana para o instrumento. Com isso, o instrumento sofreu o impacto de retração mercadológica que afetou a continuidade de sua prática. Com os novos ventos trazidos pela bossa-nova, deixaria a cena principal da música brasileira, ainda que vez em quando fosse novamente evocado, sobretudo para realçar algum aspecto regional de uma nova composição ou como símbolo de alguma reminiscência do passado. A indústria nacional de acordeões foi um termômetro deste processo, que se consumou com a falência do maior pátio industrial de acordeões do Brasil, a Todeschini.

Nem mesmo acordeonistas que dialogavam com a harmonia dissonante da bossa-nova, com a instrumentação e arranjos trazida pelo jazz e com os novos padrões estéticos e repertórios, conseguiriam deter a mudança e a associação direta do acordeon ao Brasil agrário, que agora era oponente às novas tendências da modernidade e precisaria sair de cena para a edificação de um novo Brasil.

Vestidos com elegantes ternos, circulando pelas grandes cidades, tocando nas boates enfumaçadas e sintetizados com as novas tendências, encontraríamos acordeonistas notórios como Sivuca, Romeu Seibl³³, Chiquinho do Acordeon, Breno Sauer, Alencar Terra, João Donato e Hermeto Pascoal. Esses músicos se espalhavam pelo novo cenário que se edificava em meados da década de 1950, apresentando uma nova concepção harmônica e melódica inspirada no jazz e no samba moderno, contrastando com o enfoque regionalista que havia predominado na cena midiática. Estes músicos não seguiriam somente os caminhos consolidados pelo choro, sendo levados por outras possibilidades da música instrumental brasileira, que estava em plena florescência.

Alguns destes instrumentistas migrariam para o piano ou para o órgão na virada da década de 1950, instrumentos que se apresentavam mais influentes nos novos repertórios da bossa-nova e do samba-jazz, a exemplo de João Donato e Hermeto Pascoal, que atuariam como pianistas em casas noturnas, deixando o acordeon em segundo plano e, sendo identificados primordialmente como pianistas, embora tenham sido originalmente acordeonistas. Entretanto, a influência do acordeon se reflete em suas contribuições estéticas ao piano brasileiro popular contemporâneo, apresentando um interessante processo de interpenetração de técnicas e estilos.

Mario Gennari Filho, um consagrado acordeonista e compositor paulistano, autor da música “Baião Caçula” – que se tornaria uma das peças instrumentais mais praticadas pelos instrumentistas, exemplifica, em seu percurso profissional a perda de interesse comercial no acordeon que se intensificaria na década de 1960, com fenômenos da música popular como a jovem-guarda. Inicia sua carreira ao lado de outro grande acordeonista paulistano, Angelo Reale, na década de 1940, atuando como instrumentista no rádio e no disco. Deficiente visual, atrairia a atenção por sua história de superação e a extrema destreza e delicadeza de sua execução musical. A partir de sua gravação em 1950 de “Casinha Pequeninha”, tema tradicional de domínio público em arrojado arranjo em ritmo de baião, Gennari despertaria a atenção de público e crítica, tornando-se uma das principais referências do acordeon brasileiro, que ainda vivia plena efervescência. O excelente documentário de Carlos Reinchenbach, intitulado “O M da Minha mão” de 1979, retrata Gennari Filho como organista em um grupo de baile na capital paulista, tocando um repertório focado na música popular veiculada comercialmente na época e, em paralelo, realiza uma entrevista com o músico e seu acordeon, traçando um paralelo entre os dois momentos vividos na carreira deste emblemático instrumentista. Para Gennari, a eletrônica teria sido o substituto do acordeon. Na virada da década de 1980, os sintetizadores e teclados digitais, por sua portabilidade e acessibilidade, substituiriam os pesados órgãos eletrônicos, que, assim como o acordeon, encontrariam seu momento histórico de fastígio na complexa trama histórica dos instrumentos musicais em relação à música popular.

A saída do músico brasileiro é o aeroporto?

De certo modo impulsionado pela eminente decadência da popularidade do acordeon na década de 1950, Sivuca seria um dos acordeonistas que buscariam novos horizontes em “outras terras e outros mares”, prosseguindo sua carreira profissional na França e posteriormente nos Estados Unidos, onde, mais do que o acordeonista, o que se ressaltava era o músico versátil de múltiplos talentos e um inventivo arranjador.

O músico albino Severino Dias de Oliveira (Itabaiana, 26 de maio de 1930 – João Pessoa, 14 de dezembro de 2006), artisticamente conhecido pelo apelido de Sivuca, iniciou sua carreira profissional na Rádio Clube de Pernambuco, em Recife. Mas foi no Rio de Janeiro, através da gravadora Continental, que iniciaria sua carreira fonográfica, interpretando choros com uma concepção harmônica avançada para a época, como pode se ouvir

33 Nome do acordeonista que seria mais conhecido como Chiquinho do Acordeon.

em “Carioquinha do Flamengo” de Waldir Azevedo e Bonfiglio de Azevedo.

Com o impacto de suas gravações, Sivuca se torna um expoente entre os instrumentistas do rádio na década de 1950. Com o advento dos discos de 33 rotações, grava performances que traduzem a música produzida no ambiente urbano, com repertórios de canções brasileiras e norte-americanas em roupagem sofisticada e dançante. Os inusitados “scats” vocais extremamente agudos em uníssono com o acordeon, as improvisações de cunho jazzístico e sua técnica impecável, despertariam a atenção do grande público para o jovem acordeonista. Também criaria um diálogo mais estreito entre o acordeon brasileiro e o jazz-accordion norte-americano, através da incorporação de harmonizações mais complexas e técnicas de arranjo e estruturação musical que começavam a ser delineadas no ambiente sonoro do choro moderno deflagrado por criadores como o violonista Garoto e o clarinetista K-Ximbinho.

O retorno de Sivuca ao Brasil em meados da década de 1970 marca o reencontro do músico com suas raízes musicais nordestinas e a conquista do almejado êxito comercial com o forró “Feira de Mangaio”, em parceria com sua companheira, a cantora e compositora Glorinha Gadelha. A descrição de hábitos e personagens de uma feira característica do interior da Paraíba se tornaria uma “bandeira” na estilização do ambiente de um forró tradicional. Entre os personagens descritos na letra de forte apelo imagético, está presente o “sanfoneiro no canto da rua, fazendo floreio pra gente dançar”, reiterando a relação entre música e dança que se impõe novamente ao acordeon brasileiro em sua veiculação comercial e que permeia a construção afetiva que se estabelece ao redor do instrumento.

A urbanização do forró

Em 1980, na gravação do xote “Quando chega o verão”³⁴, há um diálogo entre Luiz Gonzaga e Dominginhos, que evidencia os novos ventos trazidos por uma nova geração de músicos, que teria como um de seus pilares, o sanfoneiro pernambucano José Domingos de Moraes (Garanhuns, Pernambuco, 1942 – São Paulo, 23 de julho de 2013), que seria artisticamente conhecido como Dominginhos.

– Dominginhos? – Diga, seu Lula! – Você abra do olho que seu compromisso com o Nordeste é muito sério! – E eu não sei? – Você urbanizou o forró! Daqui pra frente, tem que ser tudo mais melhor!

De fato, a “urbanização” à qual se refere Luiz Gonzaga, se deve ao fato de que Dominginhos trouxe novos elementos ao estilo nordestino, fruto de uma vivência profícua de experiências de vida e de sua extrema habilidade musical.

Sua vida foi permeada por encontros marcantes. O primeiro encontro foi com Luiz Gonzaga, ainda menino, quando Dominginhos tocava com os irmãos na porta do hotel em que o “rei do baião” estava hospedado. O menino, que despertou a atenção de Gonzaga, fez com que o “rei do baião” lhe promettesse uma sanfona, se algum dia fosse ao Rio de Janeiro visitá-lo. Isso motivou a família a reservar economias e ir ao encontro de Gonzaga. Daí foi apenas o começo de uma longa travessia, que começa em Nilópolis, em 1954.

“com uma mão na frente e outra atrás, a cara e a coragem”, como ele [Dominginhos] mesmo define, “sem ter onde morar, sentindo o tempo fechado” para ele, o pai e o irmão Valdo, que era mecânico e organista. Desde que chegou até hoje enfrentou muita coisa. Tocou em dancing, em baile, nas domingueiras com conterrâneos, nos programas de calouros da época, até que foi descoberto por outro tipo de público no show da Gal em 1973. (JORNAL DE MÚSICA, 1976, p. 16)

A inserção da sanfona no contexto da música popular brasileira através de Gal Costa e, posteriormente, Gilberto Gil, trouxe à Dominguinhos a possibilidade de traçar um novo discurso para a sanfona nordestina, absorvendo a influência das tendências que atravessavam a música brasileira desde a renovação apontada pelo tropicalismo e sua “geleia geral”, no caldeirão de influências de uma canção popular em plena mudança. Também trazia de volta à cena do mainstream, a “velha” sanfona, aquele instrumento que andava empoeirado, guardado nos armários e que já não trazia a força de outrora.

A sonoridade singular da sanfona de Dominguinhos trazia o impacto exercido por acordeonistas sofisticados da década de 1950 que haviam se embebido dos novos ares que soavam com a bossa-nova e o choro moderno e a influência absorvida pelo cenário clássico e jazzístico do acordeon norte-americano, que trazia inovadoras concepções harmônicas e melódicas e uma técnica instrumental avançada. Essas influências se fundiriam no irrequieto caleidoscópio musical de Dominguinhos, que, ao mesmo tempo, seguia os passos de seu “mestre de verdade”, Luiz Gonzaga³⁵.

(...) Vim sempre aprendendo, desde que cheguei aqui (no Rio de Janeiro). Aprendia com os músicos da época, como o Sivuca, o Chinoca, o Mário Gennari Filho e o Gonzaga, que foi meu primeiro mestre de verdade. Depois dele vieram outras pessoas que tocavam em outro estilo, assim, vamos dizer, um pessoal da vanguarda, como o Chiquinho e o Orlando Silveira, que era maestro, mas que tocava acordeon muito bem. De fora, tinha uns caras americanos muito inovadores, como o Tommy Gumina, que era um verdadeiro monstro com o instrumento. Eu comprava os discos e ia tocando. Depois, com o desaparecimento do acordeon, sumiram os discos também (1976, p 16).



Fig.25 – Dominguinhos. *Jornal de Música*, 1976. (Acervo pessoal)

Porém, a história de um forró urbano se irradiava com Dominguinhos havia sido construído lentamente, no contexto da maciça migração nordestina nos grandes centros urbanos e o surgimento de “forrós” como espaços de confraternização de conterrâneos nas capitais de Rio de Janeiro e São Paulo, onde o projeto moderno

35 Essa inserção no *pop* foi dinamizada por sua parceria com Anastácia, que trazia uma nova poética acordes da sanfona” de Dominguinhos e na lírica romântica de Anastácia, estava o acalanto e alento naqueles anos de chumbo, de um Brasil submerso em um período sombrio de ditadura militar e cerceamento da liberdade ao forró, trazendo para um gênero de certo modo conservador, novas tendências e novos costumes que pairavam nos ares, em virtude dos ecos da *flower-power* e da modernidade do Brasil industrial.

de país se erguia entre os arranha-céus e viadutos que entrecortavam as cidades.

O forró começou mesmo aqui no Rio de Janeiro com o aparecimento dos tocadores de fole lá do sertão. (...) Aqui [no Rio de Janeiro] o pioneiro foi o Zé do Baile (...) Em São Paulo, lá tem número maior de nordestinos, Pedro Sertanejo lançou e lá cresceu mesmo (GONZAGA apud ALMEIDA, 1973).

Pedro Sertanejo (Euclides da Cunha, Bahia, 1927 – São Paulo, 1997) foi um renomado sanfoneiro baiano radicado no Sudeste, que empreendeu um trabalho ímpar na estruturação de uma rede de praticantes. Como observa Jurema Paes (2010), através da observação da cidade de São Paulo, Pedro Sertanejo “percebeu na música uma possibilidade de sobrevivência e inserção” (2010, p.142), não apenas em sua atuação como solista, mas através da edificação de uma casa noturna, o “Forró do Pedro” e uma gravadora, a Cantagalo, criada em 1964, onde Dominginhos havia tido sua primeira chance de gravação profissional, com o disco “Fim de Festa”, que inauguraria sua primeira fase fonográfica, predominantemente instrumental. Também na Cantagalo seria a estreia de Oswaldo de Almeida e Silva (Duque de Caxias, Rio de Janeiro, 1954), com o disco “Evolução” em 1969. Oswaldo Silva, que depois passaria a assinar seu nome artístico como Oswaldinho do Acordeon, se tornaria, ao lado de Dominginhos e Sivuca, uma das referências fundamentais do acordeon brasileiro contemporâneo, conduzindo o instrumento por caminhos que não haviam sido até então imaginados, através de um híbrido cruzamento de influências.

Sua formação ímpar se desenvolve inicialmente na privilegiada condição de filho de Pedro Sertanejo, o que permitiria que Oswaldinho realizasse seus primeiros passos no ambiente do forró, tendo contato, desde cedo, com os mais destacados acordeonistas nordestinos que trabalharam no forró de Pedro Sertanejo e na gravadora Cantagalo.

Por outro lado, além da herança de tradição oral da sanfona nordestina, aperfeiçoou seus estudos a partir de 1976, tornando-se discípulo de Dante D`Alonzo, eminente acordeonista italiano radicado em São Paulo. Em 1984, conquista uma bolsa de estudos no tradicional Conservatório de Milão, onde aperfeiçoa os conhecimentos adquiridos em treze anos de estudos no Conservatório Santa Clara, em São Paulo. A influência do rock progressivo e das novas tecnologias estimulariam o trabalho de Oswaldinho a tecer inusitadas fusões no clima efervescente da década de 1970. Como observou Dominginhos, “Oswaldinho, se ele não tocasse sanfona, ele ia tocar guitarra. Porque ele tem um pé no rock, sempre fez uma mistura do baião, do forrock, com a música clássica (...), lê bem, escreve, faz arranjos”.³⁶

Essa verve multifacetada que envolve sua formação musical em um leque de múltiplos interesses e experiências, conferiu a Oswaldinho do Acordeon um estilo peculiar e uma contribuição fonográfica e performática inestimável ao acordeon brasileiro. Além da formação multifacetada, seu lugar descentralizado, de “carioca tocando sanfona, filho de baiano com alagoana”, como ele mesmo descreve, situa o legado de Oswaldinho no lugar estético fecundo de desterritorialização que marca as experiências da pós-modernidade.

O acordeon brasileiro não seria o mesmo depois da influência exercida por essa tríade de criadores – Sivuca, Dominginhos e Oswaldinho do Acordeon. Em 2005, o álbum ‘Cada um belisca um pouco’ é lançado pela gravadora Biscoito Fino, eternizando a união de três sanfoneiros que se encontram no caminho da música, trazendo um legado inestimável, tocando a música nordestina “sem ortodoxia, com a liberdade do improviso

36 Isso pode ser constatado por títulos de álbuns de Oswaldinho como “Forró Pop” (1977) e “Forró In Concert” (1981), que apresentam os elementos de fusão enumerados por Dominginhos.

jazzístico”, sem perder o elo com a história da sanfona nordestina e da “codificação” de Luiz Gonzaga, “o rei do baião”.



Fig. 27 – Luiz Gonzaga, Oswaldinho, Dominginhos e Sivuca.

O balanço do forró e outros forrós

A década de 1990 marcou a “redescoberta” do acordeon no Brasil. Não que o instrumento estivesse ausente da prática musical, porém, de certo modo, estava encoberto por outros instrumentos musicais que haviam se sobreposto a ele, principalmente no contexto midiático. A guitarra, que foi um símbolo da transformação cultural da década de 1960; os teclados eletrônicos, com o aperfeiçoamento tecnológico; o violão, com o redimensionamento estético desencadeado por João Gilberto e seus discípulos; a era da eletrônica, com a possibilidade de fazer música através de outros recursos de produção e reciclagem sonora como samplers e scratches são alguns dos instrumentos e ferramentas que situam a experiência sonora contemporânea num outro espaço, onde mesmo as inovadoras experiências em torno do acordeon soavam como algo do passado para os ouvidos jovens, seduzidos por novos horizontes sonoros. Ainda assim, o acordeon brasileiro, em suas múltiplas variantes e áreas de atuação, não havia deixado jamais de existir, estancado em mercados regionais, com suas características peculiares e áreas de atuação, reivindicando territorialidade e identidade num Brasil em plena transformação que acompanhava a mudança e desconstrução dos conceitos de identidade.

Porém, a aproximação de jovens músicos com “mestres” criou uma linha de continuidade no fio da história do acordeon brasileiro. Esse cenário possibilitou a edificação de uma literatura, uma produção acadêmica e novas correntes artísticas, onde a pesquisa e a criação estavam alicerçadas.

Um pioneiro no ressurgimento do acordeon no Rio de Janeiro, o acordeonista carioca Kiko Horta, descreve sobre a dificuldade de encontrar um músico que quisesse acompanhá-lo no repertório de forrós instrumentais em meados da década de 1990. Naquela época, o forró era praticado sobretudo no Centro de Tradições da Cultura Nordestina (Feira de São Cristovão), nos forrós voltados essencialmente às comunidades de nordestinos emigrados ou nas festividades familiares de conterrâneos. A aproximação de Kiko com a sanfona remonta à infância, traduzindo aspectos de afetividade que envolvem a formação musical.

A música de Luiz Gonzaga é primeiro registro musical que lembro. Dona Ana, pernambucana que trabalhava junto com minha mãe ficava comigo pequeno e colocava os discos dele na vitrola. Ela conta que eu ficava pedindo “Carolina Tum Tum Tum” [referência à música “Carolina”

de Luiz Gonzaga e Zé Dantas], pra não ir para à escola. Cresci ouvindo este repertório junino, pois mês de junho nossa casa ficava em festa por conta de Santo Antônio (Outra festa que reúne muita gente em torno da música lá na Matriz)³⁷.

Na juventude, a aproximação de Kiko Horta com músicos nordestinos foi o primeiro passo para o aprendizado do forró, de certo modo, de forma análoga ao que teria ocorrido com outros músicos nos centros urbanos de Rio de Janeiro e São Paulo.

Na vila em morava em Botafogo, tinha um sanfoneiro pernambucano que trabalhava como mecânico na rua, o Zé Vidal. Em alguns finais de tarde ele se juntava com amigos pra tocar no boteco da esquina. Me levou na feira de São Cristóvão para comprar uma Todeschini com o Zé da Onça. Comecei a tocar com eles lá e com alguns músicos nordestinos que moravam no Dona Marta (Tião na zabumba e Raimundinho no triângulo). Ficávamos nas biroscas do morro tocando pro pessoal dançar.

O espírito do tempo parecia ser propício ao encontro de jovens músicos com o forró pé-de-serra e suscitaria o fenômeno identificado pelo jornalismo como “forró universitário”. O forró, então circunscrito à uma rede estabelecida por vínculos socioculturais, se propagaria em outros ambientes, formado por praticantes oriundos de outros contextos e que nem sempre tinham ligação com a região Nordeste. A princípio nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, e depois se expandindo para outras capitais, o fenômeno do forró universitário trouxe não somente o forró novamente ao centro de irradiação da música brasileira, como propiciou o encontro de jovens músicos e pesquisadores com mestres e detentores da tradição. Consequentemente, o acordeon se redimensionaria nos grandes centros urbanos, ainda que em torno de um gênero musical específico, o que caracteriza os “modismos” culturais, porém, nem por isso, deixando de contribuir à revitalização, com o surgimento de novos instrumentistas, reciclando estilos consagrados no passado com as novas tendências musicais.

Mediante esse novo impulso, o acordeon se refortalece, com o retorno do ensino do instrumento - que havia passado por uma significativa retração. O reaquecimento do mercado de venda e troca de acordeões propicia o ressurgimento da fabricação, que se consolida novamente no Sul do Brasil – Pampiana, Minuano e Nordeste - Lettice. O processo de redescoberta de “nomes do passado”, condecorados como “mestres” estimula a pesquisa, com a produção textual sobre o instrumento. E, por fim, a possibilidade de profissionalização faz com que músicos optem pelo acordeon como escolha de primeiro instrumento. Consequentemente, a atividade da transcrição musical e a recuperação de partituras impressas nas primeiras décadas do Séc. XX tem sido uma das tarefas desafiadoras que envolvem a pesquisa musicológica em torno do acordeon brasileiro.

Esse período seria marcado pelo surgimento de uma enxurrada de novos instrumentistas que viriam a edificar uma nova cena da sanfona nordestina, desterritorializada e descentrada, acompanhando as tendências de deslocamento da modernidade tardia.

As orquestras sanfônicas

As formações camerísticas ou orquestrais, etiquetadas pelos próprios praticantes como “orquestras sanfônicas”, representam uma interessante vertente do acordeon brasileiro contemporâneo.

Criada em 2011 pela Associação Cultural Balaio Nordeste em João Pessoa, Paraíba, a Orquestra Sanfônica do Balaio Nordeste é regida e coordenada pelo maestro Lucílio Souza. Constitui um trabalho pioneiro na região Nordeste, através do empenho por uma escrita musical para a sanfona nordestina, majoritariamente transmitida por intermédio oral e aural, e com a organização de naipes ou vozes, de forma similar aos conjuntos de câmara.

37 Kiko Horta, comunicação pessoal com o autor.

Reestabelecendo um elo com o passado, quando o ensino do acordeon no Rio de Janeiro estava em seu ápice e propiciava o surgimento de formações camerísticas e a produção de arranjos para solos, duos, trios e formações maiores de acordeões, a Orquestra Sanfônica do Rio de Janeiro, coordenada pelo acordeonista Marcelo Caldi e a Orquestra Sanfônica de Petrópolis, sob a direção de Guilherme Mará, são exemplos notórios de que as “sanfônicas” representam uma vertente específica da produção musical acordeonística brasileira.

Num outro viés, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, o Quinteto Persch, com 20 anos de atividades ininterruptas, demonstra a utilização do instrumento no contexto de um repertório erudito, mostrando um aspecto menos evidenciado na prática musical do acordeon brasileiro, por vezes invisibilizado mediante a ênfase midiática em torno da associação entre o acordeon e o regionalismo.

“Tudo ao mesmo tempo agora”

Acordeonistas como Mestrinho, Lucy Alves, Beto Ortiz, Oscar dos Reis, Toninho Ferraguti, Rafael Meninão, Alessandro Kramer, Marcelo Caldi, Luciano Maia, Marcos Nimritcher, Guilherme Maravilhas, Raniel Souza e Chico Chagas, são apenas alguns dos instrumentistas que compõe a diversificada cena do acordeon brasileiro no Séc. XXI, nos colocando em cena com um painel amplo e multifacetado, revelando caminhos e vertentes que se abrem continuamente.

Paul Griffiths(1987) observa a dificuldade de se estabelecer um panorama coerente do que transcorre no tempo em que escrevemos: “Pode-se argumentar que a atividade artística parece sempre incoerente e multiforme aos olhos dos contemporâneos e que os traços comuns definem-se apenas mais tarde (1987, p. 183)”. Talvez a música, e o que escrevemos sobre ela, seja algo tão evanescente como a própria natureza da vibração sonora, que, invisível aos nossos olhos, atravessa o ar e produz o som que ouvimos e que sempre nos conduz pelas mais variadas percepções, “como o ar que sopra nos galhos de uma árvore”. E que a história do acordeon brasileiro, em suas múltiplas expressões, continue sempre ressoando pelo tempo afora...

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Música Doce Música*. São Paulo, Livraria Martins, 1933.
- ANZAGUI, Luigi Orestes. *Método Completo Teórico – Prático Progressivo para Acordeón*. Buenos Aires, Ricordi Americana, s/d.
- CHARUHAS, Toni. *The Accordion*. New York, Accordion Music Publishing Company, 1959.
- DOCKTORSKI, Henry. *The Brothers Deiro and their Accordions*. Pensilvania, The Classical Free-Reed Inc, 2005.
- DOMINGUINHOS. “Entrevista”. In: FORTES, Liana. Rio de Janeiro, *Jornal de Música*, agosto de 1976.
- FERNANDES, Adriana. *Forró: música e dança □de raiz?* Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2005.
- FERRARI, José Francisco. *Mario Zan – Um Arauto da Música de Fronteira do Mato Grosso do Sul*. Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2014.
- FRANCESCHINI, Agib. *Como Aprender Harmônica em Seis Lições*. São Paulo, Casa Manon.
- GONZAGA, Luiz. “Entrevista” In: ALMEIDA, Renato. *Forró da Asa Branca*. Folha de Vitória, 1973.
- GRIFFITS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Ciagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo, Brasiliense, 1980.

- JACOBSON, Marion. *A Cultural History of the Accordion in America*. University of Illinois Press, 2012.
- LESSA, Barbosa; CORTES, Paixão. *Danças e Andanças da Tradição Gaúcha*. Porto Alegre, Garatuja, 1975.
- MASCARENHAS, Mário. *Método de Acordeon*. Rio de Janeiro, Casa Whers, 1940.
- Método de Acordeon*. Rio de Janeiro, Ricordi Brasileira, 1978. 48ª edição.
- MIREK, Alfred. *Reference Book on Harmonica's Diagram*. Moscou, Ed.do Autor, 1992.
- MONICHON, Pierre. *L'Acordeon*. Payot, Lausanne, 1985.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira – Da Roça ao Rodeio*. São Paulo, Editora 34, 1999.
- PAES, Jurema Mascarenhas. *São Paulo em Noite de Festa – Experiências Culturais de Migrantes Nordestinos*. Tese de Doutorado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 2009.
- PERES, Leonardo Rugero. *Com Respeito aos Oito Baixos – Um Estudo Etnomusicológico da Sanfona de Oito Baixos na Região Nordeste*. Rio de Janeiro, FUNARTE, Edição do Autor, 2013.
- A Sanfona de Oito Baixos e a Música Instrumental*. In: *Músicos do Brasil, Uma Enciclopédia*. Rio de Janeiro, PETROBRÁS, 2008.
- SANTOS, Climério de Oliveira. *Luiz Gonzaga – Cem Anos*. In: CHEDIAK, Almir; GILLY, Ricardo. *Songbook Luiz Gonzaga*. Rio de Janeiro, Lumiar, São Paulo, Irmãos Vitale, 2013.
- SANTOS, José Faria dos. *Luiz Gonzaga – A Música como Expressão do Nordeste*. São Paulo, IBRASA, 2004.
- SEVERO, Antunes. *Pedro Raymundo – Centenário Esquecido*. Santa Catarina, 2006. In: <http://www2.carosouvintes.org.br/pedro-raimundo-centenario-esquecido/>
- SIQUEIRA, Baptista. *A origem do Termo Samba*. Rio de Janeiro, IBRASA, 1977.

Anexo 1 – Palhetas Livres

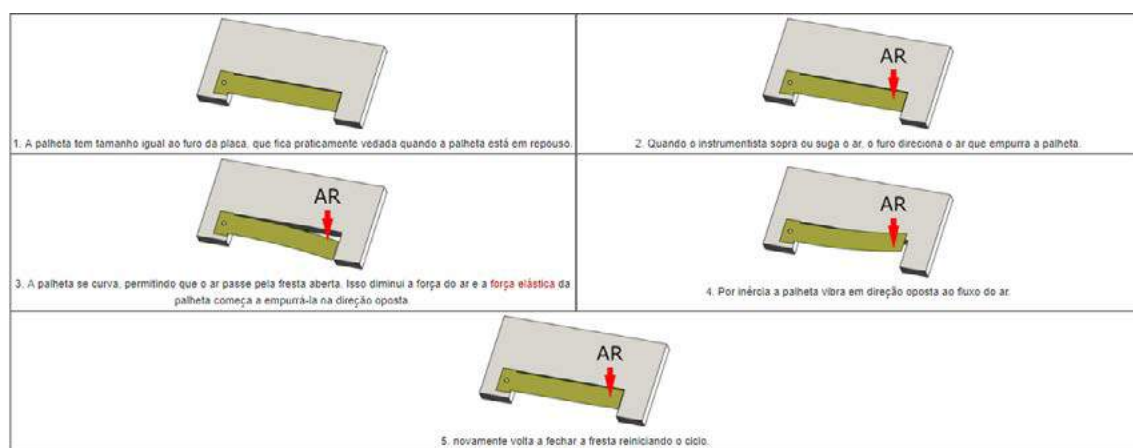


Fig. 28 - Funcionamento das Palhetas Livres.(autor desconhecido)

Anexo 2 – Afinações tradicionais do acordeon diatônico no Brasil – Afinação “natural” gaúcha e Afinação “transportada” nordestina.

Afinação natural

Tabela de notas da mão esquerda

fechando	G	sol	C	do
abrindo	D	ré	G	sol
fechando	E	mi	F	fa
abrindo	Am	la	F	fa

As notas apresentadas pelo nome são os botões que correspondem aos baixos. As que são representadas pelas letras correspondem aos Acordes maiores (C, G, F, E, D) e menores [Am];

Tabela de notas da mão direita

fechando	mi	sol	do	mi	sol	do	mi	sol	do	mi
abrindo	sol	si	re	fa	sol	si	ré	fa	la	si
fechando	si	ré	sol	si	re	sol	si	re	sol	si
abrindo	ré	fa#	la	do	mi	fa#	la	do	mi	fa#

Afinação transportada

Transportada

Afinação cromática nordestina

Tabela de notas da mão esquerda

fechando	G	sol	C	do
abrindo	Dm	ré	Bb	sib
fechando	E	mi	F	fa
abrindo	A	la	F	fa

As notas apresentadas pelo nome são os botões que correspondem aos baixos. As que são representadas pelas letras correspondem aos Acordes maiores (C, G, A, F, E, Bb) e menores [Dm];

Tabela de notas da mão direita

fechando	fa	sol	do	mi	sol	do	mi	sol	do	mi
abrindo	la	si	re	fa	fa	si	ré	fa	la	si
fechando	do	mi	fa#	si	re#	fa#	si	re#	fa#	si
abrindo	ré	sol#	la#	do#	mi	sol#	la#	do#	mi	sol#

Fig.29 – Afinação Natural

Fig.30 – Afinação Transportada

Anexo 3 – O sistema de baixos Stradella

Neste sistema, os baixos são organizados em seis fileiras diagonais, compostos por notas melódicas e acordes preparados. A 1ª fileira corresponde aos contrabaixos ou baixos auxiliares; 2ª fileira – baixos fundamentais; 3ª fileira – acordes maiores; 4ª fileira – acordes menores; 5ª fileira – acordes maiores com 7ª da dominante; 6ª fileira – acordes diminutos.



Fig. 31 – Sistema Stradella. Método de Acordeon Mascarenhas, 1978.

Anexo 4 – Notação Musical para Acordeon

EXTENÇÃO MELÓDICA DA ESCALA DO ACORDEON (MÃO DIREITA)

A extensão da escala do acordeon de 120 baixos é de três oitavas e uma terça, entre o fá2 ao lá5, conforme podemos observar no pentagrama abaixo. As notas da mão direita são representadas na clave de sol. Nos acordeões de 80 baixos ou menores, a extensão pode variar, compreendendo normalmente o sol2 ao mi5.

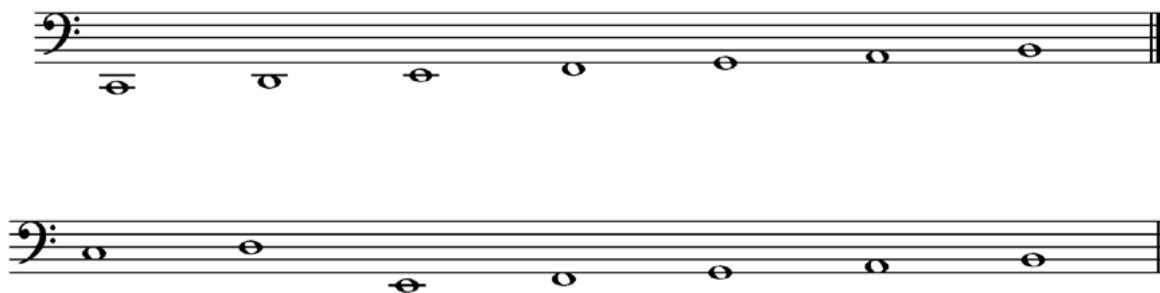


MÃO ESQUERDA – BAIXOS E ACORDES

A “baixaria”, como é popularmente chamado o sistema de botões da mão esquerda do acordeon de 120 baixos, é compreendida por seis fileiras de botões dispostos diagonalmente. A 1ª fileira corresponde aos baixos auxiliares; a 2ª fileira corresponde aos baixos fundamentais; a 3ª fileira corresponde aos acordes maiores; a 4ª fileira corresponde aos acordes maiores com a 7ª da dominante e, por fim, a 6ª fileira corresponde aos acordes diminutos.

A escrita dos baixos e acordes da mão esquerda é realizada na clave de fá e foi normatizada em 1950 através da Convenção de Milão.

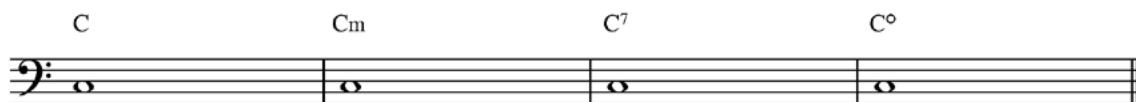
Neste sistema de escrita, os baixos são representados do dó1 ao si1; Porém, as notas dó e ré também podem ser escritas na oitava superior, isto é, dó2 e ré2, gerando certa confusão aos estudantes e instrumentistas profissionais.



Os acordes são escritos apenas com a nota fundamental do acorde, uma oitava acima dos baixos. Assim, como ocorre em relação aos baixos, os acordes de dó e ré podem ser escritos, variavelmente, entre duas alturas distintas, conforme observamos abaixo.



Até recentemente, a distinção da natureza do acorde era designada pelos símbolos M (maior), m (menor), 7 ou S (dominante) e 7dim, D ou d (diminuto). Desde a década de 1970, tem sido incorporada à notação de cifra-gem da harmonia moderna que simplifica a grafia musical. Abaixo, exemplificamos as duas formas de cifra-gem.



An overview of the accordion in Brazil

Léo Rugero

The accordion was patented by Cyrill Demian, an Armenian inventor, on May 6, 1829. It was an arduous process from the time before the emergence of this embryonic model to the different accordion models that would later be developed, meeting the requirements and needs of interpreters and instrument makers. However, certain building characteristics were maintained: the pleated bellows and the sound emission through free reeds (Figures 1 and 2).

Each key or button played by a musician, while laterally moving the bellows of an accordion, makes the air flow produce the vibration of the “free reeds” inside the instrument. French researcher and accordionist Pierre Monichon poetically described the free-reed system as the “soul” of the accordion. It would be necessary to evoke the image of “the wind blowing through the branches of a tree” to understand this phenomenon¹. By its intrinsic nature, the accordion is classified as a free-reed aerophone.

Gaita and Sanfona

Known as “*gaita*” (harmonica) in the southern region, and “*sanfona*” in the northeast, the diffusion of accordion music practice in Brazil is inextricably associated with rural and urban outskirts festivities, becoming an emblematic cultural identity symbol in cultural manifestations such as the *forró* and the *gaúcho* dance ball.

In the colonial context of the 19th century, the accordion was widely spread in Brazil by travelers, immigrants and peddlers, arousing the interest of isolated communities. Bené Fonteles describes a story told by Luiz Gonzaga: his father, Januario, first saw an accordion in the hands of a Jewish or New Christian peddler who “sold fabrics and other fashion-related products on the back of a donkey”. The street vendor “played, on a *sanfoneta*², the themes of regional dances from the Alentejo in Portugal”³.

The intense Italian migration that occurred in the South region from 1870 on would boost the propagation of the instrument in the country. Artisans such as Túlio Veronese and Luiz Matheus Todeschini would make an invaluable contribution to the organization of the national accordion industry. At the beginning of the 20th century, the emergence of the phonographic industry would enable the recording of pioneer soloists such as Italian-*Paulista* Giuseppe Rielli in 1913, and the *gaúcho* Moisés Mondadori in 1914. Printing of methods and scores would also decisively influence the dissemination of the accordion in urban centers through the efforts of accordionists such as Agib Franceschini, a forerunner in the editing of musical transcripts, original compositions and teaching material for the instrument.

Between eight and one hundred and twenty basses

Among the different existing accordion models, the most widely propagated in Brazil were the eight-bass diatonic accordion and the one-hundred-and-twenty-bass piano accordion, taking into consideration the diversity of variants that permeate these two accordion models.

The eight-bass diatonic accordion is an instrument that has twenty-one right-hand buttons lined up in two rows: the outer row with eleven buttons and the inner row with ten buttons. The eight buttons for the left hand correspond to the basses and accompaniment chords, which originated to its metonymic designation of “eight basses” (Fig.3)⁴. These instruments are characterized by double sonority, that is, when pressing a certain button or key, the instrument gives distinct notes depending on the opening or closing direction of the bellows. It was the main type of accordion played in Brazil in the 19th century, being directly associated with the consolidation of characteristic styles that permeate the repertoires of traditional manifestations, such as rural festivities and dances, acquiring peculiar tuning characteristics and sharing specific repertoires.

In southern Brazil, it is known as *Gaita-Ponto*; in the northeast region, ‘eight-bass bellows’; and in the southeast and midwest it is commonly called eight-bass *sanfona*. Through radio and phonographic broadcasting, some instrumentalists became famous and exerted influence on other players. In the south region, Tio Bília,

1 MONICHON, Pierre. L’Acordeón. Payot, Lausanne, 1985.

2 Unusual use of *sanfona* diminutive: small *sanfona*.

3 FONTELES, Bené. Grande Sertão Gonzagas. In: FONTELES, Bené(org). *O Rei do Baião*. Brasília, Fundação Athos Bulcão, 2010.

4 There are more modern diatonic accordion models, with a greater number of buttons for both basses and chords.

Renato Borghetti and Gilberto Monteiro are some of the *gaita* players that have become fundamental references for the *gaita-ponto*. In the northeast, *folistas*⁵ Zé Calixto, Luizinho Calixto, Pedro Sertanejo and Abdias are revered instrumentalists in the universe of the ‘eight-bass bellows’.

Gaita-pianada and sanfona

The piano accordion is designed in Italy in 1880 by the maker Tessio Jovani in the city of Stradella. The main feature of this instrument is the right-hand keyboard and the left-hand button system (which corresponds to the basses - bass notes - and chords).⁶

In Brazil, the piano accordion would be assimilated at the turn of the 20th century, especially in urban centers, and later spread to the interior. However, the term “piano accordion”⁷ has not become popular in the country and was replaced by other designations. In the south, “gaita-piano” or “gaita-pianada” (as opposed to the *gaita-ponto*) and in the northeast, southeast, north and midwest, the metonymic term “sanfona”, attributed to the instrument due to its characteristic pleated bellows, became the most popular terms to designate the instrument⁸. The chromatic accordion, similar to the piano accordion, but consisting of buttons for both hands, did not achieve the same popularity as the piano accordion. However, it was not absent from the Brazilian musical practice, as evidenced by the renowned instrumentalists Pedro Raymundo, Julinho do Acordeon and Oscar dos Reis. (Figure 4)

In the world of *baião*

The marketing apex of the accordion in Brazilian music occurred between the 1930s and the 1950s, through the phonographic consolidation of accordionists such as Antenógenes Silva, Pedro Raymundo, Luiz Gonzaga and Mario Zan. The public acclaim of musical genres associated with the accordion’s sound, such as Luiz Gonzaga’s *baião* and Mario Zan’s *rasqueado*, would have a decisive influence on the propagation of the instrument. Not surprisingly, the publication of methods and pieces for the accordion would be intense during this period. Teachers such as Mario Mascarenhas and Alencar Terra become influential disseminators of the practice of the instrument in the favorable context of its phonographic and radio ebullience. As a result, the Brazilian accordion industry expands noticeably, with the appearance of different instrument brands and large industrial plants such as the Todeschini Accordions in 1947.

In the mid-1950s, the impact of Brazil’s modernization and industrialization project and the construction of a new capital would bring fresh air to the Brazilian music scene. The flourishing of new musical tendencies in tune with modernity, such as bossa nova, exerted a significant market retraction on the accordion, mainly due to the fact that it had been massively propagated around musical practices related to hinterland and rural communities. However, even in the midst of adversity, the instrument would continue its course, and not just in the context of music production focused on “regional” practices. Accordionists such as Sivuca and Romeu Seibl, attuned to the new harmonic and melodic paths brought by the rise of bossa nova and having a background of broad musical influences, would project the accordion in other sound contexts.

And the ball goes on

It is through the oral tradition that permeates musical genres such as *forró* and *gaúcho* ball that the accordion is consolidated as a main soloist instrument, giving rise to the emergence of musicians who would be acclaimed as aesthetic renewers of “regional” musical segments. For instance, Albino Manique and Luis Carlos Borges in relation to the gaúcho *gaita-pianada*, Zé Correa in the Pantanal style of *chamamé*, and the *sanfoneiros* (accordion players) Dominginhos, Severo do Acordeon, Camarão, Oswaldinho do Acordeon and Gennaro, who, among other eminent instrumentalists, brought the accordion technique to new dimensions in the context of the northeastern music.

The Brazilian accordion, in its multiplicity, has absorbed several influences in its course of constant aesthetic changes. Thus, its technique has been remodeled and restructured. Although it has maintained its intrinsic association with the dances and traditional musical practices of agrarian Brazil, it occupies other spaces

5 *Folista* (bellows player): a term used in some northeast locations, such as the state of Paraíba, to designate the ‘eight-bass bellows’ player, as opposed to *sanfoneiro*, *sanfona* (accordion) player.

6 Therefore it is also known as Stradella system.

7 The term “piano accordion” was spread by brothers Guido Deiro and Pietro Deiro, both prominent musicians and systematizers of the instrument at the beginning of the 20th century.

8 It should be noted that the terms ‘harmonica’ and, later, ‘accordion’ would also be widely used, especially in the professional context. The latter term was formally used in methods, records, and even in the artistic name of representative instrumentalists, such as well-known Chiquinho do Acordeon, Noca do Acordeon e Oswaldinho do Acordeon.

of musical representation in contemporary times, bringing new possibilities of sound expression, revealing new aspects and prospecting less explored perspectives of the instrument in the fields of concert music as well as in jazz and instrumental music. Due to the relative scarcity of publications of methods, anthologies or single printed scores - which reflects the inherent difficulty in accessing material related to the Brazilian accordion, this songbook has the indispensable role of bringing together accordion compositions in different genres and styles in order to contemplate the multifaceted scenario of the accordion in Brazil.



Fig.1 – Demian’s accordion.

Fig.2 – Free reeds inside an accordion. The “soul” of the instrument (Photo: Rafael Romeu).

Fig.3 – The ‘eight-bass bellows’ and the *sanfona*, Luiz Gonzaga and his father, Januário. (Gonzaga Family collection. Courtesy: Joquinha Gonzaga).

Fig. 4 –Pedro Raymundo e his chromatic accordion.

Un panorama del acordeón en Brasil

Léo Rugero

El acordeón ha sido patentado por el constructor de origen armenio, Cyrill Demian, el 6 de mayo de 1829. Ha sido un arduo proceso desde el período que antecede el surgimiento de este modelo embrionario hasta los diferentes modelos de acordeones que se consolidarían posteriormente, atendiendo a las exigencias y necesidades de intérpretes y constructores. Sin embargo, determinadas características de construcción han sido mantenidas por los constructores: el fuelle flexible y la emisión sonora a través de lengüetas sueltas (Figuras 1 y 2).

En cada tecla o botón tocado por un instrumentista mientras mueve lateralmente el fuelle de un acordeón, es conducida la corriente de aire que produce la vibración de las “lengüetas sueltas” que se disponen dentro del instrumento. El investigador y acordeonista francés Pierre Monichon ha descrito poéticamente el sistema de lengüetas sueltas como el “alma” del acordeón. Para eso, sería necesario evocar la imagen del “viento soplando en las ramas de un árbol” para comprender este fenómeno.¹ Por esa naturaleza intrínseca, el acordeón es clasificado como un aerófono de lengüetas sueltas.

Gaita y Sanfona

Conocido como “gaita” en la región Sur, y “sanfona” en el Nordeste, la difusión de la práctica musical del acordeón en Brasil está indisolublemente asociada a los bailes rurales y de periferias urbanas, volviéndose, de forma emblemática, un símbolo cultural identitario en manifestaciones culturales como el forró y el baile gaúcho.

En el contexto colonial del siglo XIX, el acordeón ha sido ampliamente difundido en Brasil, a través de viajeros, inmigrantes y vendedores ambulantes, despertando el interés de comunidades aisladas. Bené Fonteles describe una historia narrada por Luiz Gonzaga, de que su padre, Januário, había visto por primera vez un acordeón en las manos de un vendedor ambulante judío o cristiano nuevo, que “vendía telas y otros productos ligados a la moda en el lomo de un asno”. El ambulante “tocaba en una *sanfoneta*” los temas de bailes regionales de Além Tejo en Portugal.³

La intensa migración italiana que ocurre a partir de 1870 en la región Sur impulsaría la propagación del instrumento en el país. Artesanos como Túlio Veronese y Luiz Matheus Todeschini traerían una contribución inestimable para la estructuración de la industria nacional de acordeones. En el inicio del siglo XX, el surgimiento de la industria fonográfica propiciaría las grabaciones de solistas pioneros como el ítalo-paulista Giuseppe Rielli en 1913 y el gaúcho Moisés Mondadori en 1914. La impresión de métodos y partituras también influenciaría de forma decisiva la propagación del acordeón en los centros urbanos, a través del empeño de acordeonistas como Agib Franceschini, un precursor en la edición de transcripciones musicales, composiciones originales y material didáctico destinado al instrumento.

Entre los ocho y los ciento veinte bajos

Entre los diferentes modelos de acordeones existentes, los más propagados en Brasil fueron el acordeón diatónico de ocho bajos y el acordeón-piano de ciento veinte bajos, aún que considerando la diversidad de variantes que impregnaban estos dos modelos de acordeones.

El acordeón diatónico de ocho bajos es un instrumento que posee veintiún botones para la mano derecha colocadas en dos hileras de botones, siendo la hilera externa con once botones y la carrera interna con diez botones. Para la mano izquierda, ocho botones, que corresponden a los bajos y acordes de acompañamiento, lo que originó la designación metonímica de “ocho bajos” (Fig.3).⁴ Son instrumentos que se caracterizan por la bisonoridad, o sea, cuando se presiona un determinado botón o tecla, de acuerdo con el sentido de apertura o cierre del fuelle, el instrumento emite notas distintas. Ha sido el principal tipo de acordeón practicado en Brasil en el siglo XIX, estando directamente asociado a la consolidación de estilos característicos que impregnan los repertorios de manifestaciones tradicionales, como festividades y bailes rurales, adquiriendo características

1 MONICHON, Pierre. *L'Accordeon*. Payot, Lausanne, 1985.

2 Uso inusual de diminutivo de *sanfona*: *sanfona pequena*, *sanfoninha*.

3 FONTELES, Bené. Grande Sertão Gonzagas. In: FONTELES, Bené(org). **O Rei do Baião**. Brasília, Fundação Athos Bulcão, 2010.

4 Existen modelos más modernos de acordeones diatónicos, con una cantidad superior de botones, tanto en relación con los bajos como en los acordes..

peculiares de afinación y comparten de repertorios específicos.

En el Sur de Brasil es conocido como Gaita-Ponto, en la región Nordeste, fue de ocho bajos y en el Sureste y Centro-Oeste se suele llamar de *sanfona* de ocho bajos. A través de la radio y de la vinculación fonográfica, algunos instrumentistas conquistaron notoriedad, ejerciendo influencia entre los practicantes. En la región Sur, Tio Bilia, Renato Borghetti y Gilberto Monteiro son algunos de los gaiteros que se han vuelto referencias fundamentales para la gaita-ponto. En la región Nordeste, los *folistas*⁵ Zé Calixto, Luizinho Calixto, Pedro Sertanejo y Abdias son instrumentistas reverenciados en el universo del fuele de ocho bajos.

La gaita-pianada y la sanfona

El acordeón a piano es delineado en Italia en 1880, a través del constructor Tessio Jovani, en la ciudad de Stradella. La característica principal de este instrumento es el teclado de la mano derecha y el sistema de botones de la mano izquierda (que corresponden a los bajos - notas graves, y acordes).⁶

En Brasil, el acordeón a piano sería absorbido en el cambio del siglo XX, sobre todo en los centros urbanos, irradiándose posteriormente a las regiones interioranas. Sin embargo, el término “acordeón a piano”⁷ no se popularizó en el país, siendo substituido por otras designaciones. En la región Sur, “gaita-piano” o “gaita-pianada” (en oposición a la gaita-ponto) y en las regiones Nordeste, Sureste, Norte y Centro-Oeste, el metonímico término “sanfona”, atribuido al instrumento por la característica del fuele flexible (*sanfonado*), se han vuelto los términos más popularizados para designar el instrumento.⁸ El acordeón cromático, semejante al acordeón-piano, pero compuesto por botones para ambas manos, no obtuvo la misma popularidad del acordeón a piano. No obstante, no ha sido por eso que ha estado ausente de la práctica musical brasileña, como lo prueban los consagrados instrumentistas Pedro Raymundo, Julinho do Acordeon y Oscar dos Reis. (Figura 4)

En el mundo del baião

El ápice mercadológico del acordeón en la música brasileña ocurrió entre las décadas de 1930 y 1950, a través de la consolidación fonográfica de acordeonistas como Antenógenes Silva, Pedro Raymundo, Luiz Gonzaga y Mario Zan. La consagración de géneros musicales asociados al toque del acordeón, como el baião de Luiz Gonzaga y el estilo rasgado (*rasqueado*) de Mario Zan, ejercieron una influencia decisiva en la propagación del instrumento. Sin embargo, la publicación de métodos y músicas imprimidas para acordeón obtendría una producción intensa en este período. Profesores como Mario Mascarenhas y Alencar Terra se han vuelto influyentes divulgadores de la práctica del instrumento en el contexto propicio de su ebullición fonográfica y radiofónica. Consecuentemente, la industria brasileña de acordeones se expande sensiblemente, con el surgimiento de diferentes marcas de instrumentos y patios industriales de gran porte como Acordeões Todeschini, en 1947.

A mediados de la década de 1950, el impacto del proyecto de modernización e industrialización de Brasil y el advenimiento de la construcción de una nueva capital trajeron nuevos aires a la escena musical brasileña. El florecimiento de nuevas tendencias musicales afinadas con la modernidad, tal como la bossa-nova, ejerció una significativa retracción mercadológica al acordeón, sobre todo debido al hecho de haber sido propagado masivamente alrededor de prácticas musicales relacionadas a las comunidades interioranas y rurales. No obstante, en medio a la adversidad, la trayectoria del instrumento continuaría, no solamente en el contexto de producción musical direccionada para las prácticas “regionales”. Acordeonistas sintonizados con los nuevos caminos armónicos y melódicos traídos por el advenimiento de la bossa-nova y que traían en sus maletas, amplias influencias musicales, como Sivuca y Romeu Seibl, proyectarían el acordeón en otros contextos sonoros.

Siga el baile

A través de la tradición oral que impregna géneros musicales como el forró y el baile gaúcho es que el acordeón se consolida como principal instrumento solista, suscitando el surgimiento de instrumentistas que se consagrarían como renovadores estéticos de segmentos musicales “regionales”, como Albino Manique y Luis Carlos Borges en relación a la gaita-pianada gaúcha, Zé Correa en el estilo *pantaneiro* del chamamé y los *sanfoneros* Dominguinhos, Severo do Acordeon, Camarão, Oswaldinho do Acordeon y Gennaro, que, entre otros eminen-

5 *Folista*: término empleado en algunas localidades del Nordeste, como el Estado da Paraíba, para designar al tocador de fuele de ocho bajos, en oposición al *sanfoneiro*, tocador de *sanfona* (acordeón).

6 Por eso, también es conocido como sistema Stradella.

7 El término “acordeón-piano” ha sido difundido por los hermanos Guido Deiro y Pietro Deiro, ambos destacados instrumentistas y sistematizadores del instrumento en el inicio del siglo XX.

8 Debemos destacar que los términos armónica y, posteriormente, acordeón también serían ampliamente utilizados, sobre todo en el contexto profesional, siendo el término utilizado formalmente en métodos, discos, y hasta en nombre artístico de representantes instrumentistas, son los ejemplo de los notorios Chiquinho do Acordeon, Noca do Acordeon e Oswaldinho do Acordeon.

tes instrumentistas, redimensionaron la técnica del acordeón en el contexto de la música nordestina.

El acordeón brasileño, en su multiplicidad, há absorbido diversas influencias en su recorrido de constantes cambios estéticos. De este modo, su técnica ha sido remodelada y reestructurada. Aunque mantenga su asociación intrínseca con los bailes y con las prácticas musicales tradicionales del Brasil agrario, ocupa otros espacios de representación musical en la contemporaneidad, trayendo nuevas posibilidades de expresión sonora, revelando nuevas vertientes y explorando perspectivas menos exploradas del instrumento, tanto en el campo de la música de concierto, así como en el jazz y en la música instrumental. Mediante la relativa escasez de publicaciones de métodos, antologías o partituras sueltas impresas - lo que refleja la dificultad inherente en acceder material referente al acordeón brasileño, este songbook tiene un rol imprescindible de reunir composiciones para acordeón en diferentes géneros y estilos, de modo que se contemple un escenario multifacético del acordeón en Brasil.



Fig.1 – El acordeón de Demian.

Fig.2 – Las lengüetas sueltas dispuestas en el interior de un acordeón. El “alma” del instrumento (Foto: Rafael Romeu).

Fig.3 – El fuelle de ocho bajos y la *sanfona*, Luiz Gonzaga y su padre, Januário. (Acervo de la Familia Gonzaga. Cortesía: Joquinha Gonzaga).

Fig., 4 -Pedro Raymundo y su acordeón cromático.

Un panorama de l'accordéon au Brésil

Léo Rugero

L'accordéon a été breveté par le constructeur d'origine arménienne, Cyrill Demian, le 6 mai 1829. Ce fut un dur processus entre la période qui précède l'apparition de ce modèle embryonnaire jusqu'aux différents modèles d'accordéons qui se consolidèrent plus tard, en réponse aux exigences et aux nécessités d'interprètes et de constructeurs. Cependant, certaines caractéristiques de construction ont été maintenues par les constructeurs : le soufflet plissé et l'émission sonore à travers des anches libres. (Figures 1 e 2).

A chaque touche ou bouton touché par l'instrumentiste tout en actionnant latéralement le soufflet de l'accordéon, se produit un courant d'air qui fait vibrer les “anches libres” disposées à l'intérieur de l'instrument. Le chercheur et accordéoniste français Pierre Monichon a décrit poétiquement le système d'anches libres comme “l'âme” de l'accordéon. Il faudrait ainsi évoquer l'image du “vent soufflant à travers les branches d'un arbre” pour comprendre ce phénomène.¹ Par cette nature intrinsèque, l'accordéon est classé comme aérophone (ou instrument à vent) à anches libres.

Gaita et Sanfona

Appelé *gaita* (harmonica) dans la région Sud, et *sanfona* dans le Nordeste, la diffusion de la pratique musicale de l'accordéon au Brésil est irrémédiablement associée aux bals ruraux et des périphéries urbaines, devenant de façon emblématique, un symbole culturel identitaire lors de manifestations culturelles comme le *forró* et le bal *gaúcho* (du Sud du Brésil).

Dans le contexte colonial du XIX^e siècle, l'accordéon s'est amplement diffusé au Brésil, grâce aux voyageurs, immigrants et colporteurs, ce qui suscite l'intérêt de communautés isolées. Bené Fonteles décrit une histoire racontée par Luiz Gonzaga, selon lequel son père, Januário, aurait vu pour la première fois un accordéon dans les mains d'un colporteur juif ou nouveau Chrétien, qui “vendait à dos d'âne des tissus et d'autres produits liés à la mode”. Le vendeur ambulant “jouait sur une *sanfoneta*² les thèmes des danses régionales de la région d'Alentejo au Portugal”.³

L'intense migration italienne survenue à partir de 1870 dans la région Sud accéléra la propagation de l'instrument dans le pays. Des artisans tels Túlio Veronese et Luiz Matheus Todeschini apportèrent une contribution inestimable pour structuration de l'industrie nationale de l'accordéon. Au début du XX^e siècle, l'apparition de l'industrie du disque permit l'enregistrement des solistes pionniers tel le *paulista* d'origine italienne Giuseppe Rielli, en 1913, et le *gaúcho* (du Sud) Moisés Mondadori, en 1914. Les méthodes et partitions imprimées contribuèrent aussi de façon décisive à la propagation de l'accordéon dans les centres urbains, notamment en fonction de l'effort d'accordéonistes comme Agib Franceschini, un précurseur dans l'édition de transcriptions musicales, compositions originales et matériel didactique destiné à l'instrument.

Entre les huit et les cent vingt basses

Parmi les différents modèles d'accordéons existants, les plus usuels au Brésil furent l'accordéon diatonique avec huit basses et l'accordéon-piano avec cent-vingt basses, bien qu'il faut considérer les variantes entre ces deux modèles.

L'accordéon diatonique à huit basses est un instrument qui possède vingt et un boutons pour la main droite alignés sur deux rangées, la rangée externe comportant onze boutons et la rangée interne dix boutons. Pour la main gauche, huit boutons, qui correspondent aux basses et accords d'accompagnement, ce qui a donné origine au nom métonymique à “huit basses” (Fig.3).⁴ Ce sont des instruments qui se caractérisent par la double sonorité, c'est à dire, quand on actionne un certain bouton ou touche d'accord selon le sens d'ouverture ou de fermeture du soufflet, l'instrument émet des notes distinctes. C'était le principal type d'accordéon joué au Brésil au XIX^e siècle. Il participa directement à la consolidation des styles caractéristiques qui imprègnent les

1 MONICHON, Pierre. L'Accordéon. Payot, Lausanne, 1985.

2 Utilisation inhabituelle de diminutif de *sanfona* (*petit accordéon*).

3 FONTELES, Bené. Grande Sertão Gonzagas. In: FONTELES, Bené(org). **O Rei do Baião. Brasília, Fundação Athos Bulcão, 2010.**

4 Il existe des modèles plus modernes d'accordéons diatoniques, avec une plus grande quantité de boutons, tant en relation aux basses qu'aux accords.

répertoires des manifestations traditionnelles, telles les festivités et les bals ruraux, en développant des caractéristiques d'accordage différentielles et de partage de répertoires spécifiques.

L'accordéon diatonique est appelé *Gaita-Ponto* dans le Sud du Brésil, de soufflet à huit basses dans le Nordeste, et d'accordéon à huit basses dans les régions Sud-Est et Centre-Ouest. Grâce à la radio et aux disques, certains instrumentistes ont obtenu une bonne notoriété et exercé une influence sur les pratiquants. Dans la région Sud, on peut nommer Tio Bilia, Renato Borghetti et Gilberto Monteiro comme références fondamentales pour la *gaita-ponto*. Dans la région Nordeste, les grands instrumentistes de l'univers du soufflet à huit basses sont Zé Calixto, Luizinho Calixto, Pedro Sertanejo et Abdias. On les appelle *folista 5*, ce qui peut correspondre à souffleur, comme pour le joueur de cornemuse, autre instrument à vent.

La *gaita-pianada* et la *sanfona*

L'accordéon-piano est esquissé en Italie en 1880, par le constructeur Tessio Jovani, dans la ville de Stradella. La caractéristique principale de cet instrument est le clavier de la main droite et le système de boutons de la main gauche (qui correspondent aux basses - notes graves et accords).⁶

Au Brésil, l'accordéon-piano a été incorporé au passage du XX^e siècle, surtout dans les centres urbains, rayonnant ensuite vers les régions de l'intérieur. Cependant, le terme "accordéon-piano"⁷ n'est pas réellement populaire dans le pays, on lui préfère d'autres noms. Dans la région Sud, on parle de "*gaita-piano*" ou "*gaita-pianada*" (par opposition à *gaita-ponto*), ce qui correspondrait en français à harmonica-piano. Dans les régions du Nordeste, Sud-Est, Nord et Centre-Ouest, on utilise le mot "*sanfona*", ce terme métonymique en portugais fait allusion à l'effet plissé du soufflet. Ils sont devenus les noms les plus utilisés pour désigner l'instrument.⁸ L'accordéon chromatique est semblable à l'accordéon-piano, il présente cependant des boutons pour chaque main. Il n'a pas obtenu la même popularité que l'accordéon-piano mais n'est pas pour autant absent de la pratique musicale brésilienne, comme attestent les instrumentistes consacrés Pedro Raymundo, Julinho do Acordeon et Oscar dos Reis. (Figure 4)

Le monde du *baião*

L'apogée de l'accordéon sur le marché du disque lié à la musique brésilienne fut entre les années 1930 et 1950, lorsque l'industrie phonographique appuya les accordéonistes tels Antenógenes Silva, Pedro Raymundo, Luiz Gonzaga et Mario Zan. La consécration de genres musicaux associés au son de l'accordéon, comme le *baião* de Luiz Gonzaga et le *rasqueado* de Mario Zan, ont eu une influence décisive dans la propagation de l'instrument. Nonobstant, la publication de méthodes et de musiques imprimées pour accordéon obtint une production importante à cette période. Des professeurs comme Mario Mascarenhas et Alencar Terra devinrent des propagateurs influents de la pratique de l'instrument dans un contexte hautement favorable, en pleine ébullition phonographique et radiophonique. En conséquence, l'industrie brésilienne d'accordéons se développa sensiblement, avec l'avènement de différentes marques d'instruments et de grandes industries comme les Acordeões Todeschini, en 1947.

Au milieu des années 1950, l'impact du projet de modernisation et d'industrialisation du Brésil et l'avènement de la construction d'une nouvelle capitale, apportèrent de nouveaux airs à la scène musicale brésilienne. L'épanouissement de nouvelles tendances musicales en phase avec la modernité, telles que la bossa-nova, entraîna un important recul commercial de l'accordéon, surtout dû au fait d'une propagation massive autour de pratiques musicales liées aux communautés provinciales et rurales. Cependant, même face à ce milieu adverse, la trajectoire de l'instrument continua, non seulement dans le contexte de la production musicale orientée par les pratiques "régionales". Des accordéonistes à l'écoute des nouveaux chemins harmoniques et mélodiques survenus avec l'apparition de la bossa-nova et qui apportaient dans leurs bagages de nombreuses influences musicales, comme Sivuca et Romeu Seibl, projetèrent l'accordéon vers d'autres contextes sonores.

5 *Folista*: ce terme est employé dans quelques localités du Nordeste, notamment dans l'Etat de Paraíba, pour désigner un joueur de soufflet à huit basses, par opposition à accordéoniste, joueur d'accordéon.

6 De ce fait, il est connu sous le nom de système Stradella.

7 Le nom "accordéon-piano" a été répandu par les frères Guido Deiro et Pietro Deiro, tous deux instrumentistes renommés qui systématisèrent l'instrument au début du XX^e siècle.

8 Il faut souligner que les termes harmonica et, plus tard, accordéon seraient aussi largement utilisés, surtout en contexte professionnel, le terme étant utilisé formellement dans les méthodes, disques, et participe même à la formation du nom artistique d'instrumentistes reconnus, tels que Chiquinho do Acordeon, Noca do Acordeon et Oswaldinho do Acordeon.

Et le bal continue

C'est à travers la tradition orale qui imprègne les genres musicaux comme le *forró* et le bal *gaúcho*, que l'accordéon se consolide en tant que principal instrument soliste, suscitant l'apparition d'instrumentistes qui se consacreront comme rénovateurs esthétiques de segments musicaux "régionaux". On peut citer Albino Manique et Luis Carlos Borges pour l'accordéon-piano du Sud (*gaita-pianada gaúcha*), Zé Correa dans le *chamamé*, style musical de la région du Pantanal, et les accordéonistes Dominginhos, Severo do Acordeon, Camarão, Oswaldinho do Acordeon et Gennaro, qui, parmi d'autres éminents instrumentistes, ont donné une autre dimension à la technique de l'accordéon dans le contexte de la musique du Nordeste.

L'accordéon brésilien, dans sa multiplicité, a absorbé diverses influences au long d'un parcours sujet à de constants changements esthétiques. De cette façon, la technique a été remodelée et restructurée. Bien que l'accordéon maintienne une association intrinsèque avec les danses et avec les pratiques musicales traditionnelles du Brésil agraire, il occupe d'autres espaces de représentation musicale contemporaine, il apporte de nouvelles possibilités d'expression sonore, révèle des aspects nouveaux et explore des perspectives moins exploitées de l'instrument, tout aussi bien dans la musique de concert, comme le jazz ou la musique instrumentale. En raison de la rareté relative des publications de méthodes, d'anthologies ou de partitions unitaires imprimées - ce qui montre la difficulté inhérente à accéder au matériel se référant à l'accordéon brésilien, ce recueil de chansons tient le rôle indispensable de réunir des compositions pour accordéon de différents genres et styles, de façon à couvrir le cadre aux multiples visages de l'accordéon au Brésil.

Fig.1 – L'accordéon de Demian.

Fig.2 – Les anches libres disposées à l'intérieur d'un accordéon. C'est "l'âme" de l'instrument (Photo: Rafael Romeu).

Fig.3 – Le soufflet à huit basses et la *sanfona*, Luiz Gonzaga et son père, Januário. (Archives de la famille Gonzaga. Courtoisie: Joquinha Gonzaga).

Fig. 4 – Pedro Raymundo et son accordéon chromatique.

SUMÁRIO / TOC • música popular vol. 8 • popular music vol. 8**Adaury Mothé**

Dois Amigos..... 56

Alessandro Kramer

Dominguinhos de Bombacha..... 58

Tubiano 61

Camarão

Forrozinho Moderno 63

Cesar Ferreira

Com Respeito aos 8 Baixos 64

Chico Chagas

Hey Django..... 66

Minha Rua..... 68

Para Meu Pai 70

Sanfoneando na Lapa..... 71

The Last Bolero 74

Uma Valsa Para Fellini e Chopin..... 76

Edilberto Bérqamo

Sureña 77

Gennaro

Nos Baixos Também se Tocam 82

George Marley

Declaração de Encanto 84

Gilberto Monteiro

Milonga Para as Missões..... 85

Pra Ti Guria..... 89

Glorinha Gadelha

Visitando Zabelê..... 90

Guilherme Maravilhas

Forró do Seu Juarez..... 92

Homenagem a Dominginhos 94

Xoteando na Serra..... 98

Hermeto Pascoal

Bem Coladinho..... 100

Forró na Toca 102

Garrote 103

Vai um Chimarrão aí, Tchê 108

João de Deus Calixto

Forró do Meu Sertão..... 110

(cont. v.s.)

SUMÁRIO / TOC • música popular vol. 8 • popular music vol. 8 (cont.)**João Torquato**

Calango da Canela.....	111
Xamegando	113

José Rielli

Equilibrando	115
--------------------	-----

Kiko Horta

A Lâmpada e a Âncora	117
Colo de Ignez	118
Dia de Cosme e Damião	119
Forró Transcendental.....	120
Mar Sem Fim.....	123
Meu Cumpadi Sivuca.....	125
O Voo da Rolinha	127
Preguiçoso	128
Sete Cordas Longnetche	129

Maestro Lucílio Souza

Tema para Xará.....	131
---------------------	-----

Luizinho Calixto

Belo Xote.....	141
Pro Cantídio e Aparecida	142

Marcelo Caldi

Baião de São João.....	143
Dois Sanfoneiros.....	144
Espirro.....	145
Farra dos Brinquedos.....	146
Tortuoso.....	148
Xote Sanfônico	150
Yamandouche.....	151

Oswaldinho do Acordeon

Forró Feroz.....	152
Lamento Nordestino	153
Santa Cruz do Capibaribe	154
Sorriso de Samanta.....	155

Pedro Sertanejo

Roseira do Norte.....	156
-----------------------	-----

Rafael Meninão

Bem Severo.....	158
Caruaru de Camarão.....	159
Estrela Davi	160
Forró na 4etal.....	161
Neyzasso no Cariri	162

(cont. v.s.)

SUMÁRIO / TOC • música popular vol. 8 • popular music vol. 8 (cont.)**Raniel Souza**

Amigo Dudu	163
Dia de Chico.....	164
Sheldon no Baião.....	166

Renato Borghetti

Carona pro Norte	167
Parceria	169
Sétima do Pontal.....	170

Severo

Truvinca no Forró	171
-------------------------	-----

Sivuca

Energia	173
Feira de Mangaio	174
Homenagem à Velha Guarda	175
Nosso Encontro	177
Um Tom para Jobim.....	179
Xanana	181

Truvinca

Truvinca no Forró	183
-------------------------	-----

Zé Calixto

Bossa Nova em 8 Baixos	185
Forró do Seu Dideu.....	187
Forró em Campina Grande.....	189
Forró em Serra Branca.....	190
Tô Aqui Pra Isso.....	191
Xote em Fá.....	192

Tradicional

Adeus Sertão	194
Forró do Pé Rapado.....	195
Meus Canarinhos	196
O Bode	197
O Cachorro.....	198
Tem Rapadura.....	199
Xote Laranjeira.....	200

Dois Amigos

(Choro)

Adaury Mendonça & Adaury Mothé
11/02/1992

♩ = 97



6

Am E7/B Am/C Am E7 E7/D

6

Em7(b5) A7/C# A7 Dm A7/E Dm/F A7/E D#dim

11

F#dim Am A7/C# Dm9 G13 C9 F13 Bb9 E7(b9)

só na 1ª vez

16

1. 2. B

Am E7 Am F/A Ab9 G G7/F C/E

21

C Bm7(b5) E7/G# Gm C7

26

F D#dim C/E E7 Dm7

Dois Amigos

31

1. 2.

31 G 13 C 6 C 6 F/A A $\flat$ 9 E7($\flat$ 9)

D.S. s/rep al Coda 1

35 Φ_1 C

35 A m E 7sus4 A 6 F $\sharp$ m7 B m7 F $\sharp$ 7($\sharp$ 5)

Solo Batera (última vez)

40 B m7 E7 D $\sharp$ dim E7 A 6

Solo Batera (última vez)

45 F $\sharp$ m7 B m7 D m6 A 6 F $\sharp$ dim B m7 E7

50 1. 2.

50 A 6 E 7sus4 E7($\flat$ 9)

1a Vez - D.S. (Solos na Forma)
2a Vez - D.S. s/rep al Coda 2

53 Φ_2

53 A m A7/C $\sharp$ Dm9 G 13 C 13 F 13 B $\flat$ 13 E7 A m A7/C $\sharp$

accel.

58 Dm9 G 13 C 13 F 13 B $\flat$ 13 E7 A m A m(maj7)

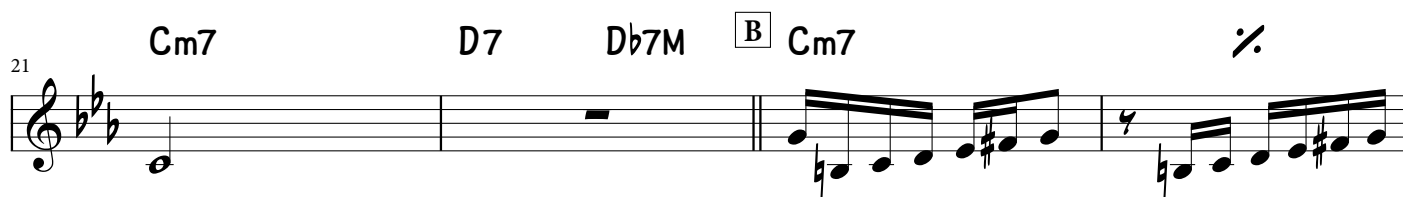
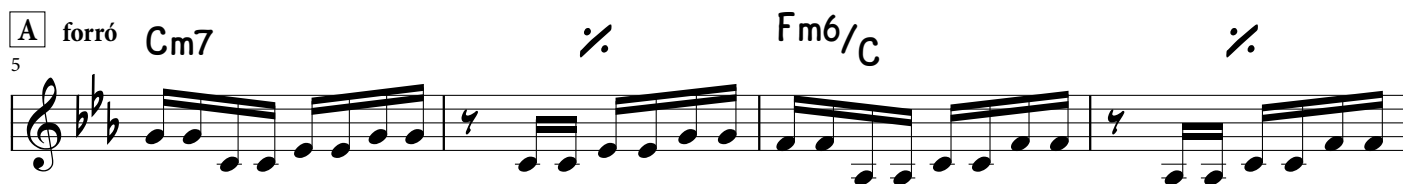
Fim

Dominguinhos de Bombacha

Alessandro Kramer

forró / milonga

Db7(#11)



Dominginhos de Bombacha / 2

33 $Fm6/C$ $\%$ $Cm7$ $\%$

37 $D7/F\#$ $G7$ $Cm7$ $G\flat7(\#11)$

C milonga $Fm7(9)$ $B\flat7(13)$ $E\flat7M$ $A\flat7M(\#11)$

41

45 $Dm7(b5)$ $G7$ $Cm7(9)$ $C7(b9)$

49 $Fm7(9)$ $B\flat7(13)$ $E\flat7M$ $A\flat7(\#11)$

53 $D\flat7M$ $D7$ $G7$ $\emptyset$ $Cm7$ $\%$

D forró $Cm7$ $Cm7$ $\%$ $\%$

57

61 $\%$ $\%$ $\%$ $\%$

65 1. $\%$ 2. $\%$ $D\flat7(\#11)$

1X - ao **A**
2X - ao **B** e $\emptyset$

Dominginhos de Bombacha / 3

72 **E^b7M** **A^b7M([#]11)** **Dm7(^b5)** **G7**
 76 **Cm7(⁹)** **C7(^b9)** **Fm7(⁹)** **B7(¹³)**
 80 **E^b7M** **A^b7([#]11)** **D^b7M** **D7** **G7**
 84 **Cm7** **forró** **F Cm7** **Cm7**
 88 **Cm7** **Cm7** **Cm7** **Cm7**
 92 **Cm7** **Cm7** **Cm7** **Cm7**

Tubiano

Alessandro Kramer

$\text{♩} = 152$ **A** Gm7 C7 Gm7 C7

5 Gm7 C7 Gm7 C7

9 Gm7 C7 Gm7 C7

13 Gm7 C7 Gm7 C7

B Gm7 C7 Gm7 C7

17 Gm7 C7 Gm7 C7

21 Gm7 C7 Gm7 C7

25 Gm7 C7 Gm7 C7

C Ebm7 $\%$ $\%$ Ab/Eb Ebm7 $\%$

29 Ebm7 Db/Eb Ebm7(9) $\%$ $\%$ $\%$

35 Ebm7 Db/Eb Ebm7(9) $\%$ $\%$ $\%$

Tubiano / 2

41 $Ebm7(9)$ $\%$ $\%$ Fm/Eb

45 $\boxed{D}$ $F\#m7(9)$ $\%$ $\%$ $B/F\#$

49 $F\#m7$ $\%$ $\%$ $G\#m/F\#$

53 $F\#m7$ $\%$ $\%$ $\%$

57 $F\#m7(9)$ $\%$ $\%$ $C\#m/F\#$

61 $Gm7(9)$ $\%$ $E7(\flat 5 \sharp 9)$ $A7(\flat 9 \sharp 13)$

65 $E\flat 6_9$ $\%$ $Cm7(9)$ $\%$

69 $D7$ $\%$ $Am7(\flat 5)$ $\%$

73 $D7$ $\%$ $\%$ $\%$ $D.C.$

Forrozinho Moderno

Transcrição: Léo Rugero

Camarão & Compadre Solon

The musical score is written for piano and guitar in 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat).

System 1 (Measures 1-5): The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the staff: Dm6 (measures 2-3), Dm7 (measure 4), and E7 (measure 5). The bass part is mostly rests.

System 2 (Measures 6-10): The piano part continues with a similar melodic pattern. Chords are A7 (measure 7) and Dm6 (measures 8-10). The bass part has a triplet of eighth notes in measure 8.

System 3 (Measures 11-15): The piano part features a more complex melodic line. Chords are Dm7 (measure 11), E7 (measure 12), A7 (measures 13-14), and Dm (measure 15). The bass part has a triplet of eighth notes in measure 14.

System 4 (Measures 16-20): This system begins with a double bar line. The piano part has a steady eighth-note melody. Chords are Dm (measures 16-17), C9 (measure 18), Bm7(b5) (measure 19), Bb7M (measure 20), A7 (measure 21), and Dm (measures 22-23). The bass part has a simple harmonic accompaniment.

System 5 (Measures 24-28): The piano part continues with the eighth-note melody. Chords are Dm (measures 24-25), C9 (measure 26), Bm7(b5) (measure 27), Bb7M (measure 28), A7 (measures 29-30), and Dm (measures 31-32). The system ends with a first and second ending bracket. The first ending leads back to the beginning of the system, and the second ending leads to a double bar line. The final measure is marked D.C. (Da Capo).

Com Respeito aos Oito Baixos

Dedicado a Léo Rugero

Cesar Ferreira

Chamamé

Measures 1-6 of the piece. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 6/8. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated below the bass line: Am, Em, Am, Dm7, F.

Measures 7-13 of the piece. Chords are indicated below the bass line: G, Am, Em, Am, Am.

Measures 14-20 of the piece. Chords are indicated below the bass line: Dm7, F, G, C, F, G.

Measures 21-27 of the piece. Chords are indicated below the bass line: C, C, F, G, Am, Dm7.

Measures 28-33 of the piece. Chords are indicated below the bass line: Em, Am, Em, Am, Dm7.

35

Chords: G, C, F, Dm7, G

42

Chords: C, M

Hey Django

Chico Chagas

Int Bm D7 G7 F#7 Bm D7 G7 F#7

A1 Bm G7 F#7 B7

Em C#ø

F#7 Bm C#7

A2 Bm

G7 F#7 B7

Em C#ø F#7 Bm

C#7 F#7 Bm

B B A/C# Ddim B/D# E E7/D E/C# E/B A G/B

www.chicochagas.biz

Hey Jango 2

42 Cdim A/C# D Accordion Bass

45 Bm G7 F#7 B7

50 Em C#ø F#7

55 Bm C#7 F#7 Bm

FINAL

C#7 F#7

The musical score for 'Hey Jango 2' is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into five systems. The first system (measures 42-44) features chords Cdim, A/C#, and D, with a bass line labeled 'Accordion Bass'. The second system (measures 45-47) features chords Bm, G7, F#7, and B7. The third system (measures 48-50) features chords Em, C#ø, and F#7, with a triplet of eighth notes in measure 49. The fourth system (measures 51-53) features chords Bm, C#7, F#7, and Bm. The fifth system (measures 54-56) is labeled 'FINAL' and features chords C#7 and F#7. The score concludes with a double bar line.

Minha Rua

Chico Chagas

Int Dm7 Gm7 Dm7 Gm7 **A** Dm7 Gm7 Dm7 Gm7

8 Dm7 Gm7 Dm7 D7(b9/#11) Gm7 Cm7 C7

14 F7M Bb6/7M Gm7 1. E7(b9/13) A7M A7(b9/13)

20 2. A7 Dm7 Gm7M Gm7 Gm6 Gmb6/9

25 Cm7/9/11 Cm7 F(b9/13) Bb7M Eb9/#4 Bb7M Eb9/#11

29 Cm7 F6 Cm7 D(b9/13) Gm7M Gm7 Gm6 Gmb6/9

33 Cm7/9/11 Cm7 F(b9/13) Bb7M Eb9/#11 Bb7M Eb9/#11

37 Em7/9/11 A7/13 Em7/9/11 A7/13 Cm4/6

40 Gm4/7 G#7M/#11 A6/b9/#11

www.chicochagas.biz

Minha Rua 2

41 Dm7 Gm Dm Gm Dm Gm

47 Dm D7/b9/#11 Gm7 Cm C7 F6/9 Bb6/7M

53 Gm A7 Dm

The musical score for 'Minha Rua 2' is presented in three staves. The first staff (measures 41-46) features a sequence of chords: Dm7, Gm, Dm, Gm, Dm, and Gm. The second staff (measures 47-52) includes Dm, D7/b9/#11, Gm7, Cm, C7, F6/9, and Bb6/7M. The third staff (measures 53-55) shows Gm, A7, and Dm. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb). Measure numbers 41, 47, and 53 are indicated at the start of their respective staves.

Para Meu Pai

Chico Chagas

Int C

A C F

5 G G7 C C7 F G7 G7/C C

11 C F G G7 C C7 F

B

17 A $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 6 G7 C7/9 F Dm G7

23 C C E/B Am Am/G D/F $\sharp$ G7 1. C

28 2. C F/C C

Sanfoneando na Lapa

Chico Chagas

Int C7 F7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 D $\flat$ 7 G7 C G7

5 **A** C D7 G7 C C D7 G Em

11 Am D7 G7 C D7 G7 Gm7 C7

17 F7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 D $\flat$ 7 G7 C 1. G7

21 2. C E7 **B** Am Dm E7 Am

26 Am G F7M F7 E7

30 Am Dm E7 E $\emptyset$ A7

34 Dm B $\emptyset$ Am C7 F7 E7 Am E7 Am A $\flat$ 7 G7

Ao **A** sem rep e $\emptyset$ 1

www.chicochagas.biz

Sanfoneando na Lapa 2

1 C F A7 Dm F7

4 Bb D7 Gm D7 Gm D7 Gm Db7

8 C7 F C7 F D7 Gm Bass

12 Acord C7 F Bb/D Bdim F Dm Bass

16 Gm C7 F C7 F A7/E Dm/F F/A

20 Gm D7/F# Gm D7 Gm/Bb D7/A Gm Db7/F

24 C/E C F C7 F D7 Gm Bass

Sanfoneando na Lapa 3

28 Acord C7 F

Bass

B $\flat$ /D Acord Bdim F Dm Gm C7

33 F F# G

2 F7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 D $\flat$ 7 G7 C7

5 F7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 7 D $\flat$ 7 G7 C7 C6

The Last Bolero

Chico Chagas

Int

Bass Line.....

A

[illegible]

B

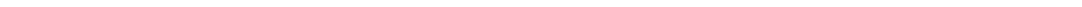
21 Fm Am C#m F#m9 C#m9 Em

29 

41 

48 Bass line int



50 

The Last Bolero 2

The image shows two staves of musical notation for a piece titled 'The Last Bolero 2'. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). It contains nine measures of music, each with a chord symbol above it: G/B, A♭/B♭, Am+7, A♭#4/7M, Cm f/G, G♭#4/7M, B♭/F, D/E, and E♭/F. The notes are mostly dyads or triads. The second staff starts with a measure number '4' and contains seven measures. The first three measures have chord symbols F, C/E, and Dm. The fourth measure has B/D# and the fifth has E. The sixth measure is labeled 'Bass line.....' and contains a long note with a slur underneath. The seventh measure has an Am chord symbol. The piece ends with a double bar line.

G/B A♭/B♭ Am+7 A♭#4/7M Cm f/G G♭#4/7M B♭/F D/E E♭/F

4 F C/E Dm B/D# E Bass line..... Am Am

Uma Valsa Para Fellini e Chopin

Chico Chagas

Int Cm **A** Cm Cm $\flat$ 6 Cm $\sharp$ 4/9/ $\sharp$ 11

9 Cm Am7/9 Fm7/9 G7

17 G7 E $\flat$ D $\emptyset$ G7 Cm Cm $\flat$ 6 Cm $\sharp$ 4/9/ $\sharp$ 11

25 Cm Am7/9 Fm7/9 G7

33 G..... Cm

B Cm G7/B B $\flat$ m6 F/A

37 Fm/A $\flat$ Cm/G Cm D7

44

51 G7 1. G7/B 2. G7/B Cm $\emptyset$ Cm

$\emptyset$ Cm A $\flat$ D $\flat$ m G Cm

www.chicochagas.biz

SUREÑA

Edilberto Bérغامo

Transcrição: Jean Melere

4

8 1. 2.

12 6

16 6

2

SUREÑA

Measures 20-23 of the musical score for SUREÑA. The piece is in 2/4 time. Measures 20 and 21 feature a first ending (marked '1') with a sixteenth-note triplet in the right hand and a quarter note in the left hand. Measures 22 and 23 feature a second ending (marked '2') with a sixteenth-note triplet in the right hand and a quarter note in the left hand. The score ends with a repeat sign and a first ending bracket.

Measures 24-27 of the musical score for SUREÑA. The piece is in 2/4 time. Measures 24 and 25 feature a sixteenth-note triplet in the right hand and a quarter note in the left hand. Measures 26 and 27 feature a sixteenth-note triplet in the right hand and a quarter note in the left hand. The score ends with a repeat sign and a first ending bracket.

Measures 28-31 of the musical score for SUREÑA. The piece is in 2/4 time. Measures 28 and 29 feature a sixteenth-note triplet in the right hand and a quarter note in the left hand. Measures 30 and 31 feature a sixteenth-note triplet in the right hand and a quarter note in the left hand. The score ends with a repeat sign and a first ending bracket.

Measures 32-35 of the musical score for SUREÑA. The piece is in 2/4 time. Measures 32 and 33 feature a sixteenth-note triplet in the right hand and a quarter note in the left hand. Measures 34 and 35 feature a sixteenth-note triplet in the right hand and a quarter note in the left hand. The score ends with a repeat sign and a first ending bracket.

Measures 36-39 of the musical score for SUREÑA. The piece is in 2/4 time. Measures 36 and 37 feature a sixteenth-note triplet in the right hand and a quarter note in the left hand. Measures 38 and 39 feature a sixteenth-note triplet in the right hand and a quarter note in the left hand. The score ends with a repeat sign and a first ending bracket.

SUREÑA

3

40

Measures 40-43. Treble staff: 40 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 41 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 42 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 43 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter). Bass staff: 40 (quarter, quarter, quarter, quarter), 41 (quarter, quarter, quarter, quarter), 42 (quarter, quarter, quarter, quarter), 43 (quarter, quarter, quarter, quarter).

44

Measures 44-47. Treble staff: 44 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 45 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 46 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 47 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter). Bass staff: 44 (quarter, quarter, quarter, quarter), 45 (quarter, quarter, quarter, quarter), 46 (quarter, quarter, quarter, quarter), 47 (quarter, quarter, quarter, quarter). First ending bracket over measures 46-47.

48

Measures 48-51. Treble staff: 48 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 49 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 50 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 51 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter). Bass staff: 48 (quarter, quarter, quarter, quarter), 49 (quarter, quarter, quarter, quarter), 50 (quarter, quarter, quarter, quarter), 51 (quarter, quarter, quarter, quarter). Second ending bracket over measures 48-51.

52

Measures 52-55. Treble staff: 52 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 53 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 54 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 55 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter). Bass staff: 52 (quarter, quarter, quarter, quarter), 53 (quarter, quarter, quarter, quarter), 54 (quarter, quarter, quarter, quarter), 55 (quarter, quarter, quarter, quarter).

56

Measures 56-59. Treble staff: 56 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 57 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 58 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 59 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter). Bass staff: 56 (quarter, quarter, quarter, quarter), 57 (quarter, quarter, quarter, quarter), 58 (quarter, quarter, quarter, quarter), 59 (quarter, quarter, quarter, quarter). First ending bracket over measures 58-59.

4

SUREÑA

The musical score for "SUREÑA" is presented in five systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 2/4 time. Measures 60-63 show a repeat sign and a sixteenth-note triplet in the treble. Measures 64-67 continue the melodic line with eighth-note patterns. Measures 68-71 show a continuation of the eighth-note melody. Measures 72-75 show a continuation of the eighth-note melody. Measure 76 shows a final cadence with a whole note in the treble and a half note in the bass.

SUREÑA

5

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace on the left. The first system begins at measure 80, indicated by a small "80" above the treble staff. The second system begins at measure 84, indicated by a small "84" above the treble staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody in the treble staff features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes. In the second system, the melody includes several sixteenth-note runs, each marked with a "6" above the notes, indicating a sextuplet. The piece concludes with a double bar line at the end of the second system.

Nos baixos também se tocam

forró

Transcrição: Léo Rugero

Gennaro

First system of musical notation (measures 1-3). The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated below the bass line: Db, Cm7, Bbm7, Ebm7, and Dbm7.

Second system of musical notation (measures 4-6). The melody continues in the treble clef. Chords indicated below the bass line are: Cm7, Db, Cm7, Bbm7, Ebm7, and Dbm7.

Third system of musical notation (measures 7-9). The melody continues in the treble clef. Chords indicated below the bass line are: Cm7, Ab7, Bb7, Eb7, Cm7, F7, B7, and Eb6.

mão direita deve tocar nos baixos do acordeon

13

Fourth system of musical notation (measures 10-12). The melody is in the bass clef. Chords indicated below the bass line are: Eb7, Eb7/Db, Ab/C, Bb7, Bb/Ab, Cm/G, Eb7, Eb/Db, and Ab/C.

19

Fifth system of musical notation (measures 13-15). The melody is in the bass clef. Chords indicated below the bass line are: Bb7, Ab7, Eb/G, Bb/F, Eb7, Bb7, and Eb7.

25

Musical score for piano, measures 25-28, in B-flat major. The score is written for two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but is 4/4 based on the notation. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The notes are as follows:

Measure	Right Hand (Melody)	Left Hand (Accompaniment)	Chords
25	G4 (quarter), A4-B4 (beamed eighth notes), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter)	F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half)	
26	F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half)	F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half)	B $\flat$ 7
27	F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half)	F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half)	B $\flat$ 7 B $\flat$ /A $\flat$ Cm/G B $\flat$ 7/F
28	F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half)	F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half)	E $\flat$

Declaração de Encanto

George Marley

Xote romântico

Musical notation for the instrumental introduction. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. A repeat sign follows, then a series of eighth and sixteenth notes forming a rhythmic pattern. The piece concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.') that leads to a final cadence. The word 'Final' is written below the staff.

Letra

Musical notation for the vocal melody. It is written on a single staff with a treble clef, one flat, and 2/4 time. The melody consists of several lines of music, featuring eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and repeat signs.

Refrão

Musical notation for the chorus. It begins with a treble clef, one flat, and 2/4 time. The melody is marked with a repeat sign and a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.') that leads to a final cadence. The word 'Final' is written below the staff.

Milonga Para as Missões

conforme a interpretação de Renato Borghetti

Transcrição: Léo Rugero

Gilberto Monteiro

Livremente

vibrato

tremolo

17

atempo

Em

B7

Em

23

B7

Em

B7

29

Em

B7

Em

34

B7

Em

B7

40

Em B7

45

Em B7 $\emptyset$ Em

50

Am Am D.S. al Coda

$\emptyset$

55 Em

Milonga para as Missões

transcrição realizada a partir da gravação original do autor e de comunicação pessoal

Transcrição: Léo Rugero

Gilberto Monteiro

Livremente

18 Am % E7 Am E7

24 Am E7 Am

30 E7 Am

35 E7 Am E7

41 Am E7 Am

47 E7 $\emptyset$ Am

52 Am D.S. al Coda $\emptyset$ Am

Pra Ti Guria

Chamamé

Gilberto Monteiro

7

13

To Coda

20

27

35

43

50

Coda

Tutti

Chords: B $\flat$, C7, F, B $\flat$, Gm7, Cm7, F, B $\flat$, C7, F, B $\flat$, Gm7, Cm7, F, B $\flat$ 7M, B $\flat$, F/A, C/G, F, B $\flat$, Gm, F, B $\flat$ 7M, F, B $\flat$, Gm, F, B $\flat$ 7M, F, B $\flat$, Gm, F, B $\flat$, F, D.S. al Coda, B $\flat$, F, D.S. al Coda, B $\flat$, F, D.S. al Coda.

Visitando Zabelê

forró

Glorinha Gadelha

1. D7 G D7 G

5. D7 G D7 G 1. G

9. 2. G % Am D7 G Em D C G/B G Am D7

15. 1. G Em D C 2. G C#m7(b5) F#7(b13)

20. Bm7(b5) E7(b13) Am7 D7 G7M Em7 Cm7(b5) F7(13) Bbm7(b5) Eb7

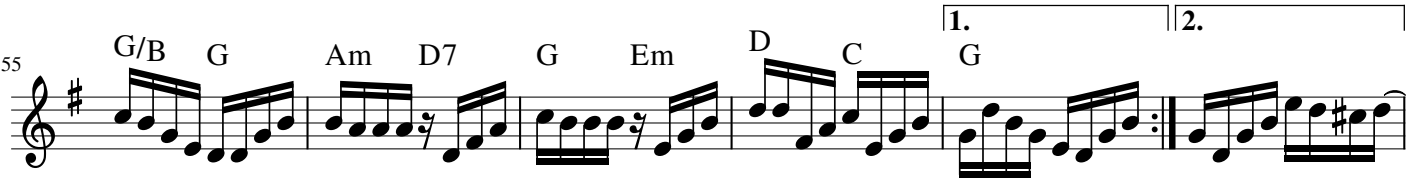
25. 1. Am7 D7 G6 Em7 2. G Entre os compassos 27 e 34 tocar improvisadamente A7 Em A7

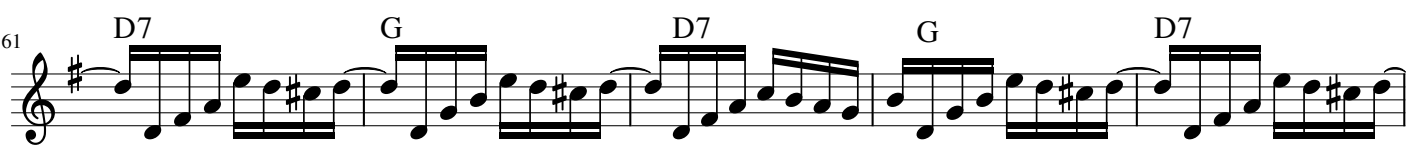
31. Em7 A7 Em7 A7 Em7 A7

37. Em7 A7 Em7 A7 Em7 A7

43. Em7 A7 Em7 A7 Em7 Am7

49. Em7 A7 D.S. al fine. Am D7 G Em D C

55 

61 

66  Fine

Forró de Seu Juarez

Guilherme Maravilhas

5

8

11

15

17

20

23

26

29

31

1.3.

2.

4.

Homenagem a Dominginhos

Guilherme Maravilhas

Flauta

Violino

F Em Dm C F Em Dm C

5

F Em Dm C F Em Dm C

9

B $\flat$ F C %

13

B $\flat$ F C %

The musical score is written for Flute and Violin. The first two systems show the instrumental parts. The Flute part starts with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The Violin part follows the same key and time. The first system has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the second measure. The second system continues the instrumental parts. The last two systems show the piano accompaniment, which includes chords (B-flat, F, C) and musical notation with triplets and repeat signs. The score is in Portuguese and is a tribute to Dominginhos.

17

F Em Dm C F Em 1. Dm C

17

21

2. Dm Am Am % Am/G %

21

26

Am/F# % Am/F Am/E

26

30

Am % Am/G %

30

Am/F# % Am/F Am/E

34

Bb F C %

38

Bb F C %

42

Bb F C %

46

50

B $\flat$ F C $\emptyset$

Improvise

53 F Em Dm C F Em Dm C B $\flat$ F C $\emptyset$

Ao Segno para Coda

$\emptyset$ F Em Dm C F Em Dm C

61

F Em Dm C F Em Dm C

65

Xoteando na Serra

Guilherme Maravilhas

The musical score for "Xoteando na Serra" is written for piano in 2/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is C major, with a change to Bb major at the end. Chords are indicated above and below the staff.

System 1 (Measures 1-4):

- Measure 1: Treble staff has a quarter rest, bass staff has a quarter rest. Chords: C (above), C (below).
- Measure 2: Treble staff has a quarter rest, bass staff has a quarter rest. Chords: C7 (above), C7 (below).
- Measure 3: Treble staff has a quarter rest, bass staff has a quarter rest. Chords: F (above), F (below).
- Measure 4: Treble staff has a quarter rest, bass staff has a quarter rest. Chords: G7 (above), G7 (below).

System 2 (Measures 5-7):

- Measure 5: Treble staff has a quarter rest, bass staff has a quarter rest. Chords: C (above), C (below).
- Measure 6: Treble staff has a quarter rest, bass staff has a quarter rest. Chords: C (above), C7 (below).
- Measure 7: Treble staff has a quarter rest, bass staff has a quarter rest. Chords: F (above), F (below).

System 3 (Measures 8-10):

- Measure 8: Treble staff has a quarter rest, bass staff has a quarter rest. Chords: G7 (above), G7 (below).
- Measure 9: Treble staff has a quarter rest, bass staff has a quarter rest. Chords: C (above), C (below).
- Measure 10: Treble staff has a quarter rest, bass staff has a quarter rest. Chords: C (above), C (below).

System 4 (Measures 11-13):

- Measure 11: Treble staff has a quarter rest, bass staff has a quarter rest. Chords: Bb (above), Bb (below).
- Measure 12: Treble staff has a quarter rest, bass staff has a quarter rest. Chords: C (above), C (below).
- Measure 13: Treble staff has a quarter rest, bass staff has a quarter rest. Chords: Bb (above), Bb (below).

14

C B $\flat$ C F Em Dm

1. 2.

18

C C C G7 C

Bem Coladinho

Transcrição: Léo Rugero

Hermeto Pascoal

$\text{♩} = 84$ $\%$

m M simile

7 1. 2. m M m M

12

17 simile

22

A musical score for piano, measures 22-26. The score is written for three staves: two treble staves (right hand) and one bass staff (left hand). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody in the right hand consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 26.

Forró na Toca

Transcrição: Léo Rugero

Hermeto Pascoal

♩ = 100

6

1. 2.

11

1. 2.

D.S. al fine

Garrote

Hermeto Pascoal

Rápido

11/4

14/4

15/4

15/4

[illegible]

10

Example 10

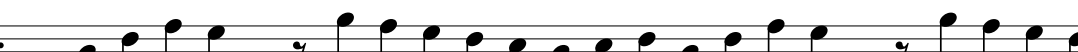
11

The musical score for Example 11 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a continuous sequence of eighth notes, starting on G4 and ascending to G5. The bass staff begins with a bass clef and contains a sequence of eighth notes with rests, starting on G3 and ascending to G4. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

12

Musical score for 'The Rose Tree' in 4/4 time. The score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melody of eighth notes. The lower staff is a bass clef with a melody of eighth notes. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two measures, each labeled 12 and 14 at the end.

13



14

13 4

13 4

Example 14 shows measures 13 and 14. The treble staff continues with eighth-note patterns, and the bass staff continues with a similar eighth-note pattern, maintaining the 4/4 time signature.

15

Example 15

17

17

(em Sol)

Garrote

(from *Só Não Toca Quem Não Quer*)**Hermeto Pascoal**

$\bullet = 200$

A tacet 1st. note 1st.x

4

7

9

10

B 11

12

13

14

15 **C**

16

© 1987 Hermeto Pascoal

2
17

Garrote - flute 2

Measures 17 and 18 of the piece 'Garrote' for flute 2. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 17 contains 13 eighth notes. Measure 18 contains 13 eighth notes, ending with a double bar line.

19

D.S. al Fine

Measures 19 and 20 of the piece 'Garrote' for flute 2. Measure 19 contains 13 eighth notes. Measure 20 contains 13 eighth notes, ending with a double bar line and a repeat sign.

Fine

21

Measure 21 of the piece 'Garrote' for flute 2. It consists of a single whole note, followed by a double bar line.

Vai um chimarrão aí, tchê

Transcrição: Léo Rugero

Dedicado a Renato Borghetti

Hermeto Pascoal

Obs: Originalmente composto para fole de oito baixos. Caso executado em acordeon, deve-se tocar a mão direita uma oitava acima

Chords and musical notation for the piano accompaniment of "Vai um chimarrão aí, tchê":

System 1 (Measures 1-7): D, F, F/G, G/A, G, D, F, F/G

System 2 (Measures 8-14): G/A, G, G/C, F, G/F, G/C, F, G/F, G/C, F, F/G

System 3 (Measures 15-20): G/C, F, F/G, Em7, G, F, Dm7, Em7, G, F, Dm7

System 4 (Measures 21-24): F/E, F, F/E, F, F/G, F/G, F/A, F, F/A, F/G, F/E, F, F/E, F, F/G, F/G, F/A, F, F/A, F/G

System 5 (Measures 25-30): F/E, F, F/E, F, F/G, F/G, F/A, F/G, D, F, F/G

Tempo marking: *rallentando*

32 G/A G D F F/G G/A G G/C

38 F G/F G/C F G/F G/C F G/F G/C

44 F G/F Em7 G F Dm7 Em7 G F Dm7

49 F/E F F/E F F/G F/G F/A F F/A F/G F/E F F/E F F/G F/G F/A F F/A F/G

53 F/E F F/E F F/G F/G F/A F/G D

rallentando

Forró do Meu Sertão

João de Deus Calixto

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is written for piano and guitar in the key of D minor (one flat) and 2/4 time. The score is divided into four systems, each with a measure number (3, 6, 12, 18, 23) at the beginning of the first staff. The piano part is on the left staff, and the guitar part is on the right staff. Chord annotations are placed above the staves. The score includes a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "D.S. al Coda". The piece concludes with a double bar line and a Coda symbol.

System 1 (Measures 3-7): The piano part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The guitar part starts with a bass clef. Chords are Gm7, A7, Dm, Gm7, A7, Dm.

System 2 (Measures 6-11): The piano part continues with eighth and sixteenth notes. Chords are Gm7, A7, Dm, Gm7, A7, Dm, Bb7, A7, Gm, Dm/F, Bb7, A7.

System 3 (Measures 12-17): The piano part features a mix of eighth and sixteenth notes. Chords are Dm, Bb7, A7, Gm7, Dm/F, Bb7, A7, Gm7, Dm.

System 4 (Measures 18-23): The piano part has a more active melody with eighth and sixteenth notes. Chords are A7/E, A7, Dm, Dm/F, A7/E, A7, Dm, Dm/F, A7/E, A7. The system ends with a double bar line and a Coda symbol.

Calango da Canela

João Torquato

The piano score for "Calango da Canela" is written in 2/4 time and D major. It consists of 17 measures, organized into five systems. The first system (measures 1-4) features a G6 chord in the right hand and a simple bass line in the left. The second system (measures 5-8) introduces D7/A and D7 chords, with a G/D chord appearing in measure 7. The third system (measures 9-12) features Em7 and Am7 chords in the right hand. The fourth system (measures 13-16) continues with Em7, Am7, and D7 chords, ending with a first ending (1.) of G6. The fifth system (measures 17-20) features a second ending (2.) of G6, followed by Em, D, and C chords.

Measures 1-4: G6, D7/A, D7, G

Measures 5-8: G6, D7/A, G/D, D7, G6

Measures 9-12: Em7, Am7, D7, G6

Measures 13-16: Em7, Am7, D7, 1. G6

Measures 17-20: 2. G6, Em, D, C, D, C

21

G/B Em7 Am7 D7

25

G6 Em D C D C

29

G/B Em7 Am7 D D/C G/B D7/A

33

G

113

Xamegando

Xote Ponteadado

João Torquato & Léo Rugero

§

1. 2.

Chords and notation details:

- System 1 (measures 1-5): G, Am B $\flat$ m Bm, Am7 D7, G6 Em, Am7 D7, G Am B $\flat$ m Bm.
- System 2 (measures 6-11): Am7 D7, G Em, Am7 D7, G6, G6, E/G $\sharp$ Am D7 D/C.
- System 3 (measures 12-15): G/B, G6 E7/G $\sharp$, Am7 D7(9), G/B, G E7/G $\sharp$, Am7 D7 D/C.
- System 4 (measures 16-20): G/B, G E7/G $\sharp$, Am7 D7, G6, Am7 D7, Bm7 Em7.
- System 5 (measures 21-24): Am7 D7, G/B, Am7 D7, Bm7 Em7.

25 jogo de fole (bellows shake)

29

D.S. ao fim

Equilibrando

Chorinho

José Rielli

$\text{♩} = 80$ %

5

9

13

17

Fine

1.

2.

21

25

29

33

TRIO

37

45

D.C. al Fine

A Lâmpada e a Âncora

(Semi-Finalista do Festival Nacional de Choro)

Kiko Horta
(1999)

F7M Db7M C7 % Db7M
 6 % Em7(b5) A7(b9/b13) Dm7
 10 % Db7M % F#m7
 1. 2. Gb7M(#11)
 14 Gm7 C7 F C7
 18 Fm7 Ebm7 C 7/ 5aum (#9) Fm (ad9)
 rall
 22 A(ad9)/C# Fm (ad9) A(ad9)/C# Ab(ad9)/C Bb7M
 27 Eb7M(9) Bb7M Eb7M Bb7M Ab7M Gb7M(#11)
 2º vez rall D.S. al Coda
 33 F7M Gb7M(#11) F7M
 p rall

Colo de Ignez

Kiko Horta

para Ignez Perdigão

A D7M Gm6 D7M/A B7 B7/D# Em7 Gm6

D7M/F# D#° E7 E7/G# A7 A7/G D7M/F# D7M Gm6

Am7 D7 Bb° G7M/B G7M A7/G F#m7 D#° Em7(11)A7(b9)

B

1. 2.

D A7(#5) D F#7(b13) Bm7 Bm7/A Em6/G F#7 Bm7 Bm7/A

G#m7(b5) C#7(b9) F#7M D#m7 G#m7 C#7(b9) F#7M D#m7 G/C# Gm6

Bm7 D/A G7M Bm7/F# C/E Bm/D Gm6

A7(#5) 2. A7(#5) D.S. al Coda

F#m7 B7 Em7(11) A7(b9) D7M(9)

Dia de Cosme e Damião

Kiko Horta

Tranquilo

Chords and measure numbers:

- Measure 1: D7M(9)
- Measure 2: D(#5)
- Measure 3: D7M/F#
- Measure 4: G7M/B
- Measure 5: Gm(9)/Bb
- Measure 6: D7M/A
- Measure 7: Ab7(#11)
- Measure 8: G7M
- Measure 9: Asus
- Measure 10: A7(b9)
- Measure 11: D7M(9)
- Measure 12: D(#5)
- Measure 13: D7M/F#
- Measure 14: G7M/B
- Measure 15: Bb7
- Measure 16: Eb7M/Bb
- Measure 17: Bb7
- Measure 18: Eb7M/Bb
- Measure 19: Gm7
- Measure 20: C7
- Measure 21: F7M
- Measure 22: Dm7
- Measure 23: Gm7
- Measure 24: C7
- Measure 25: Csus
- Measure 26: F7
- Measure 27: Bb7M
- Measure 28: Am7
- Measure 29: Gm(9)
- Measure 30: Gm(9)/F
- Measure 31: Em7(b5)
- Measure 32: A7(b9)
- Measure 33: Dm7M
- Measure 34: G7(#11)/13
- Measure 35: G7
- Measure 36: Gm7
- Measure 37: Csus
- Measure 38: Bbsus
- Measure 39: Asus
- Measure 40: A7(b9)
- Measure 41: D7M(9)
- Measure 42: D(#5)
- Measure 43: D7M/F#
- Measure 44: G7M/B
- Measure 45: Gm(9)/Bb
- Measure 46: D7M/A
- Measure 47: Asus
- Measure 48: A7(b9)
- Measure 49: D7M(9)
- Measure 50: Gm6
- Measure 51: D7M(9)
- Measure 52: Gm6
- Measure 53: D7M(9)

Forró Transcendental

Kiko Horta

♩ = 105

Chords: A(#5) G(#5) F(#5) E7(b13) E7 Am7(9) G7

Chords: C7(9) F7(9) Am7(9) 1. D7(9) Am7(9) D7(9)

Chords: 2. D7(9) Am7(9) D7(9) A Am7(9) G7

Baixo pedal em A na primeira exposição do [A]

Chords: C7(9) F7(9) Am7(9) D7(9) Am7(9) D7(9)

Chords: [B] Am7(9) Am(add9)/G F#m7(b5) F7 Em7(b5) A7(b9) Dm(7M)

mp pp

Forró Transcendental / 2

29

Dm7 Eb7(9) % Dm7 % Eb7(9)

35

Gm6 1. G#m7(b5) E7(b13) 2. G#m7(b5) 6 D.C.

p

Especial 1

40

Am7(9) G7 C7(9) F7(9) Am7(9)

45

D7(9) Am7(9) D7(9) Am7(9) G7

50

C7(9) F7(9) Am7(9) D7(9) Am7(9) D7(9)

56

Am7(9) G7 C7(9) F7(9) Am7(9) D7(9)

pp

mf

Forró Transcendental / 3

62

Am7(9) D7(9) Am7(9) G7 C7(9)

67

F7 Am7(9) D7(9) Am7(9) D7(9)

72

Am7(9) G7 C7(9) F7(9) Am7(9) 1. D7(9)

f *pp*

78

Am7(9) D7(9) 2. D7(9) Am7(9) D7(9)

p

83

Am7(9) D7(9) Am7(9) D7(9) Am6(9)

Mar Sem Fim

Para a trilha da peça O Reino do Mar Sem Fim - 2010

Kiko Horta

Chords and musical notation details:

- Measure 1: D7M(9)
- Measure 2: C7M(9)
- Measure 3: Bm7
- Measure 4: Am7(9)
- Measure 5: G7M(9)
- Measure 6: F#m7(11)
- Measure 7: E7(#11)
- Measure 8: E7
- Measure 9: Em7(9)
- Measure 10: C7M(9)
- Measure 11: F#m7(11)
- Measure 12: Bb7/F (triplets)
- Measure 13: Em7(9)
- Measure 14: A7(b9)
- Measure 15: D6
- Measure 16: A7(b9) (1. ending)
- Measure 17: F#7(b9) (2. ending)
- Measure 18: Bm7(9)
- Measure 19: E7(9)/B
- Measure 20: G7M/B
- Measure 21: F#/A#
- Measure 22: Am7(9)
- Measure 23: D7(9)
- Measure 24: G7M
- Measure 25: G7M/B
- Measure 26: C7M
- Measure 27: C#m7(b5)
- Measure 28: F#7
- Measure 29: Bm7
- Measure 30: E7(b9)
- Measure 31: Am7(9)
- Measure 32: F7M/A
- Measure 33: Am6
- Measure 34: F#7(b5)
- Measure 35: Bm7(9)
- Measure 36: E7
- Measure 37: Bm7 (triplets)
- Measure 38: Bm7(9)
- Measure 39: Bm7(9)/A
- Measure 40: G7M

D.S. al Coda

41 Asus D7(b9)

Em7(9)

43 A7(b9) D7M(9)

Meu Cumpadi Sivuca

Score

Kiko Horta

$\text{♩} = 95$

Chord symbols and measure numbers:

- Measure 1: $\text{♩} = 95$
- Measure 2: G
- Measure 3: A m7
- Measure 4: D7
- Measure 5: G, E m7, F7M, A m7, D7
- Measure 6: 6
- Measure 7: G (1.), G (2.), F7M, F°
- Measure 8: F7M, F°, F7M, F°
- Measure 9: 9
- Measure 10: A m7, E7/G#, D7/F#, G m7, C7/G
- Measure 11: 17
- Measure 12: A m7, D m7, 3, G m7, C7
- Measure 13: 21
- Measure 14: A7, D7, D7, G
- Measure 15: 25
- Measure 16: 1. 2. (First and Second Endings)
- Measure 17: 29
- Measure 18: A m7, D7, G, E m7, F7M
- Measure 19: 6
- Measure 20: 33
- Measure 21: A m7, D7, G (1.), G (2.), C7M
- Measure 22: 38
- Measure 23: G/B, E b7M, G m7, C m7

2

Meu Cumpadi Sivuca

42 G m7 D7 G7 C7M

46 Gadd9/B E^b7M(9) G m7 C m7

50 G m7 A7 D7 G m7

54 C m7/G F7 B^b7M E^badd9

58 C m7 D7 Gm7M G m7 G m6 G m7

62 C m7/G F7 B^b7M E^badd9

66 C m7 D7 G D.S. al Coda

70 G A m7 D7 G

74 E m7 F7M A m7 D7 G 1. G 2.

O Voo da Rolinha

(Amazônia 1998/estudo Ticuna)

Kiko Horta

C Dm7 G7 6 6 Em7 F7M Em7 Am7
 5 Em7 Am7 Bb6/A 6 Ab7M Eb7M 6 1. Bb
 9 Bb Fsus Bb 6 Fm7 6 6 6
 13 Bb Fm7 Bb7 Eb7M Fm7 G7
 17 1. C C

The musical score is written in 2/4 time and consists of five staves. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chords are indicated above the staff, and fingerings (e.g., 6, 6, 6) are marked below the notes. The key signature changes from C major to Bb major (one flat) at measure 5 and back to C major at measure 17. The score includes repeat signs and first endings (1. Bb and 1. C).

Preguiçoso

(Choro - 1999)

Kiko Horta

Fm Bbm7 C7/E C7 Fm/Ab C7/G
suave

5 Fm Db7 G/B C7 Fm

9 Bbm7 C7 Fm/Ab Bbm7 Eb7 Ab7M
p

13 E dim C7 Fm6 1. Bbm7 C7/E Fm/Ab

17 2. Bbm7 C7 Fm 9

Sete Cordas Longnetche

Homenagem ao Choro na Rua

Kiko Horta

intro $C\sharp m7(b5)$ $Cm7$ $Bm7$ $E7(b13)$ $Am7$ $D7$ G tema

A G $D7/F\sharp$ $D7/C$ G/B G $D7/F\sharp$ $D7$

9 $B7$ $Em7$ $C\sharp m7(b5)$ $Cm6$

13 G/D $Dm7$ $G7(\sharp 5)$ $C6$

17 $C\sharp o$ $B\flat o$ $Bm7$ $E7(b13)$ $Am7$ $D7$ $\emptyset$

20 1. G 2. G **B** Em $F\sharp 7/E$

24 $B7/E$ $Em^{(7M)}$ $Em7$ $Bm7(b5)$ $E7(b13)$ $Am^{(7M)}$ $Am7$

Sete Cordas Longnetche – pag. 2

28 $D_4^{7(9)}$ $D_7^{(9)}$ $G_7^{(b13)}$ G_7 Bb_6 F/A

violões

32 E_b/G $D_7/F\#$ D_7 Gm_7 $G\#^o$ $Am_6^{(9)}$ $F\#m_7^{(b5)}$

36 Em/B $B_7^{(b13)}$ 1. Em 2. Em_7 E_b_7 D_7 D.C. e $\emptyset$

$\emptyset$ G $C\#m_7^{(b5)}$ Cm_7 Bm_7 $E_7^{(b13)}$

42 Am_7 D_7 G $G^o(7M)$

Tema Para Xaxá

Ritmo: Xaxado

Arr. Maestro Lucilio

Flauta 1

Flauta 2

Sanfona 1

Sanfona 2

Sanfona 3

7

20

F C B $\flat$ 7+ G D F C

D F C B $\flat$ 7+ G D F C

Tema Para Xaxá

2

Musical score for "Tema Para Xaxá". The score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system (measures 36-47) features a vocal line and piano accompaniment with chords B^b7+, G, D, D, G, B m7, F[#]m, D, and G6. The second system (measures 48-56) continues the piano accompaniment with chords B^b, C, D, G6, B^b, C, D, G6, B^b, and C. The third system (measures 57-60) includes a vocal line and piano accompaniment with chords B m7, E m, A, D, and a piano (p) dynamic marking.

Tema Para Xaxá

69 3

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 69 with a melody in G major, featuring eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of two systems of staves. The first system (measures 69-79) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 80-88) continues the piano part with more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation marks like accents and slurs. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score concludes with a final chord in measure 88.

69

80

88

p

f

Tema Para Xaxá

Maestro Lucilio

Flauta 1

6

11 **10**

32 **7**

50

55 *8va*-----

66

77

85

90

Tema Para Xaxá

Maestro Lucilio

Flauta 2

5

11 10

30

42 7

53

61

71

80

87

91

Tema Para Xaxá

Maestro Lucilio

Sanfona 1

5

11

22

35

44

F C B $\flat$ 7+ G D

Tema Para Xaxá

2

53

G 6 B $\flat$ C

62 B m7 E m A D

69

77

86

90

The musical score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 53-61) features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand. Chords G 6, B $\flat$, and C are indicated above the staff. The second system (measures 62-68) continues the melody and bass line, with chords B m7, E m, A, and D indicated. Measures 67-68 contain repeat signs. The third system (measures 69-76) shows the melody and bass line with repeat signs in measures 69-72. The fourth system (measures 77-85) features a more complex melody with many accidentals (flats and naturals) and repeat signs. The fifth system (measures 86-89) continues the complex melody and bass line with repeat signs. The sixth system (measures 90-93) concludes the piece with a final cadence and repeat signs.

Tema Para Xaxá

Maestro Lucílio

Sanfona 2

5

11

22

F C B $\flat$ 7+ G D F C

35

B $\flat$ 7+ G D D G

44

B m7 F $\sharp$ m D G 6 B $\flat$ C D

Tema Para Xaxá

2

51 G 6 B $\flat$ C D G 6 B $\flat$ C

59 B m7 E m A D

67

75

85

90

Tema Para Xaxá

Maestro Lucilio

6

14

27

39

48

54

61

69

77

86

p

p

f

Belo Xote

Transcrição: Paddy League

Luizinho Calixto

Intro

6 $B\flat$ C Dm C $B\flat$ A

6 G/B C Dm G C C **A** C/E $G7/D$

11 C 6 Dm 6 C violão 7 cordas C $A7/C\sharp$

16 Dm $G7$ C C/E $G7/D$ C 6 Dm 6 $G7$

21 C C $A7/C\sharp$ D7 $G7$ 1. C

B

26 2. C E7 Am A7 Dm Dm $G7$

32 C F Edim 6G Am $E7/G\sharp$ 6 Am Dm $E\flat dim$ Am/E Am

37 Dm E7 Am Am $G7$ C D.S. al ϕ

42 C $G7$ C violão 7 cordas

Pro Cantídio e Aparecida

Transcrição: Léo Rugero

Luizinho Calixto

♩ = 80

1. 2.

32 D.S. al fine

Baião de São João

(Marcelo Caldi)

♩ = 100

A

C7 Gm C7 Gm

9 Am D7 Am F Bb

B

Eb F/Eb Eb F/Eb C D/C

23 C Bb F D7 C Bb D.C. com repet. e segue

C Improviso

Eb F/Eb Eb F/Eb C D/C C D/C

D

C7 Gm C7

44 Gm Am D7 Am F

51 Bb Eb F/Eb Eb

E

57 F/Eb C D/C C Bb F D7 C Bb

Para meu amigo
Nandinho Barros

Dois sanfoneiros

Marcelo Caldi

A Cm7 Ab/C Bb7/D Eb Ab7M Am7(b5)

7 D7 G7 Cm7 Ab/C Bb7/D

12 Eb C7/E Fm7 Bb7 Eb Ab Dm7(b5) G7 1. Cm7

17 2. Cm7 **B** Db7(9) Cm6(9) Db7(9) Cm7

22 F7 Bb Cm7 F7 Bb6 B7(9)

27 Bbm6(9) B7(9) Bbm7 Eb7

31 Ab Bbm7 Eb7 1. Ab6 2. Ab6 G7(b9)

D.C. al Fine

Espirro

7ª música do cd "Cantado"

(Choro)

Marcelo Caldi



A

C#m6

4 Am6 E/G# Gm6 D/F# E7(b13) Am7(b5) D7(b9,b13)

8 G6 D/F# Dm6/F E7 Am7 Fm6/A^b Cm6/G D7

12 Gm7 E^bm6/G^b B^b/F B^b7 E^bm7 Bm6/D F#m6/C# G#7/B#

16 B C#/B % G/F % Em6

21 Cm6/E^b G7M/D # Eb/D^b Ab/C

25 E7/B B^bm7 E^b7 Ab7 % D.S. al Coda

29 A^b6 Ab/G^b Fm6 D^bm6/F^b A^b/E^b A^b

Rall.....

Farra dos Brinquedos

Marcelo Caldi

Musical score for "Farra dos Brinquedos" by Marcelo Caldi. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of 28 measures across seven staves. The melody is written in treble clef. Chords are indicated above the staff. The score includes a repeat sign at measure 4, a first/second ending at measure 17, and a "To Coda" instruction at measure 13.

Chords and Measure Markers:

- Measure 1: A (boxed), F6
- Measure 2: Gm7
- Measure 3: C7
- Measure 4: F6, % (repeat sign)
- Measure 5: F6
- Measure 6: % (repeat sign)
- Measure 7: E
- Measure 8: B7
- Measure 9: E
- Measure 10: C7
- Measure 11: F6
- Measure 12: Gm7
- Measure 13: C7, To Coda
- Measure 14: Cm7 F7
- Measure 15: Bb6
- Measure 16: Bbm6
- Measure 17: F/A, F
- Measure 18: Gm7
- Measure 19: C7
- Measure 20: A7/E
- Measure 21: D7/F#
- Measure 22: Gm
- Measure 23: Em7(b5)
- Measure 24: Dm/F
- Measure 25: E7
- Measure 26: A7
- Measure 27: Dm
- Measure 28: A7/E

Farra dos Brinquedos/ 2

29 $D7/F\sharp$ Gm $E\flat$ Dm

33 $A7$ 1 Dm $A7$ 2 Dm $C7$ D.S. e coda 1

36 Φ 1 $F6$ $F7$ C $B\flat$ F/A $E\flat/G$

40 $D7/F\sharp$ $D7$ $E\flat$ $E\flat m6$ $B\flat$ $A7$ D $A7/E$

44 $D/F\sharp$ $F7$ $B\flat$ F/A $Fm/A\flat$ $G7$

48 Cm $G7/D$ E° $B\flat/F$ $F7/C$ $F7$

52 1 $B\flat$ $F7$ 2 $B\flat$ $C7$ D.S. e coda 2

Φ 2 F

54

Tortuoso

Marcelo Caldi

A $\text{A7/E A7}(\flat 13) \text{Dm7 D7/A D7}(\flat 9) \text{Gm7 D7/A}$

5 $\text{Bbm7 Eb7 Ab6 Bb/Ab Eb/G Eb6 F/Eb}$

10 $\text{Bb/D C7/E F6 A7/E A7}(\flat 13) \text{Dm7 D7/A D7}(\flat 9)$

15 $\text{Gm7 D7/F\# Gm/F Em7}(\flat 5) \text{Dm/F Gm6 Bb/Ab A7 To Coda}$

19 **1.** Dm7 **2.** Dm7 **B** Gm7 C7 F6 Am7 D7

24 $\text{Gm7 Abm7 Db7}(9) \text{Gb7M B7}(\sharp 11) \text{Gm7}(\flat 5) \text{C7}(\flat 9) \text{F7M F}\sharp 0$

29 $\text{Gm7 G}\sharp 0 \text{Am7 F7/A Bb6 A7 D7 D/C Bm7}(\flat 5) \text{Bbm6}$

34 $\text{F7M/A Db7/Ab Gm7}(\flat 5) \text{C7}$ **1.** F6 D7 **2.** F6 D.S. al Coda

Fine

2

Tortuoso

38 Dm7 G7 C C6 $\text{Bb7}(\#11)$ Am7 A/G Bb7/F

42 E7 $\text{Bb7}(\#11)$ A6 G7 $\text{F\#m7}$ $\text{D/F\#}$ $\text{G\#/F\#}$ $\text{C\#7/F}$

46 $\text{F\#m7}$ Dm6/F A7/E Eb7(9) Dm7 Db7(9) C7 C/Bb

50 F/A Fm6/Ab C/G G7 1. C6 G7 2. C6 **D.S. al Fine**

Xote sanfônico

(Marcelo Caldi)

XOTE ♩ = 120

♩ = ♩³

A

Dm C B♭ A7 Dm

5 Dm C B♭ A7 To Coda 1. Dm 2. Dm C7

B

F C7 B♭ A7 D7 Gm

15 D7 1. Gm C7 2. Gm A7 D.C. ao CODA

20 Dm

* atenção ao suíngue
proposto no início

Yamandouche

Marcelo Caldi

A $Gm6$ % $Bbm7$ $Eb7(\#11)$ 1. $Ab7(13)$ $Gm6$

5 2. $Ab7(13)$ $G6$ **B** $G6$ $D/F\#$ $F7$ $E7$

10 1. $A7(9)$ % $D7(9)$ %

14 2. $A7(9)$ $Ab7(9)$ $G7M(9)$ $G9$ To Coda $D7$ D.C. al Coda

18 $C7(9)$ $F7(\#11)$ **C** $Em7$ $B7/F\#$ $G6$ $E7$ $Am7$ $E7/B$

22 $C6$ $C6/E$ $Cm6/Eb$ $G6/D$ $A7/C\#$ $D7$

27 $Gm7$ $D7/A$ $G7/B$ $Cm7$ Cm/Bb $Am7(b5)$ Gm/Bb

32 Ab/C $D7$ 1. $Gm6$ $F7(\#11)$ 2. $Gm7Ab7(\#11)$

Forró Feroz

Oswaldinho

7 1. 2. Am D

12 G Am D G Am D G

17 Am D C7 G F Em

26 B $\flat$ /E $\flat$ G F Em E $\flat$ D

36 E7

42

47

Lamento Nordestino

Oswaldinho

D7 Gm
 8 G7 Cm
 16 F7 Bb
 24 D7 Gm
 32 D7 Gm
 36 D7 Gm
 40 D7 Gm

Santa Cruz do Capibaribe

Oswaldinho

1. $\text{\text{D}}$ $\text{\text{G}}$ $\text{\text{D}}$ $\text{\text{G}}$
 6 $\text{\text{D}}$ $\text{\text{G}}$ $\text{\text{Em}}$ $\text{\text{Am}}$ $\text{\text{D}}$ $\text{\text{G}}$ $\text{\text{G}}$
 11 $\text{\text{Cm7}}$ $\text{\text{F7}}$ $\text{\text{Bb7+}}$ $\text{\text{Am5-7}}$ $\text{\text{D7}}$ $\text{\text{G7+}}$ $\text{\text{F\#m}}$ $\text{\text{B7}}$ $\text{\text{Em}}$
 17 $\text{\text{A}}$ $\text{\text{D}}$ $\text{\text{Cm}}$ $\text{\text{F}}$ $\text{\text{Bb7+}}$ $\text{\text{A47}}$ $\text{\text{D7}}$ $\text{\text{G7+}}$
 23 $\text{\text{A7}}$ $\text{\text{D}}$ $\text{\text{G}}$ $\text{\text{A}}$ $\text{\text{D}}$ $\text{\text{G}}$ $\text{\text{G}}$ $\text{\text{G7}}$
 29 $\text{\text{C}}$ $\text{\text{C\#4+}}$ $\text{\text{Dm}}$ $\text{\text{G}}$ $\text{\text{C}}$ $\text{\text{Fm7}}$ $\text{\text{Bb7}}$ $\text{\text{Eb7+}}$
 34 $\text{\text{Eb}}$ $\text{\text{Ab7+}}$ $\text{\text{Ab6}}$ $\text{\text{G}}$ $\text{\text{C4}}$ $\text{\text{Cm}}$ $\text{\text{D}}$
 39 $\text{\text{G5+}}$ $\text{\text{G}}$ $\text{\text{E}}$ $\text{\text{Am}}$ $\text{\text{D}}$ $\text{\text{G}}$ $\text{\text{G}}$ $\text{\text{Fine}}$ $\text{\text{Ao}}$ $\text{\text{\text{D}}}$ $\text{\text{Fine}}$

Sorriso de Samanta

Oswaldinho

7 *G7/F C/E Bm7/D Em7 Em/D*

13 *Gm/E Gm/Eb Cm F Bb Am7(-5) Ab7 Gm Gm/F# Gm/F Em7(-5)*

18 *1. D7 2. D7 C#dim D7*

24 *C#dim D7 C#dim D7 C#dim D7*

roseira do norte

Revisão, transcrição e digitação: Léo Rugero

Pedro Sertanejo

G

C G/B D/A

G C G/B D/A

G C G D7

The image displays a piano score for a Brazilian song, organized into five systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Chords are indicated by letters above the staff, and fingerings are shown with numbers 1-5.

System 1: Measures 1-5. Chords: G, C, G, D7, G. Fingerings: 3 1 3 1 5 1.

System 2: Measures 6-9. Chords: C, G/B, D/A, G. Measure 9 includes a repeat sign.

System 3: Measures 10-13. Chords: C, G/B, D/A, G, G/B. Measure 13 includes a repeat sign.

System 4: Measures 14-17. Chords: D/A, G/B, G, G/B, D/A, G, G/B. Measure 17 includes a repeat sign.

System 5: Measures 18-21. Chords: D/A, G/B, G, G/B, D/A, G, G. Measure 21 includes a repeat sign and a double bar line.

Bem Severo

Rafael Meninão/Eliezer Setton

Forró

Musical score for "Bem Severo" in G major, 2/4 time. The score consists of 48 measures across 10 staves. It includes various guitar chords and musical notations such as first and second endings, a double bar line with "D.S. ao Fim", and a final "Fim" marking.

Chords and Notations:

- Measures 1-4: G , A_7 , G , G , A_7
- Measures 5-8: G , G , A_7 , G , G , A_7 , G
- Measures 9-12: C , F_7 , B_b , D_7 , G , C/E , F/E_b
- Measures 13-16: B_b/D , D_7 , G , G , C , G_7
- Measures 17-20: G_7 , G_7 , A_7 , G , G_7 , G_7
- Measures 21-24: G_7 , A_7 , G , G , D , G , A_7 , G
- Measures 25-28: G , A_7 , G , G , A_7 , G , G , A_7
- Measures 29-32: E_m , E_m , A_7 , E_m , E_m , A_7 , E_m
- Measures 33-36: E_m , A_7 , E_m , G , F_7 , G , G
- Measures 37-40: G , F_7 , G , G

Structural Markings:

- First ending (1.) at measures 8 and 24.
- Second ending (2.) at measures 12, 16, 20, and 36.
- "D.S. ao Fim" at measure 16.
- "Fim" at the end of the piece.

Caruaru de Camarão

Forró

Rafael Meninão

Chords: B $\flat$, D $\flat$, F, C 7 , F, C 7 (b13), F, C, C 7 , F, F 7 , B $\flat$, G 7 , C 7 , F, C, C 7 , F, F, F 7 , B $\flat$, D $\flat$, F, C 7 , F, F, 1., 2., C 7 , F, C 7 , F, C 7 , F, B $\flat$ maj7, F, B $\flat$, D $\flat$, F, C 7 , F, C 7 (b13).

Structure: [A] 5, 10, 14, 19, 24, 29, 34. [B] 24. 1., 2. D.S. AO FIM

Estrela Davi

Forró

Rafael Meninão

A

Chords: $Gm7(9)$, $C7$, $Fmaj7$, $Fmaj7$, $Gm7(9)$, $C7$, $Fmaj7$, $Fmaj7$, $Gm7(9)$, $C7$, $Am7(b5)$, $D7$, $Gm7(11)$, $C6$, F .

B

Chords: $Gm7(9)$, $C7$, $Am7$, $Ab7(\#11)$, $Gm7$, $C7$, $Fmaj7$, $Gm7$, $Em7(b5)$, $A7b9(b13)$, $Dm7(9)$, Dm/C , $Gm7$, $C7$, $F6$.

D.S. ao Fim

Fim

Forró na 4etal

Forró

Rafael Meninão

The musical score for "Forró na 4etal" is written in 4/4 time. It begins with a key signature of one flat (F major). The score is divided into sections A, B, and a final section. The chords and melodic lines are as follows:

- Section A (Measures 1-8):** Chords: C, F7(9), C, G7. Melody: A series of eighth and sixteenth notes, mostly ascending and then descending.
- Section B (Measures 9-12):** Chords: C, C, F7(9), C, G7. Melody: Continues the melodic pattern from Section A.
- Section C (Measures 13-16):** Chords: C, C7, C7. Melody: Continues the melodic pattern from Section A.
- Section D (Measures 17-20):** Chords: Fm7(11), G/Bb, F/Eb, Ab6. Melody: A series of eighth and sixteenth notes, mostly ascending and then descending.
- Section E (Measures 21-24):** Chords: Dm7, G7, C. Melody: A series of eighth and sixteenth notes, mostly ascending and then descending.
- Section F (Measures 25-28):** Chords: G, C. Melody: A series of eighth and sixteenth notes, mostly ascending and then descending.

The score ends with the instruction "D.S. AO FIM".

Neyzasso no Cariri

Forró

Rafael Meninão

A G_7 C D_7 G D_7 G G_7

C $B_7(b_9)$ E_m D_7 G G_7 G

B D_7 G G_7 C D_7 G D_7

G G_7 C $D_7(13)$ G G G_7 G

C

G_7 G_7 Dm_7 F_{maj7} G_7 G_7

G_7 Dm_7 C_{maj7} G G G_7 C D_7

G D_7 G G_7 C $B_7(b_9)$ E_m

D_7 G G_7 G

Fim

Amigo Dudu

Comp.: Raniel Souza

Dm A7
 5 Dm Gm Em7(b5) Dm/F A7 Dm
 10 C7 F A7 A/G D/F# Gm Em7(b5)
 15 Dm/F A7 A/G D/F# Gm Em7(b5) Dm/F
 20 A7 Dm A7 Dm
 24 A7 Dm A7 Dm
 28 A7 Dm A7 Dm A7
 33 Dm A7 Dm A7 Dm **Fine**
 D.C. al Fine
 38 B $\flat$ E $\flat$ Em7(b5) A7 Dm Dm6(7M)9(11)

Dia de Chico

Raniel Souza

A

Accordion

C_{sus} F/C C_{sus} $\text{Cm}7$ F7
 $\text{B}^{\flat}7\text{M}(9)$ $\text{E}^{\flat}7(9-11-13)$ $\text{Am}7(9-11)$ $\text{D}7(\flat 13)$ $\text{Bm}7(\flat 5)$ $\text{E}5+(7-9)$ $\text{A}7\text{M}$ $\text{A}7\text{M}$ $\text{E}^{\flat}7(\sharp 9)$ $\text{D}7(\sharp 9)$
 $\text{C}7\text{C}\sharp 7(9)\text{D}7$ C_{sus} F/C C_{sus} $\text{Cm}7$ F7
 $\text{B}^{\flat}7\text{M}(11)$ $\text{E}^{\flat}7(9-11-13)$ $\text{Am}7(9-11)$ $\text{D}7(\flat 13)$ $\text{Gm}7$ $\text{C}7$ F $\emptyset$ 1.

B

C_{sus} $\text{F}7\text{M}$ $\text{Em}7$ $\text{Em}7$ F/A $\text{E}^{\flat}/\text{A}$ $\text{A}7(\flat 13)$
 $\text{Dm}7(9-11)$ $\text{Dm}7\text{G}7(13)$ C_{sus} $\text{Am}7(\flat 5)$ $\text{D}7(\flat 13)$ $\text{Gm}7(9-11)$ $\text{B}^{\flat}7(9)$
 $\text{E}^{\flat}\text{sus}$ $\text{Am}7\text{D}7(\flat 9-\flat 13)$ $\text{Gm}7(9-11)$ $\text{F}\sharp 7\text{M}$ $\text{F}7\text{M}$ $\emptyset$ $\text{Cm}4(7)$ F7
 D.S Rep. Toda al Coda
 $\text{B}^{\flat}7\text{M}(11)$ $\text{E}^{\flat}7(9-11-13)$ $\text{Am}7(9-11)$ $\text{D}7(\flat 13)$ $\text{Gm}7$ $\text{C}7$ $\text{F}\sharp 7\text{M}$

2 IMPROVISO

Dia de Chico

37

F#7M F#7M F#7M

40

F#7M C_{sus} F#7(9) F7M

The image shows two staves of musical notation for improvisation. The first staff, starting at measure 37, consists of three measures, each containing a whole rest and a chord symbol of F#7M above it. The second staff, starting at measure 40, contains four measures. The first measure has a whole rest and an F#7M chord symbol. The second measure has a C_{sus} chord symbol and contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third measure has an F#7(9) chord symbol and contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth measure has an F7M chord symbol and contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piece ends with a double bar line.

Sheldon no Baião

Raniel Souza

7

Dm7(9) G 7(13) Em7 A 7 Dm7 G sus

15

E/C F#7(9)11 B 7(13) E7M A7M(9) G#m7(b5)

22

C#7(b9) F#m7(b5)9(11) B 7(b13) Em7(9) D#dim Dm7(9) Dm7(9) G 7(13) Em7(b5)

30

A 7 Fm7 A#sus D#7M G#7M Dm7(9)11

36

G sus G/F E 7(13) E 7(b13) A sus A sus Dm7(9) G sus

42

E 7(13) E 7(b13) A sus A 7(9) Dm7(9) G sus C

D.S. al Coda & Fine

48

Fine C

Carona Pro Norte

Transcrição: Léo Rugero

Paulo Tomada & Renato Borghetti

B $\flat$ o/A Bo/A Co/A C $\sharp$ o/A
 3 Do/A D $\sharp$ o/A Em7 A7 A7 D Em
 6 Em7 A7 A7 D Em Em A7(b9)/E F/E Em Em A7(b9)/E
 13 F/E Em Em 3 A7/E F/E Em Em 3 A7(b9)/E
 22 F/E Em Dm7 Em7 F7M G
 28 F $\sharp$ F Em G
 32 F $\sharp$ F Em % G/A 3 F $\sharp$ /A
 37 F/A Am/G G Gm7 A/G D
 42 E7(9)
 44 G7M

47 *G*

50 *A D Em Em7 A7 A D Em Em C7M*

55 *C#m7(b5) F#7 Bm Bm/A E/G# Am Am/G F Em F G*

61 *Am Am/G Em F G Am Am/G 6 F*

66 *Am(9) E/G# C#m7*
cadência solo

72 *C/D D7(b9) Gm7(11) Am7 A7(b13) D7M(9) Bm7(11) Bb7(b5)*

77 *Am7(11) Bm7(11) Em(9)*

81 *Em7 A7/E F/E Em*
Tempo primo

85 *A7 D Em Em7 A7*
D.S. al Coda

91 *A7 D Em*

Parceria

Renato Borghetti

D E/D C#m7 F#m7 G7M F#m7 Em9 A9 D E/D
 11 C#m7 F#m7 G7M F#m7 Em9 A9 D E/D Bm Bm/A
 20 A#m7(b5) A/G Bm Bm/A A#m7(b5) A/G F#m7 A/B B7(b5)
 27 F#m7 G#m7(b5) C#7(b5) 5 Fm7 Fm7/E E#m7(b5)
 34 D A7
 40 D D Em7 F#m7 G7M A7
 46 $\emptyset$ $\emptyset$ D
 D.C. al Coda

Sétima do Pontal

Transcrição: Léo Rugero

Renato Borghetti & Veco Marques

G7M G6 G G6 D7M D6
 7 D D6 G7M G6 G G6
 13 C7M C6 C C6 A7M D/A
 19 A7M G/A A7M B $\flat$ 7M/A $\emptyset$ D7M
 Fine
 26 Em7 F $\sharp$ m7 G7M
 32 A7 3 3 3 1. D7M 2. A7M 3 3 3 $\emptyset$ D7M Em7
 D.C. al $\emptyset$ Improvisos
 41 F $\sharp$ m7 G7M F $\sharp$ m7 Fm7 Em7 A7 D7M Em7(9) A7 Bm7 Em7 A7 Bm7
 56 D.C. al Fine

Truvinca no Forró

Transcrição: Léo Rugero

Severo & Truvinca

Musical score for "The Rose Tree" in 2/4 time, key of B-flat major (three flats). The score is written for piano (p) and includes a repeat sign. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature is B-flat major (three flats). The time signature is 2/4. The score includes a repeat sign and a first ending bracket. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature is B-flat major (three flats). The time signature is 2/4. The score includes a repeat sign and a first ending bracket.

12

1. $A\flat 7$ || 2.

12

17

1. 2.

na repetição, decrescendo para terminar

Andante

p f

21 E $\flat$ 7/B $\flat$ A $\flat$ 7

25

$E\flat 7/B\flat$

1. $A\flat 7$

2. $A\flat 7$ D.S. ao B para terminar em fade out

The musical score is for piano and consists of four measures. Measure 25 is in a key signature of three flats (B-flat major/C minor) and features a chord of $E\flat 7/B\flat$. The melody in the right hand consists of eighth notes, while the left hand has a simple bass line. Measure 26 changes the key signature to two flats (B-flat major/C minor) and features a chord of $A\flat 7$. Measure 27 continues with the $A\flat 7$ chord. Measure 28 also features the $A\flat 7$ chord. The score includes first and second endings, with a 'D.S. ao B' instruction for the second ending, indicating a repeat of the section starting at measure B.

Energia

Transcrição: Léo Rugero

Sivuca & Glorinha Gadelha

Eb7M(9) Eb7M(9)/D Cm7(9) Ab7M Db7(9)

5 Gm7 Cm7(9) Fm7 Bb7(9)

9 Eb7M(9) Ab7M Gm7 Gb7

13 Fm7 Bb7(9)

Improvisos ad lib
 17 Cm7(9) F7(13) Convenção D.C. al fim
tutti

21 Cm7(9)

Feira de Mangaio

Sivuca e Glorinha Gadelha

Musical score for "Feira de Mangaio" by Sivuca and Glorinha Gadelha. The score is in 3/4 time and features a series of chords and melodic lines across 66 measures.

Chords and measures shown:

- Measures 1-5: E7, Am, E7, Am, E7
- Measures 6-10: Am, E7, Am Am G, F E7, Am
- Measures 11-15: E7, Am, E7, Am, E7, Am
- Measures 16-20: Bm7(b5), E7, Am, Bm7(b5), E7, Am
- Measures 21-25: Bm7(b5), E7, Am, Bm7(b5), E7
- Measures 26-31: Am, A7, Dm7, G7, C, F, Bm7(b5)
- Measures 32-38: 1. Am, 2. Am, Am, E7
- Measures 39-45: Am, E7, Am, E7
- Measures 46-52: Am, E7, Am
- Measures 53-58: A7, Dm7, G7, C, F, Bm7(b5), E7
- Measures 59-66: 1. Am, 2. Am, D.S. al pulo e Fine

Homenagem à Velha Guarda

choro

Transcrição: Léo Rugero

Gravação de referência: Sivuca e Rosinha de Valença (1977)

Sivuca

F6 Eb6 Db6 C Co C F
 8 F(5)/C# Bbm6 Bbm7 C7 F7M Db7M Eb7 Ab6
 16 Ab(5) Bbm7 Eb7 Ab6 F7(b9) Bbm7
 23 Bbm7 Eb7 Ab6 Db7M 3 3
 28 G7(13) C7 F Dm7 Gm7 3 C7 3 F
 34 A7/C# F Bbm7 C7 F7M Db7M Eb7
 41 Bbm7 C7 Ab6 F7(b9) Bbm7
 49 Bbm7 Eb7 Ab6 Db7M 3 3
 54 G7(13) C7 F Em7(b5) A7 Dm Dm /C
 60 Gm/Bb D7/A 3 Gm Gm/F C Bb7 A7 D7 breque

67

Gm Dm E7 A7

72

1. Dm Dm/F Em7(b5) A7 2. Dm Eb7/G C7 6 F pedal

D.S. al Pulo *rallentando*

77

Nosso Encontro

Transcrição: Léo Rugero

Sivuca & Hermeto Pascoal

Measures 1-7 of the piece. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated below the bass line.

Chords: Gm7, Dm7, Eb7M, Gm7, Dm7, Eb7M.

Measures 8-11. Measure 8 starts with a repeat sign. Chords are indicated below the bass line.

Chords: Gm7, Am7, Gm/Bb, G/B, Cm7, Eb7M.

Measures 12-14. Measure 12 starts with a repeat sign. Chords are indicated below the bass line.

Chords: F7, Bb7M, Am7(b5), Gm7, Gm/F.

Measures 15-19. Measure 15 starts with a repeat sign. The piece ends with a double bar line and repeat dots. Chords are indicated below the bass line.

Chords: Eb7M, Dm7, Cm7, Bb7M, Ab7M, Gm7, Fm7, Eb7M, D7(4/9).

Measures 20-22. Measure 20 starts with a repeat sign. Chords are indicated below the bass line.

Chords: Eb7M, Dm7(9), Gm7.

24

Chords: Eb7M, Dm7, C7, Gm7

1.

Improvisos ad lib e D.C. al pulo e fine

28

Chords: C7, Gm7, C7, Gm7, C7, C7 Gm7

Um Tom Pra Jobim

Score

Sivuca e Oswaldinho do Acordeon

Baixo Solto D D D D A A A D D D

Accordion

6

11

Baixo e Acorde G E m A m/F# B 7

16

E m BSD# BAD m G 7 C

21

D 7/C B m E m A 7

26

31

1. A m D 7 A m D 7 C m

2.

36

F 7 D m/A# D m G 7

41

C E m A 7 D

2

Um Tom Pra Jobim

46 G7 C F7 B $\flat$ A m D7

51 G E m A m/F $\sharp$ B7 E m

56 D $\sharp$ D m G7 C D7/C

61 B m E m A7 D7 G

66 BS D D D D A A A D D D

71 D D A A A D D D D D

76 A A A D A B C E G B A G A G F $\sharp$ E F $\sharp$ E D C D

81 G G

Xanana

forró

Transcrição: Léo Rugero

Sivuca & Glorinha Gadelha

6

Gm7 C7 F7M Dm7 Gm7 C7 F7M Dm7

1. 2. Fine F F/E

12

F/E $\flat$ D7 Gm7 C7 F F F/E F/E $\flat$ D7 Gm7 C7

18

F F F/E F/E $\flat$ D7 Gm7 C7 F F F/E

24

F/E $\flat$ D7 Gm7 C7 F B $\flat$ Bo F

29

Gm7 C7 F Dm7 Bb Eb Ab Db C

1. 2.

34

F F F Dm7

D.S. duas vezes e pulo D.S. al Fine

Truvinca no Forró

Transcrição: Léo Rugero

Severo & Truvinca

The musical score is written for piano and bass in 2/4 time. It consists of five systems of staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. Chords are indicated above the staff: A $\flat$ 7, D $\flat$ 7, E $\flat$ 7, and E $\flat$ 7/B $\flat$. There are two first and second endings marked with '1.' and '2.'. A note at measure 17 indicates a decrescendo for the final repetition.

6 A $\flat$ 7

6 D $\flat$ 7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 D $\flat$ 7 E $\flat$ 7

12 1. A $\flat$ 7 2.

17 1. 2.
na repetição, decrescendo para terminar

21 E $\flat$ 7/B $\flat$ A $\flat$ 7

25

$E\flat 7/B\flat$

1. $A\flat 7$

2. $A\flat 7$ D.S. ao B para terminar em fade out

The musical score is for piano and consists of three measures. Measure 25 is in a key signature of three flats (B-flat major/C minor) and features a chord of $E\flat 7/B\flat$. The melody in the right hand consists of eighth notes, while the left hand has a bass line with eighth notes and a half note. Measure 26 changes the key signature to two flats (B-flat major/C minor) and features a chord of $A\flat 7$. The melody continues with eighth notes, and the left hand has a half note followed by a quarter note. Measure 27 also features a chord of $A\flat 7$ and includes the instruction 'D.S. ao B para terminar em fade out'. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

bossa - nova em 8 baixos

transcrição: Leo Rugero

Zé Calixto

8 baixos

Chord symbols and measure numbers:

- Measures 1-4: F7M, C7/G, F/A, C7/G, F7M, Dm7, Gm7
- Measures 5-8: A7, Dm7, E7, A7, C7(9)
- Measures 9-12: F7M, C7/G, F/A, C7/G, F7M, F7, Bb
- Measures 13-16: Bb, B°, F/C, D7, Gm7, C7(9), F6, C7
- Measures 17-20: Gm7, C7, F6, A7/E, Dm7, Dm/C, Bb, Gm7
- Measures 21-24: A7, A/G, Dm/F, A7/E, Dm, E7, A7, F#7

bossa - nova em 8 baixos

25 Bm7(9) E7 Em7 A7 Dm Dm/C Bb Gm7

29 A7 Dm D7 Gm7 C7 F6 Bbm7(9)

33 Eb6 A7/E Dm 1. A7 Dm 2. Dbm C7

36 F6 Bm7(b5) Bbm7(b5) F7M(9)

D.C. al Coda

Forró do Seu Dideu

Transcrição: Léo Rugero

Zé Calixto

$\text{♩} = 84$ 2/4

Chords: C, C/E, Dm/F, G7, C, G, G/F, C/E, C, Dm7, G7, C, G, G/F, C/E, C, Dm, G7, C, G, G/F, C/E, C, Dm, G7, C

1. 2. $\text{Del segno al } \text{C}$

19

24

G G/F C/E C Dm G7

1. C 2. C

D.S. al Φ e fim

Φ
29

C

Forró em Campina Grande

Transcrição: Léo Rugero

Zé Calixto

♩ = 90

Chords and measures shown in the score:

- Measures 1-5: C7, F, Am, Gm7, C7, F, C7
- Measures 6-10: F, Am, Gm7, C7 (1. ending), F, 2. ending, Gm7, C7(9)
- Measures 11-15: Am7, Dm7(9), Gm7, C7(9), F6, Dm7(9), Gm7, C7(9), Am7, Dm7(9)
- Measures 16-21: Gm7, C7(9), F6, Gm7, C7(9), Am7, Dm7, Gm7, C7(9), F6, Dm7
- Measures 22-26: Gm7, C7(9), Am7, Dm7, Gm7, C7(9), F6, D.S. al, F

Forró em Serra Branca

Transcrição: Léo Rugero

Zé Calixto

6

11

16

D.S. al Coda

Tô aqui pra isso

Transcrição: Paddy League

Zé Calixto

Dm Dm/C# F/C Dm Dm/C# F/C
 5 Dm Bb/F A7/E Dm Bb/F A7/E Gm
 10 Dm A7 D7 Gm Dm
 15 A7 1. Dm 2. Dm Gm Dm A7
 21 Dm Gm Dm E7 A7
 26 Gm Dm A7 Dm D7 Gm Dm
 32 Bb7 A7 1. Dm 2. Dm

Xote em Fá

Zé Calixto

1. F/E $\flat$ Gm/D F/C F/A Gm7 C7 F/A F

5 F/E $\flat$ Gm/D F/C F/A Gm7 C7 1. F

9 2. F Gm C7 A7 C7 C7/E

13 F F/A Gm7 C7 F/A F Gm7 C7

17 1. F 2. F D.S. al Fine F/E $\flat$ Gm/D

20

M

M

24 F/C B $\flat$ F/A C7/G F C7/E F Fine

24 F/C B $\flat$ F/A C7/G F C7/E F Fine

Adeus, Sertão

Adaptação e arranjo: Léo Rugero

Referência: Negrão dos Oito Baixos

Tradicional da Região Nordeste

G7M(9) Am7 Bm7 C7M C#m7(b5) C/D G7M(9) C7M(9)/G G7M(9)

10 Am7 Bm7 C7M C#o C/D G C/D G C7 G7

20 D7 G7 C7 G7 D7 G7 C7 G7 D7

29 G7 C7 G

Forró do Pé Rapado

Adaptação: Abdias Filho Transcrição: Léo Rugero

Tradicional - Região Nordeste

Measures 1-5 of the musical score for Forró do Pé Rapado. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Chords F and C7 are indicated above the bass line.

Measures 6-10 of the musical score for Forró do Pé Rapado. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Chords C7, F, and Bb are indicated above the bass line.

Measures 11-15 of the musical score for Forró do Pé Rapado. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Chords F, C7, and Bb are indicated above the bass line.

Measures 16-21 of the musical score for Forró do Pé Rapado. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Chords C7, F, and Bb are indicated above the bass line. The section ends with a double bar line and a repeat sign.

Measures 22-26 of the musical score for Forró do Pé Rapado. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Chords F and C7 are indicated above the bass line. The section ends with a double bar line and a repeat sign.

Meus Canarinhos

arrasta-pé

Tradicional - Região Nordeste

The musical score is written for guitar in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time signature. It consists of four staves of music.

- Staff 1:** Measures 1-6. Measure 1 has a whole rest. Measures 2-3 are marked with a double bar line and repeat sign. Chords D7 and G are indicated above measures 3 and 4 respectively. The staff ends with a double bar line.
- Staff 2:** Measures 7-9. Measure 7 starts with a measure rest. Measures 8-9 are bracketed together and labeled "1.G". Measure 9 has a repeat sign. A second bracket labeled "2.G" covers measures 10-11, which end with a double bar line.
- Staff 3:** Measures 12-19. Chords G, C, D7, G, G7, G/F, C/E, and Am/C are indicated above measures 12 through 19 respectively. The staff ends with a double bar line.
- Staff 4:** Measures 20-27. Chords D7, D/C, G/B, G7, G/F, C/E, Am/C, D7, D/C, G, and D.S. are indicated above measures 20 through 27 respectively. The staff ends with a double bar line.

O Bode

Adaptação: Abdias Filho

Transcrição: Léo Rugero

Tradicional - Região Nordeste

The musical score is written for a piano introduction in 2/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The score is divided into three staves, each containing a melodic line and a series of chords.

Staff 1: The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The chords are: F (first measure), Bb7 (second measure), F7 (third measure), Bb7 (fourth measure), F7 (fifth measure), and Bb7 (sixth measure).

Staff 2: The second staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The chords are: F7 (first measure), Bb7 (second measure), F7 (third measure), Bb7 (fourth measure), F7 (fifth measure), Bb7 (sixth measure), and F7 (seventh measure).

Staff 3: The third staff begins at measure 14. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The chords are: Bb7 (first measure), F7 (second measure), Bb7 (third measure), F7 (fourth measure), and D.S. (fifth measure).

O cachorro

baião

Adaptação: Abdias Filho

Transcrição: Léo Rugero

Tradicional - Paraíba

1. C Am Dm F G C

10 2. C Dm G7 C F G C C

20 2. G7 C G7 C G7 C D.S.

Tem Rapadura

Adaptação: Abdias Filho Transcrição: Léo Rugero

Tradicional - Paraíba

8

16

Bm7 Am7 D7 G G7 C Bm7 Am7 D7 G D.S.

Xote Laranjeira

Transcrição e adaptação: Léo Rugero

Gravação de referência: Mary Therezinha

Tradicional R.G. do Sul

1. C G7 G 3 F 3

6. G 3 F 3 C/E 3 G/D 3 1. C 2. C G7

11. C G7 1. C 2. C C 3

18. G G 3 F 3 G 3 F 3 C/E 3 G/D 3 1. C

23. 2. C G7 C G 3 G/F 3 C/E 3 G/D 3 1. C 2. C