Adaptando a sonoridade do baião para o piano

Tatiana Cláudia Iwaki Motta[1]

Ângelo Nonato Natale Cardoso[2]

Categoria: Iniciação Científica

Resumo: A proposta do presente artigo é apresentar possibilidades musicais de se tocar o gênero em questão ao piano solo, adaptando os elementos sonoros típicos apresentados, essencialmente, pelo instrumental sanfona, triângulo e zabumba, que tradicionalmente o interpreta, grupo do qual o piano não faz parte. Para tanto, analisamos a história do baião, suas características, instrumentação e nuances para, assim, levantar sua identidade sonora e sugerir sua adequação para o piano. Também, como suporte, recorremos aos compositores eruditos que se utilizaram deste gênero para compor algumas de suas obras.

Palavras-chave: Baião. Piano Popular Brasileiro. Piano Solo.

Adapting the baião's sound to the piano

Abstract: The purpose of this article is to present musical possibilities of playing the genre in question on the solo piano, adapting the typical sound elements presented, essentially, by the accordion, triangle and zabumba instruments, which traditionally plays it, a group of which the piano is not part . Therefore, we analyze the history of the baião, its characteristics, instrumentation and nuances in order to raise its sound identity and suggest its suitability for the piano. Also, as a support, we resort to the classical composers who used this genre to compose some of their works.

Keywords: Baião. Brazilian Popular Piano. Solo Piano.

Introdução

Oriundo da região nordestina, o "forró", no que diz respeito à terminologia, possui conotações distintas: local onde se tocam determinados gêneros musicais, festa, ou gênero musical específico. Enquanto denominação musical abrange diversos subgêneros como xote, arrastapé, xaxado, rojão, seu homônimo forró e o baião, sendo este último o foco deste trabalho.

[1] Graduada em Licenciatura em Música, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Escola de Música, tatianacim@gmail.com.

[2] Doutor, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Departamento de Teoria Geral da Música, angelonnc@yahoo.com.br

A predominância da tradição oral para o aprendizado do forró faz com que o registro musical escrito seja mais escasso, exigindo do intérprete a vivência e o conhecimento de sua linguagem para tocá-lo quando se tenciona preservar algumas de suas características. Este artigo procura contribuir, entre outras coisas, com a sugestão de elementos que possibilitarão ao pianista, mesmo não tendo vivência com o baião, realizá-lo mantendo uma proximidade sonora com este.

O Baião e Luiz Gonzaga: apontamentos

Segundo Evan Alexander Megaro (2014 p.21), o baião teria origem em danças folclóricas africanas como lundu, coco, calango e batuque, além do tango brasileiro e do maracatu. Megaro ainda nos conta que o termo "baião" tem origem no "baiano" e se referia a uma dança de roda com improvisos de canto (2014, p. 14). Conforme o autor, o baião se consolida em gênero musical em meados da década de 1940 com a popularização da música de Luiz Gonzaga. No entanto, há controversas, visto que, o compositor citado por Megaro, como nos conta José Ramos Tinhorão, afirma que a origem do nome não é certa (1986, p. 221).

A importância de Luiz Gonzaga, para o baião é inquestionável, porém sua importância não se restringe à divulgação do gênero. Segundo Tinhorão, o compositor afirmara ser o pioneiro na utilização da formação instrumental base do grupo que realizava o baião, composto pela sanfona, zabumba e triângulo, sendo ele o responsável pela introdução do triângulo no gênero musical (1986, p. 220). Os músicos Genival Lacerda e Santana, em entrevista ao programa Sou Forró do canal de televisão TV Caatinga, da Universidade Federal do Vale do São Francisco (SOU FORRÓ, 2017), corroboram a informação do compositor nordestino. Além disso, Gonzaga também teria popularizado no forró a maneira de tocar a sanfona, abrindo e fechando pouco o fole, porém com velocidade, o que "trouxe o swing do baião", segundo o cantor Santana (SOU FORRÓ, 2017).

Sua relevância é tão grande que apesar do auge de sua música ter acontecido há sete décadas, seu legado musical é conhecido, ouvido e tocado até hoje, sendo ainda uma das principais referências para artistas modernos do gênero, fazendo jus ao título de Rei

do Baião, como é popularmente conhecido. Sobre a criação do compositor natural de Exu, o mesmo afirma:

> "O baião foi ideia minha e do Humberto Teixeira. Quando toquei um baião para ele saiu à ideia de um gênero novo. Mas o baião já existia como coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando ele faz o tempero para entrar na cantoria e da aquela batida, aquela cadencia no bojo da viola. A palavra também já existia. Uns dizem que vem do baiano, outros dizem que vem de baía grande. Daí o baiano que saiu cantando no sertão, deixou lá a batida e os cantadores do nordeste ficaram com a cadência. O que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo, como letra. Era uma coisa que se falava; 'Dá um baião aí... '. Tinha só um tempero, que era um prelúdio de cantoria. É aquilo que o cantador faz quando começa a pontilhar a viola, esperando a inspiração." (Revista Veja, 15 de março de 1972)

Mesmo tendo surgido há tempos atrás, o baião faz sucesso e movimenta um mercado ávido por esse gênero ainda hoje. Como observam Ivan Dias e Sandrinho Dupan vários foram os artistas que disseminaram o baião em diferentes épocas, tais como Jackson do Pandeiro, Marinês, Abdias, João do Vale, Dominguinhos, Sivuca, Jacinto Silva, Elino Julião, Genival Lacerda, Pinto do Acordeon, Anastácia, Nando Cordel, Maciel Melo, Elba Ramalho, Alceu Valença, Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Trio Nordestino, Mestrinho, Trio Dona Zefa, Trio Potiguá, Forróçacana, Silvério Pessoa (2017, p. 20-21), entre vários outros que fazem um forró cuja influência do "Rei do Baião" é notável e admitida pelos mesmos.

A instrumentação do baião

Além do ritmo realizado pelas batidas dos instrumentos percussivos, outras características também colocam o ouvinte em contato com a singularidade de cada gênero. A instrumentação, por exemplo, é um elemento fundamental na identificação do gênero, pois a combinação de diferentes timbres pode conduzir o ouvinte ao reconhecimento do mesmo. No baião, essa identidade sonora é composta pelo trio acordeom, zabumba e triângulo.

Embora a formação convencional do baião seja o trio mencionado, ao longo de sua história uma diversidade instrumental pode ser constatada e outros instrumentos foram e são bem-vindos como, por exemplo, o pandeiro, o ganzá, o reco-reco, que são incorporados com padrões sonoros diferentes daqueles apresentados no samba ou choro. Na década de 1940, por exemplo, instrumentos como tuba, clarinete, violão de sete cordas, banjo, cavaquinho também podem ser encontrados em gravações deste gênero. Já na década de 1970, instrumentos como contrabaixo, guitarra e bateria são introduzidos em gravações descomprometendo, assim, o gênero da exclusividade da instrumentação acústica original (DIAS e DUPAN, 2017, p. 21).

Contudo, notamos que essa diversidade de instrumentos, essencialmente, não traz nenhum elemento rítmico novo. Sua participação se resume a acentuar e enriquecer o timbre através da reprodução dos padrões apresentados pelo trio tradicional, como veremos a seguir.

O trio nordestino

Segundo Trotta, cada instrumento desempenha um papel importante no gênero. A sanfona assina a sonoridade do baião através da sua solução melódico-harmônico e de sua peculiar técnica de puxada de fole (2008, p. 7). O triângulo mantém a subdivisão em figuras de 1/4, enfatizando os contratempos através do movimento de abrir e fechar da mão proporcionando mudança de timbre do mesmo. Para o autor, a zabumba reproduz a pulsação da música, com acentos graves e também executa contratempos com sons agudos produzidos por uma baqueta de bambu conhecida como “bacalhau”. Porém, não acreditamos que essa relação entre a zabumba e a pulsação tenha sido bem colocada pelo autor, uma vez que induz o leitor a pensar que o toque da zabumba coincide com o pulso da música, quando não é verdade.

Trotta também fala sobre a hierarquia dos instrumentos, colocando a sanfona como o principal elemento na construção do gênero, seguido pela zabumba e em seguida, o triângulo. Porém, discordamos dessa hierarquização visto que todos os três instrumentos somados a voz também assumem papéis fundamentais da distinção dos subgêneros do forró.

No Brasil, o acordeom recebe outros nomes gerando certa confusão. No sul é conhecida por gaita e no nordeste pelo nome de sanfona (ver figura 1). Existe também a sanfona de oito baixos (ver figura 2), também conhecida como gaita-ponto, gaita de duas conversas ou cordeona de oito baixos, concertina, realejo, entre vários a depender da região (RUGERO, 2009, p. 3).

Fig. 1. Acordeom de 120 baixos[3].

Fig. 2. Capa do disco 8 Baixos Brasileiros, Volume 4 de Gerson Filho[4].

Segundo o Dicionário Musical Brasileiro, de Mário de Andrade, zabumba, xabumba ou bombo, é um "instrumento de percussão; um tambor grande com duas membranas, percutidas na posição vertical, com duas baquetas (1986, p. 489).

[3] Fonte: Arquivo pessoal.

[4] Disponível em http://www.forroemvinil.com/gerson-filho-vol-4-8-baixos-brasileiros/

Encontrada em diversos países, no Brasil, o instrumento tem grande popularidade principalmente no Nordeste, onde é tocado em manifestações culturais como Caboclinhos, Maracatu de Baque Virado, Maracatu de Fortaleza, Orquestra de Frevo, Festas Juninas, entre outras (ROCHA, 1999, p. 7).

Para ser tocado, o instrumentista deve posicionar a zabumba à sua frente, em contato com seu abdome e diagonalmente em relação a seu tronco, sustentado por uma alça apoiada nas costas (ver figura 3). A membrana grossa do tambor é posicionada para cima e deve ser tocada com a baqueta de ponta macia (também conhecida como maceta) com a mão dominante do músico. A membrana mais fina fica para baixo e é percutida pela outra mão com a baqueta fina, sob a terminologia já mencionada bacalhau.

Fig. 3. Zabumba[5].

Embora seja um instrumento da cultura popular, segundo Luis Henrique (1994, p. 47) o triângulo também teve aparições na música erudita como, por exemplo, na ópera de Hamburgo em 1710, na ópera La Fausse Magie de Grétry (1775), no Capricho Espanhol (1887) de Rimsky-Korsakov e Concerto para Piano em mi bemol de Liszt, em que o compositor usa o triângulo como instrumento solista.

O instrumento carrega o nome de sua forma e toca com uma vareta também de ferro (ver figura 4) (ROCCA, 1986, p. 35). É um instrumento de dimensões e espessuras variadas (ver figura 5), que produz um som metálico que fica bem distinto no trio

[5] Disponível em <www.instagram.com/robson_zabumba>.

instrumental do forró. Para tocar o triângulo, deve-se segurá-lo com uma mão enquanto a outra movimenta a vareta na parte interna do triângulo, percutindo nas bases do instrumento. Ele pode ser segurado diretamente em uma de suas bases ou suspenso por uma pequena corda fina de nylon que passa à volta da barra ou por um orifício feito em um dos vértices, produzindo assim sua máxima vibração. No baião é mais comum que se segure o triangulo com a mão em uma de suas bases, fazendo o movimento de abrir e fechar para que o timbre se diferencie e acentue dessa forma contratempos do ritmo.

Fig. 4. Triângulo[6].

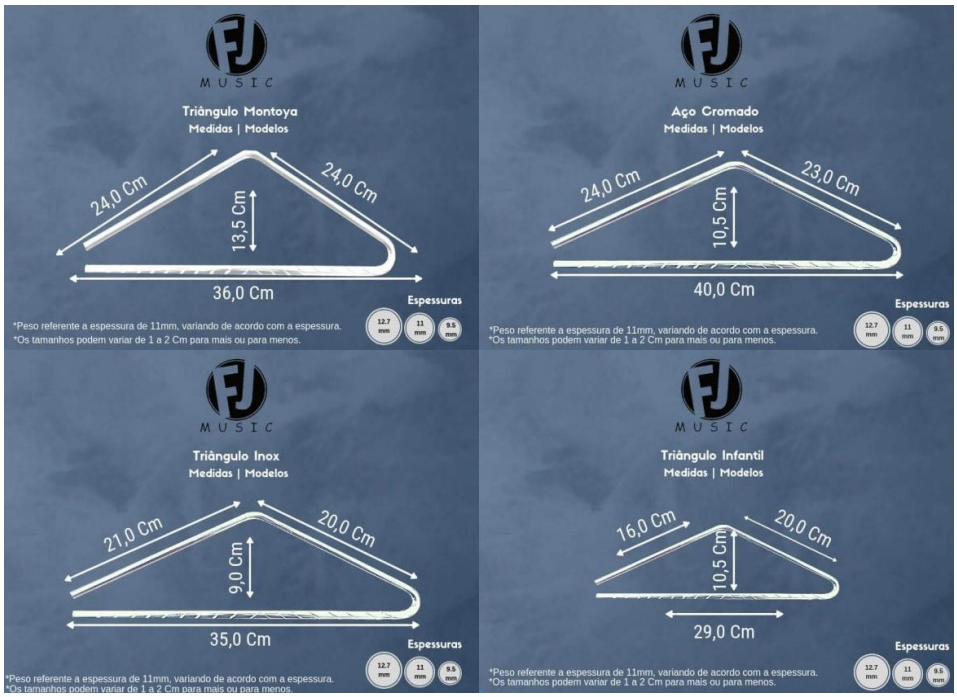


Fig. 5. Dimensões do triângulo.

[6] Fonte das figuras 4 e 5: Imagens cedidas pela fabricante mineira Frajola Music.

A Sonoridade do Baião

Cada instrumento do trio nordestino tem seu papel fundamental na construção do baião. Enquanto a sanfona se encarrega da harmonia, da melodia e de ritmos característica do gênero, o triângulo e a zabumba fazem padrões rítmicos e variações. Segundo Cortês, o instrumento central da bateria percussiva no baião é a zabumba, uma vez que a síncope que marca o gênero do baião está nas células rítmicas reproduzidas por esse instrumento e o papel do triângulo no gênero é manter a subdivisão do pulso, e acentuar os contratempos (CÔRTES, 2014, p. 197). No entanto, acrescentamos que o triângulo muitas vezes varia consideravelmente, criando acentuações diferentes e indo além da subdivisão do tempo.

A métrica binária é característica marcante do baião assim como sua condução rítmica (conhecida popularmente como levada) conforme representada nas transcrições das figuras abaixo. Ressaltamos que a condução ilustrada é elementar e que há diversas variações executadas pelos instrumentos.

Nas figuras 6 e 7, para representar seus timbres distintos, reproduzidas a partir dos autores Dias e Dupan (2017, p. 11), será usada a seguinte legenda:

zabumba: som "aberto" – a baqueta percute na membrana superior e o instrumentista permite o seu recuo; som "fechado" – ao percutir a baqueta na membrana superior, o instrumentista a pressiona gerando um som mais "abafado"; bacalhau – a baqueta percute a membrana inferior.

Triângulo: som aberto – ao bater com a baqueta de metal no instrumento, o instrumentista abre a mão gerando um timbre mais "metálico", "brilhante"; som fechado – ao percutir a baqueta no instrumento o instrumentista fecha a mão possibilitando um som mais "abafado". O posicionamento da "cabeça" das notas hora na parte superior ou inferior, diz respeito ao local onde o será realizada a percussão.

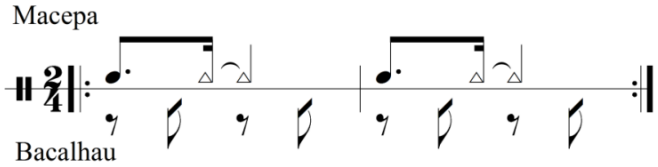


Fig. 6. Figuras rítmicas da zabumba[7].

[7] Fonte: DIAS E DUPAN (p. 13)

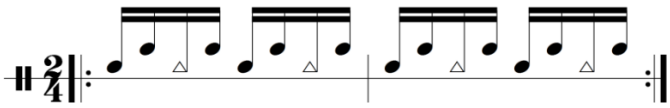


Fig. 7. Figuras rítmicas do triângulo[8].

Sem diferenciar o timbre em sua transcrição, o autor Éder Rocha apresenta variações da zabumba, transcritas a seguir.

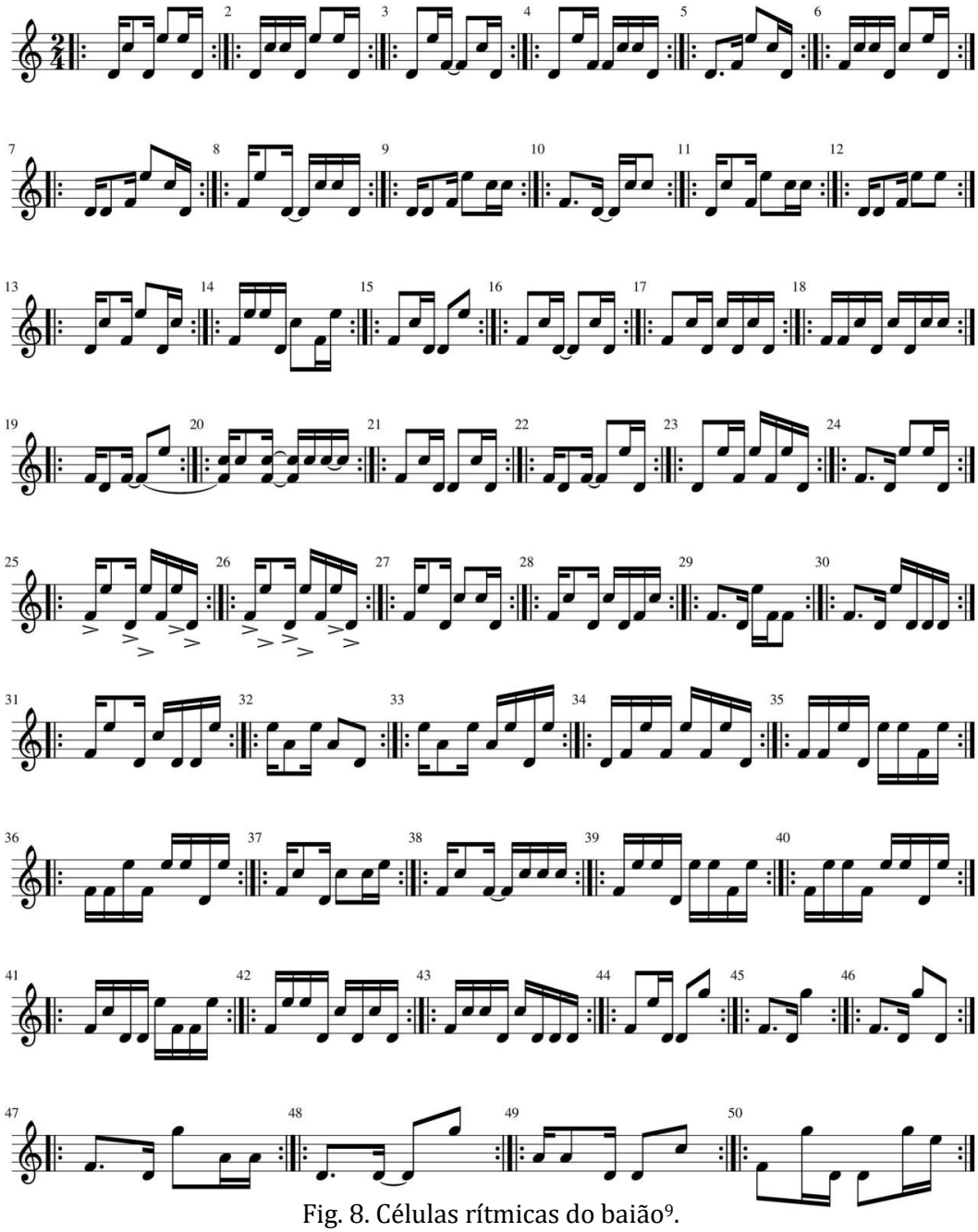


Fig. 8. Células rítmicas do baião[9].

[8] Fonte: DIAS E DUPAN (p. 14)

Três obras eruditas influenciadas pelo baião

A utilização de elementos da cultura popular em obras eruditas há séculos têm sido um recurso recorrente. Tal prática não se faz diferente entre os compositores brasileiros que utilizaram o baião como inspiração. Como observa Megaro, compositores como Sérgio Correa Vasconcellos, Guerra Peixe, Osvaldo Lacerda, Octávio Maul, Ronado Miranda, Heitor Villa Lobos, Cláudio Santoro, colocaram elementos do baião em suas obras (MEGARO, 2013, p. 17).

Para exemplificar, podemos citar (1) "Violeiro" da Suite no2 (Nordestina) de César Guerra-Peixe; (2) "Baião" de Osvaldo Lacerda; (3) "Suite no 3" de Ronaldo Miranda. As obras escolhidas como exemplo foram compostas para piano, visto que um dos objetivos deste trabalho é analisar como foram feitas as adaptações do baião para este instrumento e como seus elementos constitutivos são utilizados por estes compositores para, destarte, criar subsídios e sugestões para nossa proposta de generalizações no que dizem respeito da adequação deste gênero para piano solo.

Na peça para piano "Violeiro" da Suíte no2 de Guerra Peixe, o autor faz menção à sonoridade da música nordestina, utilizando o modalismo na melodia, semelhante às cantorias tradicionais do povo dessa região (1959, p. 1). Segundo o próprio, o acompanhamento da mão esquerda reproduz o chamado "baião de viola" ou "Rojão", fazendo referência a esse estilo musical onde o cantor improvisa versos com o acompanhamento da viola que segue o padrão rítmico do baião (1959, p. 1).

A obra apresenta outras características que nos remetem ao ambiente sonoro musical nordestino, no entanto o padrão rítmico utilizado no trecho a seguir (figura 9) é o que mais nos interessa, pois se assemelha ao padrão da zabumba descrito anteriormente, composto no primeiro tempo por uma colcheia pontuada na nota mais grave acompanhado de uma colcheia na nota aguda e semicolcheia na nota média, e no segundo tempo duas colcheias nas notas aguda. A alternância de notas graves e agudas no padrão rítmico fazem com que a sonoridade final se aproxime ao som grave e agudo produzido pela zabumba no baião.

[9] Fonte: ROCHA (1986, p.50)

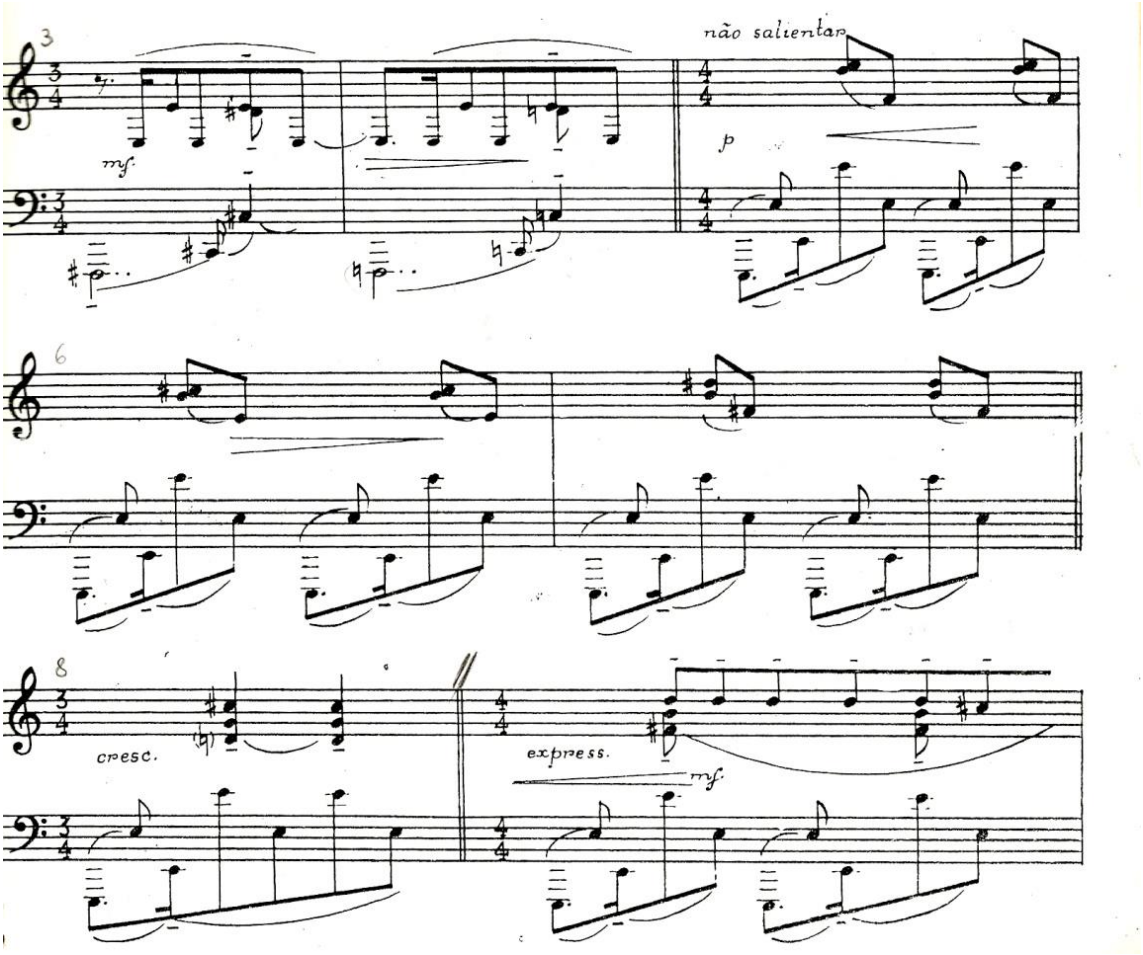


Fig. 9. Trecho da Suite Nº2 de Guerra Peixe.

Analisando o trecho do "Baião" de Osvaldo Lacerda, é possível identificar um padrão rítmico semelhante ao utilizado por Guerra-Peixe, característico da zabumba, também na clave de fá, para ser executada pela mão esquerda no piano, o que seria uma variação de levada da zabumba. Na música de Osvaldo Lacerda, essa levada se apresenta e é seguida por outras variações no segundo tempo. A melodia na clave de sol varia entre colcheias e semicolcheias, algumas vezes reproduzindo variantes das levadas dos instrumentos característicos do baião.

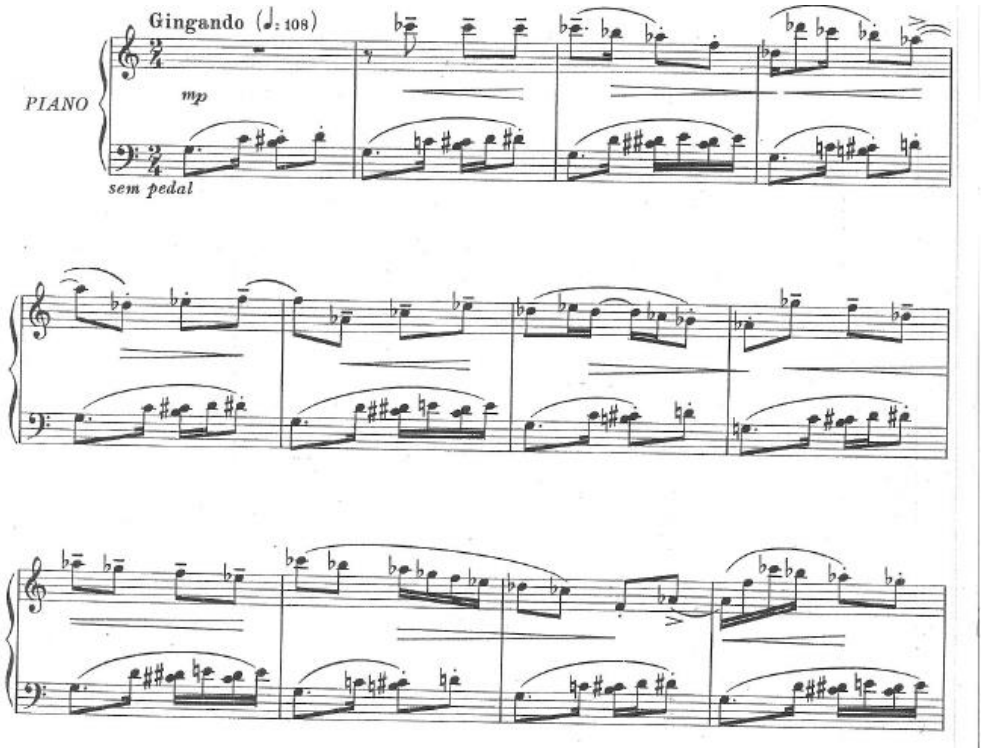


Fig. 10. Trecho de Baião de Osvaldo Lacerda.

Assim como nas peças anteriormente citadas, o IV movimento da "suíte no 3" para piano de Ronaldo Miranda traz em sua sonoridade elementos típicos do gênero aqui abordado e podem ser notado logo de início com o aparecimento do padrão rítmico na clave de fá caracterizado por uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia ligada a outras duas cholcheias, conforme pode ser visto no da figura 11. Esse padrão rítmico se repete durante todo movimento, no entanto, seguindo variações rítmicas do baião.

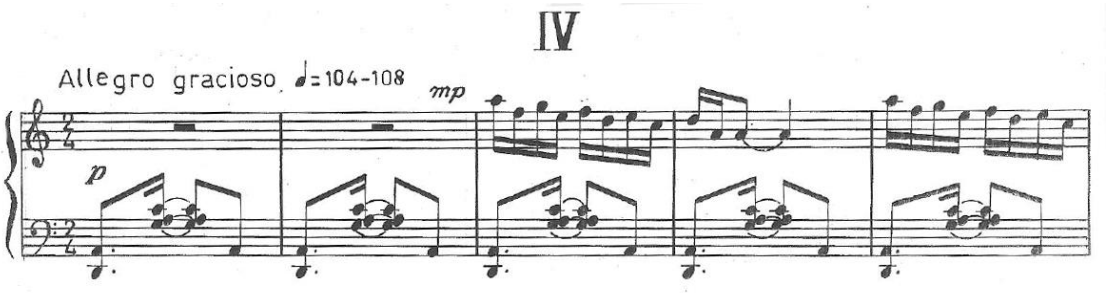


Fig. 11. Trecho de Suite no 3 de Ronaldo Miranda.

Nota-se semelhança entre o padrão rítmico descrito por Hercules Gomes (ver figura 12), embora na transcrição sugestiva do autor ele use notas graves para a segunda ocorrência sonora do padrão composta pela semicolcheia ligada à colcheia. Essa diferença de escolha de alturas entre os autores, reforça o entendimento que a transcrição do padrão rítmico pode ser interpretada de forma variada, conforme a sonoridade que o instrumentista esteja buscando. Outro ponto a ser observado na melodia de Ronaldo Miranda é predominância das semicolcheias acentuando os contratempos, lembrando o ritmo executado pelo triângulo.

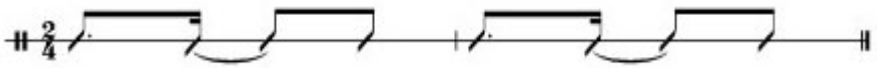


Fig. 12. Células rítmicas do baião[10].

É possível observar semelhanças na mão esquerda das três composições, onde os padrões ritmos são parecidos e todos correspondem a variações do baião. A semicolcheia pontuada acompanhada da semicolcheia no primeiro tempo é comum a todos as músicas, assim como a altura das notas, iniciando no grave na primeira semicolcheia pontuada e ascendendo o movimento na próxima semicolcheia. Tal movimento se assemelha aos sons graves e agudos da zabumba e do bacalhau. No segundo tempo, surgem colcheias e semicolcheias variando entre notas graves e agudas também de acordo com as variações rítmicas da zabumba.

Adaptando a sonoridade do Baião para o Piano

Embora a evidente diferença entre o piano e os instrumentos característicos que tocam o baião, como vimos, é possível criar levadas no piano que remetam sonoramente a esses instrumentos, explorando além das figuras rítmicas usadas por eles, recursos como a escolha de altura de cada nota e a dinâmica para melhor representar a batida utilizada por determinado instrumento de percussão.

Contudo, é necessário ressaltar que as transcrições são feitas priorizando a estética e a forma pianística de apresentar a música, por isso alguns elementos desses

[10] Gomes (2016, p.02), disponível em www.herculesgomes.com.br.

instrumentos (como altura de notas, sons "abertos" e "fechados" da percussão, movimentação do fole da sanfona, entre outros) apresentarão adequações, divergindo em alguns momentos, dos aspectos originais da sonoridade destes instrumentos.

Como exemplo, para adaptar o som da zabumba no baião ao piano, alguns ajustes são feitos por se tratar de instrumentos bem distintos. Tal adaptação refere-se à batida fechada da maceta da zabumba no primeiro tempo que produz um som um pouco mais agudo que a segunda batida fechada, porém é representada no piano pela nota mais grave da sequência rítmica. Essa adaptação usada nas transcrições deste trabalho também foi feita pelos compositores eruditos, que usaram o mesmo recurso da nota mais grave no primeiro tempo, mesmo não sendo a reprodução mais próxima da levada da zabumba. Uma possível razão para essa adequação de levada no piano, utilizando a nota mais grave no primeiro tempo, é a busca pelo apoio métrico, uma vez que a nota mais grave nesse primeiro tempo, em nossa cultura, enfatiza mais frequentemente o início do compasso. Contudo, alterações como estas não descaracterizam o gênero e são feitas para melhor "tradução" dentro da linguagem pianística.

As Transcrições

É interessante observar que os elementos sugeridos na adaptação das músicas para a leitura ao piano, tanto dos autores apresentados quanto nossas, não se encontram restritos a apenas uma peça, mas, pelo contrário, podem ser utilizados genericamente em toda música que se enquadre no gênero baião, uma vez que a proposta é achar maneiras de traduzir o gênero e os elementos que o caracteriza para a proposta ao piano solo.

Para tanto, apresentaremos as músicas consensualmente pertencentes ao gênero baião – "Ai que saudade d'ocê", "Baião", "Sanfona sentida", onde transcreveremos nossas sugestões de padrões rítmico-melódicos-harmônicos os quais, acreditamos, nos remeterão à sonoridade do gênero em questão.

O Trio Nordestino representado na Transcrição

Em nossa proposta, as células rítmicas da zabumba são predominantes nas transcrições, mas também podem ser notadas as semicolcheias, acentuações do

triângulo e alguns padrões empregados na sanfona. É interessante notar que na transcrição esses instrumentos podem se fundir sendo possível encontrar elementos característicos dos três compondo o mesmo trecho. Como exemplo, o uso do arpejo de acordes que é algo frequente nas melodias do baião e amplamente usado em improvisos do acordeom, nas transcrições aparece na mão esquerda reproduzindo os padrões rítmicos da zabumba ou triângulo, referenciando dessa forma dois ou três instrumentos de uma só vez.

A levada predominante, composta pela semicolcheia pontuada e a semicolcheia ligada a duas colcheias, representam um dos padrões rítmicos da zabumba. Nas transcrições, as notas graves foram escolhidas para representar o toque grave da maceta na membrana superior da zabumba, enquanto a colcheia e as semicolcheias do segundo tempo são notas mais agudas, representando o som da batida do bacalhau na parte inferior da zabumba. Este padrão rítmico sincopado, também pode ser encontrado com uma pequena variação no segundo tempo (ver compassos 3 e 7 da transcrição de Ai Que Saudade D´Ocê). Esse padrão rítmico transcrito nos demais compassos também está presente na Suite no3 de Ronaldo Miranda. Apesar de fazermos aqui um paralelo com a zabumba, trata-se de um padrão recorrente não somente no gênero baião, mas também em diversos estilos na música brasileira.

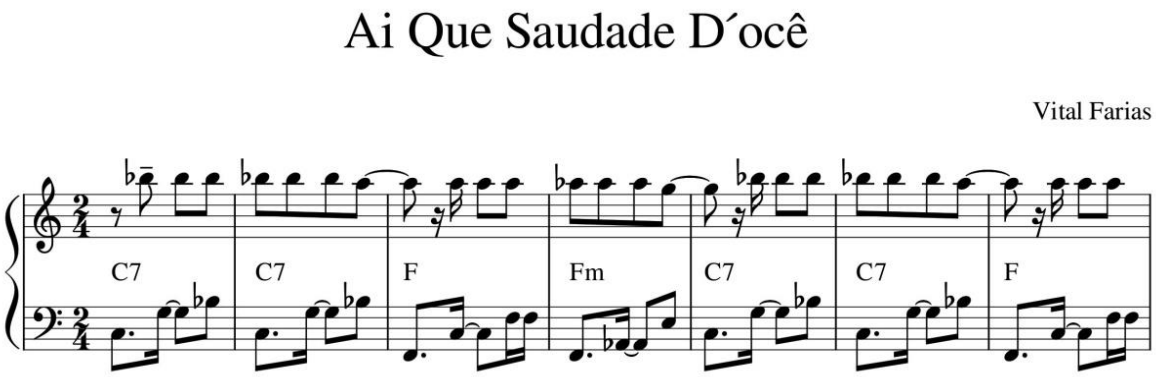


Fig. 13. Transcrição parcial da música “Ai que saudade D’ocê”.

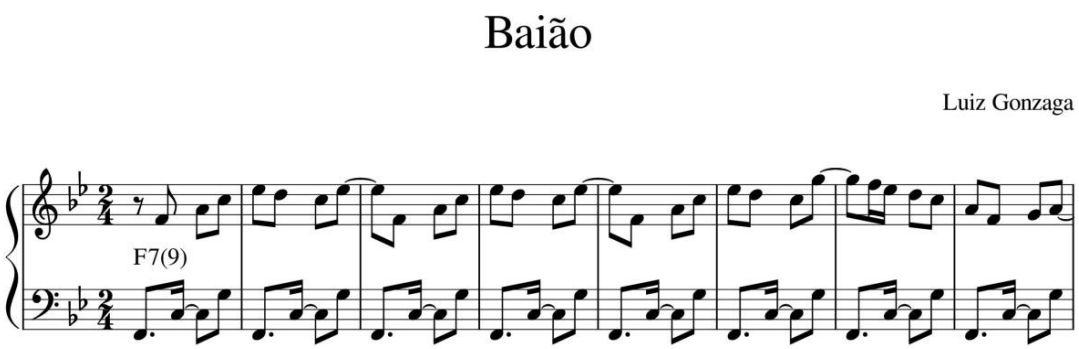


Fig. 14. Transcrição parcial da música “Baião”.

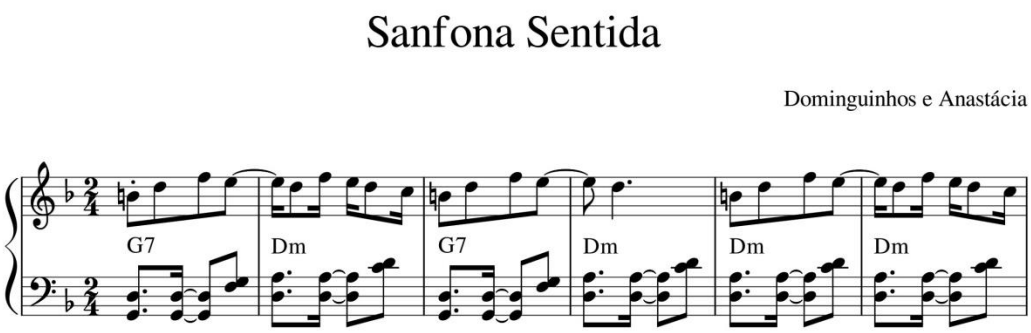


Fig. 15. Transcrição parcial da música “Sanfona sentida”.

No trecho abaixo da música “Baião” (figura 16), o compasso 15 e 16 representam um recurso apresentado na sanfona em gravações de Luiz Gonzaga, onde se seguram as notas, interrompendo a levada da música. Também nesse trecho observa-se o aparecimento de outro padrão rítmico, na clave de fá dos compassos 17 a 20, sendo uma variação muito recorrente executada pela zabumba, e apresentada na página 9. As notas mais graves, no trecho representadas pela nota fá na clave de fá, sugerem o som grave da zabumba, intercalando no primeiro tempo com notas agudas as quais nos remetem ao toque agudo do bacalhau.

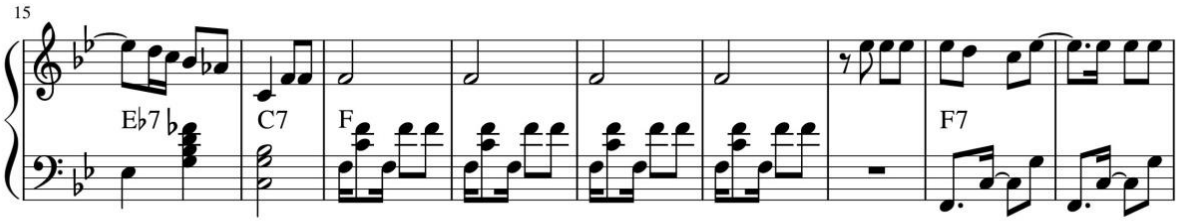


Fig. 16. Transcrição parcial da música “Baião”.

No próximo trecho (figura 17), uma outra variação da levada do baião é sugerida a partir do compasso 21, na música "Ai Que Saudade D´oce". O mesmo princípio da alternância de grave e agudos da zabumba é reproduzido nessa varição, usando as oitavas da tônica da harmonia como contraste das alturas no primeiro, e notas importantes para evidenciar a função harmônica do acorde em registros mais agudos no segundo tempo (alternando entre terças, sétimas ou repetição da tônica).

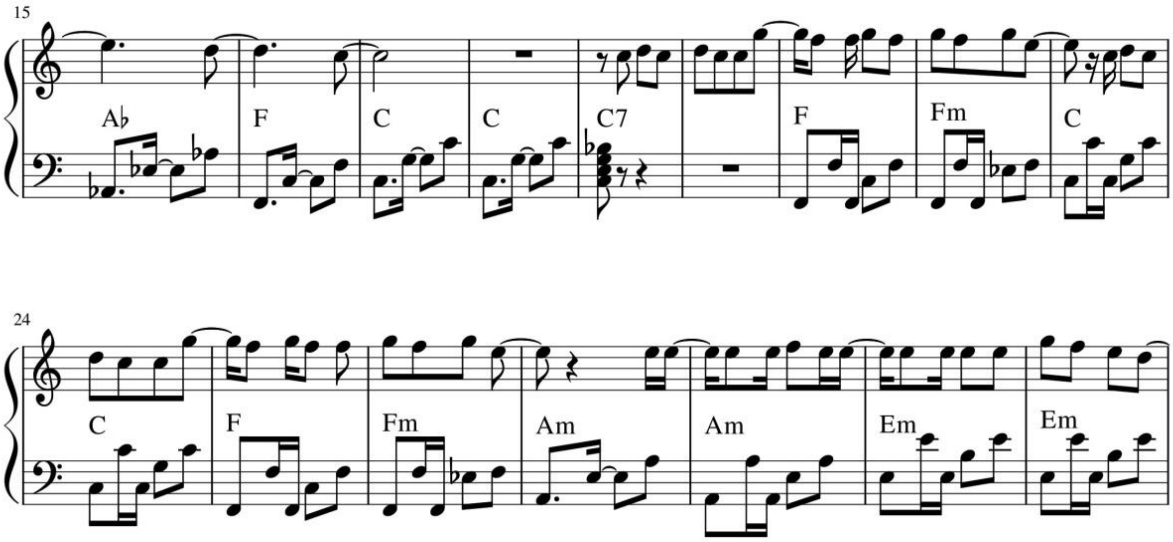


Fig. 17. Transcrição parcial da música "Ai que saudade D'ocê".

No trecho abaixo (figura 18), da transcrição de Baião, do compasso 29 ao 34, é possível observar a levada feita por semicolcheias, que pode ser interpretada como representação do triângulo, por ser um padrão ritmico constante desse instrumento, acentuando na terceira semicolcheia de cada tempo, como pode ser também interpretado como uma varição da zabumba que enfatiza as notas mais graves, através da acentuação na última semicolcheia do primeiro tempo e na segunda do segundo tempo lembrando o som grave da batida da maceta na zabumba. Nesse caso, a escolha da acentuação fará refêrencia sonora a um desses dois instrumentos do trio nordestino.

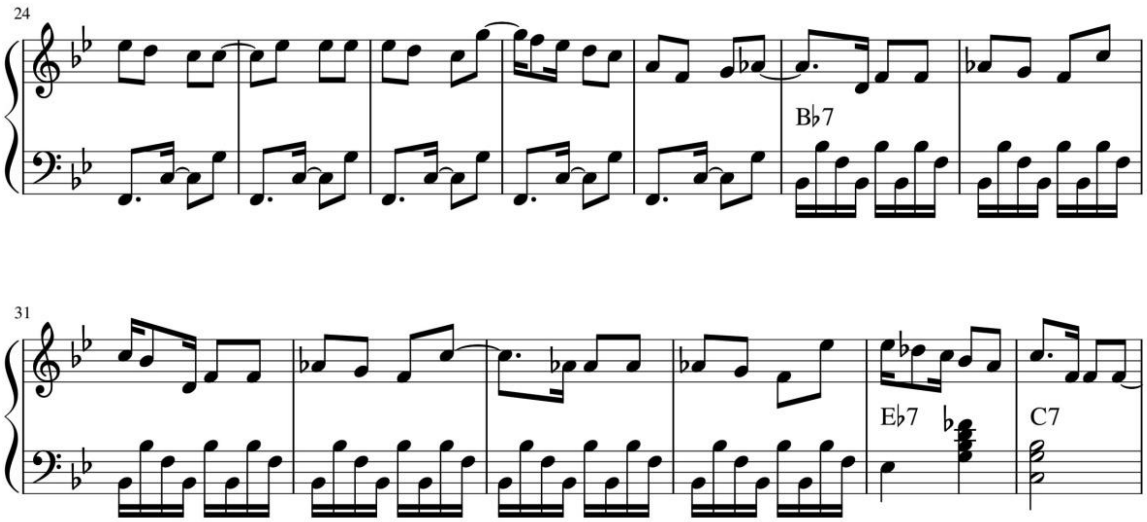


Fig. 18. Transcrição parcial da música “Baião”.

A transcrição de Sanfona Sentida traz outros elementos que caracterizam o baião na levada da mão esquerda, confome pode ser visto no próximo trecho. Nos compassos 13 e 14, nota-se semelhança do padrão rítmico da zabumba apresentado por Eder Rocha, na página 9. Também aparece nesse trecho uma variação desse padrão da zabumba, onde o segundo tempo é preenchido por uma colcheia acompanhada por duas semicolcheias, conforme pode ser observado nos compassos 17 ao 23. Esse padrão alterna sons graves e agudos, e pode ser executado acentuando a colcheia do primeiro tempo e a última semicolcheia do segundo tempo, representando a acentuação da zabumba .

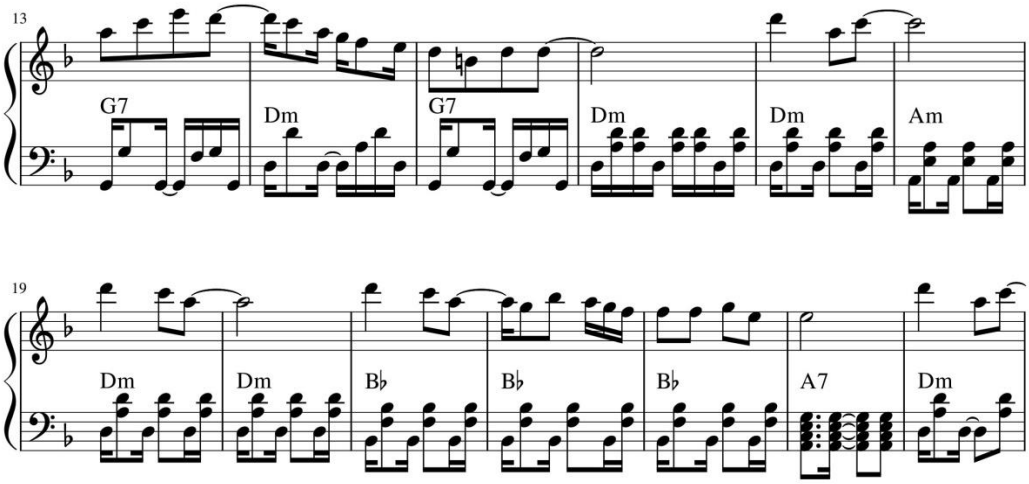


Fig. 19. Transcrição parcial da música “Sanfona sentida”.

Também nesse último trecho apresentado, o padrão rítmico do compasso 24 é representado em sua totalidade pelo acorde cheio, criando assim um contraste na música, ressaltando dessa forma o acorde dominante, podendo ser tocado usando a dinâmica forte, para dar ainda mais ênfase a essa tensão do acorde. Essa escolha foi feita para representar uma prática recorrente do trio nordestino, o qual os instrumentos tocam o mesmo padrão sincronizados, criando assim uma prática ritmica.

Vale a pena ressaltar que todos os elementos apresentados na levada do baião, descritos neste capítulo e sugeridos nas partituras, podem ser usados em qualquer música do gênero baião, não ficando restrito ao trecho e às músicas aqui expostas. Uma vez que, o principal objetivo deste trabalho é apresentar ferramentas para que o pianista possa executar o ritmo variando as levadas, pode-se combinar várias delas durante a execução, de acordo com o gosto pessoal do intérprete, mas sempre nos remetendo à sonoridade do trio

Considerações Finais

Após apresentar informações envoltas ao gênero musical brasileiro "baião", neste trabalho, foram sugeridas possibilidades de sua execução ao piano, que buscam aproximar a performance pianística à sonoridade do trio que tradicionalmente realiza este gênero. Devido à escassez de material que apresente estas informações, buscamos oferecer recursos para pianistas interessados em tocar o baião ao piano solo e material para que didaticamente possa ser utilizado na adaptação deste ao piano.

Muito embora esta contribuição seja uma forma de suprir em parte a carência de materiais e partituras desse gênero, ela não esgota as possibilidades de desenvolvimento do tema, uma vez que se trata de uma monografia à respeito de um universo abrangente. As sugestões aqui apresentadas e fundamentadas correspondem a possibilidades de performance que mantém as características do baião no piano solo, instrumento esse que, tradicionalmente, inexiste nesse gênero. Acredito que as possibilidades aqui apresentadas possam ser elaboradas e aprimoradas na forma de um método ou livro didático que possa contribuir no aprendizado do baião ao piano, tarefa a ser empreendida em futuras pesquisas e produções didáticas.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

BIN, Marcos. **Música erudita brasileira perde compositor Osvaldo Lacerda**. Efrata Music Editora, 21/07/2011. Disponível em: <http://www.efratamusic.com.br/conteudo.php?id=443&id_secao=1>. Acesso em 20, jun. 2019.

CÔRTES, Almir. Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música.** Campinas, n.29, pp.195-208. ISSN 1517-7599, 2014.

CRUZ, Marx M. **Concerto didático: uma exposição histórica e Musical sobre o acordeom.** 51 p. Dissertação (Monografia). Faculdade de Música, Universidade Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

LACERDA, B. R. Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n.23 , p.138-147, 2011.

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

MEGARO, Evan Alexander. **A presença do baião na música erudita brasileira para piano solo: um estudo em três obras dos compositores Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda E Octavio Maul**. Dissertação (Mestrado em Música). Faculdade de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: his career and his music**. 318p. Tese (Doutorado em Música).University of Liverpool, Liverpool, 1997.

ROCCA, Edgard. **Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão**. Rio de Janeiro: Escola. Brasileira de Música, 1986.

ROCHA, Eder O. **Zabumba Moderno. Volume I Nordeste**. Pernambuco: Funcultura Pernambuco, 1999.

RUGERO, Leonardo Peres. **A sanfona de oito baixos na música instrumental brasileira**. Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, 2009.

RTV Caatinga Univasf. Youtube. Dispoível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Tfk8nxFULU&t=447s>. Acesso em 24 de março de 2019. Sou Forró - Luiz Gonzaga e seus seguidores. **.** Veiculado em: 17 de jun de 2017. Dur: 36m 50s.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações no samba (1917-1933**). Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001.

SANTOS, José Farias. Luiz Gonzaga - **A Música como Expressão do Nordeste**. São Paulo: IBRASA, 2004.

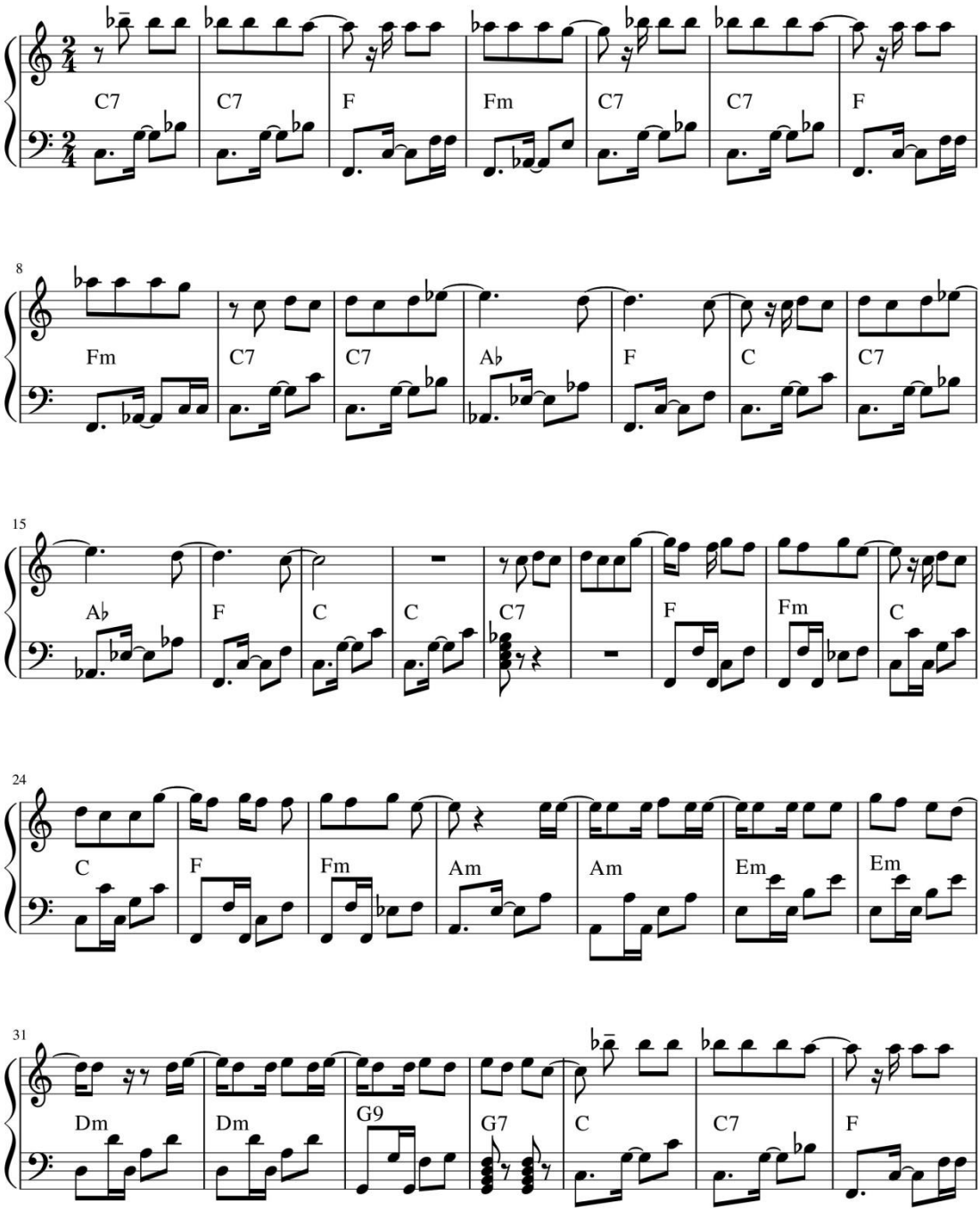
TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960**. 196p. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, 2008.

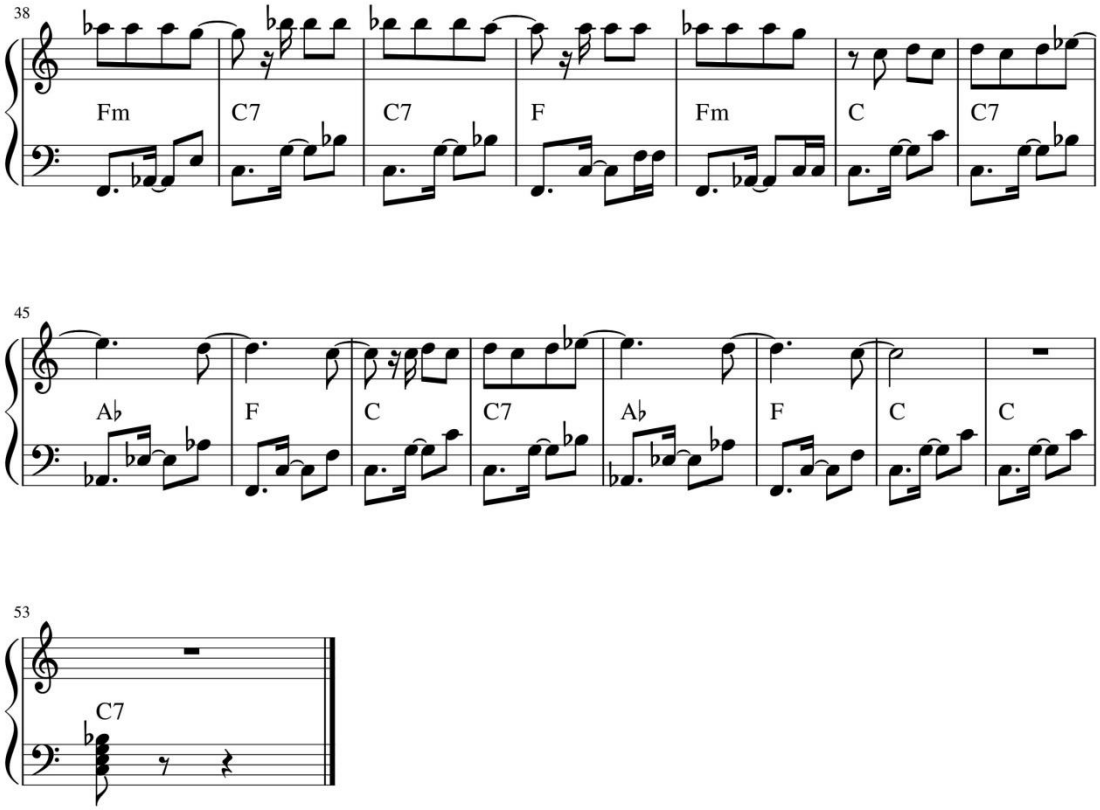
TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons que Vêm das Ruas**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

TROTTA, Felipe. **Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise**. 12p. Dissertação (Pós Graduação em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2008.

Ai Que Saudade D´ocê

Vital Farias

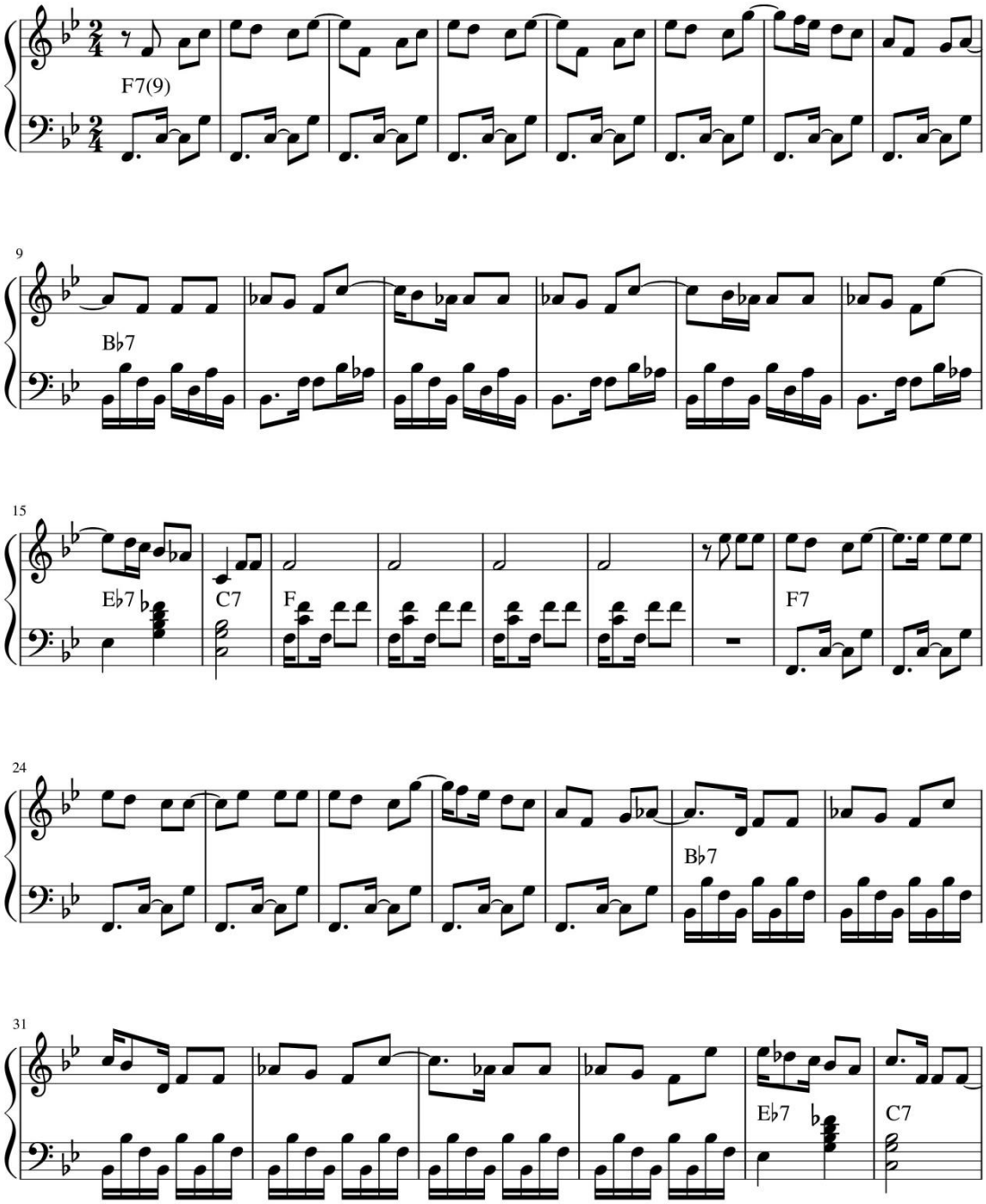


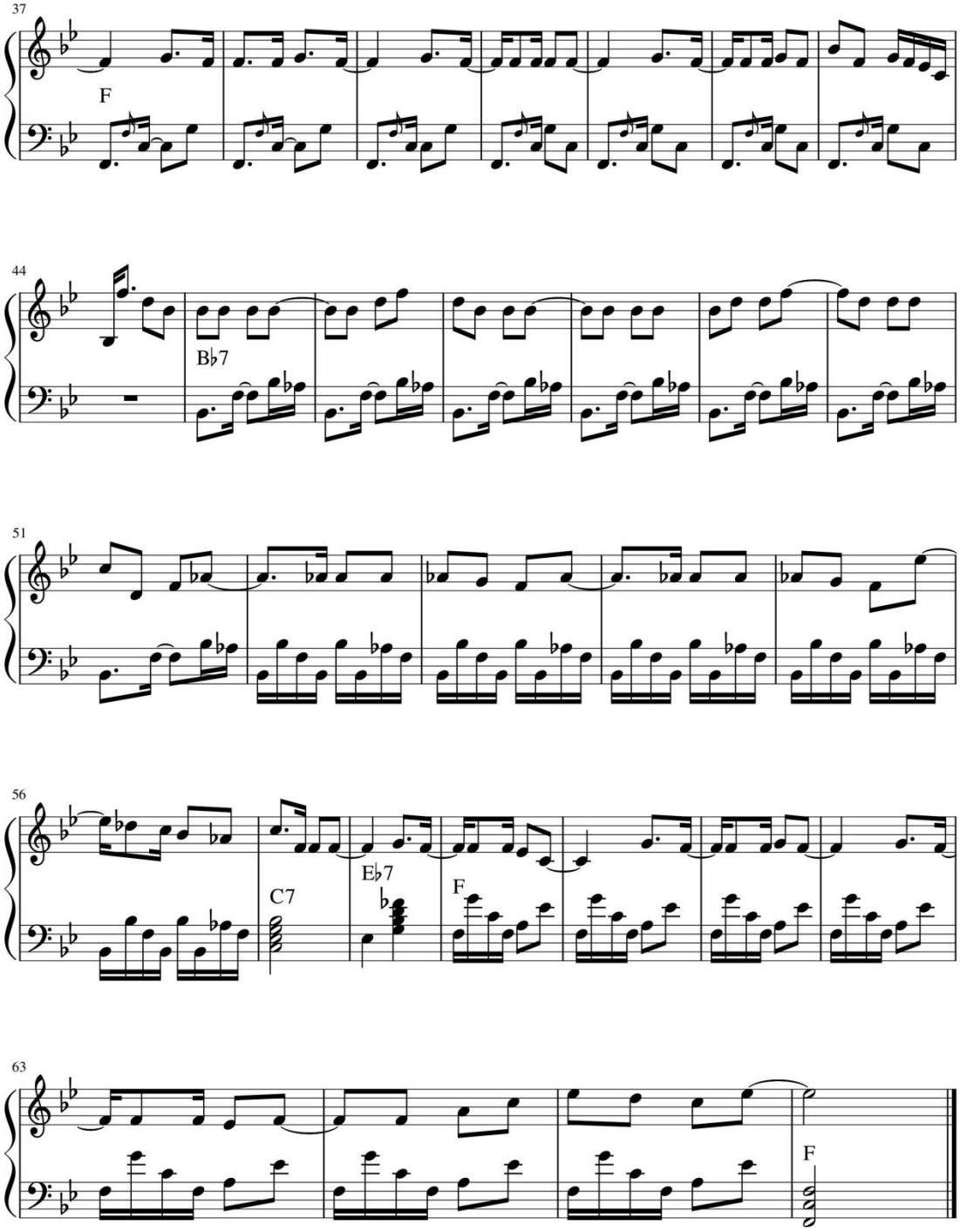


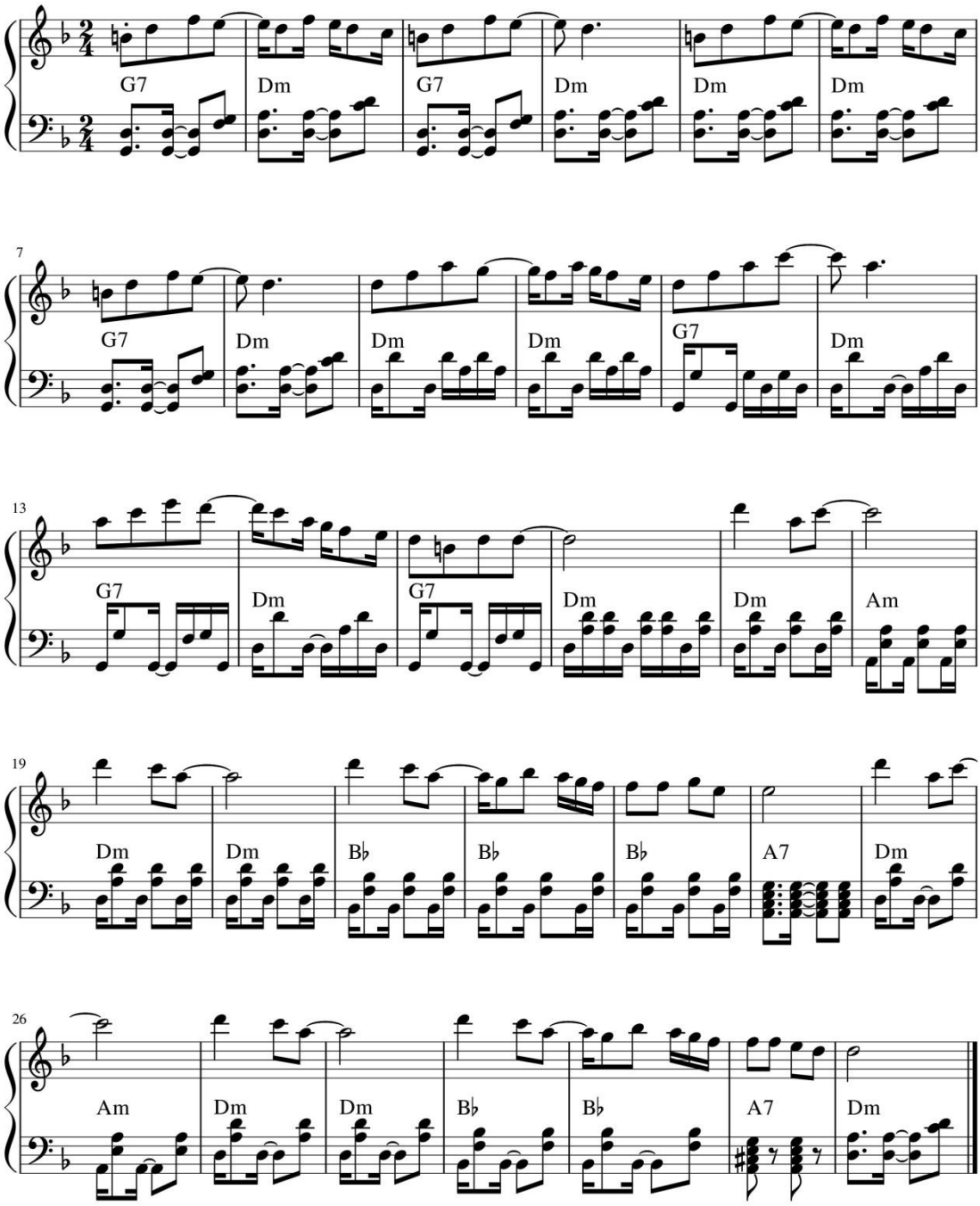
2

Baião

Luiz Gonzaga




37
F
44
B♭7
51
56
C7
E♭7
F
63
F
2

Sanfona Sentida

Dominguinhos e Anastácia