



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MÚSICA

FORRÓ DE SANFONEIRO POP:
TRANSFORMAÇÕES NA OBRA DE DOMINGUINHOS,
1964-1980

BRENO CÉSAR DE ALBUQUERQUE CUNHA

João Pessoa - PB

Novembro/2021

BRENO CÉSAR DE ALBUQUERQUE CUNHA

**FORRÓ DE SANFONEIRO POP:
TRANSFORMAÇÕES NA OBRA DE DOMINGUINHOS,
1964- 1980**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Etnomusicologia. Linha de pesquisa: Música, Cultura e Performance.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni

João Pessoa - PB

Novembro/2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C972f Cunha, Breno César de Albuquerque.

Forró de sanfoneiro pop: transformações na obra de Dominginhos, 1964-1980 / Breno César de Albuquerque Cunha. - João Pessoa, 2021.

159 f. : il.

Orientação: Carlos Sandroni.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música popular - Forró. 2. Gonzaga, Luiz, 1912-1989. 3. Dominginhos, 1941-2013. 4. Mudança musical. I. Sandroni, Carlos. II. Título.

UFPB/BC

CDU 784.4(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Ata da reunião da **Defesa de Dissertação** do Mestrando **Breno César de Albuquerque Cunha**, candidato ao Grau de **Mestre em Música**, Área de Concentração em **Musicologia/Etnomusicologia**, Linha de Pesquisa **Música, Cultura e Performance**.

Aos 30 dias do mês de Novembro do ano de dois mil e vinte um (30/11/2021), às 18h00, em sessão online, por meio de videoconferência, reuniram-se os membros da comissão constituída para examinar o candidato ao grau de **Mestre em Música**, Breno César de Albuquerque Cunha. A Banca Examinadora foi composta pelos professores Carlos Sandroni (Orientador/UFPB), Fábio Henrique Ribeiro (Membro Interno/UFPB) e Gustavo Alves Alonso Ferreira (Membro externo ao Programa/PPGM-UFPE). Em seguida deu-se início aos trabalhos com o professor Dr. Carlos Sandroni, na qualidade de presidente da Banca Examinadora, fazendo a apresentação dos demais membros e, a seguir, passou a palavra ao Mestrando Breno César de Albuquerque Cunha, para que, oralmente, fizesse a exposição do seu trabalho, intitulado: **Forró de sanfoneiro pop: transformações na obra de Dominginhos, 1964-1980**. Após a exposição, o candidato foi sucessivamente arguido por cada um dos membros da Banca Examinadora. Terminadas as arguições, a Banca Examinadora retirou-se para deliberar acerca do trabalho apresentado. Após o intervalo, a Banca retornou à Sala de Videoconferência e, o senhor presidente Dr. Carlos Sandroni comunicou que de comum acordo com os demais membros da Banca Examinadora, considerou **Aprovada, com recomendação de publicação**, a Dissertação de Mestrado intitulada: **Forró de sanfoneiro pop: transformações na obra de Dominginhos, 1964-1980**, tendo declarado que seu autor **Breno César de Albuquerque Cunha, ao entregar o texto final, fará jus ao título de Mestre em Música**, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com o Regulamento Geral dos Programas de Pós-Graduação, pronunciar-se no sentido da expedição do Diploma de Mestre. O mestrando terá o prazo de até 30 dias para realizar as alterações sugeridas pelos membros da Banca e entregar os volumes da dissertação na Coordenação. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a reunião, tendo eu, **Carlos Sandroni**, lavrado a presente Ata que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora. João Pessoa, 30 de novembro de 2021.

PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música

Campus Universitário I – Cidade Universitária

João Pessoa – PB 58051-900 – Brasil - (83) 3216-7005

www.ccta.ufpb.br/ppgm
ppgm@ccta.ufpb.br

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à minha família e minha companheira pelo apoio e incentivo diário, antes e durante a realização do curso de mestrado.

Aos colegas do curso com quem tive oportunidade de trocar ideias, experiências e dicas que levarei comigo para o resto da minha jornada aqui na terra.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba que se mostraram totalmente comprometidos com o ensino e a pesquisa, sempre acessíveis, esclarecedores e prestativos com os alunos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior, pelo apoio financeiro que foi concedido durante todo o período do curso.

Aos amigos musicistas que me ajudaram a repensar, revisar e rediscutir as interpretações, transcrições e significados que circundavam os discos e as músicas analisadas.

Ao professor Carlos Sandroni que me aceitou com orientando e muito auxiliou na realização deste trabalho, compartilhando sua experiência e seus saberes.

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo a investigação a respeito de transformações na obra do sanfoneiro e compositor Dominginhos, no período de 1964 a 1980. Tal recorte temporal foi escolhido com base em três fatores: (1) o início de sua carreira na indústria fonográfica a partir de 1964, (2) a sua popularização a partir de 1973, ao lado dos tropicalistas, (3) e a sua consagração pela ótica de seu mentor, Luiz Gonzaga, em 1980. Para compreender melhor as ideias envolvidas nos processos de transformação diante da tradição do "fornó gonzaguiano", foram utilizados alguns conceitos fundamentais, tais como: "mudança musical", "fluxo musical", "complexo performático" e "cosmopolitismo". Considerando que o universo de pesquisa deste trabalho é essencialmente formado pela obra musical de Dominginhos, publicada no recorte histórico escolhido, a coleta de dados se deu através do processo de apreciação e mapeamento dos dezesseis discos lançados no referido período. Tal procedimento foi sucedido pelas análises musicais de dez fonogramas escolhidos a partir dos seis principais subgêneros do cânone de Gonzaga: xote, baião, fornó, toada, arrasta-pé e xaxado. A partir dessas análises, foram verificadas, na obra de Dominginhos, várias mudanças musicais, especialmente em meados dos anos de 1970, que podem ser observadas através de traços estilísticos nas composições, principalmente no que diz respeito aos seguintes fatores: gradual priorização de música vocal em seus álbuns, uso de melodias e improvisações jazzísticas, modulações súbitas para tons afastados e experimentações relativas à instrumentação. Paralelamente, também foram observados vários exemplos de continuidade em relação as convenções "gonzaguianas", tais como: o abundante uso dos subgêneros do fornó e de suas respectivas características rítmicas, alguns traços melódicos e harmônicos modais e tonais e a manutenção da instrumentação do "trio pé de serra" como alicerce instrumental. Concluiu-se que Dominginhos foi um agente cosmopolita, que atuou nas fronteiras do fluxo do fornó através de suas gravações e protagonizou diversos pontos de mudança e continuidade na conjuntura do legado de Luiz Gonzaga.

Palavras-chave: Dominginhos; Luiz Gonzaga; transformações; fornó; mudança musical;

ABSTRACT

The objective of this study was to investigate the transformation in the work of the accordionist and composer Dominginhos, from 1964 to 1980. This time frame was chosen based on three factors: (1) the beginning of his career in the phonographic industry from 1964 onwards, (2) his popularization from 1973, alongside the tropicalists, (3) and his consecration from the perspective of his mentor, Luiz Gonzaga, in 1980. To better understand the ideas involved in the transformation processes in the face of tradition of the "fornó gonzaguiano", some fundamental concepts were used, such as: "musical change", "musical flow", "performance complex" and "cosmopolitanism". Considering that the research universe of this work is essentially formed by the musical work of Dominginhos, published in the chosen historical clipping, the data collection took place through the process of appreciation and mapping of the sixteen records released in the period in question. This procedure was followed and complemented by musical analyzes of ten phonograms chosen from the six main subgenres of Gonzaga's canon: xote, baião, fornó, toada, arrasta-pé and xaxado. From these analyses, several musical changes were verified in Dominginhos' work, especially in the mid-1970s, which can be observed through stylistic traits in the compositions, mainly with regard to the following factors: gradual prioritization of vocal music in his albums, the use of melodies and jazz improvisations, sudden modulations to distant tones and experimentation related to instrumentation. At the same time, several examples of continuity in relation to Gonzaga's conventions were also observed, such as: the abundant use of fornó's subgenres and their respective rhythmic characteristics, some modal and tonal melodic and harmonic traits and the maintenance of the instrumentation of the "trio pé de serra" as an instrumental foundation. It was concluded that Dominginhos was a cosmopolitan agent, who acted on the frontiers of the flow of fornó through his recordings and starred in several points of change and continuity in the conjuncture of Luiz Gonzaga's legacy.

Keywords: Dominginhos; Luiz Gonzaga; transformations; fornó; musical change;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cópia de tela de um trecho inicial da planilha do Mapeamento Geral.....	35
Figura 2 – Capa e contracapa do álbum Fim de Festa.....	39
Figura 3 – Capa e contracapa do álbum 13 de Dezembro.....	42
Figura 4 – Capa e contracapa do álbum Cheinho de Molho.....	43
Figura 5 – Capa e contracapa do álbum Dominginhos e seu acordeom.....	46
Figura 6 – Capa e contracapa do álbum Tudo azul.....	48
Figura 7 – Capa e contracapa do álbum Lamento de caboclo.....	50
Figura 8 – Capa e contracapa do álbum Festa no sertão.....	51
Figura 9 – Fotos do lado A e B do disco O forró é nosso.....	53
Figura 10 – Fotos das capas dos álbuns O forró é nosso e Isso aqui tá bom demais.....	54
Figura 11 – Fotos do lado A e lado B do disco Compacto Philips (1974).....	56
Figura 12 – Fotos do lado A e lado B do disco Compacto Philips (1975).....	58
Figura 13 – Capa e contracapa do álbum O forró de Dominginhos.....	59
Figura 14 – Capa e contracapa do álbum Domingo menino Dominginhos.....	62
Figura 15 – Transcrição de um trecho tocado pela bateria em “Quero um chamego”.....	62
Figura 16 – Transcrição de um trecho tocado pela bateria em “Baião violado”.....	63
Figura 17 – Capa e contracapa do álbum Oi, lá vou eu!.....	67
Figura 18 – Capa e contracapa do álbum Ó xente!.....	70
Figura 19 – Capa e contracapa do álbum Apôs tá certo.....	72
Figura 20 – Capa e contracapa do álbum Quem me levará sou eu.....	76
Figura 21 – Painel do Moises após a separação das faixas em quatro.....	84
Figura 22 – Painel do Melodyne após o carregamento da faixa vocal.....	85
Figura 23 – Esquema formal de “Eu me lembro”	87
Figura 24 - Trecho transcrito da sessão rítmica de “Eu me lembro”	88
Figura 25 – Sugestão de melodia tercinada na introdução de “Eu me lembro”	89
Figura 26 – Trecho transcrito da parte A de “Eu me lembro”	89
Figura 27 – Trecho transcrito da parte B de “Eu me lembro”	90

Figura 28 – Esquema formal de “Arrebol”	92
Figura 29 – Trecho transcrito da sessão rítmica de “Arrebol”	92
Figura 30 – Trecho transcrito da parte A de “Arrebol”	93
Figura 31 – Trecho transcrito da parte B de “Arrebol”	94
Figura 32 – Trecho transcrito da segunda parte A de “Arrebol”	94
Figura 33 – Esquema formal de “Baião mimoso”	96
Figura 34 – Trecho transcrito da sessão rítmica de “Baião mimoso”	97
Figura 35 – Trecho transcrito parte A de “Baião mimoso”	98
Figura 36 – Trecho transcrito parte B de “Baião mimoso”	98
Figura 37 – Esquema formal de “Baião violado”	99
Figura 38 – Transcrição do trecho inicial da base rítmica de “Baião violado”	100
Figura 39 – Transcrição da parte A de “Baião violado”	101
Figura 40 – Transcrição da parte B de “Baião violado”	102
Figura 41 – Esquema formal de “Homenagem a Januário”	104
Figura 42 – Trecho transcrito da sessão rítmica de “Homenagem a Januário”	105
Figura 43 – Trecho transcrito parte A de “Homenagem a Januário”	106
Figura 44 – Trecho transcrito parte B de “Homenagem a Januário”	107
Figura 45 – Esquema formal de “Te cuida jacaré”	107
Figura 46 – Trecho transcrito da sessão rítmica de “Te cuida jacaré”	108
Figura 47 – Trecho transcrito parte A de “Te cuida jacaré”	109
Figura 48 – Trecho transcrito parte B de “Te cuida jacaré”	110
Figura 49 – Trecho transcrito parte C de “Te cuida jacaré”	110
Figura 50 – Trecho transcrito da sessão rítmica de “Penitente”	112
Figura 51 – Esquema formal de “Penitente”	112
Figura 52 – Trecho transcrito da introdução de “Penitente”	113
Figura 53 – Trecho transcrito parte A de “Penitente”	114
Figura 54 – Trecho transcrito parte B de “Penitente”	114
Figura 55 – Trecho transcrito do retorno a parte A de “Penitente”	114
Figura 56 – Trecho transcrito da sessão rítmica de “Oi, lá vou eu!”	116

Figura 57 – Esquema formal de “Oi, lá vou eu!”	116
Figura 58 – Trecho transcrito da parte A de “Oi, lá vou eu!”	117
Figura 59 – Trecho transcrito da parte B de “Oi, lá vou eu!”	117
Figura 60 – Trecho transcrito da parte C de “Oi, lá vou eu!”	118
Figura 61 – Transcrição do trecho inicial da sessão rítmica de “Quadrilha na palhoça”	121
Figura 62 – Esquema formal de “Quadrilha na palhoça”	121
Figura 63 – Transcrição da parte A de “Quadrilha na palhoça”	122
Figura 64 – Transcrição da parte B de “Quadrilha na palhoça”	122
Figura 65 – Transcrição da sessão rítmica de “Festa no sertão”	124
Figura 66 – Esquema formal de “Festa no sertão”	124
Figura 67 – Transcrição da parte A de “Festa no sertão”	125
Figura 68 – Transcrição da parte B de “Festa no sertão”	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - PROCEDIMENTOS E CONCEITOS.....	15
1.1 Universo da pesquisa e procedimentos metodológicos.....	15
1.2 Mudança e continuidade	17
1.3 Cosmopolitismo musical.....	20
1.4 Complexo performático e fluxo musical.....	22
CAPÍTULO 2 - UMA BREVE HISTÓRIA DO FORRÓ DE DOMINGUINHOS.....	25
2.1 Luiz Gonzaga e a ascensão baião.....	25
2.2 Jackson do Pandeiro e a multiplicação do forró.....	27
2.3 Neném do Acordeom e a herança gonzaguiana.....	29
2.4 Dominginhos e o surgimento do “sanfoneiro pop”	32
CAPÍTULO 3 - MAPEAMENTO GERAL DOS DISCOS, 1964-1980.....	35
3.1 Fase 1 - Cantagalo.....	38
3.1.1 Fim de Festa.....	38
3.1.2 13 de dezembro.....	41
3.1.3 Cheinho de molho.....	43
3.1.4 Dominginhos e seu acordeon.....	45
3.2 Fase 2 – Tropicana e CBS.....	47
3.2.1 Tudo azul.....	47
3.2.2 Lamento de caboclo.....	49
3.2.3 Festa no sertão.....	51
3.2.3 O forró é nosso.....	52
3.3 Fase 3 - Philips, Phonogram e Fontana.....	55
3.3.1 Compacto Philips (1974)	55
3.3.2 Compacto Philips (1975)	57
3.3.3 O forró de Dominginhos.....	58
3.3.4 Domingo, menino Dominginhos.....	61

3.3.5 Oi, lá vou eu!.....	66
3.3.6 Ôxente.....	69
3.3.7 Apôs tá certo.....	71
3.4 Fase 4 - RCA Victor.....	75
3.4.1 Quem me levará sou eu.....	75
3.5 Considerações após o mapeamento geral.....	78
CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DOS FONOGRAMAS SELECIONADOS.....	81
4.1 Xote.....	86
4.1.1 Eu me lembro.....	87
4.1.2 Arrebol.....	91
4.2 Baião.....	95
4.2.1 Baião mimoso.....	96
4.2.2 Baião violado.....	99
4.3 Forró	103
4.3.1 Homenagem a Januário.....	104
4.3.2 Te cuida jacaré.....	107
4.4 Toada	111
4.4.1 Penitente.....	111
4.4.2 Oi, lá vou eu!.....	115
4.5 Arrasta-pé.....	119
4.5.1 Quadrilha na palhoça.....	120
4.6 Xaxado.....	122
4.6.1 Festa no sertão.....	123
4.7 Considerações após as análises dos fonogramas.....	128
CONCLUSÃO.....	132
REFERÊNCIAS.....	135
ANEXO I - PLANILHA DO MAPEAMENTO DOS DISCOS.....	142
ANEXO II – PLANILHA DO MAPEAMENTO DOS JORNAIS.....	143
ANEXO III – PARTITURAS DOS FONOGRAMAS ANALISADOS.....	144

INTRODUÇÃO

A música nordestina é certamente uma das principais fontes de pesquisa acadêmica no Brasil. Algo que pode ser observado desde as primeiras investidas no início do século XX, tal como a memorável Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizada por Mario de Andrade, em 1938. É também inegável que desde os primeiros anos do século passado, até os dias de hoje, a música feita no Nordeste passou por grandes transformações, principalmente a partir da influência de novas tecnologias, dos meios de comunicação e do surgimento da indústria fonográfica. É interessante pontuar que foram transformações como essas, que oportunizaram o surgimento de fenômenos culturais que deram vida a novas tradições no país, onde o Nordeste rural e os grandes centros urbanos se fundem através de artistas e movimentos culturais. Dentre esses, talvez Luiz Gonzaga seja um dos mais notáveis, porque inventou, e se esforçou em perpetuar, uma tradição que viria a ser chamada de “farrô”, que com o passar do tempo se consolida e continua a se transformar através de diversos artistas, a exemplo do próprio Dominginhos, que foi um dos principais seguidores e continuadores do legado do “rei do baião”, e é o agente estudado neste trabalho.

A pesquisa que originou a presente dissertação está localizada na área da etnomusicologia, tendo uma relação muito próxima com a abordagem intitulada de etnomusicologia histórica. O principal foco do trabalho aqui realizado foi a análise de um recorte temporal da obra de Dominginhos, cujo objetivo geral foi investigar as características, tendências e transformações na obra musical do sanfoneiro durante o período de 1964 a 1980, buscando relações com a construção da identidade artística do músico. Consequentemente, enquanto objetivos específicos, buscou-se compreender a trajetória artística de Dominginhos, desde seu início à sua popularização, assim como sua relação com as mídias da época estudada. Procurou-se, também, identificar características, tendências e transformações musicais presentes nas interpretações e composições do sanfoneiro entre 1964 e 1980, e, por fim, refletir sobre o papel de Dominginhos enquanto agente cosmopolita e transformador do farrô como um todo. Sobre o referido recorte temporal, esclarece-se que há três fatores que levaram a escolha do mesmo, sendo eles: (1) o início da carreira fonográfica de Dominginhos enquanto

artista solo em 1964; (2) a popularização do sanfoneiro que ocorreu a partir de 1973, quando ele passa a trabalhar com os tropicalistas; (3) e a passagem de bastão simbólica de Luiz Gonzaga (mentor) para Dominginhos (discípulo), que pode ser apreciada na canção “Quando chega o verão¹”, de 1980, visto que durante a introdução da música, o rei do baião, fazendo participação na faixa, fala que Dominginhos deveria ficar alerta sobre seu compromisso sério com o Nordeste, e complementa celebrando, como algo positivo para o futuro, que o sanfoneiro havia “urbanizado” o forró. O último fator citado, talvez seja o mais importante para o estabelecimento do recorte temporal dessa investigação, pois a fala de Gonzaga, ao mencionar a urbanização do forró, dá a entender que, Dominginhos, em sua trajetória até aquele momento, protagonizou algum tipo de transformação no forró, provavelmente relacionada a reinserção do forró no meio urbano da época. Então, tendo um ponto de chegada simbólico, estipulou-se que era necessário ter um ponto de partida para investigar o que Dominginhos realizou do início de sua carreira até 1980, para ter sido celebrado por Gonzaga na canção em questão. Assim, como ponto de partida, foi selecionado o ano de publicação do primeiro álbum solo do sanfoneiro aqui estudado, em 1964.

A justificativa deste trabalho, teve como inspiração inicial o contínuo crescimento das pesquisas que visam ampliar o conhecimento a respeito da música nordestina, especialmente as que envolvem o gênero forró. Algo que pode ser observado em trabalhos como os de Pinheiro et al. (2004), Quadros Junior e Volp (2007), Daniela Alfonsi (2007), Trotta (2008), Marques (2011), Maknamara e Paraíso (2012), dentre outros. Porém, ressalta-se que, apesar de todos os citados discorrerem a respeito do forró enquanto fonte de conhecimento, nota-se que a maior parte das pesquisas encontradas, utilizando o referido termo como palavra-chave, não são realizadas na área da música, mas sim em outras áreas, como: comunicação, antropologia, história, sociologia, educação e geografia. Essa constatação nos revela que, apesar da contribuição relevante fornecida pelas pesquisas realizadas nas áreas citadas, as perspectivas metodológicas desses trabalhos, muitas vezes, negligenciam a análise musical como parte do método investigativo, o que gera lacunas em questões mais específicas da música presente no forró. Sabendo disso, justificou-se, primariamente, a relevância deste trabalho através de sua

¹ DOMINGUINHOS (1980).

abordagem metodológica, que tem como enfoque o emprego de procedimentos que aliam análises técnico- musicais, a um contexto de produção (música e sociedade) dentro do campo do forró e suas respectivas transformações.

Um outro lado que foi vital para justificativa deste trabalho, tem ligação com o panorama de estudos feitos sobre os principais personagens que contribuíram para a consolidação do forró. Nesse sentido, temos a figura de Luiz Gonzaga, como grande centro das atenções. Nota-se que há uma vasta literatura publicada sobre o rei do baião, sendo principalmente, livros que, em sua maioria, detêm um viés biográfico, tais como os materiais de Dreyfus (1996), Oliveira (2000), Sá (2002), Marcelo e Rodrigues (2012). Austregésilo (2012), e Nascimento (2018), entre outros. Alternativamente a esses materiais, são também notáveis alguns livros oriundos de trabalhos acadêmicos que retratam Luiz Gonzaga, mas a partir de perspectivas analíticas, tais como Albuquerque Junior (2011), que atribui a Gonzaga todo o processo de invenção e representação do Nordeste no campo da música, e Santos (2013), que se destaca pelo vasto uso de análise musical ao discorrer sobre os códigos que envolvem o legado musical deixado por Gonzaga.

A abundância de materiais sobre o grande protagonista da consolidação do forró, revela certa carência de pesquisas profundas sobre outros personagens que permanecem em segundo plano. É nessa situação onde Dominginhos está inserido, visto que o ele foi um agente importante durante a consolidação do forró, responsável por carregar o fardo do legado do baião após a morte de Gonzaga, mas foi pouco pesquisado no contexto acadêmico. Tal afirmação, parte do princípio de que foram encontrados pouquíssimos exemplos de publicações sobre Dominginhos nos meios digitais. Alguns exemplos, são os livros de Ranison França de Souza² (2006) e Antonio Vilela de Souza (2014), e e os filmes/documentários “Dominginhos” de (2014) e “Dominginhos canta e conta Gonzaga” de (2012), todos de cunho biográfico.

Além dos citados, destacam-se três trabalhos de abordagem acadêmica: a dissertação de

² Ressalta-se que tanto o livro de França de Souza quanto o de Vilela de Souza, são livros que não foram publicados através de grandes editoras. Na verdade, ao que parece, foram livros de edição própria dos autores. A partir disso, pontua-se que o livro de Vilela de Souza só pode ser comprado diretamente com o próprio autor, e o de França de Souza só foi conseguido através de empréstimo, cortesia do prof. Gustavo Alonso, da UFPE.

Nascimento³ (2014), que é do campo da educação musical, tendo se voltado a compreensão dos processos de aprendizagem musical de Dominginhos, o artigo de Santos (2019), que descreve elementos composicionais de algumas músicas do sanfoneiro, e o artigo de Alonso e Visconti (2018). Esse último que foi apresentado no campo das ciências sociais, e que dentre outras coisas, discorre a respeito do contato de Dominginhos com os tropicalistas, principalmente Gal Costa, e das novas representações da ideia de Nordeste que surgem a partir da obra do sanfoneiro, especialmente a partir de 1973. Algo que se relaciona diretamente com a presente pesquisa e muito contribui para nossa discussão.

Por fim, é importante ressaltar ao leitor que esta redação foi dividida em quatro capítulos. O **primeiro capítulo** trata de explicar, de modo geral, os procedimentos metodológicos utilizados, definindo o universo da pesquisa e os instrumentos para coleta e organização de dados. No referido capítulo são, também, explicados alguns conceitos que fazem parte da fundamentação teórica do trabalho, tais como: “complexo performático” (MADRID; MOORE, 2013), “fluxo musical” (SANTOS, 2014), “mudança musical”, (NETTL, 2015 e 2006) e “cosmopolitismo musical” (FELD, 2012; STOKES, 2008). O **segundo capítulo**, tem como propósito a contextualização histórica a respeito do forró, trazendo autores que discorrem sobre ascensão de Luiz Gonzaga nos anos de 1940 e a multiplicação do forró, a partir dos anos de 1950, até os primeiros anos da carreira de Dominginhos, em meados dos anos de 1960, assim como sua popularização na década de 1970. Como resultado da primeira fase da coleta de dados, o **terceiro capítulo** traz à tona um mapeamento realizado sobre todos os discos publicados por Dominginhos no recorte temporal escolhido, onde, são comentadas questões gerais sobre cada álbum, assim como traços estilísticos musicais das faixas presentes nas publicações. Ainda nesse capítulo, são comparadas informações colhidas em documentos da época, a exemplo de matérias de jornais e revistas, que incluem críticas de jornalistas e falas do próprio Dominginhos. Afinal, o **quarto capítulo** tem como proposta a discussão que envolve as análises feitas a partir de dez fonogramas escolhidos, com base nos principais subgêneros do forró, organizados por Santos (2013). Para esta arguição, são trazidos trechos transcritos das

³ O referido autor lançou, em 2021, um livro baseado no conteúdo de sua dissertação. O título desse livro é Dominginhos e vamos nós! (NASCIMENTO, 2021).

músicas em formato de partitura, assim como representações gráficas das formas e transcrições das letras das músicas. Tais dados são utilizados para ilustrar os argumentos elencados durante as análises, e demonstrar traços estilísticos mais específicos desses fonogramas selecionados.

CAPÍTULO 1 - PROCEDIMENTOS E CONCEITOS

1.1 Universo da pesquisa e procedimentos metodológicos

Inicialmente, é necessário colocar que a metodologia aqui empregada teve inspiração na pesquisa de Sandroni (2001), que tratou das transformações do samba no início do século XX, utilizando-se da apreciação, transcrição e análise de fonogramas para constituir sua coleta de dados. A partir desse esclarecimento, expõe-se que, semelhantemente a pesquisa do autor citado, o universo da presente pesquisa foi essencialmente constituído, também, por um recorte temporal de uma obra fonográfica inserida em um gênero musical brasileiro. Porém com as devidas especificidades, visto que o gênero mais estudado aqui é o forró, e o recorte temporal foi feito a partir da obra do compositor Dominginhos. Não obstante, a busca por transformações musicais seguiu de maneira similar àquela observada no trabalho de Sandroni (2001), através, principalmente, de um processo de apreciação, transcrição e análise musical.

Com respeito aos instrumentos de coletas de dados, informa-se que inicialmente foram analisados diversos artigos científicos, monografias, dissertações e livros em português e inglês que tratam do forró, dos personagens que fizeram parte da multiplicação do gênero e das questões relativas ao contexto fonográfico vivenciado pelos artistas brasileiros na época estudada. Tal análise bibliográfica, muito contribuiu, dentre outras coisas, para a compreensão da conjuntura onde o objeto dessa pesquisa estava inserido.

Relata-se, que, apesar do uso da análise bibliográfica como parte essencial deste trabalho, a análise documental foi o procedimento mais utilizado e que forneceu mais dados para o desenvolvimento do trabalho. Desse modo, explica-se que foram analisados treze álbuns e dois compactos nos dezesseis anos que correspondem ao recorte temporal aqui estudado. O que resultou na apreciação de cento e sessenta faixas. Ademais, complementa-se pontuando

que, do total mencionado, são cento e treze músicas autorais de Dominginhos que na maioria dos casos havia composto em parceria com um de seus associados.

A partir dessas informações, expõe-se que a coleta de dados se deu inicialmente através da análise dos discos e dos fonogramas. Esses que estão diretamente conectados ao percurso fonográfico de Dominginhos entre 1964 e 1980. Inicialmente, mapeou-se todos os discos publicados no período em questão, e a partir disso foram apreciadas as faixas presentes nos álbuns. Esse procedimento levou a identificação das faixas mais relevantes que oportunizaram a observação de detalhes de maior interesse para a análise e reflexão, assim como indícios das principais características, tendências e transformações da obra, a exemplo do aspecto musical em específico. A partir da filtragem inicial, foram feitas transcrições de trechos, e de músicas completas que se mostraram mais relevantes para o desenvolvimento das discussões no trabalho, o que possibilitou uma melhor visualização das especificidades musicais.

Informa-se que, durante a análise documental, foi feito um mapeamento geral das características de cada fonograma a partir das primeiras apreciações. Nesse mapeamento, buscou-se uma filtragem inicial das músicas a partir de informações mais gerais das faixas, tais como: gênero, instrumentação, autoria, forma musical, entre outros. Desse modo, os dados foram organizados através de uma planilha do programa Excel, que ao final foi reduzida para caber em apenas uma página e está presente nos anexos.

Outro procedimento importante, que foi utilizado nesta pesquisa, foi a análise musical, que visou categorizar aspectos musicais específicos de trechos e músicas inteiras selecionadas. Algo que segue a orientação de Napolitano (2002 p. 67-68), quando o mesmo pontua a necessidade, na pesquisa em música, de investigação da melodia, arranjo, andamento, vocalização, gênero musical, ocorrência de intertextualidade, efeitos e etc. Tal processo teve importância estrutural para obtenção de resultados específicos relativos às especificidades musicais dos fonogramas.

Em paralelo à análise dos discos e fonogramas, também foram analisados artigos de jornais e revistas presentes na *Hemeroteca⁴ Digital*. Na referida busca, foi utilizada a palavra-

⁴ Hemeroteca Digital é, em suma, uma plataforma online brasileira que reúne um acervo que contém diversos documentos antigos publicados em periódicos. Site para acesso: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

chave “Dominguinhos”, a partir da qual foram investigadas cerca de duas mil ocorrências. Ao investigar tais resultados, foi selecionado um total de noventa e uma ocorrências, que foram consideradas mais relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa, sendo principalmente depoimentos e críticas musicais relativos à carreira de Dominguinhos. Por fim, coloca-se que alguns desses materiais, foram aqui incorporados através de citações, servindo para ilustrar as várias narrativas sobre os lançamentos do sanfoneiro na época.

No que tange os instrumentos de organização e análise dos dados, expõe-se, que, além da elaboração das planilhas referentes ao mapeamento dos discos e dos jornais, foram realizados fichamentos dos materiais bibliográficos estudados, que também foram organizados em pastas separadas conforme os temas em comum. Tal procedimento facilitou a construção da revisão de literatura.

Para otimizar a realização das transcrições das músicas durante a análise musical, foram utilizados dois *softwares*, o *Moises* e o *Melodyne*. O primeiro teve como objetivo a separação e extração das vozes e de alguns instrumentos mais importantes para aprimorar a precisão das transcrições rítmicas, harmônicas e melódicas. De forma semelhante, o segundo *software* citado foi relevante, principalmente, para sanar algumas dúvidas relativas às transcrições das melodias.

Foram realizadas, utilizando o programa de editoração *Finale*, transcrições de dez músicas, de maneira que as linhas melódicas, harmonias e algumas células rítmicas foram anotadas em formato de partitura. Todavia, tais partituras foram elaboradas em formato resumido, conhecido por “melodia cifrada”. As referidas transcrições, serviram para ilustrar alguns traços estilísticos necessários para desenvolver os argumentos elencados. Esclarece-se que, das melodias cifradas elaboradas, foram extraídos trechos menores para serem usados durante a redação como figuras exemplificadoras. Contudo, para os interessados em verificar as partituras completas, expõe-se que elas estão disponibilizadas nos anexos do trabalho.

1.2 Mudança e continuidade

Mudança musical é um assunto difundido no campo da etnomusicologia, algo que pode

ser observado em publicações como as de Merriam (1977) e Blacking (1986), que são nomes consagrados nessa área. Porém, ao buscar perspectivas mais atualizadas e panorâmicas para tal assunto, as publicações de Nettl (2006) se provaram mais adequadas para a proposta desta redação. Assim, podemos perceber que o referido autor, ao discorrer sobre a relação entre mudança musical e etnomusicologia, afirma que o interesse dos etnomusicólogos para investigar mudanças musicais desponta a partir dos anos de 1950, visto que, antes de tal período, a “Etnomusicologia era o estudo das músicas estáticas, que não mudavam, a não ser se induzidas por forças externas, e o resultado das mudanças deviam ser ignorados” (NETTL, 2006, p.13). Mas após os anos de 1970, os etnomusicólogos passam a se interessar pelo estudo da mudança enquanto resultante do contato cultural, tal como Blacking (1995), citado por Nettl (2006, p.16), que “propôs uma distinção entre variações **dentro** de um sistema musical e variações **do** sistema musical” e afirmou que as “variações dos padrões de interação dos usuários da música, são refletidas em processos e produtos musicais”.

A mudança em um estilo musical – nas regras de composição ou nas características abstratas da música, em contraste com o conteúdo – é o que os historiadores da música mais estudam, e quando se usa o termo ‘mudança musical’, normalmente se está querendo referir a mudanças fundamentais no estilo musical – mas que não sejam grandes o suficiente para permitir que se diga que houve uma mudança no repertório, a troca de uma música por outra. Do estilo de Mozart para o de Schubert; ou da preferência por estruturas não-métricas para estruturas métricas. Geralmente, trata-se de uma questão de estatísticas – de acordes menos dissonantes para mais dissonantes, de seções curtas de desenvolvimento para seções mais longas, de registros médios para agudos no canto dos índios da Grande Planície norte-americana. É uma questão complicada: a música mudou de Mozart para Schubert, mas até que ponto a sociedade musical pediu, ou aceitou, ou mostrou ambivalência em relação a essas mudanças? Será que outros compositores fizeram a mesma coisa? Como é que se define – essa é a questão eterna – o que é “A” música de uma sociedade, a música cujo estilo foi mudado? (NETTL, 2006, p.27).

A partir dos exemplos observados no relato do estudo comparativo de Nettl (2006), nota-se que culturas diferentes podem ter perspectivas divergentes sobre o que caracteriza ou não uma mudança. De acordo Nettl (2006, p. 32), “a questão da mudança é claramente objeto de debate em todas as culturas com as quais tive contato”. O autor ainda afirma que “os etnomusicólogos estão caminhando para o abandono da antiga visão da música como algo

essencialmente estável, e passando a considerar mudança e processo como o estado normal das coisas e a linha de base a partir da qual devemos prosseguir”. (NETTL, 2006, p.32).

Na década seguinte, Nettl (2015), volta a dissertar a respeito da mudança musical, e coloca em seu texto que os etnomusicólogos estudaram o referido assunto por uma variedade de perspectivas, destacando inicialmente três:

- (1) Eles tentaram usar o presente e o passado recente para tirar conclusões – muitas vezes admitidamente especulativas – sobre o distante, e talvez passado extremamente remoto
 - (2) Eles observaram o passado recente e tentaram interpretar o processo, tentando também encontrar paralelos em uma variedade de culturas contemporâneas.
 - (3) Eles tentaram reunir dados e interpretar mudanças que observaram acontecer.
- (NETTL, 2015, p.277, tradução nossa).

Porém, Nettl (2015, p. 278) cita outros exemplos de possíveis interesses de etnomusicólogos a respeito da mudança musical, tais como mudanças no estilo musical, nos instrumentos musicais, na função da música, na melodia, na harmonia, na forma musical, entre outros. O autor ainda complementa que não há fim, contudo, a questão principal é que “a mudança musical é um fenômeno altamente complexo”. (NETTL, 2015, p. 278).

A partir de tal fato, e visando organizar esse cenário complexo, Nettl (2015, p.278) estabelece quatro tipos, ou níveis de mudança, que também consideram a continuidade de alguns elementos da cultura musical.

O primeiro desses quatro níveis, trata de uma mudança drástica relativa ao sistema musical de uma comunidade. Tal mudança pode ser exemplificada quando um grupo que utiliza determinado sistema, o abandona para adotar outro. No segundo nível, o autor fala de mudanças radicais em um sistema musical, mas que preservam alguns elementos ligados ao formato antigo, o que estabelece uma continuidade relativa a alguns, a exemplo de elementos como afinação, instrumentação, entre outros. No terceiro nível, o autor coloca como fato que, todo sistema musical contém alguma porção de mudança em sua essência, visto que a maioria das sociedades espera algum tipo de inovação por parte dos seus artistas. Por fim, no quarto nível, Nettl descreve a existência de variações pontuais e individuais em artefatos musicais, tais como canções, gêneros, repertórios, entre outros. Variações essas que podem ocorrer devido as

diferentes oportunidades de performance do artista. Ou seja, um artista pode cantar a mesma música de diferentes maneiras, em apresentações diferentes, o que representaria um tipo mais sutil de mudança. Afinal, o autor explica que os quatro tipos de mudança podem acontecer em todas as sociedades, variando o grau de cada uma. (NETTL, 2015, p. 278-279).

Para finalizar este tópico, destaca-se que as mudanças e continuidades observadas no trabalho aqui desenvolvido estão alinhadas principalmente com o terceiro e o quarto nível citados no parágrafo anterior, visto que as transformações observadas na música de Dominginhos estão focadas na observação de escolhas artísticas mais gerais e traços estilísticos musicais presentes na obra fonográfica do artista.

1.3 Cosmopolitismo musical

De acordo com o antropólogo Gustavo Lins Ribeiro, o cosmopolitismo é:

Uma noção ocidental que resume a necessidade dos agentes sociais de conceber uma entidade política e cultural, maior que sua própria pátria, que englobasse todos os seres humanos em escala global. Cosmopolita na Grécia Antiga significava cidadão do mundo. O cosmopolitismo pressupõe uma atitude positiva em relação à diferença, um desejo de construir alianças amplas e comunidades globais iguais e pacíficas de cidadãos que devem ser capazes de se comunicar através das fronteiras culturais e sociais, formando uma solidariedade universalista. Seu impulso inclusivo é mais evidente em momentos de crise de outros modos de representar e atribuir pertencimento a unidades sociopolíticas e culturais existentes. Muito do mal-estar e o mal-entendido que o cosmopolitismo pode provocar estão relacionados à sua ambiguidade, ou seja, sua forma única de unir diferença e igualdade, um aparente paradoxo de desejar reconciliar valores universais com uma diversidade de posições de sujeito cultural e historicamente construídas. (RIBEIRO, 2005, p.19).

Quando esse conceito é aplicado à música, é possível perceber um número considerável de pesquisas com essa temática, especialmente nos últimos quinze anos. São pesquisas que relacionam estilos musicais, cosmopolitismo, urbanização, globalização, entre outros fatores. Um exemplo de tal fenômeno, são os textos de Amaral (2009) e Magaldi (2013), que têm como enfoque a música brasileira, sendo o primeiro retratando um tempo mais recente e o segundo

um recorte histórico mais distante. De qualquer forma, ao buscar perspectivas de pesquisadores mais consolidados, que discorreram sobre o tema nos últimos anos, destacou-se Stokes (2008).

Em seu texto, Stokes (2008, p. 8), afirma, de maneira introdutória, que cosmopolitismo é um termo “bagunçado e comprometedor”, visto que o autor considera que o referido é, dentre outras coisas, historicamente problemático. Contudo, o autor vê alguns benefícios no termo em questão, e um deles seria a restauração das “agências humanas e criativas para o cenário da análise,” o que “permite que pensamos na música como processo ativo na formação de mundos, em vez de uma reação passiva aos sistemas globais”. (STOKES, 2008, p.8).

Complementando, apesar de todas as contradições que envolvem o termo cosmopolitismo em sua ótica, Stokes (2008, p.17) afirma que:

[O termo cosmopolitismo] aponta para os exercícios autoconscientes de troca e hibridização musical que absorveram muitos neste mundo musical e esclarece o trabalho político que realizam. Isso nos lembra de levar em consideração a música da diáspora e da migração, que nós (junto com os intelectuais locais) podemos ignorar ou descartar como degradada ou sem valor. Em todos os casos, ele nos alerta para as agências e energias culturais, para a música como um meio ativo e engajado de fazer o mundo, não simplesmente uma resposta a forças além do nosso controle. Mais especificamente, ele nos fornece alguma maneira de pensar sobre as conexões (e diferenças) entre aquelas práticas musicais que têm sido um tanto marginais ao campo de visão etnomusicológico. (STOKES, 2008, p.17).

Outro pesquisador notável que se utilizou do referido termo, em pesquisa mais recente, foi Steven Feld (2012), que tratou da prática de Jazz, adjetivado de cosmopolita, em Accra, capital de Gana. Todavia, diferentemente de Stokes (2008), Feld (2012) não se concentra em problematizar o termo, pois seu trabalho é metodologicamente diferente. Tendo uma abordagem mais imersiva, por se tratar de uma longa pesquisa de campo, que é o resultado de anos de interação com músicos desse intitulado “cosmopolitismo do jazz⁵” praticado na cidade de Accra. Percebe-se no trabalho de Feld (2012, p.7), um “compromisso etnográfico em revelar como histórias de emaranhamento global estão modelando os mundos musicais africanos contemporâneos”. A partir dessa pesquisa, é perceptível observar que o cosmopolitismo musical tem uma conexão profunda com as pessoas que fazem a música acontecer, algo que

⁵ O termo originalmente utilizado é “Jazz Cosmopolitanism”. (FELD, 2012).

podemos perceber a partir de Feld (2012, p.48), quando sugere o seguinte: “o jazz cosmopolita em Accra é sobre história de ouvir, ecoar, e soar, sobre acustemologia, a agência de conhecer o mundo através do som”. Nota-se que, em seu livro, Feld (2012) expõe universos cosmopolitas distintos, a partir de narrativas de musicistas africanos, que possuem uma relação particular com o jazz, visto que esses, muitas vezes, entrelaçam o jazz americano com referências musicais nativas.

Apesar das pesquisas de Stokes (2008) e Feld (2012), terem propósitos diferentes, ambas são aqui unidas para que possamos compreender melhor o conceito de cosmopolitismo musical. Tal compreensão é importante, porque o objeto de estudo da presente pesquisa pode ser considerado um personagem cosmopolita, dada a sua capacidade de transitar entre universos distintos da música, cruzando referências locais e globais. Inclusive, Dominginhos é posicionado no centro do que foi intitulado por Alonso e Visconti (2018) de a “invenção do Nordeste cosmopolita”, artigo esse que foi um dos elementos catalisadores para o início da presente pesquisa.

1.4 Complexo performático e fluxo musical

A busca de uma conceituação aprofundada a respeito do “forró” e suas particularidades, levou esta pesquisa a conceitos que pudessem trazer uma definição mais atualizada e completa sobre fenômenos semelhantes a esse. Nesse sentido, foi incorporado a ideia de “complexo performático”, observada na publicação de Madrid e Moore (2013), sobre o *danzón*. Nesse trabalho, é possível notar que o referido fenômeno, assim como o forró, é um tipo de estrutura cultural maior, que engloba estruturas menores e mais específicas, que podem se referir ao estilo musical e a dança, por exemplo. Fato é que, Madrid e Moore (2013), optam por caracterizar o *danzón* como “complexo performático⁶” ou “complexo de performance”.

Com base em pesquisas recentes, definimos o *danzón* como um "complexo de performance" em vez de um gênero ou complexo de gênero, enfatizando por meio dessa mudança na terminologia nossa principal preocupação com fazer música e ação

⁶ No texto original de Madrid e Moore (2013), escreve-se, em inglês, “performance complex”.

humana em oposição a categorias ou taxonomias. O *danzón* é melhor concebido como um tipo particular de música e dança que existe dentro de redes culturais únicas de produção, circulação e significação. Pode ser visto não apenas como uma forma de fazer música, mas como um espaço de afeto experienciado nas mentes e corpos de grupos de pessoas que compartilham certas convenções. O *danzón* se manifesta em eventos participativos e performances. Complexos performáticos como o *danzón* ajudam a organizar a criação cultural e a recepção, ainda assim, derivam seus significados de realidades mais amplas. (MADRID;MOORE, 2013, p.10-11, tradução nossa).

Além desse fato, os autores reforçam que estruturas como o *danzón* não são fixas, tendo, na verdade, flexibilidade para dialogar com outras práticas culturais e sociais. Assim, entende-se que “a performatividade é uma noção central na definição desses complexos. Enfatiza o poder cultural das práticas de fazer algo conforme representados por coletividades ou indivíduos”. (MADRID; MOORE, 2013, p.11, tradução nossa)

Outro conceito importante, que contribui para compreensão do forró enquanto uma estrutura flexível e adaptável, é o de “fluxo musical”, explicado por Santos (2014). O referido, se destaca, principalmente, pela sua proximidade em relação a presente pesquisa, visto que o autor utiliza a ideia supracitada para explicar a sua concepção a respeito do forró. Segundo Santos (2014, p. 25) o “fluxo é pensado [...] como um estado de movimento permanente, que transforma todas as realidades existentes e opera num constante devir”. O autor ainda complementa a ideia ao colocar que:

No interior de um fluxo musical, indivíduos e grupos formam redes relacionais, constituindo a agência como principal força motriz. Nesse sentido, o forró, como um fluxo de práticas, inclui a rede relacional do gênero musical – como parte desse fluxo – e ainda outras práticas não codificadas”. (SANTOS, 2014, p.26).

Para Santos (2014, p. 16) “o forró é um fluxo musical que se multiplicou ao longo da sua existência, passando a englobar uma variedade de sons e significações atravessados por diferentes discursos e que tal diversidade narrativa extrapola a mencionada bipolarização⁷”

⁷ No trabalho de Santos (2014), um dos assuntos principais é a construção da bipolarização entre “forró pé de serra” e o “forró eletrônico”, a partir dos anos de 1990.

Relata-se que neste trabalho, percebeu-se uma afinidade entre as ideias de Madrid e Moore (2013) e Santos (2014). Contudo, ambos os conceitos retratam bem o entendimento a respeito do forró percebido na presente pesquisa, visto que essa estrutura, é aqui compreendida como um complexo ou fluxo que é movido pela performance, está em constante movimento, dialoga e incorpora diversas outras práticas culturais.

Dado o enfoque documental deste trabalho, faz-se necessário colocar que as limitações escolhidas no campo da metodologia, acabaram por restringir o potencial necessário para compreender o forró, aqui observado, da melhor maneira possível. Tal afirmação, origina-se do seguinte fato: este é um trabalho focado no estudo de fonogramas e documentos de uma época passada e tem limitações relativas à compreensão sobre as performances que circundavam o referido universo temporal. Essa constatação é em tom de lamento, mas ao mesmo tempo, é possível que em um trabalho futuro seja possível abranger melhor os aspectos performáticos que envolvem o forró de Dominginhos na época pesquisada.

CAPÍTULO 2 – UMA BREVE HISTÓRIA DO FORRÓ DE DOMINGUINHOS

2.1 Luiz Gonzaga e a ascensão do baião

Para contextualizar o surgimento e consolidação do forró como gênero musical brasileiro, é necessário recontar essa história através de alguns autores que contribuíram para o estabelecimento das narrativas vigentes. E para tal fim, inicia-se a partir de um dos principais personagens que possibilitaram a ascensão do forró. Luiz Gonzaga é, certamente, um dos inegáveis pioneiros de todo esse legado, pois foi ele um dos primeiros artistas que teve notável êxito comercial ao se posicionar a frente de uma corrente artística regionalista, oriunda do Nordeste brasileiro, durante o início da ascensão da indústria fonográfica.

É na década de quarenta que surge Luiz Gonzaga como o criador da “música nordestina”, notadamente do baião. Ele, depois de passar por São Paulo, onde compra uma sanfona que desejava havia muito tempo, chega ao Rio de Janeiro em 1939, após dar baixa do Exército, onde tinha sido corneteiro entre 1930 e 1938. Nascido na Fazenda Caiçara, município de Exu, Pernambuco, em 1912, Gonzaga era filho de camponeses pobres; Januário, seu pai, era sanfoneiro, artesão que consertava sanfonas e que animava bailes rurais nos fins de semana. Por isso, para sobreviver no Rio de Janeiro, ele toca em cabarés, dancings e gafieiras do Mangue, zona de uma série de sons dançantes de origem estrangeira. Gonzaga participava ainda como músico dos programas de calouros de Ary Barroso, o que lhe rende no máximo cinco tostões. É neste programa, na Rádio Nacional, que em 1940, após executar o forró Vira e Mexe, conquista a nota máxima e é contratado pela rádio, a mais importante do país e que congregava artistas de todos os lugares. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 174).

Segundo Albuquerque Junior (2011, p.174), a partir de 1943, sob influência do gaúcho Pedro Raimundo, Gonzaga assume a identidade de artista regional representante do Nordeste, e lança, em 1946, o ritmo do Baião, através da música homônima feita em parceria com Humberto Teixeira, gravada inicialmente pelo grupo *Quatro Ases e Um Coringa*. Ritmo esse, que, até meados dos anos de 1950, seria o de maior repercussão no país, atingindo até o exterior. A partir desse ponto, é importante frisar que:

Não é só o ritmo que vai instituir uma escuta do Nordeste, mas as letras, o próprio grão da voz de Luiz Gonzaga, sua forma de cantar, as expressões locais que utiliza, os elementos culturais populares e, principalmente, rurais que agencia, a forma de vestir, de dar entrevistas, o sotaque, tudo vai “significar” o Nordeste. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p.176).

Nesse contexto, Gonzaga alcança enorme sucesso comercial, o que torna possível, a ele, a criação de uma rede de “discípulos” autorizados a representar o que seria uma cultura nordestina “autêntica” no campo da música brasileira (SANTOS, 2014, p. 49 -56). De acordo com Santos (2013, p.58), Gonzaga e Teixeira formaram uma dupla, não só de compositores, mas de empreendedores. Visto que, durante sua ascensão, Luiz se “auto coroou Rei do Baião e começou a arregimentar intérpretes para formar uma ‘dinastia’ sob sua égide”. O que pode ser reforçado por Ribeiro (2014, p.147), ao afirmar que “a urbanização e popularização dos gêneros musicais nordestinos, empreendida por Luiz Gonzaga, abre o caminho que seria trilhado por numerosos compositores”.

Dentre esses artistas que trilharam o caminho aberto por Gonzaga, tiveram vários que foram oficialmente apadrinhados, recebendo títulos simbólicos que faziam referência a monarquia do baião, dentre esses seguidores estavam: Carmélia Alves (Rainha do Baião), Marinês (Rainha do Xaxado), Luiz Vieira (Príncipe do Baião) e o Trio Nordestino (Seguidores do Rei). (SANTOS, 2013, p.58).

De acordo com Santos (2014, p. 63), Luiz Gonzaga e seus colaboradores criaram diversos signos associados ao Nordeste, além de que, entre as décadas de 1940 e 1950, Gonzaga constrói a fundação de sua obra, gravando uma considerável variedade musical e seus principais sucessos comerciais. Contudo, nem todos os estilos gravados se consolidaram como parte do cânone do forró hoje conhecido. Neste período, o sanfoneiro gravou mais de vinte categorias musicais, mas aos poucos foi incorporando, em seu repertório, apenas as que deram mais certo, e apenas essas se solidificaram no processo de canonização. Dentre essas categorias consolidadas, estão, por exemplo: o xote, o forró, o arrasta-pé, o xaxado, a toada e o baião.

Santos (2014, p.63), coloca que Gonzaga, dentro de sua obra, se associou principalmente a signos que remetem à tristeza, tais como a seca, a pobreza, a calamidade, a saudade, a partida e o lirismo romântico. Porém, o mesmo também transitava, de maneira mais pontual, entre

temáticas mais alegres, que retratavam, por exemplo, os bailes, as danças e os “causos” bem-humorados.

Por fim, afirma-se que, a partir de “meados da década de 1950, o baião começa a perder força na mídia nacional, ao passo que despontam outras musicalidades, como bossa nova, jovem guarda, tropicalismo [...] e música internacional”. (SANTOS, 2014, p.64). Paralelamente, informa-se, segundo Santos (2014, p.65), que mesmo diante do declínio do baião, por volta da segunda metade dos anos de 1950, o surgimento dos LP’s proporcionou a continuidade da sedimentação do cânone gonzaguiano, devido, principalmente, aos relançamentos através de coletâneas e compilações.

Entre os intérpretes e compositores da música forró nordestina, Gonzaga está um dos poucos que dedicou toda a sua carreira a isso. Mesmo nos tempos difíceis, quando ele tentou gravar música pop (1968-69), não deu certo porque seus discos não venderam bem e os críticos os desaprovaram abertamente. Gonzaga gravou até o fim da vida. Sua última gravação foi lançada em 1989, ano de sua morte. Ele foi prolífico no estúdio, e sua discografia consiste em cerca de duzentos discos (cerca de 1400 títulos), muitos deles 78s e os outros LPs de vinil, além de algumas compilações. Uma vez por ano ou pelo menos uma vez a cada dois anos Gonzaga lança uma nova gravação. Seu sucesso cresceu e diminuiu na grande mídia, mas suas apresentações sempre foram bem atendidas em todo o Brasil. Sua popularidade se estendeu não apenas às classes mais baixas, e ao Nordeste, mas também às classes média e alta. (FERNANDES, 2005, p.107, tradução nossa).

2.2 Jackson do Pandeiro e a multiplicação do forró

A partir do legado de Gonzaga, surgem outros personagens, alguns apadrinhados e outros não, que passam a atuar na conjuntura da música popular nordestina feita a partir dos anos de 1950. E um dos artistas mais expoentes depois do “rei do baião”, foi Jackson do Pandeiro (1919-1982), que eventualmente adotou a alcunha de “rei do ritmo”, pois “em vez do baião, Jackson enfatiza o coco, e depois o rojão e o forró, principais rótulos genéricos de sua obra.” (SANTOS, 2014, p. 66).

De acordo com Fernandes (2004, p.2) “a música de Jackson tem notadamente uma influência do samba carioca que se entranha no coco conhecido e praticado por Jackson desde criança, ensinado por sua mãe.” E a autora complementa comentando que “o forró de Jackson

do Pandeiro é tão “impuro” quanto o baião de Gonzaga e com ele o círculo se fecha e o paradigma do forró dentro da mídia está criado.” (FERNANDES, 2004, p.2).

Jackson do Pandeiro é muito importante no desenvolvimento do Forró porque ele expandiu o modelo que Gonzaga codificou. Gonzaga criou o baião e também trouxe xote, xaxado e arrasta – pé para a mídia de massa, usando um formato padrão de trio. Foi Jackson quem desenvolveu esses gêneros, e inventou o gênero forró, dando-lhe uma estrutura muito mais flexível, adicionando elementos musicais retirados de outros gêneros para expandi-lo. Essa foi a principal estratégia e característica que deu ao Forró o status que é aproveitado atualmente. Baião é quase não lembrado, a não ser como parte da estrutura do gênero do forró, que continua sendo o gênero mais tocado em eventos de Forró atualmente. O estilo Forró de Jackson do Pandeiro também teve forte influência nos jovens músicos, em parte por causa de sua diversidade e habilidade musical. (FERNANDES, 2005, p. 124, tradução nossa).

Nos anos de 1950 Jackson e sua parceira Almira Castilho apresentam programas de rádio como o *Forro do Jackson*, e de maneira paralela, lançam um LP homônimo. E em ambas as situações foi incorporada uma variedade musical considerável, algo que contribui de maneira significativa para a ampliação do significado do termo “forró”, que passa a remeter a um conjunto de músicas diferentes, indo além da significação inicial relacionada à festa/baile, já consolidada. Na verdade, tanto Jackson quanto outros artistas passaram a utilizar o termo guarda-chuva “forró” para intitular discos e coletâneas e dessa forma o termo foi ganhando cada vez mais espaço, que anteriormente era do “baião”. (SANTOS, 2014, p.67).

Além da influência de Jackson para a multiplicação do forró, é necessário mencionar a proliferação das casas de forró comerciais nas grandes cidades. Pois tais espaços, também contribuíram para a ampliação do significado do termo em questão. Dentre essas casas, Santos (2014, p.72) destaca a de Pedro Sertanejo, que migrou para São Paulo nos anos de 1950, e posteriormente criou o “Forró de Pedro Sertanejo”, tornando-se um dos maiores pontos de encontro do Sudeste nos anos seguintes.

Durante a década de 1960, fora do mainstream, outras atividades importantes foram acontecendo entre os migrantes nordestinos, tendências que impactam diretamente na sobrevivência do Forró. Em 1965 foi inaugurado Pedro de Almeida e Silva, Pedro Sertanejo (1927-1997) sua casa de Forró na rua Catumbi, no bairro do Belenzinho, em São Paulo (Sudeste). A casa tinha capacidade para 2.000 pessoas e 400 metros

quadrados de dança piso. Funcionava aos sábados e domingos. (FERNANDES, 2005, p. 126, tradução nossa).

Segundo Fernandes (2005, p.131), outras casas de forró foram abertas no Rio de Janeiro e em São Paulo, tais como: Forró de Zé Nilton, Forró de Júlio Antônio, Forró de Severino, Xaxadão, Sombra do Juazeiro, Forró Mandacaru, Forró do Moraes, Forró de Sebastião Rodrigues, Forró de Anísio Silva, Forró Forrado. Afinal, destaca-se que além dos feitos relacionados ao sucesso de sua casa de forró, Pedro Sertanejo também fundou sua própria gravadora (Cantagalo) que entre meados dos anos de 1960 e o início dos anos de 1970 se tornaria aquela que gravaria discos de vários artistas do forró, inclusive os primeiros discos de Dominginhos.

Neste ponto do texto, relata-se que o termo forró tem pelo menos duas conotações no presente trabalho. A primeira diz respeito à denominação mais ampla, o forró enquanto gênero musical guarda-chuva, ou como “fluxo musical”, tal como sugere Santos (2014). A segunda remete ao “forró” enquanto subgênero, que está debaixo do gênero guarda-chuva. Tal subgênero tem características musicais próprias, e se localiza ao lado de outros como xote, baião, arrasta-pé, toada e xaxado.

2.3 Neném do Acordeom e a herança gonzaguiana

José Domingos de Moraes, foi um cantor, compositor e sanfoneiro pernambucano, sendo mais conhecido como Dominginhos (1941-2013), e é o personagem central do estudo aqui feito. Ele foi um dos “discípulos” apadrinhados por Luiz Gonzaga, e segundo Santos (2014 p.56), foi também outorgado “herdeiro artístico” do rei em 1957.

Dominginhos nasceu em 12 de fevereiro de 1941⁸, em Garanhuns, cidade do agreste pernambucano. De família humilde, Dominginhos inicialmente atendia pelo apelido de “Neném”, e logo foi inserido no contexto musical, por seu pai, Mestre Chicão, que era um

⁸ De acordo com Souza (2014, p.15), o sanfoneiro nasceu em 1940, e para sustentar tal colocação o autor expõe uma cópia da carteira de identidade do músico. Porém, o próprio autor comenta que Dominginhos, em vida, sempre afirmou ter nascido em 1941.

pequeno agricultor e afinador de sanfona. (SOUZA, 2014, p. 17).

Segundo Nascimento (2014, p.50), o patriarca da família, além de afinador, “tocava oito baixos, o que, conseqüentemente, passou a influenciar seus filhos a se interessarem pelo instrumento, além de promover o convívio deles com o processo de afinação de sanfonas pelo pai”. Porém, foi a mãe da família, Mariinha, que demonstrou sagacidade ao ter a iniciativa, em um momento de poucos recursos, de aproveitar o talento dos filhos Neném, Valdomiro e Moraes, para contribuir com a renda familiar tocando nas feiras. Foi na circunstância das apresentações das crianças em lugares públicos de Garanhuns que ocorreu o primeiro encontro da família com Luiz Gonzaga, na frente do Hotel Tavares Correia, em funcionamento até os dias de hoje, na referida cidade. Nesse dia em questão, provavelmente⁹ no fim dos anos de 1940, Gonzaga estava hospedado no referido hotel, e teve a oportunidade de observar os garotos tocando, e se agradou do que viu, recompensando a família com dinheiro e seu endereço no Rio de Janeiro, prometendo ajuda caso os mesmos desejassem migrar. (SOUZA, 2014, p. 17-21).

De acordo com Souza (2014, p.22), após o encontro com Gonzaga, surgiu uma oportunidade para os três garotos estudarem em um internato em Olinda. E foi sob a promessa de estudo e alimentação que os irmãos foram para a nova cidade. Porém, o autor afirma que a professora Almerinda, começou, paralelamente, a “empresariar” os irmãos, colocando-os para tocar em festas infantis, usando calça preta, camisa branca e gravata borboleta, daí surgiu o grupo “Três Pinguins”. Contudo, as tensões do internato se intensificaram visto que as crianças trabalhavam tocando, mas não recebiam recompensa algum e nem sua família. Além disso, também eram recorrentes as agressões, através das palmatórias que eram constantes durante os anos. Por fim, após algumas tentativas de fugas, os irmãos Moraes foram expulsos do internato e voltaram para sua terra natal. (SOUZA, 2014, p.22-24).

Em 1954, parte da família Moraes migra para o Rio de Janeiro, e dentre os migrantes, estava, na época, o adolescente “Neném”. Ao chegar na cidade, o grupo não tarda em procurar Luiz Gonzaga, através do endereço que haviam guardado alguns anos antes. A partir disso,

⁹ É dito “provavelmente”, pois Dominginhos comenta, em alguns relatos, tal como no filme-documentário “Dominginhos Canta e Conta Gonzaga” (2012), que tinha cerca de oito anos quando conheceu Gonzaga. Algo que também é reforçado por Nascimento (2014, p.52), quando sugere que o encontro entre Gonzaga e os Moraes foi entre 1949 e 1950.

Gonzaga os recebe e os ajuda, doando inicialmente uma sanfona de oitenta baixos para família. Desse modo, o futuro Dominginhos passou a conviver regularmente com o rei do baião, tendo contato também com os parceiros musicais regulares dele, tais como Marinês, Abdias, Zito Borborema, entre outros. (SOUZA, 2006, p.21-22).

A partir do documentário intitulado de “Dominginhos canta e conta Gonzaga” (2012), dirigido por Malagrine e Machado, é possível observar que a proximidade de Dominginhos com Gonzaga flui quando sua família migra. Então, o jovem sanfoneiro passa a conviver com seu mentor diariamente em ensaios e gravações, fato esse que lhe rendeu um bom impulso para sua entrada no mercado da música a partir da metade da década de 1950. Nesse contexto, destaca-se o momento que Gonzaga outorga o até então “Neném”, como seu “herdeiro artístico”, em 1957, durante a gravação de *Forró no Escuro*. No referido documentário, Dominginhos explica que Gonzaga o surpreendeu ao aproveitar a imprensa presente para o declarar herdeiro artístico.

Desse modo, Luiz Gonzaga tem um papel fundamental na aprendizagem e expressão musical de Dominginhos. É a partir desse encontro que o adolescente de Garanhuns passa a conviver com todos aqueles baluartes e fundadores da música nordestina no Brasil, como também passa a ser indicado por Luiz Gonzaga como sanfoneiro para diversos trabalhos nas rádios e em gravações. (NASCIMENTO, 2014, p.57).

De acordo com Nascimento (2014, p.58-60), os últimos anos da década de 1950 e primeiros anos da década de 1960, foi o momento em que Dominginhos emergiu na noite carioca, tocando em dancings e boates. Em seu texto, o autor também deixa claro que no referido período, Dominginhos atuou bastante em circunstâncias de rádio, executando performances e fazendo substituições em regionais, gravações, entre outros. Algo que certamente contribuiu gradualmente para o desenvolvimento de sua versatilidade, ecletismo musical e habilidades como musicista acompanhador, visto que o sanfoneiro tocava de tudo um pouco: forró, samba, bossa-nova, choro, jazz, entre outros estilos.

2.4 Dominginhos e o surgimento do “sanfoneiro pop”

Apesar de todo o período de imersão nos estilos predominantes da noite carioca,

anteriormente citados, o até então “Neném do acordeon”, passa a utilizar, em algum momento anterior as suas primeiras gravação como artista solo, por sugestão de Gonzaga, o nome artístico de Dominginhos.

Seus primeiros lançamentos na indústria fonográfica, partiram de um convite de Pedro Sertanejo. Que inicialmente lhe propôs a gravação de seu álbum de estréia, através de um repertório dedicado às matrizes nordestinas. Pedro que, por sua vez, foi um personagem importante na multiplicação do forró diante de várias iniciativas, e uma das principais foi a criação do selo *Cantagalo*, conforme observado em Peres (2011, p. 146), que situa o surgimento do selo em questão no ano de 1964 e afirma essa seria uma “companhia fonográfica dedicada exclusivamente à música nordestina no contexto dos bailes de “forró”.

Afinal, é em meados da década de 1960, que Dominginhos grava seus primeiros discos, com um enfoque grande para a música instrumental, visto que até então ele não percebia que as suas músicas instrumentais poderiam se transformar em canções. Contudo, em 1967, o músico conhece Anastácia, que seria sua grande parceira letrista, e que o ajudaria a compor canções de sucesso nos anos de 1970, tais como “Eu só quero um xodó” e “Tenho sede”, gravadas por Gilberto Gil em 1973. (ALONSO; VISCONTI, 2018).

A virada só aconteceu quando, a partir, de 1967 ele conheceu e se relacionou com a forrozeira Anastácia. Foi ela quem, vendo as inúmeras variações que o instrumentista tocava, começou a fazer recortes e escolher motivos, atendida às demandas das canções mercadológicas. (ALONSO; VISCONTI, 2018, p. 204).

Para contextualizar o mercado fonográfico brasileiro nos anos de 1970, fica claro, a partir de Napolitano (2002, p. 2-3), que a referida década ficou marcada pela consolidação da “instituição da MPB”, que “incorporou pluralidade de escutas e gêneros musicais”, “abraçou ideologias socialmente emancipatórias” e contribuiu para uma “reorganização da indústria cultural” na época. Segundo Vargas (2010, p. 87), “os anos 1970 marcam um crescimento substancial na produção e nas vendas de discos no Brasil”, e ainda na visão do autor, isso se deu principalmente pela propaganda ufanista do governo militar e pelo advento do “milagre econômico”. Somando-se ao referido fato, Silva (2017, p. 43-44) afirma que nos anos de 1970,

além da ascensão de artistas como Fagner, Elba Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Belchior, “outros grupos de artistas cresceram nesse período e também levaram a música de Gonzaga para um universo mais moderno, a exemplo de Dominginhos que também transitava entre o forró e a MPB”.

Foi justamente no início da década de 1970, que houve mais um ponto de virada para o futuro do “sanfoneiro pop”, pois, segundo Alonso e Visconti (2018, p.204), “Dominginhos foi visto pelos baianos Caetano, Gal e Gil no show ‘Gonzaga volta para curtir’, realizado no Teatro Teresa Rachel, no Rio de Janeiro, em abril de 1972”. Ainda de acordo com Alonso e Visconti (2018, p.205), os baianos Gil e Caetano voltavam do exílio no mesmo ano e nutriam uma admiração por Gonzaga, fato que acabou se alinhando com os interesses do rei do baião, que tentava cativar o interesse dos jovens, regravando músicas dos artistas em ascensão na época. A partir desse encontro, em que os baianos descobriram Dominginhos, que atuava como sanfoneiro de apoio de Gonzaga no referido show, não tardou para que Gil e Gal logo se interessassem em trabalhar com ele. (ALONSO; VISCONTI, 2018, p.205).

Alonso e Visconti (2018, p.205), afirmam que, a partir desse encontro, Gal Costa se impressiona com as habilidades de Dominginhos e convida-o para seu disco e show “Índia”. Segundo Alonso e Visconti (2018, p.207), foi durante a turnê de “Índia”, na Europa, que o músico teve contato com o seu primeiro acordeom *Giulietti*. Tal instrumento foi adquirido em Londres, e tornou-se um dos elementos catalizadores para despertar o interesse do músico por novos timbres, novas referências musicais e novas experimentações, especialmente aquelas que tinham relação com o jazz norte-americano de artistas como Art Van Damme e Frank Morocco. “Quando Dominginhos tirou o acordeom *Giulietti* modelo *Super Modell* do case e começou a tocar, nem todos perceberam de imediato o significado daquela mudança na obra do artista a partir daí”. (ALONSO; VISCONTI, 2018, p.199).

É importante colocar que os autores citados acima destacam a curiosa construção de relação de Dominginhos com os tropicalistas enquanto algo de benefício mútuo, visto que o sanfoneiro oriundo do interior, buscava se conectar com a modernidade hippie urbana dos anos de 1970, assim como os artistas tropicalistas, que eram símbolos urbanos da época, e buscavam

repensar o Nordeste arcaico para antropofagizar sua música. (ALONSO; VISCONTI; 2018, p.200).

Esse tipo de discurso, que estabelece Dominginhos como um personagem que protagonizou inovações do forró integrado a um contexto urbano, é algo que pode ser observado a partir do próprio Luiz Gonzaga, que tem suas palavras citadas por Dreyfus (1996, p. 273):

Quem urbanizou mesmo a música que eu criei foi Dominginhos, êmulo meu, que se mantém fiel ao Nordeste. [...] Dominginhos veio com uma técnica muito avançada, com harmonias modernas, coisas que não amarram o público simples. Dominginhos urbanizou o forró, levou-o para todas as classes, nos grandes centros urbanos, que é onde ele se apresenta. (DREYFUS, 1996, p. 273).

Por fim, informa-se, que paralelamente ao disco e turnê “Índia”, de Gal Costa, em 1973, Dominginhos emplacou o sucesso “Eu só quero um xodó”, interpretado por Gilberto Gil em seu compacto lançado no mesmo ano. E foi a partir desse sucesso que Dominginhos começou a ser chamado de “sanfoneiro pop”, sendo um termo disseminado, principalmente, por jornalistas e críticos da época. Posteriormente, Dominginhos atuou no disco “Refazenda”, de Gilberto Gil, em 1975, que recebe destaque por parte de Ribeiro (2014 p.297), quando coloca que nesse disco, Gil busca uma retomada de suas raízes nordestinas, o que implicou na significativa participação de Dominginhos como compositor, em duas faixas, e como instrumentista em sete faixas.

CAPÍTULO 3 - MAPEAMENTO GERAL DOS DISCOS, 1964-1980

Primeiramente, explica-se que este capítulo foi elaborado a partir de uma análise dos discos e fonogramas de Dominginhos, lançados no período de 1964 a 1980. Nesse processo, foram apreciadas e analisadas cento e sessenta faixas da obra dele. Como já foi mencionado no capítulo primeiro, as faixas aqui estudadas foram lançadas através de treze álbuns e dois compactos entre 1964 e 1980, sendo noventa e uma faixas instrumentais e sessenta e nove canções, das quais cento e treze são de autoria do próprio sanfoneiro, que geralmente conta com algum parceiro letrista.

Cada uma das músicas foi apreciada diversas vezes para que pudesse ser realizada uma percepção detalhada das faixas e a consequente anotação dos aspectos estruturais das músicas. Nesse tempo de apreciação, foram mapeadas e organizadas, através de uma planilha do *Excel*, as características gerais de cada faixa, tais como os nomes dos compositores, o caráter instrumental ou vocal, a instrumentação predominante, as bases rítmicas utilizadas, o material melódico/harmônico mais marcante, dentre outras características.

	A	B	C	D	E	F
	Álbum	Faixa	Autoria	Canção ou instrumental	Instrumentação	Gênero/Subgênero
1						
2						
3	1964 Fim de Festa(Cantagalo)	1 Fim de festa 2'31"	Zito Borborema	Instrumental	Zb, Tr, Vão, Cvc e Sfn	Arrasta-pé
4	1964 Fim de Festa	2 Do jeito que Deus mandou 2'27"	João Silva e S. Rodrigues	Canção	Zb, Tr, Vão, Bkck, Cvc e Sfn	Baião
5	1964 Fim de Festa	3 Taca fogo na fogueira 2'23"	Buco do pandeiro e Toninho	Canção	Zb, Tr, Vão, Cvc e Sfn	Arrasta-pé
6	1964 Fim de Festa	4 Frevo cantagalo 1'59"	Dominginhos	Instrumental	Zb, Tr, Vão, Cvc e Sfn	Frevo(Arrasta-pé)
7	1964 Fim de Festa	5 Desafio a são joão 1'43"	Antônio Barros	Canção	Zb, Tr, Vão, Cvc e Sfn	Arrasta-pé
8	1964 Fim de Festa	6 Amor ingrato 2'41"	Braga Neto	Canção	Zb, Tr, Vão, Bkck, Cvc e Sfn	Baião
9	1964 Fim de Festa	7 Baião 2'25"	<i>Gonzaga e Teixeira</i>	Instrumental	Zb, Tr, Vão, Bkck, Cvc e Sfn	Baião
10	1964 Fim de Festa	8 Rala o coco lili 2'08"	Cacau e Mannel Mões	Canção	Zb, Tr, Vão, Bkck, Cvc e Sfn	Arrasta-pé
11	1964 Fim de Festa	9 Ingridão 2'23"	Ze do baião	Canção	Zb, Tr, Vão, Bkck, Cvc e Sfn	Baião
12	1964 Fim de Festa	10 Ninguém é demais 2'21"	José Cândido	Canção	Gnz, Vão, Cvc e Sfn	Sambolero
13	1964 Fim de Festa	11 Não há compreensão 2'32"	Buco do Pandeiro e Mendes	Canção	Zb, Tr, Vão, Bkck, Cvc e Sfn	Baião
14	1964 Fim de Festa	12 Garanhuns	Dominginhos	Instrumental	Zb, Pnd, Vão, Cvc e Sfn	Choro
15						
16	1966 13 de Dezembro(Cantagalo)	1 Sapo de galocha 2:24	Dominginhos	Instrumental	Zb, Tr, Vão, Bkck, Cvc e Sfn	Forró
17	1966 13 de Dezembro	2 Forró do Araripe 2:11	Dominginhos	Instrumental	Zb, Tr, Bx, Bkck, Cvc e Sfn	Forró
18	1966 13 de Dezembro	3 Domingando 2:11	Dominginhos	Instrumental	Zb, Tr, Bx, Bkck, Cvc e Sfn	Frevo
19	1966 13 de Dezembro	4 Cuidado violão 2:20	Jose Toledo	Instrumental	Pnd, Vl, Snf	Choro
20	1966 13 de Dezembro	5 Passa tempo 2:51	Orlando Silveira	Instrumental	Pnd, Vl, Cvc, Snf	Choro
21	1966 13 de Dezembro	6 O valente pedra branca 3:11	Jorge Paiva	Canção	Zb, Tr, Bkck, Vl, Cvc e Sfn	Baião
22	1966 13 de Dezembro	7 Treze de dezembro 3:04	<i>Luz Gonzaga</i>	Instrumental	Zb, Tr, Agg, Vl, Cvc e Sfn	Choro
23	1966 13 de Dezembro	8 Pé de serra 2:46	<i>Luz Gonzaga</i>	Instrumental	Zb, Tr, Vl, Cvc e Sfn	Choro
24	1966 13 de Dezembro	9 Forró em Puxinanam 2:20	Zito Borborema e S. Nobrega	Instrumental	Zb, Tr, Agg, Vl, Cvc e Sfn	Forró
25	1966 13 de Dezembro	10 Homenagem a velha guarda 2:31	Sivuca	Instrumental	Srd, Pnd, Vl, Cvc e Sfn	Choro
26	1966 13 de Dezembro	11 Vamos Acordar 2:15	J. Luna e Pedro Sertanjo	Instrumental	Zb, Tr, Bkck, Vl, Cvc e Sfn	Forró

Figura 1 – Cópia de tela de um trecho inicial da planilha¹⁰ do Mapeamento Geral.

¹⁰ Essa planilha, em sua versão completa, se encontra nos anexos deste trabalho.

A partir dos dados coletados, foram elaborados textos de caráter narrativo, tendo como finalidade a sintetização da trajetória fonográfica de Dominginhos em relação ao que foi observado. Nesse sentido, ressalta-se que os textos que começarão após estes parágrafos introdutórios podem contextualizar, ao leitor, as principais informações gerais e características musicais que fazem parte da estrutura de cada disco. Tais informações, têm como finalidade a exposição de características, tendências e transformações da obra analisada, algo que está diretamente ligado aos objetivos principais deste trabalho. A referida síntese, funciona também como ponte para o capítulo seguinte, que trata de algumas análises mais aprofundadas de fonogramas específicos, selecionados após o mapeamento.

Informa-se que neste capítulo observaremos textos contendo descrições, impressões e comentários sobre cada disco e suas respectivas faixas. Consequentemente, também haverá a incorporação de informações coletadas em documentos publicados na época, o que implica na inclusão de citações diretas de artigos da época, principalmente de jornalistas e críticos musicais. Além disso, veremos também falas do próprio sanfoneiro aqui estudado, oriundas de entrevistas suas à jornais e revistas. Por isso, é importante pedir, adiantadamente, desculpas ao leitor, e um pouco de paciência, pois serão acopladas a esta redação algumas citações longuíssimas. Contudo, essas funcionam como ferramentas para a ampliação da compreensão sobre a conjuntura geral da obra, o que ajuda a manter as narrativas e pontos de vistas da época com a maior integridade possível.

Um ponto importante a ser comentado é que a sequência cronológica entre os álbuns analisados é imprecisa, pois alguns deles não contém, em suas respectivas capas ou contracapas, o ano de fabricação e/ou distribuição. Tal fenômeno se dá particularmente com os primeiros álbuns da carreira do músico. Desse modo, afirma-se que os álbuns, especialmente os que não contém o ano de fabricação impresso, serão alocados nesta redação usando como referência, primeiramente, sua numeração de catálogo. E de maneira complementar poderá ser colocado também o ano aproximado de lançamento complementado por um ponto de interrogação, caso haja dúvida em relação ao mesmo. Esclarece-se que neste capítulo os discos foram organizados a partir das gravadoras/distribuidoras/selos, sendo consideradas, no período investigado, quatro fases da carreira de Dominginhos: a fase 1, referente à Cantagalo; a fase 2, composta por

Tropicana e CBS; a fase 3, onde predominam a Philips, Phonogram e Fontana; e a fase 4, que é representada por apenas um disco lançado através da RCA. No entanto, afirma-se que tal organização também tem certa relação com as mudanças acontecidas durante a carreira do músico.

A presente análise é essencialmente baseada na apreciação musical. Consequentemente, recomenda-se que o leitor em algum momento, também aprecie as faixas analisadas, especialmente aquelas que são comentadas durante o trabalho. A maioria dessas faixas estão disponíveis nas plataformas digitais de música, tal como o *Spotify* e o *Youtube*. Basta pesquisar a faixa ou álbum através das ferramentas de buscas de sua plataforma de preferência. Se o leitor for musicista e estiver em posse de um instrumento musical, sugere-se, inclusive, que confira as transcrições feitas com seu respectivo instrumento. Expõe-se também que todas as faixas que tivemos acesso foram em formato digital, através essencialmente do *Spotify* e do *Youtube*. Tal limitação se deu pelo fato da dificuldade de acesso aos discos originais, devido a fatores como a falta de disponibilidade, os altos preços e as tecnologias defasadas. Hoje em dia, a maioria desses LP's, além de serem raros, necessitam de um poder aquisitivo considerável, pois alguns desses, que foram pesquisados em sites de produtos usados, são vendidos por centenas de reais cada. Além disso, os discos necessitariam de um aparelho adequado para os reproduzir, que são aparelhos cuja tecnologia está descontinuada há muitos anos. Não sendo viáveis as aquisições pelos motivos citados, optou-se por apreciar as faixas apenas a partir de plataformas digitais, tais como as citadas acima.

Por fim, ratifica-se que com esse mapeamento, pretendeu-se sintetizar parte dos resultados parciais da pesquisa ao fim do capítulo, nas considerações feitas após o mapeamento geral. Tais resultados iniciam o delineamento de parte das escolhas artísticas, executivas, estéticas e sonoras que direcionaram a trajetória do sanfoneiro a partir de cada lançamento. Assim, reafirma-se que a diretriz primordial desta pesquisa está ancorada, primeiramente, na compreensão e reflexão a respeito da carreira de Dominginhos no período proposto. E as palavras aqui utilizadas não devem ser encaradas como parte de uma tentativa de impor uma verdade absoluta, ou palavra final, sobre o assunto, pois não é, de maneira alguma, o que foi pretendido neste trabalho.

3.1 Fase 1 - Cantagalo

3.1.1 *Fim de Festa* (1964) – LPC 618

*Fim de Festa*¹¹ é o primeiro álbum da carreira de Dominginhos e foi lançado através da gravadora *Cantagalo*, de Pedro Sertanejo. Esse último que também foi creditado como diretor artístico do trabalho. É necessário reforçar inicialmente que foi Pedro quem chamou Dominginhos para gravar seu primeiro disco na *Cantagalo*, algo que pode ser melhor contextualizado através da fala do próprio Dominginhos quando deu entrevista em 1973:

Conheci Pedro Sertanejo na boate Balalaika, em Copacabana. Com ele fiz shows na Baixada Fluminense. Viajamos com dupla caipira, tocamos em shows e forrós. Até que Pedro sumiu e foi para São Paulo. Um dia apareceu dizendo que tinha uma gravadora, a Cantagalo, e me chamou para gravar. Fiquei seis meses para resolver [se iria gravar o primeiro disco], porque já tinha mudado meu estilo e o Pedro queria o regional. Mas acabei procurando o Pedro e fiz meu primeiro LP o *Fim de Festa*, onde cantava oito músicas e solava quatro. (OPINIÃO, 1973).

Para complementar a informação observada, temos um outro depoimento de Dominginhos no programa *Ensaio*, no ano de 2007. Durante o programa, o sanfoneiro narra que relutou em aceitar a proposta de gravar um disco de baião que Pedro lhe fez, dessa forma ele explica que na época já tinha filhos e estava tocando em bailes, boates e regionais, e se dedicar o baião era uma preocupação pois o próprio Luiz Gonzaga, em alguns momentos, parava de tocar justificando que o baião “não dava mais”. (ENSAIO DOMINGUINHOS, 2007, 10’00’’).

No que corresponde aos fatos, esse álbum possui doze faixas, sendo quatro instrumentais e oito canções. Dentre todas as faixas, apenas duas instrumentais são de autoria de Dominginhos, o “Frevo Cantagalo” e “Garanhuns”, sendo um frevo e um choro. Sobre os outros compositores trazidos ao trabalho, estão compositores bem estabelecidos no contexto da

¹¹ “Quando eu apareci e gravei meu primeiro disco com nome de Dominginhos foi uma gozação muito grande na rádio nacional, aí o cara fez um programa todo comigo, louvando a atitude de Pedro Sertanejo que foi quem me lançou em disco pela primeira vez em 1964, em plena revolução, eu estava viajando para São Paulo para fazer meu primeiro disco e de um convívio maravilhoso que tive com Ary Lobo, cheguei lá um dia antes da minha gravação e acompanhei ele, estava gravando um disco novo também”.(DOMINGUINHOS, 2012)

música de matrizes nordestinas produzida na época, tais como Zito Borborema, Zé do Baião, João Silva, Antônio Barros e Luiz Gonzaga. É importante informar que no referido álbum, podem ser observados, na contracapa do disco, a especificação de algumas categorias referentes ao estilo musical designado para cada faixa. De maneira resumida, podemos notar que baião, marcha, frevo, polca, toada e choro são as categorias presentes, ainda que a primeira dessas citadas se sobressaia aparecendo em cinco faixas.



Figura 2 – Capa e contracapa do álbum *Fim de Festa*. (Fonte: discogs.com¹²)

A apreciação do disco traz à tona algumas referências bastante claras ao estilo de Gonzaga, destacando-se a própria escolha do trio composto por sanfona, zabumba e triângulo, conhecidos popularmente como “trio pé de serra”¹³. Tal trio é, geralmente, complementado pelo agogô, que aparece aqui como um quarto elemento, e que é recorrente nessa formação instrumental e não apenas nesse álbum, mas na maior parte do período estudado. Além desses instrumentos, nota-se a presença da instrumentação harmônica marcada pelo violão e pelo

¹² <https://www.discogs.com/release/12206881-Dominginhos-Fim-De-Festa->

¹³ De acordo com Santos (2013, p. 50-52), “trio pé de serra” é uma formação instrumental desenvolvida por Luiz Gonzaga que foi se configurando aos poucos no início de sua carreira.

cavaquinho. Neste ponto do texto, cabe informar, de maneira complementar, que o acompanhamento do disco é creditado ao *Regional*¹⁴ do Arlindo.

De modo paralelo, é indiscutível a presença dos subgêneros consolidados a partir de Luiz Gonzaga, sendo eles o baião, já citado, e a marcha (junina), que aparece em quatro faixas. Tais subgêneros dividem espaço com o frevo, a toada e o choro, que aparecem uma vez cada. Seguindo essa linha narrativa, ressalta-se que esse tipo de repertório com baiões, frevos e choros, era na verdade uma escolha típica de sanfoneiros nordestinos da época. Esses outros que também traziam em seus discos todos os gêneros e subgêneros citados. Tal variedade pode ser observada, por exemplo, nos seguintes LPs: *Sanfoneiro pai d'égua*, de Zé Calixto, *Fole Gemedor*, de Abdias, e *Fuzuê no salão*, de Severino Januário, todos publicados em 1964.

No que diz respeito às características melódicas e harmônicas presentes nas faixas, foi possível esclarecer que oito faixas apresentam material estritamente tonal, estando inclusas dentre essas, por exemplo: “Fim de Festa”, “Do jeito que Deus mandou”, “Taca fogo na fogueira”, “Frevo Cantagalo”, “Desafio a São João”, “Rala o coco”, em tom maior, e “Amor ingrato” em tom menor. Não obstante, temos quatro faixas apresentando um material que pode ser chamado de “híbrido modal-tonal”, pois dentro de uma só música, há momentos diferentes de predominância material modal ou tonal. Tal fenômeno pode ser percebido nas faixas “Ingratidão”, e “Não há compreensão”, que possuem trechos onde o modo *mixolídio* se destaca.

Sobre as letras das canções presentes no álbum, é possível apreciar faixas que fazem referência as festas de São João, tais como as seguintes músicas: “Taca fogo na fogueira” e “Desafio à São João”. Também são observáveis temas relacionados ao relacionamento amoroso, tanto aqueles que tangem a frustração amorosa, como nas faixas “Amor ingrato”, “Ingratidão” e “Ninguém é demais”, quanto aqueles que se alinham com a expectativa de um amor futuro, como em “Rala o coco Lili”. Há, também, duas faixas que detêm temáticas diferentes das citadas, e dessas duas, evidencia-se “Do jeito que Deus mandou”, caracterizada por uma diretriz patriótica, evidenciado o trabalho ligado a indústria e agricultura, como algo importante para a riqueza e grandeza do país.

¹⁴ Regional é uma formação instrumental brasileira, popularizada através do choro. Tal formação é composta geralmente por pandeiro, violão e cavaquinho, e possui uma margem para inserção de outros instrumentos.

Ademais, é notável em *Fim de Festa* uma faixa que aparece como um tipo de homenagem de Dominginhos ao seu mentor Luiz Gonzaga. Tal homenagem acontece na faixa “Baião” que é de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira que marcou o início da ascensão do rei do baião nos anos de 1940. Nessa música, Dominginhos executa uma versão instrumental da canção, onde acontecem variações sobre o tema principal da música utilizando ornamentos, mudanças nas células rítmicas e diversos acréscimos em notas de passagem que, de maneira geral, acabam soando como um tipo de improvisação.

3.1.2 *13 de dezembro* (1966?) – LPC 338

Sendo seu segundo lançamento através da Cantagalo, ainda com direção artística de Pedro Sertanejo, o álbum *13 de dezembro* dá sequência a sonoridade proposta no trabalho anterior, trazendo mais referências ao universo gonzaguiano e uma maioria de músicas instrumentais.

São doze faixas, sendo dez instrumentais, das quais três são autorais do sanfoneiro. O acompanhamento continua sendo creditado ao *Arlindo e seu Regional* e a sonoridade predominante da instrumentação continua sendo do “trio pé de serra” em sintonia com o violão e o cavaquinho.

No trabalho agora analisado, podemos perceber que além do termo “baião”, o termo “farró” passa a ser usado como categoria referente ao subgênero musical de três faixas, “Sapo de Galocha”, “Farró do Araripe” e “Farró em Puxinan”. Ademais, mantendo a tradição do trabalho anterior, Dominginhos inclui em seu repertório, além dos baiões e farrós, um frevo e cinco choros.

Quando analisamos o material melódico e harmônico utilizado nas músicas, transparece que as faixas desse disco se restringem a uma abordagem tonal, tendo músicas em modo maior, como “O valente Pedra Branca”, “Farró do Araripe” e “Vamos acordar”. E outras em modo menor, como “Domingando” e “Cuidado Violão”. Além dessas, são perceptíveis algumas faixas que alternam entre os modos tonais, de maneira que a primeira parte da música pode ser

em tom menor e a segunda em tom maior, e vice-versa. Algo que pode ser observado em “Homenagem a velha guarda” e “Passa tempo”.



Figura 3 – Capa e contracapa do álbum *13 de Dezembro*. (Fonte: forroemvinil.com¹⁵)

Dentre as principais referências ao “rei do baião” estão as faixas instrumentais “Pé de Serra” e “13 de dezembro”, que são músicas de autoria do próprio Gonzaga. Além de que, a segunda citada dá nome ao próprio disco, e diz respeito a data de nascimento de Luiz Gonzaga. Algo que pode ser interpretado como uma homenagem bastante expressiva ao mentor.

Dentre as duas canções presentes no disco, podemos observar que é evidenciada uma temática até então inédita, o caso bem-humorado. Tal narrativa surge a partir de “O valente Pedra Branca”, que sua narrativa trata de um personagem chamado Pedra Branca, que é conhecido por ser valente na rua, mas tem seus momentos de vulnerabilidade ao lado de uma mulher chamada Isabela.

De maneira geral, é perceptível que esse LP possui uma sonoridade muito similar ao primeiro, principalmente em relação à instrumentação e ao material melódico/harmônico. Pois são músicas que soam completamente inseridas nas convenções do cânone gonzaguiano¹⁶, Porém, o fato de haver um predomínio de faixas instrumentais, posiciona esse disco como o

¹⁵ <https://www.forroemvinil.com/lps/dominguinhos-13-de-dezembro/>

¹⁶ O cânone gonzaguiano é o conjunto de convenções estilísticas consolidadas por, e a partir de, Luiz Gonzaga.

precursor de uma sequência de trabalhos onde a música instrumental foi o foco das produções do sanfoneiro aqui estudado.

3.1.3 *Cheinho de molho* (1969?) – LPC 655



Figura 4 – Capa e contracapa do álbum *Cheinho de Molho*. (Fonte: forroemvinil.com¹⁷)

Sendo o terceiro álbum de Dominginhos lançado na *Cantagalo*, com direção artística de Pedro Sertanejo, esse é um disco todo instrumental que possui doze faixas, onde metade dessas é autoral. Dentre os subgêneros discriminados na contracapa estão cinco forrós, dois baiões, dois choros e um samba. Esse último citado se destaca aqui por aparecer pela primeira vez na discografia de Dominginhos. A instrumentação presente nas faixas é basicamente a mesma dos discos anteriores. Tendo ênfase no “trio pé de serra” naquelas músicas descritas como baiões ou forrós, e paralelamente, colocando em evidência o pandeiro combinado a outros instrumentos em músicas descritas como choros ou sambas.

Mantendo a tradição dos discos anteriores, esse álbum possui versões instrumentais de músicas de Luiz Gonzaga, tendo um total de três faixas: “Juazeiro”, “Paulo Afonso” e “Vira e

¹⁷ <http://www.forroemvinil.com/lps/dominginhos-cheinho-de-molho/>

mexe”. É nesse disco também que a primeira parceria entre Dominginhos e Anastácia é publicada na discografia do sanfoneiro. Tal faixa é intitulada de “Canto do Sabiá”, e é creditada como forró, mas na verdade soa como uma marcha junina (ou arrasta-pé) instrumental em modo *mixolídio*. Em um depoimento no programa *Ensaio* (2007), Dominginhos afirma que Anastácia foi sua primeira parceira na música, e que ele se descobriu compositor através dela. Tal parceria se iniciou em 1967, enquanto hospedavam-se em um Hotel, durante uma viagem com Luiz Gonzaga. Dentro dessa narrativa, Dominginhos relata que estava em seu quarto tocando, quando Anastácia bate em sua porta afirmando ter feito uma letra em cima da música que ele havia tocado momentos antes. Tal informação é corroborada pela própria Anastácia, em sua autobiografia, quando ela afirma que:

Foi neste hotel em Aracaju onde aconteceu nossa primeira parceria. Uma manhã, era cedo, Dominginhos estava no apartamento dele e começou a tocar. Ouvindo do meu quarto, eu fiz as letras de “Um mundo de amor” e “De amor eu morrerei”. Tudo falando de amor, era o que eu estava sentindo no momento!” (DIAS; FERREIRA, 2011).

Durante a apreciação da autobiografia de Anastácia (FERREIRA; DIAS, p.148), notou-se certa imprecisão relativa a algumas informações presentes no livro. Dessa forma, reservo esse parágrafo para explicar dois pontos observados que geram dúvidas relativas à precisão das informações diretamente relacionadas a Dominginhos. Pontua-se primeiramente que, em seu texto autobiográfico, Anastácia afirma que quando conheceu Dominginhos, ele tinha três discos gravados e todos eram “solados”, e a primeira canção que ele havia cantado era “Casamento no Juazeiro”, no disco *Lamento de Caboclo*. Contudo, como já pôde ser observado neste mapeamento, Dominginhos já cantava desde o primeiro disco, de 1964, alguns anos antes de conhecer a sua grande parceira de composições. Enquanto segundo ponto observado, coloca-se o seguinte: Anastácia se consolida, inicialmente, como parceira letrista de Dominginhos, já que o sanfoneiro era exímio melodista. Porém, na discografia do compositor, há diversas músicas instrumentais creditadas à parceria entre os dois. Algo que é certamente curioso, pois demonstra um lado diferente da colaboração, e poderia ser mais bem investigado em oportunidade posterior, talvez, com a ajuda da própria Anastácia. Esclarece-se que as

informações colocadas acima, adjetivadas de imprecisas, aparecem no presente trabalho não como uma forma de tentar se opor ou desacreditar à narrativa da compositora, mas como informações a serem futuramente esclarecidas, pois são fatos que ajudam a entender a formação e a relação entre os compositores.

Concluindo as considerações sobre o LP aqui comentado, cito algumas outras faixas notórias desse material, tais como “Homenagem a Januário” que possui um tema de forró em tom maior com duas partes, e que seria regravado por alguns sanfoneiros de oito baixos posteriormente, como Abdias, em 1970. “Na Casa de Dona Anita” é uma outra faixa que também se sobressai, pois explora o modo dórico de um jeito bastante particular, se assemelhando, em alguns momentos, a música de pífanos. Vale salientar que a referida faixa se tornou, com o passar dos anos, uma das músicas instrumentais de Dominginhos mais difundidas entre os apreciadores de seu repertório, sendo regravada, por Camarão em 1974 e por Oswaldinho em 1978.

3.1.4 *Dominginhos e seu acordeon (1972?) – LPC 664*

Fechando o ciclo de lançamentos através da Cantagalo, *Dominginhos e seu acordeon* demonstra a consolidação da imersão do músico na tradição estabelecida pelos discos anteriores. Desse modo, percebe-se que esse álbum traz mais uma vez os gêneros musicais trabalhados nos últimos três lançamentos. Os instrumentais em baião, forró, choro, quadrilha (arrasta-pé ou marcha junina) e frevo compõe o repertório desse disco. E se consolidam como os principais gêneros musicais trabalhados por Dominginhos nos primeiros anos de sua carreira. O “trio pé de serra” é novamente utilizado, evidenciado ao lado do violão e do cavaquinho, que complementam a base harmônica.

Os componentes melódicos e harmônicos seguem o mesmo padrão do que já foi comentado aqui, pois a maioria das músicas apresentam um material tonal, com destaque para “Cuidado comigo”, “Saudoso” e “Quadrilha na palhoça”. Em paralelo, percebemos algumas músicas cujo o modalismo aparece em diálogo com o tonalismo, geralmente alternando entre

esses, da primeira para a segunda parte, o que pode ser observado em “Cururú no brejo” e “Oito baixos pra frente”.



Figura 5 – Capa e contracapa do álbum *Dominguinhos e seu acordeon*. (Fonte: discogs.com¹⁸)

Afinal, há duas questões principais a serem comentadas sobre esse disco. Primeiramente que esse é o primeiro com onze faixas autorais, sendo quatro em parceria com Anastácia, o que configura esse álbum como o primeiro de uma sequência de lançamentos cujo repertório é todo ou quase todo autoral.

Em segundo lugar, é notável que, aqui, Dominguinhos conserva a tradição das releituras do repertório de Gonzaga quando inclui uma música de seu mentor, fazendo uma versão instrumental para o baião “Algodão”. Nessa faixa, o sanfoneiro mantém a proposta habitual que inclui as variações sobre a melodia e a pontual improvisação durante a repetição da música. Algo que, após a análise dos últimos discos, é bastante representativo quando refletimos a respeito da influência gonzaguiana nos primeiros álbuns de Dominguinhos, visto que o sanfoneiro, nesse início, além das releituras, incorpora uma amálgama de elementos diretos e indiretos relacionados ao cânone de Gonzaga. O que é consideravelmente válido como ponto de partida para começar a compreender a base da nossa análise a respeito das transformações

¹⁸ <https://www.discogs.com/release/13690015-Dominguinhos-Dominguinhos-e-seu-Acordeon>

da música de Dominginhos, que viriam ao longo dos anos de 1970, especialmente aquelas que se relacionam com o contexto do forró.

3.2 Fase 2 – Tropicana e CBS

3.2.1 *Tudo Azul*¹⁹(1973?) - 01215

Esse álbum é o quarto da carreira de Dominginhos e o primeiro lançado após a “aquisição da *Cantagalo*²⁰” pela CBS. Sabendo de tal fato, entende-se que a partir de 1973, Dominginhos passou a ser um artista cujos lançamentos estavam sob a responsabilidade da CBS, de maneira que a referida empresa passou a utilizar o selo *Tropicana*. Porém, é importante destacar que esses primeiros álbuns da década de 1970, foram montados a partir de gravações feitas na época da *Cantagalo*. Algo que pode ser confirmado como a seguinte fala do próprio Dominginhos: “Gravei com ele [Pedro Sertanejo] até este ano [1973]. Foram seis LPs, ao todo, que agora estão saindo com o selo da *Tropicana*, pela CBS, pois o Pedro vendeu a *Cantagalo* para essa gravadora.” (OPINIÃO, 1973). É por isso que nas capas dos três discos lançados a partir de 1973, têm escrito abaixo do selo *Tropicana*, “Série *Cantagalo*”. Assim, cabe comentar que Pedro Sertanejo, continuou atuando na direção artística²¹ dos discos de Dominginhos lançados pela *Tropicana* em a partir de 1973.

Partindo para comentar sobre a sonoridade do disco, podemos observar no referido, mais um LP que dá continuidade ao som que amadurecia nos álbuns anteriores. Tal amadurecimento se estabelece principalmente na estrutura de escolha de repertório (onde são inclusos forrós,

¹⁹ “Dominginhos lançou um LP no início do ano [de 1973] pela CBS, *Tudo azul* ainda está o esquema de forró e foi gravado em São Paulo. A CBS deve lançar outro LP, ainda no mesmo estilo, o *Lamento de Caboclo*.” (OPINIÃO, 1973).

²⁰ Na entrevista de Pedro Sertanejo ao jornal *Opinião* em 1973, podemos perceber que a *Cantagalo* aparentemente não dava lucro ao proprietário visto que a divulgação dos discos acabava consumindo o capital restante no balanço. “A venda era pequena, porque a firma não tinha uma distribuição completa, era uma firma nova. A distribuição era bem menor do que uma firma de grande potência, como a Continental, a CBS, e outras que tem por aí. Agora os artistas eram bons. É tanto que hoje nós consideramos as vendas deles bem melhores nas outras companhias onde estão pertencendo” (OPINIÃO, 1973).

²¹ Sobre a venda da *Cantagalo*, Pedro (OPINIÃO, 1973) fala o seguinte: “Inclusive a CBS me contratou para dirigir a *Tropicana*. Eles ocupam a marca ainda, mas tudo é feito por eles, com a forma deles, não tem nada a ver com a *Cantagalo*. Eles [CBS] acharam por bem aproveitar meu conhecimento no disco, para dirigir esta parte que naturalmente era necessário para eles”.

frevos, choros etc.) na instrumentação (baseada no “trio pé de serra”) e no uso predominante de material tonal (com eventuais recorrências de modalismos, especialmente do modo dórico).

Algo que é novidade nesse disco e que passa a vigorar nos lançamentos posteriores é a ausência dos subgêneros informados nas contracapas. Ou seja, a partir do presente disco, só é possível distinguir o subgênero de cada faixa a partir de uma análise musical do acompanhamento. Informação essa que pode, em alguns casos, ser corroborada pelo próprio título da faixa, tal como “Frevo Baiano”, que é a segunda faixa do presente trabalho, e, como o título sugere, trata-se de um frevo.

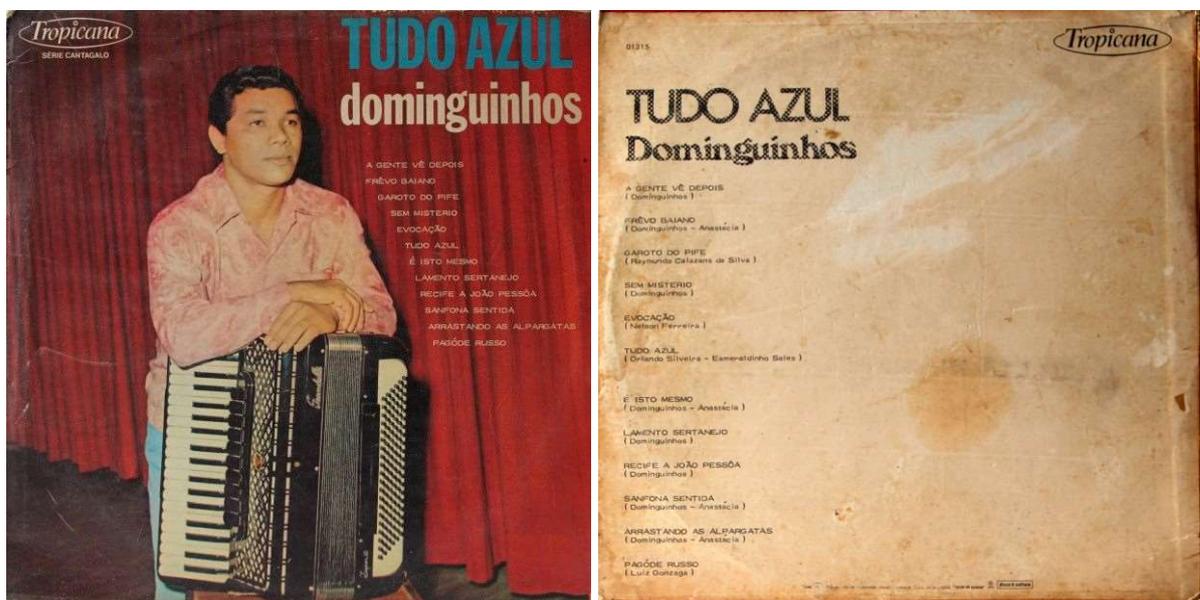


Figura 6 – Capa e contracapa do álbum *Tudo azul*. (Fonte: forroemvinil.com²²)

Seguindo também a tendência dos discos anteriores, temos aqui doze faixas totalmente instrumentais, das quais oito são autorais. Quantitativo que contribui para visualização de um padrão que seria consolidado nos próximos álbuns. Tal padrão remete à consolidação da predominância de músicas autorais nos lançamentos de Dominginhos. Assim, complementa-se colocando que das oito composições autorais, quatro são em parceria com Anastácia, marcando mais uma vez o fortalecimento da parceria iniciada no *Cheinho de Molho*. Outra

²² <http://www.forroemvinil.com/lps/dominginhos-tudo-azul/>

tradição que é mantida nesse disco é a inserção das releituras instrumentais de Luiz Gonzaga sendo a marcha “Pagode Russo” a escolhida para homenagear Gonzaga no presente LP.

Dentre as desafiadoras músicas instrumentais interpretadas e compostas por Dominguinhos, destacam-se duas, principalmente por seus desdobramentos futuros. Visto que essas ganham letra, e são gravadas anos depois, tornando-se canções consolidadas do repertório de Dominguinhos. A primeira referida é “Lamento Sertanejo”, que aparece no presente álbum em sua primeira versão, completamente instrumental, contendo inclusive um momento de improvisação em cima do tema na última repetição. Neste ponto do texto, ressalta-se que essa música já foi analisada no trabalho de Paulo Santos (2019, p.106), que por sua vez analisou a versão gravada por Gilberto Gil, no *Refazenda* em 1975, e demonstrou um maior enfoque e aprofundamento na análise dos elementos composicionais constituintes da canção. A segunda faixa citada é “Sanfona Sentida”, que aparece aqui também no formato instrumental, e que ganharia letra de Anastácia e seria regravada como canção em 1976 por Luiz Gonzaga, no álbum *Capim Novo*.

3.2.2 *Lamento de Caboclo* (1973?) – 1265

Dando sequência aos lançamentos de Dominguinhos através da *CBS/Tropicana*, *Lamento de caboclo* se prontifica como mais um álbum repleto de músicas instrumentais, sendo onze ao total, tendo apenas uma canção. Primeiramente, expõe-se o fato da ausência de músicas de Luiz Gonzaga dentre as faixas desse disco, sendo a primeira vez de tal ocorrência desde o início da discografia aqui estudada. Outra curiosidade é que dessas dez faixas autorais do disco, cinco são em parceria com Anastácia, o que indicava uma continuidade bastante produtiva na parceria entre os dois e só haveria de ser amplificada nos próximos lançamentos.

A instrumentação composta por sanfona, zabumba, triângulo, agogô, violão e cavaquinho, aparece mais uma vez de maneira predominante, porém na faixa “Lamento de caboclo”, que dá nome ao disco, é possível ouvir peças de uma bateria sendo somadas aos referidos instrumentos. Na verdade, essa música é uma das mais notáveis do álbum, principalmente por possuir uma segunda parte em que a sanfona toca um trecho livre sem

nenhum acompanhamento rítmico. Ademais, a faixa também possui uma parte final repleta de improvisos realizados pelo sanfoneiro.

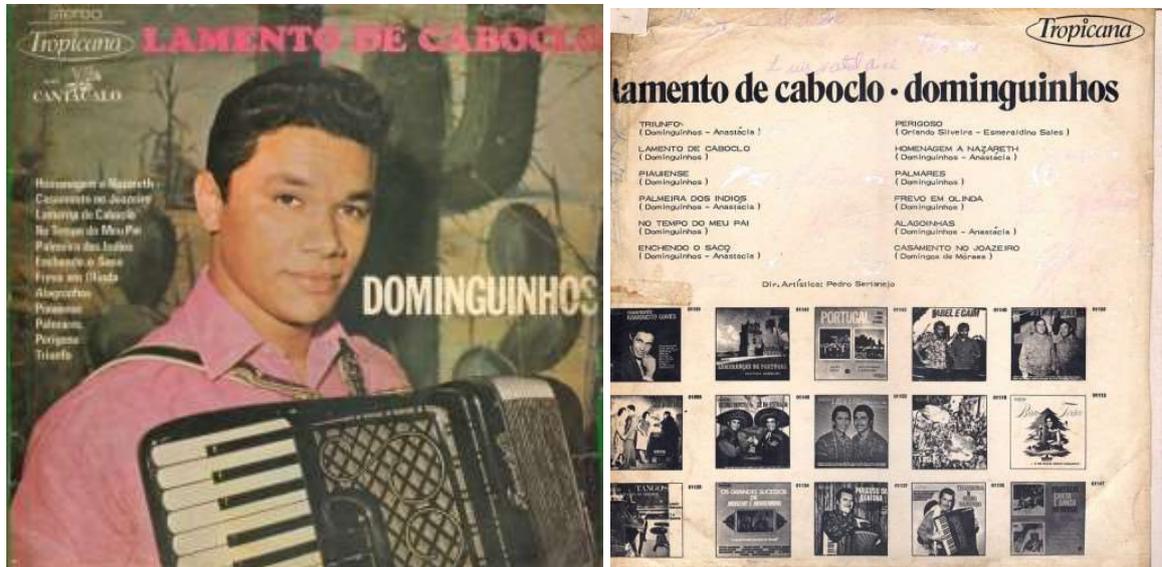


Figura 7 – Capa e contracapa do álbum *Lamento de caboclo*. (Fonte: forroemvinil.com²³)

O material tonal continua aparecendo de maneira predominante nesse disco, tendo a grande maioria das músicas construídas sobre o modo maior, dentre elas estão “Triunfo”, “Piauiense”, “Palmeira dos índios”, “Enchendo o saco”, e “Homenagem a Nazareth”. A única música que trabalha com um material indiscutivelmente modal é “Lamento de caboclo”, que já foi mencionada antes, onde é explorado novamente o modo *mixolídio*.

A única canção do disco, “Casamento no Juazeiro”, foi composta pelo irmão de Dominginhos, conhecido por Moraes, e retrata, como o título sugere, uma festa de casamento. Nessa música, o narrador se coloca como um dos músicos que levou sanfona para o local, ao lado de outros personagens, sendo eles: Neném (apelido de infância de Dominginhos), que foi com o pandeiro, e Valdo (Valdomiro), que foi com o melê. Conhecendo o autor da canção, e os personagens envolvidos, entende-se que é uma canção que retrata a época dos “Três Pinguins”, que foi um grupo musical citado no capítulo anterior.

²³ <http://www.forroemvinil.com/lps/dominginhos-lamento-de-caboclo/>

3.2.3 Festa no sertão (1974?) – 01284



Figura 8 – Capa e contracapa do álbum *Festa no sertão*. (Fonte: discogs.com²⁴)

O terceiro lançamento de Dominginhos pela CBS/Tropicana, provavelmente publicado em 1974, *Festa no Sertão* aparece como um álbum formado por músicas instrumentais, sendo onze autorais do próprio sanfoneiro, e um choro de Altamiro Carrilho. Nessa circunstância, vale ressaltar que todas as faixas autorais são creditadas também a Anastácia, que aparece mais uma vez como coautora.

Festa no Sertão, é também o álbum que fecha o ciclo de lançamentos de discos completamente instrumentais de Dominginhos no período aqui estudado. Visto que após esse álbum, o sanfoneiro não lançaria mais nenhum que fosse totalmente composto por músicas instrumentais, passando, nos anos seguintes, a dar prioridade as canções. Desse modo, afirmou-se que os instrumentais continuariam sendo lançados nos próximos lançamentos, todavia de maneira mais pontual.

Além do que foi comentado no parágrafo anterior, ressalta-se que esse disco também fecha o ciclo do uso predominante do “trio pé de serra”. Pois esse é o último álbum da sequência

²⁴ <https://www.discogs.com/release/13689983-Dominginhos-Festa-no-Sert%C3%A3o>

que mantém a inabalável continuidade da instrumentação proposta desde a estreia de Dominginhos como artista solo na indústria fonográfica. Ou seja, aqui nós podemos ouvir mais uma vez a combinação marcante do trio somado ao agogô, violão, cavaquinho e pandeiro (em algumas faixas). Ainda que nesse trabalho já temos um vislumbre de outras combinações instrumentais que estariam por vir, tais como a bateria, que aparece em “Minha decisão” e o contrabaixo elétrico que é incorporado ao “Forró em Petrolina”.

Podemos observar, a respeito dos gêneros e subgêneros presentes no álbum, novamente a exploração de forrós, baiões e choros de maneira predominante. E além desses, o frevo, o arrasta-pé e o samba se fazem presentes através de uma faixa cada. No que diz respeito aos referidos gêneros, chama a atenção uma música que demonstrou algumas características do que Santos (2013, p.106) chama de xaxado. “Festa no sertão” tem uma base rítmica que é muito semelhante àquela demonstrada por Santos (2013), é provável que esse seja o primeiro xaxado instrumental gravado por Dominginhos.

Já no universo do material melódico e harmônico, é possível perceber mais uma vez o uso de uma matéria prima exclusivamente tonal em algumas músicas, como em “Toque esta outra vez” e “Homenagem a Pixinguinha”. Porém, o modalismo é amplamente utilizado em outras faixas como “Festa no sertão”, que dá nome ao disco, e “Amor estou voltando”. Além dessas, que possuem um material predominantemente modal, percebe-se a utilização do modal/tonal com um certo equilíbrio relacionado a forma musical, pois em “Forró em Petrolina” por exemplo, podemos observar uma primeira parte tonal e uma segunda parte modal.

3.2.3 *O forró é nosso* (1973)

Primeiramente, informa-se, que o álbum em questão não está incluído na presente análise, portanto não há músicas a serem comentadas e analisadas. Porém, faz-se necessário esclarecer os motivos de tal decisão, e assim será feito nos parágrafos abaixo.

Relata-se ao leitor que, diferentemente dos anteriores, esse LP não foi lançado pela Tropicana/Cantagalo, contudo o trabalho possui em seu conteúdo, faixas já lançadas em outros

álbuns pelo referido selo. *O forró é nosso* seria um material publicado por um selo completamente diferente de qualquer outro utilizado na época por Dominginhos, o *Harmony*.



Figura 9 – Fotos do lado A e B do disco *O forró é nosso*. (Fonte: forroemvinil.com²⁵)

Esse é um disco que tem causado bastante dúvida para este pesquisador que vos relata e para outros pesquisadores que têm tentado mapear a discografia de Dominginhos com o máximo de precisão, a exemplo do professor Gustavo Alonso, do Departamento de Comunicação da UFPE/Caruaru. Sabendo desse fato, pontua-se que nas pesquisas iniciais sobre a discografia de Dominginhos, esse álbum não tinha aparecido de forma clara como um trabalho pertencente a discografia oficial. Entretanto, após iniciar as apreciações dos demais LP's, percebeu-se que o referido eventualmente surgia em algumas buscas pontuais pelos meios digitais, tais como no site “forroemvinil.com”, onde as fotos foram observadas, assim como em sites que comportam anúncios de produtos usados.

Acreditou-se, inicialmente, que o referido disco se tratava de um álbum não oficial da carreira do sanfoneiro, ou algum tipo de coletânea feita por um fã. Tal hipótese foi levantada a princípio, pois, esse material possuía uma foto de capa incompatível com o seu suposto ano de lançamento, e não havia nenhuma faixa inédita no disco. Ou seja, a referida publicação se

²⁵ <https://www.forroemvinil.com/lps/dominginhos-o-forro-e-nosso/>

caracteriza por uma junção de faixas, semelhantemente a uma coletânea, presentes nos demais álbuns lançados no início dos anos de 1970.

Nesse caso, o álbum em questão é datado de 1973 na foto do disco, que pode ser observada acima, contudo a foto da capa é provavelmente dos anos de 1980, pois Dominginhos está com uma aparência mais envelhecida, portando uma sanfona *Giulietti*²⁶, que foi um instrumento que ele passou a aparecer em fotos e vídeos oficiais a partir do fim dos anos de 1970. De maneira paralela, também foi percebido que a foto de capa de *O Forró é nosso* guarda muita semelhança com a de outro álbum de Dominginhos, *Isso aqui tá bom demais*, de 1985.



Figura 10 – Fotos das capas dos álbuns *O forró é nosso* e *Isso aqui tá bom demais*. (Fonte: forroemvinil.com²⁷)

Sequencialmente, houve um segundo momento em que esse LP se evidenciou na presente pesquisa. Tal situação, se deu através de uma apresentação do professor Gustavo Alonso em um Seminário de Pesquisa da Associação Respeita Januário, em outubro de 2020. O palestrante, em sua apresentação virtual, falava dos signos presentes nas capas dos discos de Dominginhos, e, em um determinado momento de sua exposição, o referido professor

²⁶ Alonso e Visconti (2018, p.199) associam a aquisição da sanfona italiana da marca Giulietti, por Dominginhos nos anos de 1970, a mudanças relevantes na carreira do músico.

²⁷ Capa “O forró é nosso”: <https://www.forroemvinil.com/lps/dominginhos-o-forro-e-nosso/> ; Capa “Isso aqui tá bom demais”: <https://www.forroemvinil.com/lps/dominginhos-isso-aqui-ta-bom-demais/>

comentou que o referido material seria o primeiro em que o sanfoneiro posaria com sua consagrada *Giulietti*, adquirida em meados dos anos de 1970 em uma turnê na Europa.

Dadas as circunstâncias, e estando este pesquisador em dúvida a respeito da veracidade que implicava a existência desse material, foi realizado um primeiro contato com prof. Gustavo Alonso afim de expor a hipótese elaborada sobre a não oficialidade do disco. Na referida abordagem ao professor, também foi perguntado ao palestrante se ele havia tido algum contato com uma cópia física do referido material. Em resposta, o professor Gustavo se mostrou prestativo, também expressou dúvidas a respeito da oficialidade do referido disco e afirmou não ter a cópia física, dispondo apenas de uma cópia virtual. Tendo começado a pesquisar de modo mais aprofundado sobre o material em questão, Gustavo Alonso, um tempo depois, informou ter adquirido uma cópia física do LP que não se provou esclarecedora, pois possuía as mesmas informações presentes nas cópias digitais.

Dada toda essa contextualização, expõe-se que esse disco não foi incluído na presente análise por dois motivos principais, sendo o primeiro e mais objetivo: a não apresentação de material inédito. E o segundo: a incerteza a respeito de sua origem. De qualquer forma, relata-se que até o momento não houve uma resposta definitiva para as dúvidas inicialmente colocadas sobre esse disco. Que seriam as seguintes: o álbum é realmente de 1973? Por que a capa parece ser de uma data posterior? É possível que essa seja uma coletânea não oficial? É possível que o disco seja oficial e a capa não?

3.3 Fase 3 – Philips, Phonogram e Fontana

3.3.1 *Compacto Philips (1974) – 6069 087*

Nesse primeiro compacto pela Philips, Dominginhos nos introduz à duas faixas em parceria com Anastácia: “Forró Tema” e “De amor morrerei”, essas que são as primeiras canções autorais de Dominginhos lançadas no contexto de sua obra fonográfica.

Esse compacto aparece como o precursor de uma mudança de sonoridade e abordagem que só se consolidaria nos próximos anos. Algo que, na verdade, já era previsto, como pode ser

observado a partir do seguinte comentário do próprio Dominginhos, presente no texto de Daddario (1973):

O LP que vou gravar com o Som Imaginário não vai ser diferente. A direção da Philips não quer que eu seja só um cantor de forró. Querem que eu faça um disco com roupagem nova. Mas eu não vou mudar totalmente. No fundo o que faço vai continuar sendo música regional. Mas não posso ser apenas estritamente regional porque se eu for só um cantor de forró as rádios não vão tocar minhas músicas. (DADDARIO, 1973).

O referido LP, que Dominginhos haveria de gravar com Som Imaginário pela Philips, viria apenas dois anos depois (em 1976). Mas a partir desses compactos, de 1974 e de 1975, é possível sentir certa mudança de diretriz sonora sendo amadurecida, aparentemente por uma convergência entre a visão da gravadora e a perspectiva do próprio músico.

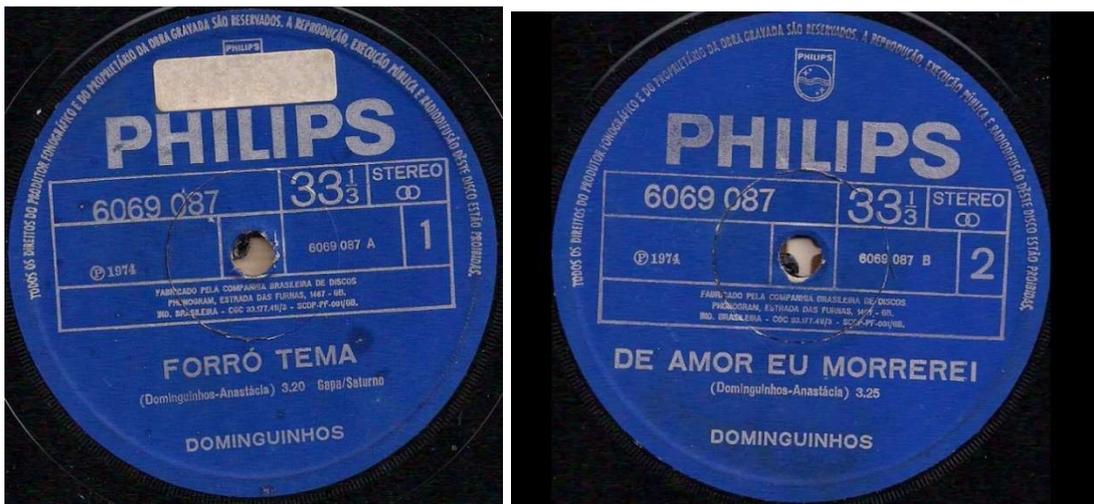


Figura 11 – Fotos do lado A e lado B do disco Compacto Philips (1974). (Fonte: forroemvinil.com²⁸)

É importante delinear que a partir de 1973 diante da ascensão de Dominginhos, passando a acompanhar Gal Costa, o compositor passou a ser apelidado de “sanfoneiro pop” por alguns jornalistas. E nesse compacto o músico abraça tal alcunha ao comentar, durante a introdução de “Forró Tema”, que “forró de sanfoneiro pop, tem até Gilberto Gil no violão”.

²⁸ <https://www.forroemvinil.com/compactos/dominginhos-1974-compacto/>

Além desse momento, o sanfoneiro volta a falar no interlúdio, afirmando que “depois que a gente passa a ser sanfoneiro pop, tem que caprichar mais” (DOMINGUINHOS, 1974). Tais falas nos ilustram sua aceitação a respeito do apelido que lhe foi conferido, assim como o fato da utilização dessa em sua autopromoção. Coloca-se que foi justamente a expressão “forró de sanfoneiro pop” falada por Dominginhos que inspirou o título deste trabalho, justamente porque a partir daí a sua música mostraria seus primeiros indícios de transformação.

Sobre as questões sonoras envolvendo as faixas, podemos perceber que “Forró Tema”, possui a sonoridade característica de um forró, como o próprio nome sugere, utilizando-se da instrumentação do “trio pé de serra” e a temática voltada a dança e a festa. Contudo, a segunda faixa, “De amor eu morrerei”, possui uma proposta completamente diferente, pois é uma música lenta que parece um “xote”, só que com melodia mais vagarosa do que se houve normalmente em uma música desse subgênero. Essa faixa é, na verdade, a primeira música da carreira de Dominginhos cuja sanfona não é utilizada. Contando apenas com piano acústico, piano elétrico e contrabaixo elétrico como instrumentos harmônicos. E bateria, ganzá e triângulo fazendo o papel percussivo.

No que tange as temáticas das letras, temos duas abordagens distintas, assim como as propostas das músicas, pois “Forró Tema” aborda o forró como algo a ser difundido para todo mundo conhecer e dançar. Já “De amor eu morrerei”, retrata o tema da frustração amorosa relacionada a falta da pessoa desejada, que aparentemente se distanciou por vontade própria.

3.3.2 *Compacto Philips (1975) - 6069 126*

Dando continuidade aos seus compactos pela Philips, Dominginhos traz nesse segundo, duas faixas, “Dengo da Bahia” que aparece em destaque devido a seu caráter mais lento, cuja célula rítmica se assemelha ao baião, porém de uma forma diferente, um tanto quanto repaginada. Nessa faixa, a bateria e o contrabaixo elétrico voltam para conduzir o acompanhamento, e são complementados pela sanfona. Além desses, a música ainda conta com um arranjo de metais, algo inédito na obra do sanfoneiro.

A respeito da letra da música, comenta-se que “Dengo da Bahia” é, de acordo com o próprio Dominginhos (ENSAIO, 2007, 19’32’’), uma música que homenageia Gal Costa. E nessa canção seriam retratadas características que estariam associadas a cantora, tais como o jeito de falar e de andar.



Figura 12 – Fotos do lado A e lado B do disco Compacto Philips (1975). (Fonte: forroemvinil.com²⁹)

A segunda faixa, “Lá e Cá”, além de ter em sua fundação a sanfona, a bateria e o contrabaixo, nota-se que o acompanhamento é complementado pela guitarra e pelo triângulo. Sendo um dos primeiros forrós de Dominginhos gravados com tal instrumentação, algo que passou a vigorar em alguns dos trabalhos posteriores. No que tange a letra da música, é notável a aproximação com a temática do forró, que retrata provavelmente uma situação de dança de casal, tal como vários forrós de Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga.

3.3.3 O forró de Dominginhos (1975)

O primeiro LP de Dominginhos lançado e distribuído pela *Phonogram*, utilizando o selo *Fontana*. O *Forró de Dominginhos* surge como um divisor de águas em sua obra, e isso se evidencia porque o referido lançamento marca uma nova fase na carreira do sanfoneiro tanto

²⁹ <http://www.forroemvinil.com/compactos/compacto-1975-dominguinhos/>

comercialmente quanto artisticamente. E tal questão reflete, obviamente, na mudança brusca de sonoridade em relação aos LP's lançados pela *CBS/Tropicana/Cantagalo*.

A primeira mudança musical perceptível é a instrumentação, pois instrumentos como a bateria, contrabaixo e a guitarra aparecem como os principais condutores do acompanhamento ao lado da própria sanfona. Ao fundo, ainda é possível ouvir a zabumba e o triângulo, porém com mais discrição. Em segundo lugar, expõe-se que Dominginhos não canta nenhuma música nesse disco, aparecendo mais através de seu instrumento em solos e improvisações sobre o tema. Além de tais funções, o músico também atua fazendo o acompanhamento harmônico das músicas em canal separado, o que é algo até o momento não explorado nos álbuns anteriores, provavelmente pelas limitações técnicas das gravadoras anteriores. Fazendo o papel vocal, foi utilizado um coro em uníssono que alterna cantando trechos da música, nos momentos que Dominginhos não está solando.



Figura 13 – Capa e contracapa do álbum *O furró de Dominginhos*. (Fonte: mercadolibre.com.br³⁰)

Outra questão caracterizadora desse álbum é o uso da estrutura *Pot-Pourri* em quase todas as faixas. Desse modo, foram criados arranjos para encaixar mais de uma música em uma mesma faixa, sem que haja uma interrupção ou mudança brusca entre elas.

Além do que já foi comentado, algo que também chama atenção é a redução de músicas autorais no disco, porque das vinte e três músicas, condensadas em doze faixas, apenas seis são

³⁰ Essas imagens foram retiradas de um anúncio, que em junho de 2021 estava ativo no mercado livre, mas atualmente, em novembro de 2021, não está mais disponível.

autorais, sendo elas: “Eu só quero um xodó”, “São João Bonito”, “Na fogueira”, “Forró Tema”, “Tenho sede”, “Lá e cá” e “Forró em Petrolina”.

Sobre os gênero e subgêneros incorporados, esclarece-se que além dos tradicionais forrós, baiões e arrasta-pés presentes nos discos anteriores, Dominginhos grava nesse disco os primeiros *xotes*, com destaque para “Xote das meninas”, de Gonzaga e Zé Dantas, e “No meu pé de serra”, de Gonzaga e Humberto Teixeira, clássicos do repertório gonzaguiano.

Os materiais harmônicos e melódicos continuam sendo predominantemente tonais com inserções modais pontuais. Podemos observar também, canções que transitam entre as duas linguagens, como é o exemplo de “Eu só quero um xodó”, que possui trechos cujo modo *mixolídio* se destaca, em paralelo a harmonia que alterna entre acordes tipicamente tonais e outros que ressaltam aspectos modais.

Devido a grande quantidade de músicas diferentes, as letras são igualmente diversas. Porém, sintetizo aqui as principais temáticas que percorrem esse álbum: as tradições de São João, o relacionamento amoroso e suas derivações e os causos e descrições relacionadas a festa e a dança do forró.

Ao procurar matérias de jornais da época sobre o disco em questão, foi encontrado uma dura crítica escrita por Tárík de Souza (1975), que dentre outras coisas, fala sobre o lançamento do sanfoneiro. Nesse texto, intitulado de “O forró pela metade” o crítico, após falar um pouco sobre a trajetória de Dominginhos, fala que o LP em questão:

Deve desagradar a gregos e troianos: nem é popular quanto deveria ser, se menos emprenhado de corais e números surrados. Nem é um retrato, ao menos aproximado, do talento do artista. Para se ter uma ideia. Não ouve espaço ou ideia para uma única faixa exclusivamente instrumental. Sequer foi gravada a voz potente e “nordestina” de Dominginhos. Ficou tudo pela metade, como só ia acontecer com esses músicos populares, subitamente descobertos e alçados a “fronteiriços.”. “O Forró de Dominginhos” apenas aumenta a dívida da gravadora com seu artista: que tal deixá-lo livre, para improvisar, como faz nos forrós, e cantar – quando lhe vier a vontade – usando sua voz não trabalhada, por isso mesmo, condizente com sua arte vigorosa? (SOUZA, 1975)

Dado o caráter diferenciado do disco em questão, não há de ser surpresa o conteúdo de tal crítica, visto que a quebra de paradigma sonoro foi realmente súbita. Além de que, talvez a

surpresa seja não termos mais nenhuma crítica expressiva além dessa citada acima para podermos compreender melhor o impacto desse álbum em relação a outros críticos da época.

Porém, veremos que tal mudança, proporcionada pelo referido, aparece como uma repaginação na sonoridade do músico, e traça uma tendência que vai sendo amadurecida nos próximos lançamentos.

3.3.4 *Domingo, Menino Dominginhos (1976)*

Ainda sob a distribuição da *Phonogram*, Dominginhos grava seu primeiro LP através da Philips, ainda que seja o segundo pela distribuidora citada. Nesse, o sanfoneiro volta a cantar e abandona os *Pot-Pourris*. O que posiciona o álbum anterior, de 1975, como uma grande exceção em relação aos demais aqui analisados nos referidos aspectos, tanto quando comparamos aos lançamentos anteriores ao referido ano, quanto aos posteriores. Entretanto, na maioria das faixas do presente álbum a instrumentação mantém-se bastante parecida com aquela apreciada no trabalho anterior, de maneira conserva-se o coro em uníssono (que canta em alguns momentos específicos apenas), a bateria, o contrabaixo elétrico, a guitarra elétrica, o piano elétrico e a percussão.

Mais uma vez, Dominginhos consolida a predominância do tonal aliada a faixas que detém certa alternância entre o tonal e o modal. Contudo, é nesse disco que ele traz a primeira faixa com um conteúdo harmônico e melódico que não é tão simples de ser categorizado.

Tal fenômeno ocorre no “Baião Violado”, onde ele transita entre modos completamente diferentes, geralmente em um intervalo de oito compassos, de maneira que são formadas “modulações abruptas”, sem qualquer caminho harmônico tonal típico. Algo que é visto apenas na obra de alguns artistas brasileiros, da época, mais experimentais, tais como Hermeto Pascoal.

No tocante aos gêneros e subgêneros trazidos nesse trabalho, é necessário ressaltar que há uma dificuldade não encontrada nos anteriores. Tal empecilho diz respeito a possível falta da zabumba nas gravações, que possivelmente não foi gravada ou foi encoberta pela bateria na mixagem. Fato esse que gera certa dificuldade para compreender de maneira clara a sessão rítmica da faixa. Isso acontece porque a partir do livro de Santos (2013), constatamos que a célula rítmica da zabumba é um dos elementos centrais para entender qual exatamente é o

subgênero do forró que a música se baseia. Então, o fato de não podermos ouvir a zabumba, dificulta no momento de estabelecer comparação precisa em relação as análises do pesquisador referenciado acima.



Figura 14 – Capa e contracapa do álbum *Domingo menino Dominginhos*. (Fonte: forroemvinil.com³¹)

De qualquer forma, nesse álbum, percebe-se que a bateria ocupa, de certo modo, o lugar da zabumba, e oferece, em algumas faixas, células rítmicas diferentes daquelas tradicionalmente proporcionadas pelo instrumento de percussão. O que pode ser entendido como um elemento dificultador na identificação do subgênero, no contexto do forró, como por exemplo na música “Quero um chamego”, onde a bateria faz uma célula rítmica semelhante à transcrição a seguir:



Figura 15 – Transcrição de um trecho tocado pela bateria em “Quero um chamego”.

Ou seja, nessa faixa, só é possível estimar qual o subgênero mais próximo por elementos outros, tais como o ritmo da melodia e o andamento. Entretanto, com as outras faixas, é possível

³¹ <http://www.forroemvinil.com/lps/dominginhos-domingo-menino-dominginhos/>

perceber uma célula rítmica mais aproximada daquela costumeiramente tocada pela zabumba em outras situações onde a mesma tinha o protagonismo rítmico, tais como nos primeiros álbuns. Nesse sentido, esclarece-se que essa célula, referida como mais aproximada que a bateria executa, pode ser observada, por exemplo, na faixa “Baião violado”:

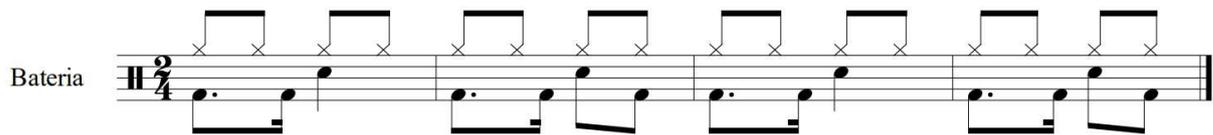


Figura 16 – Transcrição de um trecho tocado pela bateria em “Baião violado”.

Adentrando naquilo que o referido disco traz de novidades, coloca-se que esse foi o primeiro LP, após *Fim de festa*, em que Dominginhos insere em seu repertório canções de andamento mais lento, com notas mais longas e espaçadas na melodia. Em muitas situações, a célula rítmica dessas se parecem com a do baião, porém muito mais lentas que o convencional. Complementa-se, informando que, tais características podem ser enquadradas no que Santos (2013, p.90) chama de toada. Termo que pôde ser observado no primeiro disco dessa obra para categorizar a faixa “Ninguém é demais”.

As letras das canções do disco aqui estudado abordam alguns temas que já foram observados anteriormente, como por exemplo, a expectativa de um futuro amor, a frustração amorosa e a descrição de uma festa de forró e de seus entornos. Porém, nesse disco Dominginhos passa a cantar as dores do “passado” através de uma nostalgia que remete a um tempo antigo, como em “Minha ilusão”. Também é no referido álbum, que Dominginhos canta o amor através de metáforas relacionadas a água, tal como em “Tenho sede”. Paralelamente, o sanfoneiro traz à tona umas das primeiras canções de sua discografia que faz referências a temática do sertão que envolve o sofrimento, a seca e a fome. É “O canto de Acauã”, a faixa que carrega esses signos, e podemos perceber certa conexão estreita com a música “Acauã”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, lançada em 1952.

No que se refere a visão dos críticos da época sobre o lançamento de Dominginhos, é possível observar uma perspectiva negativa por parte de alguns, tais como José Ramos Tinhorão, que em seu texto, cujo título é “O sanfoneiro que subiu para cair”, tece críticas a Dominginhos começando da seguinte forma: “O disco do tocador de sanfona nordestino José

Domingos de Moraes [...] é um disco que merece ser interpretado de um ponto-de-vista sociocultural” (TINHORÃO, 1976). Na sequência do texto, ele contextualiza um pouco da trajetória do músico, sua parceria com os tropicalistas na década de 1970. E, por fim, adentra na parte mais dura de sua crítica:

É nesse momento, porém, que começa o processo de alienação cultural que, lentamente, vai corromper a arte de Dominginhos, até então ligada a matrizes e necessidades populares: indo tocar numa casa de jogo clandestina de Vitória, o acordeonista adere ao chamado “ritmo de boate” estilo Waldir Calmon, e a partir de 1958, já tenta imitar o estilo americanizado da bossa nova[...]. É o primeiro LP desse já agora chamado “sanfoneiro pop” para a sofisticada gravadora Philips (a fábrica de sonhos sonoros da alienada alta classe média brasileira), que nos traz agora um Dominginhos definitivamente corrompido. Sujeitado a arranjos de profissionais ligados à música da moda na área da alta classe média, como Perinho Albuquerque e o próprio Gilberto Gil (que em entrevista coletiva em São Paulo declarou preferir televisão colorida à leitura de livros), o antigo Neném do Acordeão, hoje gaiatamente pop, entrega-se a exercícios de jazz para acordeão em faixas como da composição Gracioso, de Altamiro Carrilho, e dilui em som de consumo o que em outras faixas poderiam ser excelentes baiões. Para essa obra de autodestruição cultural, Dominginhos conta em seu disco Domingo o Menino Dominginhos com os imponderáveis ex-comparsas de Milton Nascimento, o pianista eletrificado Wagner Tiso e o chamado “guitarrista” Toninho Horta. (TINHORÃO, 1976).

Entretanto, em contraponto a Tinhorão, dias após sua publicação, um outro colunista, chamado Arnaldo Buzack faz um texto partindo em defesa de Dominginhos, colocando as seguintes questões:

Parece que o Sr. José ramos Tinhorão se esquece, em suas críticas, de que escreve também para um público de alta classe média. Seu regionalismo ultrapassado ficaria melhor numa gazetinha do interior, pois o citado crítico, ao que parece, ignora que existe uma sociedade urbana, que toda uma geração foi criada em padrões inteiramente diversos dos do interior. A influência estrangeira é inevitável, e pode e deve ser usada criativamente, pois é um dado cultural nosso. A não ser que escreve seus artigos com toco de carvão, Tinhorão estará usando a mesma tecnologia importada do piano elétrico de Wagner Tiso. Agora, condenar assim um músico (Dominginhos) a tocar fôrró para o resto da vida é até um crime. O Sr. Tinhorão, por acaso, já tentou tocar, durante anos, o mesmo tipo de música, com a cabeça evoluindo, conhecendo novas formas de expressão do talento? Tem-se de se viver de alguma maneira. Dominginhos comercializa a imagem de sanfoneiro pop tanto quanto o Sr. Tinhorão comercializa a de “purista folclórico”. (BUZACK, 1976)

De modo paralelo ao embate entre os jornalistas citados, coloca-se que há, em meio a um texto de Roberto Moura (1976) sobre MPB, publicado no “Diário de notícias (RJ)”, uma fala de Dominginhos, onde ele diz: “Há muito tempo venho tentando encontrar um som meu e acho que agora encontrei. Juntei piano elétrico e guitarra com o som do acordeom e ficou muito bonito”. E na sequência do texto, o jornalista comenta a narrativa em tom jocoso respondendo que esse som seria muito antigo, e que a patente não poderia ser registrada. (MOURA, 1976)

Aparentemente, o mesmo Roberto Moura, dessa vez através do jornal “O Pasquim”, tece uma crítica bastante negativa sobre o álbum em questão:

É fácil o pior disco que Dominginhos já fez e o mais fraco que poderia fazer. Dominginhos gravava coisas lindas na Tropicana, surgindo como um dos grandes instrumentistas revelados pela música popular nesses anos setenta de muita literatura e pouca harmonia. Fez sucesso, foi contratado pela Philips. Tornou-se, como os releases da gravadora que anunciavam repetidamente um sanfoneiro pop. A partir desta e de outras influências modista é que esse elepê, com dez vezes mais recursos que os outros começa a descer a ladeira. Dominginhos tem que tocar. Não precisa de arranjos de Gilberto Gil. Não precisa da produção de Perinho Albuquerque. Não tem nada que ver com a tradicional família baiana. Não deve cantar. Se entrar nessa, vai passar a carreira toda na cortina. Não tem nada que ver com o piano elétrico de Wagner Tiso. Tem que ter a ver é com sanfona, negada ao ouvinte durante quase toda essa moderna e fracassada experiência. (MOURA, 1976).

Após a apreciação dos comentários supracitados, percebe-se que as críticas de Tinhorão (1976) e Moura (1976), possuem um viés semelhante. Visto que ambas têm uma certa visão negativa a respeito da influência dos personagens que contribuíram para a produção do trabalho, tais como Perinho Albuquerque e Gilberto Gil, e vêem Dominginhos como alguém que está sendo influenciado a ir por um caminho que não deveria. O que vai de encontro a fala do próprio Dominginhos, que afirma estar buscando um só próprio desde muito tempo.

Fato é que as tensões entre as iniciativas do músico e a repercussão dos críticos parecem se ancorar na negação da mudança musical (NETTL, 2015) e do cosmopolitismo (FELD, 2012) catalisado pelas gravadoras através da obra de Dominginhos. Parece mais uma briga contra o sistema e contra influências externas, que supostamente não deveriam influenciar em algo que, para alguns, deveria permanecer imaculado.

3.3.5 *Oi, la vou eu!* (1977)

Segundo lançamento de Dominginhos pela Philips, *Ói, la vou eu!* se estabelece como mais um disco dessa nova fase do músico com a nova instrumentação. Ao som de bateria, contrabaixo, guitarra, piano elétrico e percussão, o sanfoneiro mantém a continuidade do disco anterior trazendo uma grande maioria de canções, e apenas uma faixa instrumental, o ‘Forró Lagoa da Cana’, que surpreende ao trazer no arranjo alguns trechos solados por flautas e acompanhamento de cordas friccionadas.

A manutenção da incorporação de músicas lentas no repertório, é algo que marca determinada continuidade em relação a trabalhos anteriores. Essas faixas, são representadas aqui por “No dia em que eu vim me embora” e “Ói lá vou eu”. Tais faixas, além de terem uma atmosfera harmônica mais dissonante, comparada as outras, também contam com um arranjo de cordas friccionadas que realça tal detalhe. Além disso, observa-se que tal instrumentação acrescenta a essas canções um caráter mais épico.

No tocante as demais faixas, evidencia-se a exploração do baião de caráter mais melancólico e com andamento mais lento, como na faixa “Desilusão”, e a mistura de ritmos na faixa “O que aconteceu menina”, que parece uma mescla entre estilos brasileiros, tais como baião e ijexá.

Adentrando no assunto das letras das canções, é possível observar alguns dos temas anteriormente trabalhados, pois aqueles relacionados aos assuntos do relacionamento amoroso se mostram presentes, em canções como “Desilusão”, “Xote da Gameleira”, “Arrebol”, “O que aconteceu menina” e “Não tem jeito que dê certo”.

O tema relacionado ao sertão também volta, porém, dessa vez de um ponto de vista mais otimista e celebrativo, pois relaciona o florescimento do sertão à fartura, à festa e a felicidade dos moradores na faixa “Catingueira Fulorou”. Além das temáticas mais consolidadas, novas narrativas surgem, como em “Ói, lá vou eu”, que Dominginhos canta a esperança e perseverança relacionada a mudança de local e busca por melhora de vida em paralelo a distância da pessoa amada.

A continuidade modal-tonal também permanece nesse disco, com destaque para “Arrebol” e “Xote da gameleira”, onde o artista explora o aspecto modal a partir dos modos dórico e *mixolidio*, respectivamente. Apesar das músicas predominantemente modais serem mais raras, o compositor sempre consegue explorar os modos usados de uma maneira muito particular.



Figura 17 – Capa e contracapa do álbum *Oi, lá vou eu!*. (Fonte: forroemvinil.com³²)

Quando nos debruçamos sobre a ótica de alguns críticos da época, podemos apreciar algumas críticas positivas, como a observada em *Ninel Notícias* (1977), onde é comentado que “Dominginhos, mais uma vez, mostra que, apesar de ter assimilado diversos fatores da grande cidade, continua sendo o homem nordestino, acostumado à seca, farinha e precisão”. Também podemos observar a referida positividade, através de *Nona* (1977), quando ele comenta que “Dominginhos está aí com mais um elepê *Phonogram*. Irresistivelmente simpático e comunicativo. Sem pretensões a superstar, tem os pés cravados na terra e um par de mãos sensíveis que lhe coloca, [...], entre os maiores instrumentistas brasileiros vivos”.

Além dessas narrativas, também podemos apreciar o comentário do sanfoneiro sobre seu próprio disco a partir do texto de Brunner (1977):

³² <http://www.forroemvinil.com/lps/dominginhos-oi-la-vou-eu/>

Esse é mais popular, mais aberto. As coisas foram acontecendo no estúdio. Talvez não tenha conseguido fazer um disco engraçado, bem alegria, como o Perinho queria. Ele deixava o circo pegar fogo dentro do estúdio e quando percebia que a coisa estava comendo frouxo, me chamava num canto e me alertava – o som que está saindo não tem nada a ver com você. E que diabos de som tem a ver comigo? (BRUNNER, 1977).

Em complemento a tal fala, é colocado, outro posicionamento de Dominginhos, através do texto de Nona (1977), que depõe o seguinte:

Faço um forró urbano mais incrementado, enriquecido. Não assumo compromissos com o público como Luiz Gonzaga, que diz que sou seu herdeiro artístico. Posso a qualquer momento botar um chapéu de couro e cantar em praça pública, como posso entrar no estúdio e gravar com Wagner Tiso, Toninho Horta, Hermeto e Gil. Sigo a linha do Hermeto. Eu quero é tocar, independente do gênero. (NONA, 1977).

Em primeiro lugar, evidencia-se, na citação do texto de Brunner (1977), o fato de Dominginhos colocar em pauta, diferentes perspectivas que circundam o imaginário do que é o “seu som”. Algo que, pode ser observado quando ele lança uma provocação ao produtor do disco, a respeito do som que “teria a ver com ele”. Dentro dessa narrativa, parece que o músico não sabe ao certo a resposta, e isso também não é colocado com um problema para ele, o que pode posicionar o referido disco em um momento de exploração de possibilidades, e não de definição e consolidação daquilo que “tem a ver com ele”.

Em segundo lugar, é observável na citação do texto de Nona (1977), o próprio Dominginhos se colocando como realizador de um “forró urbano mais incrementado, enriquecido”. É como se ele estivesse se sentindo, no momento da narrativa, apto a se posicionar como alguém que faz um “forró” que tem algo a mais, e não exatamente como um seguidor rigoroso de Gonzaga, como muitos achavam que seria após o “rei do baião” lhe apresentar como herdeiro artístico em 1957.

Fato esse que fica mais claro em sua fala seguinte, onde o mesmo dá a entender que é flexível ao ponto de “botar um chapéu de couro e cantar em praça pública”, tal como seu mentor faria, ou “entrar em estúdio e gravar com Wagner Tiso, Toninho Horta, Hermeto e Gil”. Que por sua vez, eram músicos consolidados em um patamar associados a primazia da MPB da época.

3.3.6 *Ó xente!* (1978)

Esse álbum marca a continuidade de lançamentos de Dominginhos pela *Phonogram*, contudo, dessa vez o selo utilizado é o *Fontana*. De acordo com Sergio Nona (1978), “O título já diz tudo: forrós, marchinhas, arrasta-pés, xotes e baiões. Um disco essencialmente regional, trazendo mais uma vez a vitalidade da música nordestina através de suas variadas formas e ritmos”.

De fato, é um disco que remonta as origens da carreira de Dominginhos, contendo a maioria dos subgêneros já trabalhados pelo músico. Porém, o referido trabalho aparece como uma nova retomada em relação a instrumentação, pois a combinação instrumental que ele utilizou desde seus primeiros discos até o ano de 1975, volta a esse trabalho com um papel protagonista. Sanfona, zabumba, triângulo, violão e cavaquinho voltam à cena e só compartilham o espaço com algumas outras percussões pontuais, como pandeiro e agogô. Ou seja, nesse disco não há bateria, contrabaixo, guitarra e piano elétrico. O que de certa forma, é uma nova quebra de paradigma. Já sobre as questões referentes a matéria prima melódica e harmônica, o compositor mantém mais uma vez músicas pontuais que exibem características híbridas de caráter modal e tonal, contudo a maioria se concentra nos aspectos do segundo citado.

Dentre as faixas presentes, se sobressai, em relação as demais, o forró “Doidinho, Doidinho”, que ajuda a compor a lista dos poucos forrós vocais que Dominginhos havia gravado até o momento, se juntando assim a “Forró Tema”, de 1974, e “Forró do Sertão”, de 1976. Ainda sobre as faixas, comenta-se sobre “Eu me lembro”, que é anunciado, pelo próprio músico na introdução da canção, como um “xotezinho de pé de serra”. Esse que é notável, não pela diferença, mas pela semelhança canônica, já que possui características bastante típicas quando comparadas aos diversos xotes tonais gravados por Luiz Gonzaga.

Os textos presentes nas canções do disco projetam, mais uma vez, alguns temas antes difundidos. Dentre esses, estão os causos da festa de forró, na faixa “Doidinho, doidinho” e as nuances dos relacionamentos amorosos retratadas nas faixas “Vou com você”, “Eu me lembro” e “Saudade matadeira”. Já na música “O sertão te espera”, Dominginhos canta, tardiamente

em sua discografia, o sertão como uma terra sofrida, mas que representa muita perseverança relacionada ao povo residente. Por último, explica-se que nesse disco, surge a primeira faixa que tem como tema principal a religiosidade, a canção “Nossa Senhora da Conceição”. Na referida canção, o sanfoneiro canta a respeito dos costumes e tradições que envolvem a devoção à essa entidade católica.



Figura 18 – Capa e contracapa do álbum *Ó xente!*. (Fonte: ferroemvinil.com³³)

Seguindo a narrativa de alguns jornalistas da época, é possível observar algumas perspectivas mais otimistas a respeito da reinserção de elementos presentes nos primeiros discos, que foi comentada em parágrafos anteriores:

De fato, nesse disco Dominginhos traz a força total de sua arte nordestina, livre de modismos e de influências ditadas por uma suposta interpenetração cultural com a qual só teria a perder. É um prazer, pois, ouvi-lo em faixas como Vou com vocês (essa gostosa coisinha em desuso que é uma marcha junina), no xote Eu me Lembro e no baião O Sertão te espera, carregado daquela melancolia tão característica de tantas canções do Nordeste. (ANDRADE, 1978).

Por fim, expõe-se a fala de Roberto Moura (1978), que tinha feito uma crítica bastante negativa no disco de 1976, e a partir do referido disco, tece um novo posicionamento:

³³ <https://www.ferroemvinil.com/lps/dominginhos-o-xente/>

Desde que deixou de ser o magnífico instrumentista que gravava na Tropicana para cantar e se tornar uma espécie de condimento exótico dentro da Phonogram, ganhando um epíteto que só lhe fez perder substância (“sanfoneiro pop”) este é o melhor trabalho de Dominginhos. Até porque a Phonogram, deixando-o um pouco em paz, conduziu-o a uma produção barata, nos moldes da Fontana, e liberou-o de certos compromissos com a moda, que só fizeram diluir a sua força. O disco anterior de Dominginhos é muito fraco. Este, é muito bom, das tendências naturais da música nordestina aos choros que ele executa tão à vontade como se sempre tivesse morado em Vila Isabel. (MOURA, 1978).

A partir dessas narrativas, percebe-se que a expectativa de alguns geradores de opinião a respeito de Dominginhos tinha um viés mais tradicionalista e conservador no que diz respeito a influência de agentes externos à carreira do músico. Algo que fica claro a partir das falas citadas, tais como a visão positiva a respeito da liberdade em relação a modismos e a ideia de evocação das “tendências naturais da música nordestina”.

3.3.7 *Apôs tá certo* (1979)

Sendo esse o último LP dos anos de 1970, lançado pela *Polygram*, com o selo *Fontana*, *Apôs tá certo* pode ser visto como um disco que está diretamente relacionado ao anterior, não só pela questão cronológica, mas principalmente pela manutenção da sonoridade que volta a valorizar alguns dos elementos do início da carreira, tal como a instrumentação focada no “trio pé de serra”.

O álbum conta com a mesma variedade de gêneros e subgêneros do anterior, tendo xotes, baiões, choros, forrós instrumentais e músicas mais lentas. Dentre as faixas presentes no referido trabalho, destacam-se o “Lamento sertanejo”, que nesse disco aparece em sua primeira versão cantada por Dominginhos, e “Penitente” que na condição de música mais lenta, se aproxima bastante do que Santos (2013) chama de toada, principalmente no que diz respeito ao acompanhamento da zabumba.

Mantendo sua tradição quanto ao material harmônico e melódico, o compositor mais uma vez se utiliza do modal e do tonal para compor algumas músicas híbridas, apesar de sempre incorporar mais características do tonalismo, tais como a escolhas dos acordes.

No universo das novidades que o álbum traz, é passível de nota que esse foi o primeiro disco de Dominginhos que não tem a presença de Anastácia como sua parceria composicional. Parceria essa que até o disco anterior, totalizava sessenta e quatro fonogramas gravados dentro da obra do sanfoneiro. Entretanto, esse foi o primeiro trabalho que propõe ao público uma maior variedade no que diz respeito aos parceiros compositores, já que foi interrompida a hegemonia de Anastácia como parceira. Assim, aparecem as primeiras composições do sanfoneiro ao lado de Gilberto Gil, Manduka, Guadalupe, Aber Ferreira e Climério.



Figura 19 – Capa e contracapa do álbum *Após tá certo*. (Fonte: forroemvinil.com³⁴)

Trazendo alguns temas difundidos anteriormente, Dominginhos canta mais uma vez sobre o amor de relacionamento, brincando com a frustração amorosa na música “Chega morena”, onde a narrativa se mistura a ideia do causo de uma festa de forró. Já na canção “Pode morrer nessa janela”, o sanfoneiro canta sobre o resultado de uma separação, aparentemente não muito amigável, ressaltando a indiferença como ferramenta para mostrar a outra pessoa a superação desse término. Comenta-se que a música “Penitente” também tem como enfoque assunto do relacionamento, sobre a dor que envolve a saudade e o anseio pelo reencontro, porém com uma linguagem mais misteriosa e menos direta. Paralelamente, vemos uma temática

³⁴ <http://www.forroemvinil.com/lps/dominginhos-apos-ta-certo/>

inusitada na canção “No Forró de Dona Zefa”, que mistura a natureza, falando de alguns animais silvestres, à ideia de uma festa de forró, sugerindo uma convergência entre os referidos, como se tal evento humano fizesse parte da natureza, assim como os animais. Por fim, temos o “Lamento Sertanejo”, que traz algumas referências a migração, quando trata da origem sertaneja e a implicação dela na adaptação ao ambiente da cidade grande.

Ao analisar as críticas da época sobre o material supracitado, percebe-se que a impressão de alguns jornalistas era bastante semelhante. Principalmente naquilo que diz respeito à comparação com o disco anterior e o amadurecimento das ideias:

No mesmo caminho do disco anterior, mas mais amadurecido, é possível que este seja o melhor disco que Dominginhos já fez, mesmo considerando alguns álbuns antológicos na Tropicana. Dominginhos está ótimo, tanto tocando forró, como “Forrozinho Aperreado”, como tocando o “chorinho Pro Miudinho”. Cantando, nunca esteve melhor e a nova sagra traz canções de indiscutível qualidade, como “Chega Morena”, “Pode Morrer Nesta Janela”, “Penitente” e a conhecida “Lamento Sertanejo, parceira com Gilberto Gil. Um disção. (MOURA, 1979).

Na mesma linha de raciocínio, o próprio Dominginhos comenta em entrevista tanto sobre o conteúdo do disco em questão quanto sobre a interrupção na sua parceria com Anastácia:

Acho que é um disco pra época de festejos juninos. Tem xotes, forrós e choros. O disco segue quase a linha do Ó Xente. É música que tá na moda. É um disco gostoso. As novidades do Apôs tá certo são muitas. Primeiro não tem nenhuma parceira com Anastácia. Não deu pé. Mas não deu porque ela disse que não autorizava. Mas devia ter autorizado que eu colocava. Porque eu acho que encrenca pessoal não deve interferir no setor musical. Mas ela infelizmente não pensa assim. Em mais de dez anos de gravação, é a primeira vez que não aparece o nome dela. Mas o disco está muito bom. Acho que é o melhor de todos que eu fiz. (DIÁRIO DE NATAL, 1979).

Partindo para uma abordagem diferente, Alfredo Herkenhoff (1979), ao falar sobre o disco em questão, comenta que “não adianta pensar que Dominginhos é um músico normal. Ele é um artista que mostra o seu Nordeste encantado, entre tristezas e festas. Ele é antes de tudo, um homem forte. Sorte nossa, esse sanfoneiro tem ‘jazz’ no osso.”

Interessante é que, a percepção das influências do jazz sobre Dominginhos, é bastante

cultivada até os dias atuais por músicos das novas gerações, como podemos observar a partir do sanfoneiro Julio Cesar Mendes, então professor de acordeom do Conservatório Pernambucano de Música, que afirmou em entrevista à Sandroni et al. (2016, p. 290-291), que a maneira que Dominginhos tocava, detinha uma harmonia mais complexa, comparadas a aquelas observadas em Gonzaga e no Trio Nordestino. Além disso, o depoente acrescenta que as músicas de Dominginhos incorporavam as harmonias da bossa novas e do jazz.

Após a crítica negativa de 1976, Tinhorão volta a comentar sobre um lançamento de Dominginhos. Na referida publicação, o crítico compara o disco de Dominginhos com o de Zé Paraíba, ambos lançados em um período próximo.

[...] enquanto Zé Paraíba, gravando numa fábrica mais pobre de recursos técnicos, projeta com todo vigor o som de sua sanfona, acompanhado pelo másculo troar de um zabumba marcador de ritmo feito realmente para dançar. Dominginhos vê restringida sua potencialidade não apenas pela tendência a uma sofisticação pessoal maior, no uso de seu instrumento, mas pela própria ambição no emprego dos amplos recursos técnicos de sua gravadora, o que o leva a aparecer duas vezes tocando na mesma faixa, alternando graves e agudos graças à possibilidade de gravar em canais diferentes e depois juntar as duas cadeias de sons pelo processo de mixagem. (TINHORÃO, 1979)

Percebe-se que em alguns pontos específicos há uma convergência entre a narrativa do crítico comparado a do próprio artista. Por exemplo, no momento em que ambos mencionam que esse disco “segue a mesma linha do anterior” ou “está no mesmo caminho” é possível observar tal alinhamento. Porém, a crítica de Tinhorão, apesar de mais atenuada que a de 1976, ainda se sustenta com uma perspectiva negativa a respeito de uma sofisticação no uso de seu instrumento e dos recursos de gravação da época. Comparando, inclusive, o disco do sanfoneiro a outro de outro artista, Zé Paraíba que teve um disco lançado na mesma época, chamado *Pintou na cuca*.

Ao apreciar esse disco de Zé Paraíba, citado por Tinhorão (1979), na tentativa de compreender entender melhor o argumento do crítico, percebe-se que é um material que possui uma proposta semelhante à de alguns discos do início da carreira de Dominginhos, pois possui um foco em forrós instrumentais, contendo sete desses. Além de tais faixas, Zé Paraíba também aposta em um forró canção, dois xotes, um baião e um arrasta-pé instrumental. A

instrumentação dominante é o “trio pé de serra”, complementado por agogô, contrabaixo elétrico e flauta. Pelo que me parece, o disco de Zé Paraíba é bastante consistente com alguns padrões de discos de forrozeiros da época, porém não oferece faixas que explorem os limites desse cânone, soando de certa forma repetitivo, como alguns discos do início da carreira de Dominginhos. Tudo indica que a ideia de Tinhorão a respeito do sanfoneiro aqui estudado, gira em torno da conservação daquilo que parece ser mais “puro”, ligado as matrizes nordestinas e distanciado de um caráter mais cosmopolita. Ou seja, quando Dominginhos traça um caminho que se distancia desse purismo e dessas matrizes através do auxílio dos recursos de gravação, o que ocasionava um refinamento de sua música, isto parecia incomodar o crítico, que naturalmente utilizava-se dos canais disponíveis para expressar os seus descontentamentos.

3.4 Fase 4 - RCA Victor

3.4.1 *Quem me levará sou eu* (1980)

Quem me levará sou eu, é o primeiro LP de Dominginhos pela RCA Victor (essa que foi a gravadora da grande maioria dos discos de Luiz Gonzaga). Também é o último disco aqui analisado, fechando assim o ciclo do mapeamento iniciado neste capítulo. O presente álbum, tem como título a música que recebeu o primeiro lugar no “festival de música popular da TV Tupi” de 1979, onde Fagner foi vitorioso como intérprete, e Dominginhos e Manduka enquanto compositores.

Percorrendo o caminho dos dois últimos lançamentos, esse disco mantém-se como um consolidador dos anteriores, reafirmando, por exemplo, o elemento da instrumentação, que balanceia a estrutura do “trio pé de serra” com a presença de instrumentos elétricos como o baixo e a guitarra, além de outros instrumentos acústicos, como o cavaquinho e o violão. Contando também, é claro, com alguns instrumentos menores de percussão tais como ganzá, pandeiro e a agogô. De maneira geral, o tonalismo é conservado com predominância mais uma vez em suas composições, ao lado dos, sempre presentes, aspectos modais pontuais, tal como pode ser observado na música “Sete meninas”.

Em paralelo a instrumentação, vemos a reafirmação dos discos anteriores através da variedade de gêneros, pois no referido trabalho Dominginhos, traz quatro forrós instrumentais, um choro, um forró canção, um baião, dois xotes, duas toadas (músicas lentas) e um arrasta-pé que carrega características de frevo.



Figura 20 – Capa e contracapa do álbum *Quem me levará sou eu*. (Fonte: discogs.com³⁵)

O presente álbum, possui algumas músicas que se sobressaem, principalmente, por alguns elementos que fazem essas soarem distanciadas dos padrões do canônicos. A primeira delas é “Abri a porta”, que foi uma parceira de Dominginhos com Gilberto Gil, sendo um xote com uma harmonia não tão convencional, e melodia larga de notas espaçadas. Em segundo lugar, pontua-se o forró instrumental “Te cuida Jacaré” cuja melodia alterna abruptamente entre notas do tom principal e notas de tons distantes, o que reflete também na harmonia. E acaba soando em alguns trechos como uma melodia *outside*³⁶. Além das duas faixas citadas, é notável

³⁵ https://www.discogs.com/pt_BR/master/772685-Dominginhos-Quem-Me-Levar%C3%A1-Sou-Eu

³⁶ *Outside* é um termo utilizado para descrever uma melodia, geralmente improvisada, que é tocada a partir de uma escala muito diferente daquela que estabelece a tonalidade principal ou o acorde utilizado. Esse tipo de melodia é um recurso, geralmente, usado de maneira proposital para provocar, ao ouvinte, uma sensação estranheza durante um improviso.

também a música que dá nome ao disco, “Quem me levará sou eu”, essa que foi vencedora do Festival de Música Popular da TV Tupi de 1979, através da interpretação de Fagner.

Ao ouvir a apresentação de Fagner, nota-se que o arranjo utilizado no festival da canção é completamente diferente daquele presente nesse disco analisado. Viso que que no primeiro citado, a música está em andamento consideravelmente mais lento e é acompanhada por uma banda completa. Na versão de Dominginhos, a música pode ser enquadrada no subgênero da toada, porém não possui nenhum instrumento percussivo do “trio pé de serra”, algo que não acontece nas outras seis toadas identificadas nos discos anteriores. Sendo essa, a primeira música lenta lançada em um LP de Dominginhos, que não tem o triângulo. Dessa forma, a referida música de maneira mais semelhante ao que é compreendido como choro-canção, tendo o pandeiro como condutor rítmico da música fazendo o ritmo característico do choro.

As letras das canções presentes no disco consolidam algumas temáticas que surgiram nos discos anteriores. O tema da frustração amorosa é invocado mais uma vez, dessa vez na canção “Fulô de Aracá”. Já na música “Quando chega o verão”, Dominginhos e Luiz Gonzaga cantam, em tom jocoso, o amor como um fenômeno causa um certo tipo de sofrimento as pessoas. Nesse ponto, pontua-se que é justamente nessa última canção citada que Gonzaga passa o bastão para Dominginhos afirmando que ele “urbanizou o forró” e tem responsabilidade com o Nordeste.

De maneira paralela, podemos observar o caso da festa de forró sendo mais uma vez incorporado ao repertório através de “Sete meninas”. Em “Tudo é São João”, o tema das tradições juninas se mistura ao da expectativa amorosa. A canção “O cortador de cana”, narra a trajetória de um sertanejo que migra de sua terra para o sul em busca de emprego. Por fim, percebe-se em “Quem me levará sou eu”, Dominginhos e Manduka trazem uma temática mais reflexiva que trata de perspectivas relacionadas a mudança de local.

No que tange as críticas da época que envolvem o disco, temos a de Roberto Moura (1980), que aparece aqui em sua quarta crítica, e nessa, o jornalista afirma que:

A carreira de Dominginhos, até agora, tem três fases distintas: a primeira, na Tropicana (Subsidiária sertaneja da CBS), em que ele gravava discos instrumentais de ótima qualidade e nenhuma repercussão. Terminou com o sucesso de “Eu Quero um

xodó”. A segunda, na Polygram, tentou fazer dele um baiano adotado, mas indeciso entre a sanfona e a voz. Acabou rotulado como “sanfoneiro pop” e a coisa não poderia mesmo dar certo, pelo menos não ao nível esperado pela gravadora. Seus últimos trabalhos lá, tinham categoria mas não aconteceram. A terceira fase começa na vitória do Festival da Tupi, com Fagner defendendo a música que agora é faixa-título do álbum de estreia do compositor na RCA e, provavelmente o melhor momento de sua discografia. (MOURA, 1980).

Apresentando uma perspectiva mais contrastante, José Neumann Pinto (1980) se posiciona colocando que o disco em questão seria “o melhor exemplo que se pode encontrar da dúvida e do conflito em que se envolve esse artista maior da música brasileira. Essa ambiguidade é patente e faz de seu disco uma verdadeira cordilheira de altos e baixos”. O crítico sustenta tal argumento colocando que Dominginhos traz em seu álbum cinco faixas instrumentais “de beleza pura”, que seriam, segundo Pinto (1980), “cinco momentos antológicos da música regional nordestina, capturados com raro virtuosismo”. Em contraponto, a tais faixas, o autor da crítica pontua que essas outras seriam uma tentativa de “se realizar como compositor e cantor das paradas de sucesso”. E sustenta que tal falha teria uma relação direta com a má escolha de alguns parceiros letristas que atuaram em algumas canções do álbum, citando e criticando inclusive alguns versos de *Tudo é São João* cuja letra é atribuída a Guadalupe, companheira de Dominginhos na época (PINTO, 1980).

A partir das críticas dispostas acima, percebe-se que, em primeiro lugar, Roberto Moura faz seu quarto texto sobre um disco de Dominginhos, e foi certamente a redação onde ele demonstrou maior positivismo. Lembrando que apesar do primeiro, que foi bastante negativo, no segundo, no terceiro e nesse último prevaleceu-se uma visão gradualmente otimista. Em segundo lugar, temos uma crítica focada em questionar a qualidade dos diferentes novos letristas parceiros de Dominginhos, algo que coincide com a não manutenção da parceira com Anastácia, que tinha sido sua principal parceira letrista entre 1967 e 1978.

3.5 Considerações após o mapeamento geral

De forma resumida, podemos perceber que a trajetória fonográfica de Dominginhos é marcada por quatro momentos que aqui foram demarcados pelas principais trocas de selos e

gravadoras. No primeiro momento de sua carreira, percebe-se um alinhamento maior com a produção de outros artistas do mesmo segmento que atuavam na época. O Segmento de sanfoneiros que tocavam músicas instrumentais de maneira predominante, principalmente nos estilos do choro, do frevo e dos subgêneros do forró. As referências diretas a Gonzaga também são evidentes, exemplificadas pelas versões instrumentais de alguns clássicos do rei do baião.

A instrumentação nos primeiros discos, tanto da fase Cantagalo, quanto da fase Tropicana, permanece basicamente a mesma. Com exceção para algumas faixas dos discos dessa segunda citada, que incorporam instrumentos até então não utilizados, como o contrabaixo elétrico e a bateria. Pontua-se também que, os elementos musicais harmônicos e melódicos se concentraram nas mesmas características, tendo poucas variações a cada disco.

Podemos notar também que a inserção de música autoral foi gradual nos primeiros discos, começando com poucas músicas autorais por lançamento, e ao longo das publicações dos LP's, o número foi aumentando até aparecerem os primeiros discos quase todos ou completamente compostos por músicas autorais. Neste período, é notável o fato do início de sua parceria com Anastácia, que está alinhada com o período de amplificação de suas produções autorais.

A terceira fase (*Philips/Phonogram/Fontana*) de Dominginhos é certamente a mais marcante no que diz respeito ao que aqui é entendido como “mudança musical” (NETTL, 2015). Pois é neste período que o compositor demonstra traços claros de iniciativas observadas no que Feld (2012) demonstra como “cosmopolitismo musical”. Pois além das mudanças relativas à priorização da música vocal e a instrumentação, que passa ter novas combinações, são notáveis a utilização de harmonias e melodias audaciosas, que muitas vezes dialogam com linguagens e improvisações jazzísticas. É justamente nessa fase que o sanfoneiro se encontra com popularidade suficiente para chamar a atenção dos críticos, o que também traz à tona a visão purista de alguns que não aceitam as experimentações de Dominginhos, ainda que o mesmo estivesse experimentando e procurando um som próprio. É nessa fase que conseguimos ter um panorama melhor da ideia de que o forró está em estado de “fluxo” (SANTOS, 2014).

Por fim, a quarta fase (*RCA*), marca a passagem de bastão de seu mentor Luiz Gonzaga, que o celebra enquanto “urbanizador” do forró. A entrada do sanfoneiro nos anos de 1980,

consolida um tipo de meio termo entre algumas experimentações mais ousadas de meados dos anos de 1970, e a continuidade de algumas características que ele conservou em seus primeiros discos, tais como a instrumentação baseada no trio consolidado por Gonzaga.

Elencando algumas características gerais de todos os discos, ficou claro que a música realizada por Dominginhos, foi de maneira geral, no período estudado, uma música tonal com alguns elementos modais, que poderiam ou não ser mais evidenciados. Também encontramos casos de músicas predominantemente modais, que possuem elementos harmônicos tonais, mas essas aparecem em um número menor. É fato que o uso de subgêneros ligados ao forró, tais como baião, forró, xote, toada e arrasta-pé, também foi uma escolha recorrente dentro do recorte estudado. Paralelamente ao predomínio do forró na obra de Dominginhos, foi notável a presença regular de choros e frevos no repertório.

Acrescenta-se, como uma forma de terminar o capítulo e incentivar futuras discussões, o fato de que Santos (2014), posiciona Dominginhos, em sua pesquisa como um personagem contraditório. Visto que, como foi aqui observado, e nas palavras de Santos (2014, p. 102), “em 1976, Dominginhos (não sem críticas) protagonizou práticas de fronteira que oxigenaram a sua carreira ao misturar elementos do forró aos da consagrada MPB”. Porém, durante a ascensão das bandas de forró do Ceará após a morte de Luiz Gonzaga no fim nos anos de 1980, o sanfoneiro aqui estudado assume a defensiva e passa a disputar a legitimidade do forró com os donos dessas bandas. Santos (2014, p.94-165), explica que isso aconteceu, dentre outras coisas, pois as novas bandas começaram a ocupar os espaços dos artistas gonzaguianos. E para se defender, artistas como Dominginhos passam a acusar essas bandas de estarem trazendo inovações e misturas que descaracterizariam o gênero. Contudo, o próprio sanfoneiro fez diversas inovações e experimentações nos anos de 1970, como podemos ver até agora e continuaremos nos próximos capítulos, algo que reforça o que o autor citado há pouco já havia defendido.

CAPÍTULO 4 - ANÁLISE DOS FONOGRAMAS SELECIONADOS

A partir do mapeamento dos álbuns, detalhado no capítulo anterior. Foi posta em prática a seleção das faixas com o intuito de aprofundar o conhecimento a respeito das características, tendências e transformações musicais nas composições de Dominginhos. Assim, foram estipulados critérios de seleção que tivessem uma relação estreita com os parâmetros de codificação do forró que Santos (2013) explica em seu livro. Seguindo essa linha narrativa, coloca-se que esse livro contou com algumas metodologias empregadas na tese de doutorado de Santos (2014), tal como a ‘audição compartilhada’, desenvolvida por ele. Além disso, o trabalho que resultou no livro também contou com a participação de músicos de relevância do contexto do forró, que contribuíram para o esclarecimento das principais características dos subgêneros do forró. E dentre tais contribuidores, estava o próprio Dominginhos, que aparece no DVD que acompanha o livro performando e exemplificando alguns aspectos práticos do forró.

Além das informações sobre a codificação do forró de Luiz Gonzaga contidas no livro de Santos (2013), foram usadas também aqui, algumas outras informações relevantes e presentes em outros materiais, tais como a dissertação de Ribeiro (2014), que trata do modalismo na música popular urbana do Brasil e tem um capítulo dedicado ao modalismo da música nordestina. Tratando de um nicho semelhante, ressalta-se a tese de Tiné (2009), que também discorre a respeito de procedimentos modais, partindo do campo étnico do Nordeste. Nesses dois trabalhos, Ribeiro (2014) e Tiné (2009), demonstram através de músicas consagradas do repertório da música nordestina, as principais características do modalismo empregado na música nordestina, especialmente aquela ligada a Luiz Gonzaga.

Retomando a explicação a respeito dos critérios de seleção das faixas, de maneira resumida, afirma-se que Santos (2013), coloca o forró na condição de “gênero guarda-chuva”, possuindo seis subgêneros principais no que diz respeito a obra de Gonzaga, sendo eles: o baião, o forró (que também é um subgênero), o xote, o xaxado, o arrasta-pé e a toada. Santos (2013), também, explica as características principais de cada um deles, dos dados mais gerais aos mais específicos, utilizando, inclusive, alguns trechos de partitura para ilustrar os seus argumentos.

Com isso, para esta pesquisa foi decidido, investigar na obra de Dominginhos os subgêneros codificados e detalhados por Santos (2013), criando assim um canal mais específico de conexão entre a obra de Dominginhos e Gonzaga. Podendo, a partir das análises, fazer algumas triangulações que ajudem a elucidar as principais características, tendências e transformações da obra do primeiro em relação a obra do segundo.

A partir do que foi colocado, expõe-se que as músicas aqui selecionadas estão de acordo com os seguintes parâmetros de seleção:

1. Ter sido publicada entre 1964 e 1980.
2. Ser uma música autoral de Dominginhos (com ou sem parceiro).
3. Fazer parte de algum dos discos ou compactos analisados.
4. Pertencer ao contexto do forró e suas nuances.
5. Se encaixar em um dos seis subgêneros definidos por Santos (2013).

Estipulados os cinco pontos basais acima, ressalta-se que ainda surgiram mais três pontuações necessárias que fecham os critérios. Desse modo, coloca-se que cada subgênero deve ter pelo menos uma faixa representante (se possível) e no máximo duas.

Para o segundo caso, onde há dois exemplos de um subgênero, as duas faixas seriam alocadas dentre duas categorias, preferencialmente contrastantes, onde seriam evocados e utilizados os termos ‘típico³⁷’ ou ‘atípico³⁸’ para descrever as faixas daquele determinado subgênero em análise. Ou seja, no subgênero *xote*, por exemplo, foram analisadas duas faixas, uma que possa demonstrar características mais típicas daquele estilo e a outra fica relacionada a traços atípicos em relação as convenções e os padrões canônicos.

Por fim, a última pontuação diz respeito ao fato de que buscou-se trazer uma maior variedade de faixas em relação aos discos lançados, para compreender com essas faixas, o

³⁷ O uso do termo “típico” no contexto das faixas selecionadas, diz respeito àquelas músicas que seguem com mais rigor os padrões e convenções do cânone, especialmente aqueles informados por Santos (2013).

³⁸ “Atípicas”, neste trabalho, são aquelas faixas que, apesar de seguirem alguns padrões canônicos, se destacam ao extrapolarem os limites desses, incorporando características de outros contextos que fazem aquela música soar consideravelmente diferentes das demais. Reforça-se que tais indícios de tipicidade ou atipicidade foram pontuados durante o mapeamento dos discos.

máximo possível de períodos diferentes da carreira do músico dentro do recorte temporal selecionado.

Contudo, para uma análise e comparação entre faixas mais assertiva, considerou-se necessário apenas colocar frente a frente, faixas que detém propostas semelhantes, ou seja, canções contrapondo canções e instrumentais contrapondo instrumentais. Ao final, é necessário esclarecer que há algumas exceções para a aplicação desses critérios, visto que há subgêneros que não foram abertamente explorados nas composições de Dominginhos, tal como o xaxado, onde foi percebido apenas um exemplo. Assim como também há um subgênero que o sanfoneiro não explorou ao ponto de surgirem traços atípicos, ou pelo menos não foram observados traços atípicos nas faixas observadas. Tal referido subgênero seria o arrasta-pé, que aparentemente foi pouco explorado nas gravações, tendo uma pequena parcela de faixas publicadas no período, onde todas foram consideradas típicas, o que impossibilita a comparação “típica” versus “atípica”.

Após a aplicação dos critérios, foram selecionados um total de dez fonogramas, compreendendo assim os seis subgêneros detalhados por Santos (2013), sendo eles: o xote, representado por “Eu me lembro” e “Arrebol”; o baião, representado por “Baião mimoso” e “Baião Violado”; o forró, representado por “Homenagem a Januário” e “Te cuida Jacaré”; o arrasta-pé, representado por “Quadrilha na palhoça”; a toada, representada por “Penitente” e “Oi, lá vou eu!”; e o xaxado, representado por “Festa no sertão”. Sabendo que as análises, aqui realizadas, tem profunda relação com as características documentadas sobre os subgêneros do forró, explica-se que anteriormente a cada análise pareada, ou fonograma solo, há uma breve explicação a respeito daquele subgênero que está sendo discutido, de modo que serão expostas características gerais do mesmo a partir de autores que já disseram sobre.

Tendo em mãos a lista das músicas, expõe-se que foram feitas transcrições delas para o formato da partitura, usando o modelo conhecido por “melodia cifrada”, que corresponde a linha melódica principal da música escrita no pentagrama e seus respectivos acordes colocados acima, através das cifras alfabéticas. Assim, ressalta-se que para realizar a editoração dessas músicas, foi usado o *software Finale*, que é bastante consolidado no meio da editoração profissional.

Aproveitando a experiência deste autor que vos fala no ramo da produção fonográfica, especificamente no que tange ao uso de *softwares* em processos de edição, mixagem e masterização. Foram incorporados para auxiliar nas transcrições das melodias e harmonias, dois outros programas. O primeiro foi o *Moises*, que possibilita a extração da voz e de alguns instrumentos (ou grupos desses) de uma faixa já finalizada.

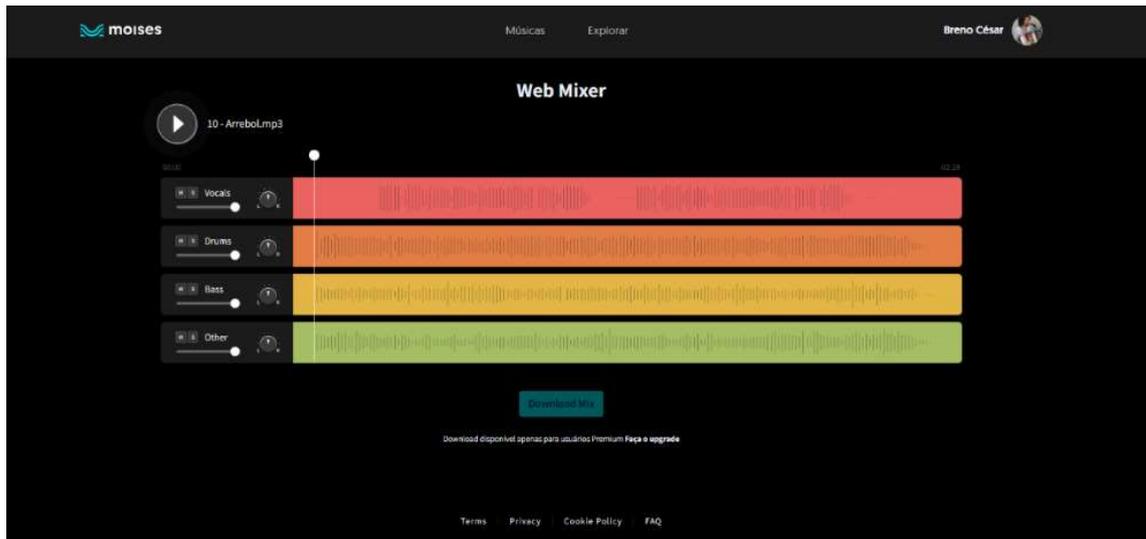


Figura 21 – Painel do Moises após a separação da faixa em quatro.

Em suma, o *Moises* separa um fonograma em até cinco partes, utilizando uma inteligência artificial. Nesse sentido, o programa tem a capacidade de extrair as faixas da seguinte forma: voz, baixo, bateria, piano e outros. Tal extração, ajuda, dentre outras coisas, a escutar os instrumentos separadamente, e também encaminhar algumas dessas faixas extraídas para um segundo programa, o *Melodyne Studio*.

O *Melodyne*, é um *software* musical produzido pela *Celemony* que é difundido no meio da edição vocal, sendo usado principalmente nas circunstâncias relativas à correção da afinação de cantores e cantoras. Porém, o referido, dentro de suas possibilidades, também pode ser utilizado como um aferidor de frequências, visto que quando carrega uma faixa em sua interface, nos mostra as notas executadas através de seus algoritmos, que podem atuar no modo monofônico, polifônico ou percussivo. Funções essas, que foram mais bem exploradas durante o estágio de docência do curso de mestrado que gerou esta pesquisa, pois, no referido contexto,

foi oportunizado a este pesquisador, a utilização do *Melodyne* para fazer medições entre notas executadas por uma performance de dois pífanos. Tais medições, foram necessárias como material complementar em umas das aulas, com a finalidade de trazer, aos alunos, dados com um grau de precisão consistente, principalmente sobre a medição que envolve o intervalo conhecido como *terça neutra*³⁹, que fora detectado pelo professor regente em suas pesquisas. Desse modo, foi possível demonstrar, a todos os presentes, as distâncias intervalares, medidas em *cents*, entre as notas as dos pífanos observados, o que propiciou uma maior compreensão a respeito do referido intervalo investigado.

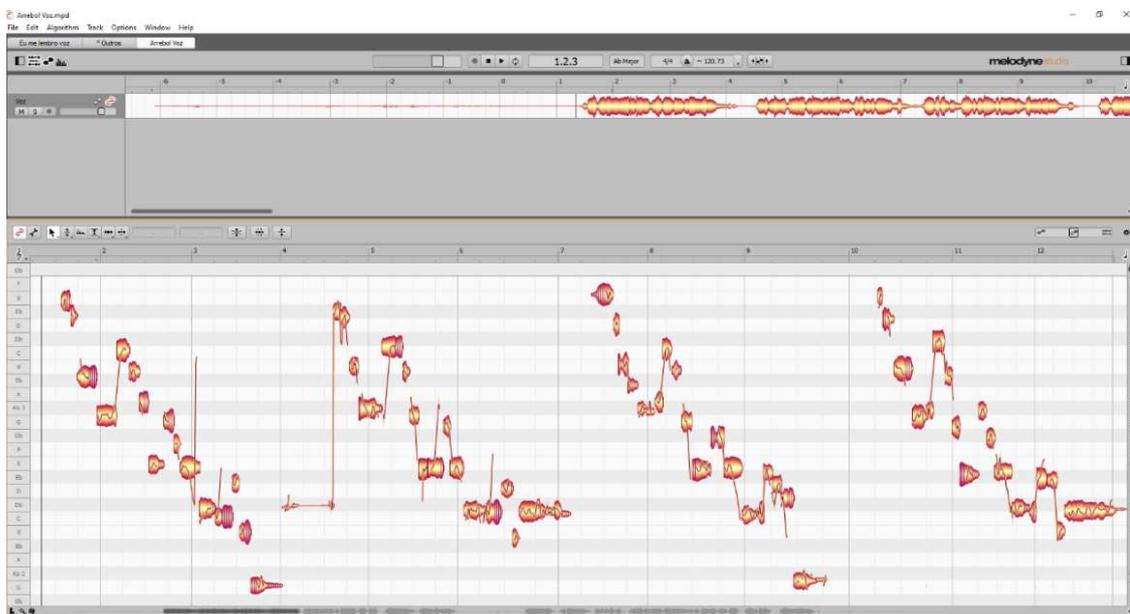


Figura 22 – Painel do Melodyne após a identificação e o carregamento de uma faixa vocal.

Então, pensando na aplicação do *software* na presente pesquisa, explica-se que quando o *Melodyne* carrega uma faixa separada de voz ou instrumento, consegue nos mostrar com uma precisão consistente, qual nota está sendo cantada ou tocada naquele momento. Caso o instrumento seja harmônico, o programa também pode reconhecer a sobreposição de notas, nos facilitando a identificação de alguns acordes. O que proporcionou uma otimização na transcrição de algumas músicas.

³⁹ Sobre esse assunto, recomenda-se a leitura do artigo de Figueiredo e Luhning (2018).

Entretanto, é necessário reconhecer que o *software* não consegue ler todas as notas dos acordes nas músicas de Dominginhos, pois a tecnologia disponível ainda não permite a leitura de vários instrumentos sobrepostos. E a qualidade antiga da gravação, também contribui para uma maior dificuldade na identificação das harmonias e suas extensões, na maioria dos casos. Dessa forma, deixa-se claro que, neste trabalho, procurou-se identificar os acordes e suas respectivas funções harmônicas no campo das tétrades, sem a obrigação de maior aprofundamento na transcrição de todas as extensões presentes nas harmonias. Assim, expõe-se que, apesar de Dominginhos ser conhecido por incorporar extensões às suas tétrades, não foi possível, com os recursos disponíveis, ter uma transcrição harmônica tão refinada.

Por fim, faz-se necessário ratificar ao leitor que este capítulo não tem como finalidade um aprofundamento em questões muito específicas da área da composição, da semiótica ou da análise poética. Foram analisados, apenas, novos indícios, além daqueles observados no mapeamento geral dos discos, que podem ser observados a partir de alguns traços estilísticos que compõe as músicas. Para que esses possibilitem maneiras de ilustrar os argumentos e conseqüentemente um aprofundamento na reflexão e na compreensão a respeito dos fenômenos de transformação da música de Dominginhos.

4.1 Xote

De acordo com Santos (2013, p.76), “é possível que o termo chote – hoje se escreve xote – seja uma contração da palavra *schottisch*, nome de uma dança de salão de origem européia, importada (no século 19) para os salões da elite do Rio de Janeiro”. Apesar disso, o autor coloca que o xote nordestino é diferente da referida dança de salão.

Para Santos (2013, p.77) o xote nordestino, foi popularizado através de Gonzaga, que gravou em 1947 “No meu pé de serra”, que carrega vários signos que viriam a se tornar a “espinha dorsal do cânone gonzaguiano”.

Segundo Fernandes (2005, p. 46), o xote é binário e tem um andamento mais lento, quando comparado com outros subgêneros do forró, sendo gravado normalmente entre 70 e 80 batimentos por minuto. A melodia tende a se basear em arpejos e notas repetidas, e a maioria

das letras retratam temas relacionados ao amor pela ótica dos nordestinos, o que se associa com metáforas e imagéticas típicas do Nordeste.

Ainda de acordo com a autora, o xote é um dos subgêneros mais populares entre os praticantes, e, também, um estilo bastante adaptável visto que canções que foram inicialmente concebidas a partir de subgêneros diferentes, eventualmente se popularizam como xotes, nesse caso, Fernandes (2005, p.52) cita os exemplos de “Eu só quero um xodó”, que foi inicialmente concebida como arrasta-pé, e “Xote das meninas”, cuja sua primeira gravação foi com o ritmo do baião.

4.1.1 Eu me lembro⁴⁰ (Dominguinhos e Anastácia)

Sendo anunciado, por Dominguinhos, durante a introdução instrumental da faixa, como um “xotezinho de pé de serra”, “Eu me lembro” é o único xote do disco *Oxente*, lançado em 1978. Como o próprio sanfoneiro sugere, essa canção é compreendida como um xote típico que tem forte influência gonzaguiana. Porém, esse detém algumas especificidades harmônicas que podem pegar de surpresa alguns músicos desavisados, algo que será comentado mais à frente.

O esquema formal de “Eu me lembro” é composto por uma introdução instrumental, cuja melodia é tocada pela sanfona, seguida de uma primeira parte (A), que possui uma estrofe que se repete sem variação, e uma segunda parte (B) com duas estrofes. Em seguida, as partes A e B são repetidas, tal como pode ser observado na figura abaixo.

Introdução	Parte A		Parte B		Parte A reprise		Parte B reprise		Parte A reprise 2		Poslúdio (Re-Intro)
Melodia da sanfona	A1: Voz 1 estrofe	A2: Voz 2 estrofe	B1:Voz Refrão	B2:Voz Refrão	A1: Voz 1 estrofe	A2: Voz 2 estrofe	B1:Voz Refrão	B2:Voz Refrão	A1: Voz 1 estrofe	A2: Voz 2 estrofe	Melodia da sanfona

Figura 23 – Esquema formal de “Eu me lembro”.

⁴⁰ DOMINGUINHOS (1978).

Essa música, possui um andamento característico do subgênero, na casa dos 81 batimentos, e sua base rítmica segue um dos padrões comumente utilizados no universo do xote, praticamente idêntico ao que Santos (2013, p.80), mostra em seu livro, com exceção para a linha do agogô que faz um padrão mais sincopado em relação a aquele mostrado pelo autor citado.

Para uma melhor visualização das questões relacionadas ao acompanhamento rítmico de cada música, serão feitas transcrições de trechos da sessão rítmica semelhantemente ao que observaremos no exemplo a seguir:

The image shows a musical score for the rhythmic accompaniment of the song "Eu me lembro". It consists of four staves: Sanfona (Saxophone), Agogô, Triângulo (Triangle), and Zabumba. The tempo is marked as Xote ♩ = 81. The key signature is one flat (F major). The time signature is 2/4. The Sanfona part has a melodic line with eighth notes and rests, with chords F, C7, C7, and F indicated above. The Agogô part has a syncopated rhythmic pattern with eighth notes and rests. The Triângulo part has a steady eighth-note pattern with accents. The Zabumba part has a simple rhythmic pattern with accents.

Figura 24 – Trecho transcrito da sessão rítmica de “Eu me lembro”.

Ainda sobre o ritmo das notas da melodia, é necessário pontuar que os inícios se alternam entre téticos e anacrústicos. Outro fato notável é que a subdivisão⁴¹ do xote, de maneira geral, tem, em vários momentos, um *swing* diferente dos outros subgêneros do forró. Tal afirmação parte do princípio de que as semicolcheias em sequência (ou colcheias, se o compasso escolhido for 2/2) possuem um caráter semelhante ao que é chamado de *padrão*

⁴¹ Expõe-se essa informação a partir da própria experiência deste autor, como sanfoneiro e intérprete de músicas do referido repertório. Complemento que a mesma não deve ser encarada com uma regra rígida a ser seguida, mas sim como uma dica de interpretação para quem deseja tocar tais músicas.

*tercinado*⁴², presente em alguns estilos de música norte-americana, por exemplo. Ou seja, a introdução colocada acima, se tocada com as semicolcheias subdivididas a rigor, com um quarto de tempo, traz um som um pouco mais rígido e robótico à interpretação do que se espera.

Dessa forma, quando lemos as semicolcheias, devemos tentar sempre ouvir a gravação para saber qual o *swing* deve ser aplicado naquele momento. De qualquer forma, para ficar claro ao leitor, explica-se que para o intérprete tocar as sequências de semicolcheias presentes na introdução acima, com o referido *swing*, deve-se ler o ritmo buscando uma aproximação maior a esse padrão tercinado:

Figura 25 – Sugestão de melodia tercinada para interpretação da introdução de “Eu me lembro”.

Dando continuidade a análise da harmonia da música em questão, coloca-se que a mesma se estrutura inicialmente de maneira simples, pois são utilizados principalmente os acordes do campo harmônico da própria tonalidade de *Fá*, começando com a alternância entre *Fá maior* (F), e *Dó com sétima* (C7), que são respectivamente tônicas e dominantes da tonalidade. Contudo, há uma pequena exceção para o aparecimento do *Fá com sétima* (F7), que induz uma pequena modulação (no compasso 15) para quarto grau, *Si bemol* (Bb), que na verdade é um caminho harmônico bastante comum.

⁴² Segundo Sá (2002), “Padrão tercinado corresponde a um grupo incompleto de tercinas, onde executamos apenas a 1^o e a 3^o. Conhecido também como Swing, esse padrão constitui a base rítmica de praticamente toda a Música Popular Norte-Americana, principalmente a de origem negra”.

Figura 26 – Trecho transcrito da parte A de “Eu me lembro”.

A segunda parte, diferentemente da primeira, traz algumas surpresas harmônicas, pois Dominginhos faz uma modulação súbita para *Lá bemol maior* (entre o compasso 29 e 31) que é um tom relativamente distante do principal, estando a três quintas de distância, tomando como base o ciclo das quintas. Reforça-se que tais artifícios harmônicos não são comuns no cânone gonzaguiano, visto que a grande maioria dos xotes consolidados por Gonzaga têm progressões harmônicas bastante simples, e restritas aos acordes do campo harmônico principal. Ou seja, modular para um tom afastado era algo relativamente audacioso e inovador na conjuntura do subgênero em questão.

B

F C7 Eb7 D7

Foi nu-ma noi-te de lu - a Que eu pas - sei por lá — Me lem-bro do sor - ri - so de -

G7 C7 F F Eb7

25 - la Me lem - bro do seu mei - go'o - lha - ar Su - a pe - le cor de jam - bo

Ab Eb7 Ab Gm7 C7 F

30 Me fez en - doi - dar Ti - ve, ti - ve, Ti - ve que me'a pai - xo - nar

Figura 27 – Trecho transcrito da parte B de “Eu me lembro”.

A letra da música, apesar de não conter, aparentemente, os signos citados por Santos (2013, p.77), como aqueles que dizem respeito a nostalgia e saudade da terra natal (representada comumente pelo sertão), se relaciona com saudosismo atrelado ao relacionamento amoroso, que também foi algo bastante explorado por Luiz Gonzaga em sua obra. Percebe-se que o texto da obra possui considerável estabilidade nas rimas, com uma menor tensão de linguagem e construção de imagens mais simples, apresentando uma narrativa de caráter mais coloquial.

Quando eu passo em frente à casa dela
Eu me lembro, eu me lembro
Do sabor que tem o beijo dela
Eu me lembro, eu me lembro
Foi numa noite de lua
Que eu passei por lá
Me lembro do sorriso dela
Me lembro do seu meigo olhar
Sua pele cor de jambo
Me fez endoidar
Tive, tive
Tive que me apaixonar

4.1.2 Arrebol⁴³ (Dominguinhos e Anastácia)

Sendo o segundo xote aqui analisado, “Arrebol” foi lançado em 1977, através do disco *Ói, la vou eu*. Essa música se destacou no mapeamento anterior sob o adjetivo de faixa “atípica”, porém é necessário firmar que tal expressão não significa para a música uma correlação com sonoridades de caráter excêntrico que destoam bastante daquilo que foi chamado de “típico”. Na verdade, a atipicidade aqui evocada diz respeito à alguns traços estilísticos que podem indicar mudanças ou transformações no que é comumente empregado a aquele determinado gênero, o que não significa que alguns desses traços de atipicidade não possam ser observados em faixas consideradas “típicas”.

Semelhantemente à canção anterior, “Arrebol” tem a voz de Dominguinhos como foco, e conta também com a sanfona para atuar nas melodias instrumentais e no acompanhamento. Para além desses, podemos apreciar a presença da bateria e dos elétricos: contrabaixo, piano e guitarra. Em complemento, também temos o triângulo e o agogô, contudo não foi possível ouvir uma zabumba, nem quando separamos as faixas através do *Moises*. De qualquer forma, entende-

⁴³ DOMINGUINHOS (1977).

se que o período de 1975 a 1977, na obra do sanfoneiro, se evidenciou por uma mudança de paradigma relacionado, dentre outras coisas, à instrumentação. Assim, ressalta-se que a substituição da zabumba pela bateria, não é uma exclusividade dessa faixa.

No que tange o esquema formal de “Arrebol”, observa-se uma música dividida em duas partes principais que são introduzidas por uma sessão instrumental, conduzida pela sanfona, tal como na faixa anterior. Porém, nesse xote, dentre outras características diferenciadas, há um trecho final com melodias improvisadas que conduz a música para um término em *fade out*, que é um recurso de estúdio que o compositor usaria em outras canções do período.

Introdução	Parte A		Parte B		Parte A	Interlúdio	Parte A reprise		Parte B reprise		Parte A reprise	Postlúdio (Improvisos)
	A1:Voz 1º estrofe	A2: Voz 2º estrofe	B1:Voz Refrão	B2:Voz Refrão			A3:Voz 3º estrofe	A1:Voz 1º estrofe	A2: Voz 2º estrofe	B1:Voz Refrão		
Melodia da sanfona						Melodia da sanfona						

Figura 28 – Esquema formal de “Arrebol”.

Como já foi mencionado, a sessão rítmica dessa música, conta com a bateria no lugar da zabumba, dessa forma, o padrão de acompanhamento utilizado é um pouco diferente daquele comumente aplicado. Porém, o contrabaixo elétrico acaba contribuindo com uma célula que se assemelha ao ritmo mais comum das notas principais da zabumba, o que ajuda a manter a característica rítmica do xote.

Xote ♩ = 78 Cm7 Cm7 Cm7

Sanfona

Contrabaixo

Bateria

Figura 29 – Trecho transcrito da sessão rítmica de “Arrebol”.

Quanto às principais células rítmicas incorporadas à melodia, se sobressaem as semicolcheias e colcheias, que aparecem de maneira vasta na primeira e segunda parte da música, principalmente a partir da sequência que é formada por duas semicolcheias seguida de uma colcheia. Além disso, salienta-se que os tipos de início predominante são os inícios téticos.

Sobre o material melódico e harmônico utilizado, é difícil ter um veredito preciso, pois a música utiliza-se inicialmente da escala de *Dó menor natural* ou *Dó eólio*, com ênfase no contínuo uso do mesmo acorde que dá nome a escala (Cm7). É, também, fato que o referido acorde é sustentado durante toda a introdução e parte A, com uma pequena inserção do acorde de *Si menor com sétima* (Bm7), que aparece como um tipo de efeito cromático a cada quatro compassos, após o fim das frases.

A Cm7 Bm7

Que sur-pre - sa'a - le - gre vo - cê vir che-gan - do'ao - nas - cer - do sol

15 Cm7 Bm7

Bons ven - tos lhe trou - xe, que não mais te leve num tris - te'ar - re - bol

19 Cm7 Bm7

Já faz tan - to tem - po que'eu não es - pe - ra - va'ao teu re - gres - sar

23 Cm7

A sur - pre - sa'é gran - de mas sem - pre bem - vin - da po - de en - trar

Figura 30 – Trecho transcrito da parte A de “Arrebol”.

A estruturação da melodia dessa música se impõe como algo bastante peculiar diante do gênero, primeiro por sua extensão de duas oitavas, indo do *Sol 1*, cantado na primeira parte, até o *Sol 3*, cantado no fim da segunda. E em segundo ponto pelo caminho melódico que o compositor escolhe percorrer com as notas da escala. Tal caminho se dá através de fragmentos de arpejo, que por sua vez sugerem um acorde de *Dó menor com sétima e nona* (Cm7(9)). Uma configuração que é habitual em contextos como do jazz e da bossa nova, por exemplo.

B Cm7 F7 Cm7 Dm7 Cm7 B \flat F7

Se a - go - ra vol-tou, o pas-sa - do fi-cou Bem dis-tan - te pra trás pra trás

31 Cm7 F7 B \flat 7 E \flat 7 A \flat 7 D \flat 7 G7

E um no - vo'ar-re-bol re-ve-lou - se Des-ven-dou - se, nas-ceu

Figura 31 – Trecho transcrito da parte B de “Arrebol”. 83

Já na parte B da música, a escala utilizada passa a ser a de *Dó dórico*, que se diferencia da anterior apenas pela utilização do *Lá bequadro* no lugar do *Lá bemol*. A partir desse momento, passa-se a usar também, acordes do modo dórico de dó, como o Fá com sétima (F7) e o Ré menor com sétima (Dm7).

Ao final da segunda parte, há uma sequência de harmonias, através do ciclo das quintas, do compasso 31 ao 34, que leva a música de *Dó dórico* para *Lá bemol maior*, e depois a cadeia com é encerrada o acorde de Sol com sétima (G7) que é dominante de *Dó menor*. Após a sequência de acordes descrita acima, podemos observar uma frase cromática, no compasso 35, que funciona como ponte para o retorno a parte A, que por sua vez fecha o primeiro ciclo da música.

Cm7

36 Que sur-pre - sa'a le - gre bem-vin - da a - ma - da, che - gue-se'a mim

40 Cm7

Cra-vos e'a - çu - ce na, plan - tei pra vo - cê em nos - so jar - dim

Figura 32 – Trecho transcrito da segunda parte A de “Arrebol”.

A letra desse atípico xote, tem como tema principal o reencontro surpreendente do narrador com uma segunda pessoa, que aparentemente é “amada”. E tal acontecimento é ambientado em um cenário da natureza que deixa o céu avermelhado conhecido como arrebol.

É interessante colocar que essa letra também não carrega nenhum signo gonzaguiano mais óbvio, e que a maneira como o referido texto foi construído traz uma impressão de maior formalidade na linguagem, e maior tensionamento no desenvolvimento dos versos, se comparado aos de “Eu me lembro”.

*Que surpresa alegre você vir chegando ao nascer do sol
Bons ventos lhe trouxe, que não mais te leve num triste arrebol
Já faz tanto tempo que eu não esperava o teu regressar
A surpresa é grande, mas sempre bem-vinda, pode entrar*

*Se agora voltou, o passado ficou
Bem distante pra trás, pra trás
E um novo arrebol revelou-se
Desvendou-se, nasceu*

*Que surpresa alegre, bem-vinda, amada, chegue-se a mim
Cravos e açucena, plantei pra você em nosso jardim*

Tal tensão pode ser observada, por exemplo, na segunda parte da música, pois a forma da poesia é alterada, e os versos não seguem mais a rima proposta na primeira parte, tendo um caráter mais livre. Então, podemos imaginar que a construção atípica dos versos, tentaria acompanhar a melodia que também teria um caráter atípico, e vice-versa? Acredita-se que essa é uma hipótese bastante relevante.

4.2 Baião

Para Fernandes (2005, p.41), o fato de que Luiz Gonzaga “inventou” o baião é algo largamente reconhecido. Contudo, o sanfoneiro “baseou o gênero em modelos anteriores”, tal como a música feita pelos violeiros nordestinos, que possui partes improvisadas, conhecidas

como “repente”, e partes instrumentais, que podem se chamar baião ou rojão. Para a autora, o baião pode ser sinônimo de baiano, que é uma dança do Nordeste relacionada ao lundu. Santos (2013, p.82), informa que “em algumas tradições musicais, os dois termos – baião e baiano – continuam sendo usados como sinônimos. Isso ocorre, por exemplo, nos caboclinhos, embora a maioria dos participantes costume usar mais o termo *baião* do que o *baiano*”.

Segundo Santos (2013, p.89), o baião é binário e costuma se situar entre 80 e 120 batimentos por minuto, e a principal característica rítmica desse subgênero é baseado no padrão 3-3-2 que é executado através da zabumba. Nessa situação, a primeira pancada no instrumento “coincide com a parte do tempo forte do primeiro tempo, seguida de uma pancada na quarta parte desse tempo, configurando uma síncope”. (SANTOS, p.89-90).

4.2.1 Baião mimoso⁴⁴ (Dominguinhos e Anastácia)

Esse baião, gravado no disco *Festa no Sertão* em meio a outros instrumentais, é posicionado aqui enquanto uma música que pode ser associada a uma circunstância de música típica, quando fazemos as devidas comparações a respeito da influência do cânone gonzaguiano. Colocação essa, que se inicia a partir do título da música, que sugere que ela se trata de fato de um “baião”, adjetivado de “mimoso”.

Inicialmente, percebe-se que “Baião mimoso” é solado pela sanfona de Dominguinhos, e conta também com os tradicionais: zabumba, triângulo e agogô, que se somam ao cavaquinho e ao violão. A referida música também possui uma forma musical compacta, composta por apenas duas partes que se alternam e repetem algumas vezes.

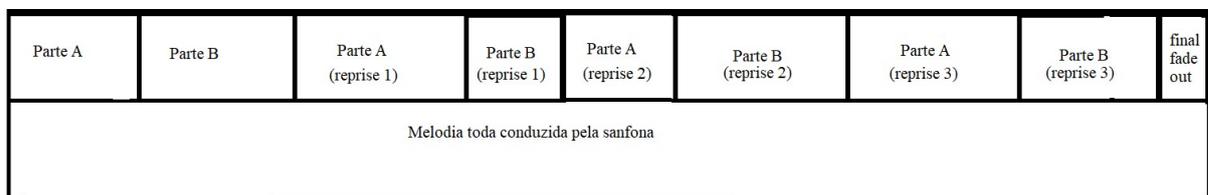


Figura 33 – Esquema formal de “Baião mimoso”.

⁴⁴ DOMINGUINHOS (1974).

A sessão rítmica dessa faixa, apresenta algo interessante, pois o andamento acelerado de aproximadamente 114 batimentos, e a batida liderada pela zabumba podem levar a crer que o referido baião, na verdade pode ser interpretado como um forró, nos moldes de Santos (2013, p.99). Relata-se, obviamente, que o compositor poderia entender o subgênero de uma maneira diferente daquela que foi consolidada ao longo dos anos, o que é totalmente aceitável e compreensível, visto que, como vimos a partir do conceito de “fluxo musical” (SANTOS, 2014) e “complexo performático” (MADRID; MOORE, 2013) os estilos não têm fronteiras fixas e rígidas, estão na realidade em constante movimento e adaptação. O que hoje é categorizado com informações mais específicas, não teve sua origem dessa forma, e a própria obra de Gonzaga é um exemplo de tal fenômeno, pois ele se aventurou com diversas instrumentações, batidas e termos, até adotar os que deram mais certo com aqueles a serem canonizados.

The image shows a musical score for the piece "Baião mimoso". It consists of four staves: Sanfona (Saxophone), Agogô, Triângulo (Triangle), and Zabumba. The time signature is 2/4 and the tempo is marked as 114 bpm. The Sanfona part begins with a section labeled 'A' in G major. The key signature changes to F major and then Bb major/C7. The Agogô, Triângulo, and Zabumba parts provide a rhythmic accompaniment. The Agogô and Triângulo parts are marked with '2/4' and the Zabumba part is marked with '2/4'.

Figura 34 – Trecho transcrito da sessão rítmica de “Baião mimoso”

Em *Baião mimoso*, no aspecto melódico, é notável um predomínio de segmentação nas durações das notas, com extensas sequências ininterruptas de semicolcheias. Na conjuntura harmônica, percebe-se a utilização predominante de material modal na maior parte da música, porém há alguns recursos tonais aplicados a harmonia. O que significa, nesse contexto, utilizar escala modal, acordes e clichês modais em momentos predominantes e em outros determinados

momentos pontuais incorporar harmonias que cumprem funções tonais simples. Ribeiro (2014), chama tal ocorrência de *hibridismo modal-tonal*, e nós podemos observar esse fenômeno já na primeira parte da música, pois Dominginhos usa a escala modal de *Fá mixolídio* (F7), sobre o acorde homônimo, recorrendo ao acorde de *Mi bemol maior* (Eb) em alguns momentos, mas utiliza cadências tonais nos fins das sessões, aplicando o *Dó com sétima* (C7) para finalizar a primeira parte, que no caso, essa que é uma finalização inegavelmente tonal. Outro pesquisador que fala sobre uma ocorrência semelhante é Paulo Santos (2019) que analisa “Lamento Sertanejo” e afirma que essa seria “um exemplo de hibridismo bastante equilibrado entre tonal e modal”. Ou seja, a coexistência entre o modalismo e tonalismo em uma mesma música é algo recorrente e já identificado na obra de Dominginhos.

Figura 35 – Trecho transcrito parte A de “Baião mimoso”.

O mesmo acontece na segunda parte da música, porém de uma maneira mais discreta, pois nessa o predomínio fica por conta do acorde de *Fá com sétima* (F7), que valoriza a melodia tonal, do compasso 11 ao 17, enquanto a melodia explora principalmente a nota *Mi bemol* em dueto de terça com a nota *Sol*. Nesse sentido, a finalização tonal implica no hibridismo, acontece na segunda parte na segunda metade do compasso 17.

Figura 36 – Trecho transcrito parte B de “Baião mimoso”.

4.2.2 Baião violado ⁴⁵(Dominginhos)

Lançado no disco *Domingo, Menino Dominginhos*, de 1976, “Baião violado” se sobressaiu no mapeamento dos discos enquanto um baião instrumental completamente fora da curva. E isto pode ser explicado através de alguns elementos presentes na faixa. A começar pela possível referência ao “Quinteto Violado”, que é um grupo surgido na década de 1970, apadrinhado por Luiz Gonzaga, e conhecido pelo regionalismo acrescido de certa sofisticação musical.

Sabendo disso, é interessante pontuar que, a partir das apreciações de publicações de jornais da época, verificou-se que Dominginhos participava de apresentações do grupo supracitado como músico convidado, estando em constante contato. O que pode indicar que o sanfoneiro buscou emular um pouco dessas experiências na presente composição analisada.

A forma musical da referida música, é bastante distinta em relação a faixas anteriormente gravadas, de maneira que possui duas partes, onde a primeira possui uma melodia fixa, e a segunda não, sendo uma melodia improvisada a cada repetição. Após duas repetições da forma, o piano elétrico improvisa sobre as duas partes da música.

Introdução	Parte A	Parte B	Parte A reprise	Parte B reprise	Parte A reprise 2	Parte B reprise 2	Parte A reprise 3	Parte B reprise 3	Final (fade out)
Efeitos da sanfona	Melodia Sanfona	Melodia sanfona (improviso)	Melodia Sanfona	Melodia sanfona (improviso)	Piano Elétrico (improviso)	Piano Elétrico (improviso)	Melodia sanfona	Melodia sanfona (improviso)	Melodia sanfona (improviso)

Figura 37 – Esquema formal de “Baião violado”.

Com o fim do improviso do piano, o “tema A” retorna, sendo novamente conduzido pela sanfona e após o “tema B” improvisado a música se encaminha para um final de mais improvisações. E nesse momento, Dominginhos improvisa livremente sobre um acorde que se sustenta por vários compassos até um final que se utiliza de *fade out* geral.

⁴⁵ DOMINGUINHOS (1976).

Baião ♩ = 108 Dm/C

The musical score is arranged in three staves. The top staff is for the Sanfona (Saxophone) in treble clef, showing a melodic line with trills and slurs. The middle staff is for the Baixo (Bass) in bass clef, featuring a consistent eighth-note accompaniment. The bottom staff is for the Bateria (Drums) in a standard drum notation, showing a complex rhythmic pattern with cymbal hits marked with 'x'.

Figura 38 – Transcrição do trecho inicial da base rítmica de “Baião violado”.

O presente baião, diferentemente do anteriormente analisado, tem a bateria como instrumento condutor da base rítmica, e o referido protagoniza o ritmo de acompanhamento através de batida particular, que não imita diretamente o que a zabumba costuma fazer. Contudo, a conjunção dos instrumentos de acompanhamento, especialmente representados pela bateria e pelo contrabaixo elétrico, torna a sessão rítmica dessa música relativamente próxima das referências de “baiões” presentes nos trabalhos anteriores a 1976.

Além dos aspectos relativos à forma, é notável que os elementos melódicos e harmônicos também apresentam características atípicas. Pois esse baião é repleto de modulações bruscas, que são feitas sem preparação entre as diferentes escalas utilizadas. A harmonia também não percorre um caminho tonal mais consolidado, tal como o ciclo das quintas. Paralelamente, entende-se que os acordes utilizados são de tonalidades completamente afastadas e não possuem uma conexão aparente entre eles.

Tal fenômeno, pode ser observado nos primeiros compassos da “parte A”, pois Dominginhos inicia a referida explorando a escala de *Dó menor natural* sobre o acorde de *Dó menor com sétima*. Em seguida, o sanfoneiro propõe uma mudança para a escala de *Mi bemol menor natural*, que é sustentada pelo acorde de *Mi bemol menor com sétima* entre o compasso 15 e 22. Dando prosseguimento é incorporada, entre os compassos 23 e 29, a escala de *Ré menor natural*, sustentada pelo acorde homônimo.

A

The musical score for part A of "Baião violado" is presented in three staves. The first staff begins with a C major 7 chord (labeled Cm7) and contains measures 1 through 14. The second staff, starting at measure 15, features Eb minor 7 chords (labeled Ebm7) and continues the melodic line. The third staff, starting at measure 23, features D minor 7 chords (labeled Dm7) and concludes the section. The melody is characterized by eighth-note triplets and quarter notes, with rests corresponding to the duration of the final note of the previous triplet.

Figura 39 –Transcrição da parte A de “Baião violado”.

Além dessa questão, se sobressai o ritmo empregado na melodia, que inicialmente parte de um motivo rico em seqüências de semicolcheias, sucedidas por uma mínima e uma pausa correspondente a duração dessa última citada. De maneira paralela às semicolcheias, são incorporadas grupos de quiálteras de sextinas, entre os compassos 23 e 29, algo que deixa a melodia mais segmentada ainda e torna a execução consideravelmente mais difícil.

Na “parte B”, a longa sustentação das harmonias é mantida, assim como a passagem para tons afastados. Inicialmente é explorada a escala de *Fá menor natural*, que é sucedida por *Mi bemol menor*, *Ré menor* e *Dó suspenso*. Contudo, nessa parte da música Dominginhos não faz um tema fixo, tal como na primeira parte que possui sempre a mesma melodia.

Nas três repetições da música, a “parte B” é sempre executada com melodias diferentes. Contudo, os acordes são os mesmos, o que o leva a explorar sempre as mesmas escalas que combinam com as respectivas harmonias. Tal fenômeno pode ser considerado certamente improvisação nos moldes jazzísticos. Nesse sentido, expõe-se abaixo a transcrição dessa melodia improvisada que Dominginhos executa na primeira execução do “B”. Vale ressaltar que apesar da dificuldade que é transcrever uma melodia improvisada de Dominginhos, foi feito o possível para entregar as transições com o máximo de precisão para o leitor.

Figura 40 –Transcrição da parte B de “Baião violado”.

Finalizo a análise dessa música comentando que, de acordo com a *Revista Música* (1979) citada por Alonso e Visconti (2018, p. 206-207), nota-se que havia “dois Dominginhos”: o primeiro das apresentações ao vivo, que improvisava através de influências jazzísticas, e o segundo dos discos, que era mais contido nesse quesito. A partir disso, acreditava-se que “Baião Violado”, possivelmente seria uma música, gravada em disco, que exista em caráter de exceção, dados todos os improvisos presentes nela.

Mas fato é que quem acompanhou a carreira de Dominginhos e teve a oportunidade de vê-lo tocar ao vivo ou a partir de vídeos gravados em shows, percebe que em suas performances o sanfoneiro tinha o costume de improvisar, algo que não aparece tanto no período aqui analisado. Pois das cento e sessenta músicas apreciadas, em apenas dezesseis Dominginhos improvisa em algum momento da música ou faz variações sobre a melodia. Ou seja, de todo período analisado, apenas 10% das músicas que fazem parte da obra de Dominginhos tem algum tipo de improvisação.

4.3 Forró

Sobre a etnologia do termo *fórró*, é notável que até os dias atuais não temos nenhuma versão que seja unanimidade entre os pesquisadores. Contudo, para Santos (2013, p.99):

Duas narrativas de origem do termo *fórró* dividem as atenções dos músicos, pesquisadores e outros agentes. A menos provável das duas é a ideia de que o *fórró* é um abasileiramento do termo *for all* (para todos), inscrição que teria sido usada nas portas dos bailes promovidos pelos ingleses que vieram ao Nordeste construir ferrovias de 1873 até 1950. *For all* teria sido transformado em *fórró*? Não há indícios históricos que o comprovem. A acepção que se apresenta mais consistente é a de que o *fórró* é uma contração de *forrobodó*. (SANTOS, 2013, p.99)

Sequencialmente, faz-se necessário reforçar que há duas aplicações para o termo *fórró* nesta pesquisa, a primeira diz respeito a uma estrutura maior, por muitos entendido como um gênero musical amplo, metaforizado enquanto “guarda-chuva”. E dentro do referido residem alguns subgêneros, e dentre esses há um homônimo em relação a estrutura maior. Ou seja, o *fórró*, dentre outras coisas, é um gênero guarda-chuva que abriga, vários subgêneros, e dentre esses há também um subgênero que se chama *fórró*, que por sua vez, possui características próprias, se diferenciado de outros como baião, xote e arrasta-pé, por exemplo. Algo que pode ser observado nas pesquisas de Santos (2013 e 2014) e Fernandes (2005).

Sobre as características musicais do subgênero aqui relatado, percebemos a partir de Fernandes (2005, p. 72), que o referido é binário e tem andamento a partir de 100 batimentos por minuto. Tendo uma influência evidente de Jackson do Pandeiro e suas gravações, que geralmente colocavam a percussão em posição de evidência.

Segundo Dominginhos, em depoimento para o documentário —Luiz Gonzaga Tocava Assim, “o *fórró* é uma variação do baião, com uma célula rítmica mais próxima do samba”. (COSTA, 2016, p.51).

As letras do *fórró*, geralmente retratam situações de festas e danças. Segundo Santos (2013, p.105), esse é o “subgênero do **fórró** [guarda-chuva] que tem mais swing e é tão popular quanto o xote”. E o autor também esclarecer que “podemos pensar a batida do *fórró* como sendo

uma fusão do padrão rítmico do baião com um dos padrões do pandeiro no samba-choro”. (SANTOS, 2013, p.99).

4.3.1 Homenagem a Januário ⁴⁶(Dominguinhos)

Esse típico forró instrumental de Dominguinhos, foi gravado no disco *Cheinho de Molho*, o terceiro álbum pela gravadora Cantagalo, e tem como proposta, como o próprio título sugere, homenagear Januário, o pai de Gonzaga. Vale ressaltar que, além das pistas sonoras, a faixa foi categorizada como forró na própria contracapa do disco.

Sobre o esquema formal da música, é notável que é uma música bastante simples, tendo apenas duas partes (A e B) que se alternam, sem variações ou improvisos sobre o tema.

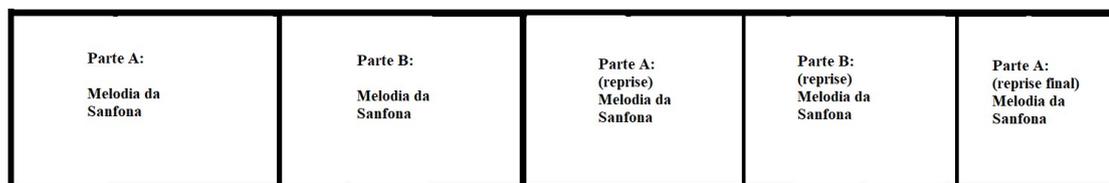


Figura 41 – Esquema formal de “Homenagem a Januário”.

“Homenagem a Januário”, utiliza-se de material tonal e está localizada no tom de *Fá maior*. Possui andamento de 96 batimentos por minuto, e sua instrumentação é liderada pela sanfona, tocada por Dominguinhos, que conduz a melodia principal, e é complementada por zabumba, triângulo e agogô, na parte rítmica, e cavaquinho e violão na parte harmônica.

Apesar dessa música ser categorizada como forró, a sessão rítmica da mesma traz uma batida que mais se assemelha ao baião, tal como a “Variação 2 (*tresillo*)” que Santos (2013, p. 88) mostra em seu trabalho. Algo que é semelhante ao que acontece na faixa anteriormente analisada, o “Baião mimoso”, que recebeu o título de baião, mas conta com características do que é entendido hoje como forró.

⁴⁶ DOMINGUINHOS (1969).

Nesse ponto do texto, ressalta-se que tais subgêneros são de fato semelhantes, e é possível que no início de sua carreira, Dominginhos ainda não havia amadurecido as diferenças entre os referidos estilos. Fato é que há vídeos, internet afora, do sanfoneiro demonstrando a diferença entre os estilos, mas são materiais correspondentes aos últimos anos de sua jornada. (DOMINGUINHOS, 2008).

A Forró ♩ = 103

Sanfona

Agogô

Triângulo

Zabumba

Figura 42 – Trecho transcrito da sessão rítmica de “Homenagem a Januário”

De qualquer forma, entende-se a partir de Santos (2014), que para alguns agentes não há diferença entre o forró e o baião, porém o autor defende que além da base rítmica característica, a diferença está também na melodia, que no forró possui uma maior segmentação, com destaque para as sequências de semicolcheias. Percebe-se que na análise de Santos (2013), sobre os subgêneros, foi considerado apenas o “forró vocal”, não estando inclusa nenhuma reflexão a respeito do forró instrumental. E isso se deve porque Gonzaga, apesar de ter iniciado sua carreira lançando músicas instrumentais, desenvolveu seu cânone a partir da música vocal, e ficou nacionalmente conhecido por essas. Diferentemente de Dominginhos, que teve os primeiros anos de sua carreira com um enfoque maior na música instrumental e ao longo do tempo foi balanceando seus instrumentais com as canções.

Desse modo, pontua-se, pelo que foi observado até o momento, que um *forró* ou *baião* instrumental, possui algumas características compartilhadas com seu equivalente vocal, porém

tais semelhanças são consideravelmente limitadas. Digo isto porque, Santos (2013, p.114), por exemplo, faz sua codificação de Gonzaga incluindo a letra, as expressões e os gestos vocais como parte importante do estabelecimento das características canônicas, porém um forró, baião, xote ou arrasta-pé instrumental não tem, obviamente, nada relacionado a voz, e ainda sim está inserido no cânone. Entende-se que cada trabalho tem uma proposta específica, e não é possível abordar todos os aspectos de um gênero em uma só pesquisa, mas acredito que para uma real codificação do cânone de Gonzaga, poderia ter sido inclusa, na pesquisa de Santos (2013) alguma perspectiva sobre a música instrumental que faz parte do cânone.

Continuando a análise da faixa em questão, coloca-se que em “Homenagem a Januário”, a harmonia da música é composta apenas pelos acordes do campo harmônico da tonalidade (*Fá maior*), e dentre esses, se destaca o próprio acorde de *Fá maior* (F), e o de *Dó com sétima* (C7), que são respectivamente a tônica e a dominante do referido centro tonal.

Figura 43 – Trecho transcrito parte A de “Homenagem a Januário” 88

A melodia da primeira parte se utiliza das notas da escala em questão, com a ocorrência pontual do cromatismo através do *Si bequadro*, que no trecho acima aparece como nota de passagem nos compassos 1, 3 e 8. Já no que diz respeito ao ritmo da melodia, notamos o amplo uso de semicolcheias em sequência, e algumas semínimas acionadas por apojeturas que proporcionam frases com inícios anacrústicos.

No contexto da segunda parte, é mantida a mesma estrutura harmônica e melódica, porém, com um maior uso dos acordes de *Fá maior* (F) e *Dó com sétima* (C7), aliados a mudança do caminho melódico, que essa segunda sessão aposta em um motivo de semicolcheias mais repetitivo explora notas mais graves do instrumento.

Figura 44 – Trecho transcrito parte B de “Homenagem a Januário”.

4.3.2 Te cuida jacaré ⁴⁷(Dominguinhos)

“Te cuida jacaré” foi lançado em 1980 no disco *Quem me levará sou eu*, lançado pela *RCA Victor*, e se sobressaiu na condição de forró instrumental atípico. Vale ressaltar que a atipicidade dessa música provém, principalmente, da melodia que apesar de possuir caráter tonal, chama atenção por alguns de seus trechos que passam por súbita modulação.

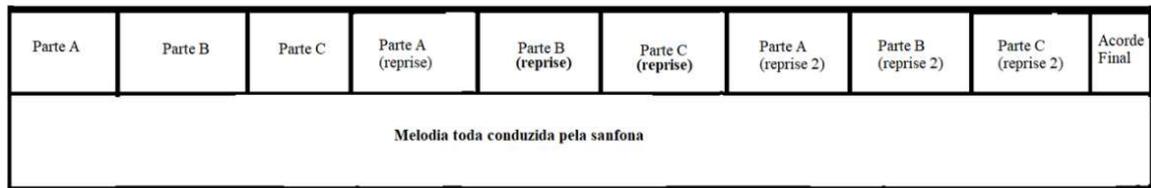


Figura 45 – Esquema formal de “Te cuida jacaré”.

A música conta com uma forma típica, dividida em três partes que se repetem três vezes sem nenhuma variação aparente. O andamento acelerado da música de 118 batimentos, associado à sua base rítmica característica e melodia com ritmo bastante rico em semicolcheias, deixa bastante claro que essa música se enquadra no subgênero que Santos (2013) chama de forró. *Te cuida jacaré*, conta com a instrumentação do “trio pé de serra”, que é complementado pelo agogô e pelo ganzá na parte rítmica. Além dos elementos citados, a música conta com o acompanhamento harmônico do contrabaixo elétrico, da guitarra e do cavaquinho.

⁴⁷ DOMINGUINHOS (1980).

Forró ♩ = 118

A E D#7 E A B7 E

Sanfona

Agogô

Triângulo

Zabumba

Figura 46 – Trecho transcrito da sessão rítmica de “Te cuida jacaré”.

Na primeira parte da música, por exemplo, Dominginhos incorpora, ao lado das notas naturais da escala de *Mi maior*, cromatismos tais como *Ré bequadro* e *Sol bequadro* no primeiro compasso. O que desestabiliza, de certa forma, a tonalidade, por criar uma divergência com duas primeiras notas do mesmo compasso, o *Sol suspenso* e o *Ré suspenso* que aparecem imediatamente antes.

Tal sensação de desestabilização ocorre, pois, as duas últimas citadas são notas estruturais para a manutenção do referido tom, justamente por se tratar da terça maior e da sensível na conjuntura do *Mi maior*. Dito isto, afirma-se que cromatismos feitos próximos a segundas maiores, quartas justas, quintas justas e sextas soam geralmente mais discretos e comprometem muito menos a sensação de estabilidade tonal.

Uma ocorrência semelhante se dá também entre os compassos 5 e 6 pois há uma sucessão de acordes que não pertencem ao tom de *Mi*. A dissonância causada por essas harmonias, ainda é amplificada pela melodia que traz arpejos com notas que não correspondem as tríades dos acordes subentendidos. Para esclarecer, observemos o quinto compasso, pois temos dois acordes sugeridos pela linha do baixo, *Mi maior* (E) *Ré maior* (D). No mesmo momento que o primeiro acorde está em vigor, a melodia percorre as notas *Lá suspenso*, *Fá*

sustenido e *Dó sustenido*, que são respectivamente a décima primeira aumentada, a nona e a sexta do acorde. Ou seja, as notas da tríade são evitadas, e no lugar delas são usadas apenas notas que causam tal efeito. O mesmo acontece no próximo acorde do mesmo compasso, porque enquanto é sustentado o *Ré maior* (D), são tocadas as notas *Sol sustenido*, *Mi* e *Si*, que são dissonâncias idênticas a aquelas observadas no acorde anterior e nos dois próximos, presentes no sexto compasso.

Forró ♩ = 118

A

E D#7 E A B7 E

5 E D C B \flat F \sharp m B7 E

9 E D#7 E A B7 E

13 E D C B \flat F \sharp m B7 E

Figura 47 – Trecho transcrito parte A de “Te cuida jacaré”.

Na segunda parte da música, o que chama mais atenção são as modulações para tons afastados realizadas através do ciclo das quintas com o auxílio dos vários acordes dominantes. No trecho inicial, evidencia-se o uso de harmonias mais abertas, com extensões que causam uma tensão mais chamativa para os dominantes, especialmente aqueles que usam a décima terceira. Algo que pode ser observado logo no início da referida parte, pois Dominginhos, partindo do tom de *Mi maior* no fim da “parte A”, utiliza uma sequência de quatro dominantes, em uma progressão de quintas descendentes, para migrar momentaneamente para *Fá maior*, no compasso 20, modificando também a escala utilizada de acordo com o acorde utilizado.

Contudo, no início do compasso seguinte, emprega uma progressão *II – V7 – I* (segundo, quinto e primeiro) para voltar para a tonalidade de partida. Outro momento *modulatório* acontece entre o compasso 23 e o 26, onde sanfoneiro adentra em três progressões do tipo *II – V7* (segundo e quinto) em sequência, que culmina em mais um retorno para a tonalidade de *Mi maior*.

B

A7 D7 G7 C7 F F#m B7

22 E Bbm7(b5) D#7 G#m7 C#7 F#m7 B7 E

27 A7 D7 G7 C7 F F#m7 B7

32 E A#m7(b5) G#m7 C#7 F#m7 B7

Figura 48 – Trecho transcrito parte B de “Te cuida jacaré”.

Fechando a forma da música de maneira simples e objetiva, a terceira parte é a mais consonante das três, contando apenas com notas da escala de *Mi maior* e acordes do mesmo campo harmônico, tais como os que podem ser vistos na transcrição a seguir.

C

E A G#m F#m7 B7

40 E A G#m7 F#m7 B7 E

Figura 49 – Trecho transcrito parte C de “Te cuida jacaré”.

4.4 Toada

De acordo com Santos (2013), podemos perceber que as músicas categorizadas como “Toadas” na obra de Luiz Gonzaga eram “canções lentas e melancólicas, através das quais narrava os amores, desamores e o flagelo do sertão nordestino: as secas, a migração forçada, o abandono, os descasos das autoridades governamentais em relação a esses problemas decorrentes”. (SANTOS, 2013, p.90).

Contudo, o autor coloca que “na obra de Luiz Gonzaga, a toada não corresponde a um padrão rítmico, como ocorre com a maioria dos subgêneros do forró” (SANTOS, 2013, p.93). Nesse sentido, pontua-se que o autor ainda ilustra que, na obra gonzaguiana há toadas em compasso ternário, tal como a “A triste partida” (Patativa do Assaré, 1964). A partir disso, Santos (2013, p.93) complementa que “embora Gonzaga não tenha definido um padrão para esse subgênero, a base rítmica do zabumba executada em Boiadeiro passou a ser sinônimo de toada para vários sanfoneiros, zabumbeiros e cantores”.

4.4.1 Penitente⁴⁸ (Abel Ferreira e Dominginhos)

“Penitente” é uma canção publicada em 1979, através do disco *Após tá certo*. Tal canção se mostrou promissora para ser aqui analisada por conter as principais características explicadas por Santos (2013), já expostas no parágrafo anterior. Logo quando tal canção foi apreciada, percebeu-se o caráter mais lento e melancólico, comparado a outras do mesmo disco. Na sessão rítmica, é utilizado o mesmo padrão descrito por Santos (2013, p.93) como exemplo, assim como o padrão demonstrado pelo próprio Dominginhos no DVD que acompanha o livro de Santos (2013), onde o sanfoneiro ilustra como é a batida da toada, com o auxílio do zabumbeiro Quartinha, a partir da música “Vida de Viajante”, consagrada na obra de Gonzaga.

É interessante que na própria obra de Dominginhos, em seu primeiro disco (*Fim de Festa*) há uma canção categorizada como “Toada”, cujo título é “Ninguém é demais” e a autoria é creditada a José Cândido. Tal faixa possui as mesmas características gerais descritas por

⁴⁸ DOMINGUINHOS (1979).

Santos (2013), tais como o andamento mais lento, o caráter melancólico e a célula rítmica de acompanhamento. Fato esse que ajuda a posicionar com mais segurança essa música dentro do subgênero compreendido como “Toada”.

Toada ♩ = 57

Sanfona

Triângulo

Zabumba

Figura 50 – Trecho transcrito da sessão rítmica de “Penitente”. 101

Além dos fatos observados, relativos à sessão rítmica, esclarece-se que “Penitente” é uma música que se utiliza de material tonal, sendo executada em *Fá maior*, com andamento lento, marcado em torno de 57 batimentos.

Essa é uma canção que conta com zabumba, triângulo, agogô e reco-reco na base rítmica, e guitarra, contrabaixo elétrico e sanfona na base harmônica. Essa música tem sua forma estruturada a partir de uma introdução instrumental, seguida de duas partes cantadas, A e B, que se repetem no segundo giro da música. O que pode ser observado no esquema formal a seguir.

Introdução	Parte A	Parte B	Parte A 2	Interlúdio (melodia da introdução)	Parte A	Parte B	Parte A 2	Pós-lúdio (melodia da introdução)	Final fade-out com improvisos
Melodia da sanfona	Voz	Voz	Voz (letra e finalização diferente)	Melodia da sanfona	Voz	Voz	Voz (letra e finalização diferente)	Melodia da sanfona	Improvisos de guitarra e sanfona

Figura 51 – Esquema formal de “Penitente”.

A melodia introdutória de “Penitente”, entrega imediatamente ao ouvinte um viés mais calmo e reflexivo, o que acontece principalmente pela pouca segmentação das notas, com destaque para o uso de tercinas, e pela constante presença de notas longas e pausas entre compassos, que promovem um maior espaço para respiração das frases, algo que difere do que pôde ser observado em outros estilos, tais como no xote e no forró. E no contexto da harmonia, podemos perceber a princípio, um uso bastante variado dos acordes do campo harmônico da tonalidade principal. É notável, também, a incorporação de caminhos *modulatórios*, que levam a música para tons afastados por alguns compassos, tal como acontece entre o compasso 5 e 6. Nesse ponto do texto, podemos considerar, inclusive, que essa última característica citada, referente a modulação para tons afastados, é bastante expressiva nas composições de Dominginhos a partir de meados dos anos de 1970, e que pode ser difícil de ser observado na obra de Gonzaga.

The image shows a musical score for the introduction of "Penitente". It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The first staff is labeled "Intro Sanfona" and contains measures 1 through 4. The second staff starts at measure 5 and contains measures 5 through 8. The notes are often beamed together in groups of three (trios), and there are frequent rests between measures. Chord symbols are placed above the notes: Bb, Am, Gm7, C7, F, F7 in the first staff; and Bbm7, Eb7, Abmaj7, Dbmaj7, Gm7, C7, F in the second staff.

Figura 52 – Trecho transcrito da introdução de “Penitente”.

A partir da entrada da voz, após a introdução, somos surpreendidos por uma combinação de harmonias, até então, inusitada, sendo a progressão que parte do acorde do primeiro grau maior (*Fá maior*), para um *SubV7* (representado pelo *Sol bemol com sétima*), que se localiza uma segunda menor acima do primeiro acorde, sugerindo uma tonalidade bastante afastada. Vale ressaltar que o *SubV7*, é um acorde bastante comum em alguns estilos de jazz norte-americano, mas quando aplicado no universo do forró, soa bastante surpreendente e fora da curva. É interessante também o uso de acordes dominantes secundários que sugerem um daqueles caminhos *modulatórios*, mas não vão muito longe por logo darem lugar ao dominante principal.

A

Voz

F Gbmaj7 F C7

A'es - tra - da é de quem par - te des - ti - no de pe - ni - ten - te

13

Bb7 Eb7 C7 F

Sau - da - de fe - ri - da que ar - de Eu meu co - ra - ção des - con - ten - te

Figura 53 – Trecho transcrito parte A de “Penitente”.

Além das questões harmônicas na primeira parte, ressalta-se o caráter rítmico mais livre da melodia, sendo até mais difícil para transcrever do que as outras músicas, visto que a abordagem mais lenta da toada influência também na interpretação do cantor, que executa a música com uma rítmica mais solta e variável, com ênfase no uso de quiálteras misturadas as subdivisões naturais dos compassos, assim como a aplicação de “ritardandos” em alguns momentos e antecipações em outros.

B

D7 G7 F7

Cho - ra meu o - lho - se - re - no a mi - nha san - fo - na

20

Bb C7 F F7 Bb

cho - ra por den - tro a - mar - ga'o ve - ne - no do - ce sor - ri - so por fo - ra

Figura 54 – Trecho transcrito parte B de “Penitente”.

Por fim, a música retoma a melodia da primeira parte, porém com uma letra diferente que finaliza o texto inicialmente proposto.

F Gbmaj7 F C7

Que - ro che - gar do can - sa - ço Nes - ta pai - sa - gem'es - tran - gei - ra

29

Bb7 Eb7 C7 F

Sen - tor seu o - lhar - de mor - ma - ço Me dei - tar em su - a'es - tei - ra

Figura 55 – Trecho transcrito do retorno a parte A de “Penitente”.

No que tange o texto musical de “Penitente”, podemos observar versos que trazem à tona os sentimentos que envolvem as dores da saudade, associados principalmente a ideia de distância e de expectativa do retorno para um lugar distante. De modo que, o referido lugar, estaria relacionado ao reencontro com a pessoa querida.

A estrada é de quem parte

Destino de penitente

Saudade ferida que arde

Em meu coração descontente

Chora meu olho sereno

A minha sanfona chora

Por dentro amargo veneno

Doce sorriso por fora

Quero chegar do cansaço

Nesta paisagem estrangeira

Sentir seu olhar de mormaço

Me deitar em sua esteira

4.4.2 Oi, lá vou eu!⁴⁹ (Dominguinhos e Anastácia)

Sendo uma canção homônima do disco lançado em 1977, “*Oi, lá vou eu!*” aparece como uma das canções mais lentas e reflexivas desse álbum. Semelhantemente a canção anterior, essa também se enquadra nas características gerais da toada, defendidas por Santos (2013), contudo, a presente faixa detém características que a tornam um pouco diferente da anterior, tal como a instrumentação, que na presente faixa é mais ampla, contendo, além da onipresente sanfona,

⁴⁹ DOMINGUINHOS (1977).

cordas friccionadas, flauta, bateria, contrabaixo e piano elétrico. Algo que, como já foi mencionado no capítulo anterior, deixa a música com uma atmosfera mais épica e diferenciada.

No que diz respeito as semelhanças, pontua-se que “Oi, lá vou eu!” é uma canção lenta, cujo andamento foi percebido como sendo em torno de 47 batimentos por minuto. Além disso, a sessão rítmica também detém semelhança, com a pequena diferença referente aos instrumentos graves, tais como o contrabaixo e o bumbo da bateria, que na maior parte do tempo executam um padrão mais resumido da batida atribuída a toada, com enfoque apenas para a nota da cabeça do primeiro tempo e a síncope posicionada na quarta semicolcheia do mesmo tempo que se sustenta até o fim do compasso. Tal como podemos observar na figura abaixo:

The musical score consists of four staves. The top staff is for the Sanfona (Saxophone) in treble clef, 2/4 time, with a tempo of 47 bpm. It starts with a rest, then plays a melodic line with notes G4, A4, Bb4, and C5. The second staff is for the Triângulo (Triangle) in a percussion clef, 2/4 time, with a rest followed by a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The third staff is for the Baixo elétrico (Electric Bass) in bass clef, 2/4 time, with a rest followed by a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is for the Bumbo (Drum) in a percussion clef, 2/4 time, with a rest followed by a rhythmic pattern of eighth notes. The chords are Bb/C, F/C, and Bb/C.

Figura 56 – Trecho transcrito da sessão rítmica de “Oi, lá vou eu!”.

A forma musical de “Oi, lá vou eu!”, consiste em três partes, com sessões instrumentais no início, no meio e no final da música. Algo que pode ser observado no esquema formal abaixo.

Introdução	Parte A	Parte B	Parte C	Interlúdio (melodia da introdução)	Parte B	Parte C	Pós-lúdio (melodia da introdução)
Melodia da sanfona	Voz	Voz	Voz	Melodia da sanfona	Voz	Voz	Melodia da sanfona

Figura 57 – Esquema formal de “Oi, lá vou eu!”.

No que tange os aspectos melódicos e harmônicos, são observadas várias semelhanças entre as toadas aqui analisadas, visto que o compositor também se utiliza da tonalidade de *Fá maior*, e suas respectivas harmonias em ambas. Na melodia, podemos perceber uma certa valorização de notas longas, seguidas de pausas para respiração, tal como na música anterior, o que está paralelamente conectado ao fator da execução vocal, que também aparece mais flexível em relação a rigidez rítmica típicas de outros estilos, um pouco menos que na música anterior, mas ainda sim é algo evidente.

9 F **A** B \flat F B \flat
 Ói, lá vou eu pe-la es - tra - da Com es - pe - ran - ça de che -
 13 F B \flat A7 Dm Dm/C G7/B B \flat
 gar Le - vo no pei - to mi - nha' a - ma - da Que lon - ge, Bem lon - ge - de mim
 17 Dm Dm/C G7/B B \flat Dm Dm/C B \flat C7
 vai fi - car O - fi - co lá Oi lá

Figura 58 – Trecho transcrito da parte A de “Oi, lá vou eu!”.

Na harmonia, podemos perceber a presença de pequenas modulações para tons vizinhos, tal como acontece entre os compassos 14 e 15 da parte A, e outras para tons afastados, como acontece entre os compassos 26 e 27, quando o compositor leva a música para lá bemol maior, através de uma progressão *II-V7-I*.

21 F **B** B \flat F B \flat
 a Eu vou vi - ver n'ou tro lu - gar E vi - da no - va vo - ou ten tar
 25 F B \flat m7 Eb7 A \flat maj7 B \flat m7 B \flat m7/A \flat Gm7/C C7
 — Quem sa - be Deus o - lha - por - mim E m'i - nha vi - da va - ai mu - dar

Figura 59 – Trecho transcrito da parte B de “Oi, lá vou eu!”.

Outro efeito harmônico interessante é o uso do segundo grau maior, aqui representado pelo acorde de *Sol* (G), que aparece nos compassos 16 e 18 da parte A, e 37 e 38 da parte C. O uso desse acorde sugere momentaneamente uma harmonia em modo lídio, pois o compositor não utiliza o referido acorde como um dominante do quinto grau, tal como seria esperado em uma harmonia tonal.

C

31 F B \flat F B \flat F B \flat 7 E \flat 7 F B \flat A \flat
Eu vou se - guir vou sem can - sar E qual - quer di - a

37 A \flat G7 F G F B \flat /C
eu vo - ou - che - gar lá

Figura 60 – Trecho transcrito da parte C de “Oi, lá vou eu!”.

Nesse ponto do texto, é interessante comentar que um dos caminhos harmônicos dessa música, aquele de *Fá maior* para *Lá bemol maior*, aparece em mais duas outras músicas até aqui analisadas, “Eu me lembro” e “Penitente”. O que pode sugerir uma recorrência na escolha das modulações entre músicas de discos diferentes. Ou seja, acredita-se que Dominginhos aplicava algumas modulações específicas em suas músicas, e essas ideias foram se solidificando e sendo canonizadas dentro de sua obra. O que configuraria um padrão de harmonização característico do compositor. Algo que pode ter se refletido nas gerações posteriores de seguidores, que viriam a reproduzir tais padrões em suas composições e interpretações. Tal como um modo de se assemelhar, homenagear, referenciar ou dar continuidade a essas escolhas musicais.

Tendo isso em mente, observa-se que nos dias de hoje, alguns seguidores de Dominginhos fazem harmonizações típicas dessa nova versão do cânone, que se diferencia das referências de Luiz Gonzaga. E que é, na verdade, pode ser interpretado como parte de um processo de mudança e continuidade musical protagonizado inicialmente por Dominginhos, nos moldes de Nettl (2006 e 2015). Dessa forma, sugere-se a existência de um cânone

dominguiniano, que tem como alicerce canônico a obra de Luiz Gonzaga, mas que hoje, pode ter relativa independência em alguns aspectos musicais, tais como harmonia e melodia.

Por fim, pontua-se que no cenário da letra de “Penitente”, há certa semelhança entre as toadas aqui estudadas, visto que ambas têm caráter melancólico da canção, aos moldes da toada de Santos (2013). Onde podem ser apreciados temas como a mudança de vida, acompanhado de migração de localidade, cujo destino carrega a esperança de ser um lugar melhor, e a saudade da pessoa amada, que aparentemente ficou para trás no local de partida. Algo que pode ser observado nos versos dispostos abaixo:

*Oi lá vou eu pela estrada
Com esperança de chegar
Levo no peito minha amada*

*Que longe, bem longe
De mim vai ficar
O fico lá, oi lá*

*Eu vou viver noutra lugar
E vida nova vou tentar
Quem sabe Deus olha por mim
E minha vai mudar
Eu vou seguir
Vou sem cansar
E qualquer dia eu vou chegar lá*

4.5 Arrasta-pé

Fernandes (2005, p.58) afirma que o arrasta-pé talvez seja o subgênero mais antigo do forró, estando principalmente associado aos festejos de junho. Esse que é também chamado de marcha/marchinha junina e remete uma influência francesa a partir de manifestações como o

“*pas-des-quatre* e a dança de quadrilha”. Arrasta-pé é o estilo mais rápido do forró, pois seu andamento pode chegar a cerca de 160 batimentos por minuto.

Segundo Santos (2013, p. 98), “tendo uma vertente instrumental (empregada por Gonzaga até o final de sua carreira) e o andamento acelerado, o arrasta-pé é uma música propensa a virtuosidade. Nele, o sanfoneiro pode mostrar suas habilidades técnicas [...]”. Ainda de acordo com o autor, o padrão rítmico do arrasta-pé mais tocado “apresenta semelhança com o padrão rítmico do zabumba do xote, com a diferença de que o arrasta-pé é muito mais acelerado”. (SANTOS, p. 98).

Em todo o recorte temporal estudado da obra de Dominginhos, o arrasta-pé é um dos subgêneros que menos aparece, sendo observado um total de oito faixas autorais em todo o período estudado. E nessas aparições pontuais não foram observadas muitas diferenças entre as faixas no quesito harmônico e melódico. Ao que parece, o subgênero em questão não parece ter sido um dos que Dominginhos investiu tempo e habilidades relativas as experimentações melódicas, harmônicas e de forma musical. Em seguida, cabe explicar que não foi considerado necessário trazer para análise duas faixas para tal, como nos subgêneros anteriormente analisados. Então, foi selecionado apenas um arrasta-pé instrumental para que possamos compreender as principais características desse estilo na obra de Dominginhos.

4.5.1 Quadrilha na palhoça⁵⁰ (Dominginhos e Anastácia)

A presente faixa pertence ao disco *Dominginhos e seu acordeon*, o último do sanfoneiro pela *Cantagalo*. Na contracapa do referido álbum, essa faixa aparece categorizada como “quadrilha”, que é um dos sinônimos de “arrasta-pé”, tal como “marchinha junina”. Essa associação é geralmente feita porque o referido subgênero é bastante aplicado nas circunstâncias das quadrilhas juninas e as respectivas festas que acontecem no mês de junho.

“Quadrilha na palhoça” é uma faixa instrumental, que possui a instrumentação típica do início da carreira de Dominginhos, com zabumba, triângulo, violão, cavaquinho e sanfona. A

⁵⁰ DOMINGUINHOS (1972).

sessão rítmica é semelhante às demonstradas por Santos (2013) e por Fernandes (2005), algo que pode ser observado na figura a seguir.

The musical score is for the piece "Arrasta-pé" in 2/4 time, with a tempo of 129 bpm. It features three instruments: Sanfona (Saxophone), Triângulo (Triangle), and Zabumba (Zabumba). The Sanfona part is in the treble clef and starts with a melodic line. The Triângulo part is in the alto clef and provides a rhythmic accompaniment. The Zabumba part is in the bass clef and provides a steady bass line. The score includes a key signature of one flat (Bb) and a common time signature of 2/4. The tempo is marked as 129 bpm. The score is divided into measures, with a repeat sign at the beginning. The chords F and C7 are indicated above the Sanfona part.

Figura 61 – Transcrição do trecho inicial da sessão rítmica de “Quadrilha na palhoça”.

A forma musical dessa música possui estrutura simples, com duas partes que se repetem várias vezes. Contudo, a partir da terceira repetição a melodia da parte B é variada.

Esquema formal de Quadrilha na palhoça					
Parte A: Melodia da Sanfona	Parte B: Melodia da Sanfona	Parte A: (reprise) Melodia da Sanfona	Parte B: (reprise) Melodia da Sanfona	Parte A: (reprise) Melodia da Sanfona	Parte B: (reprise com variações) Melodia da Sanfona

Figura 62 – Esquema formal de “Quadrilha na palhoça”.

A presente faixa utiliza-se de maneira tonal, com enfoque para o uso da escala maior e os acordes mais básicos do campo harmônico de *Fá maior*, aqui representados pelo primeiro e quinto grau. Ressalta-se que, de maneira geral, os arrasta-pés podem também ser modais, tal como a faixa “Amor estou voltando” do álbum *Festa no sertão* que é baseada no modo *mixolídio*. “Quadrilha na palhoça” possui um andamento mais lento que o normal, em torno de 129 batimentos por minuto. E sua melodia se caracteriza inicialmente pelas sequências de semicolcheias, feitas através de arpejos, como podemos observar abaixo. Algo que se diferencia um pouco do que Santos (2013, p.96) demonstra como exemplo, visto que o autor utiliza um

arrasta-pé vocal. Mas como já foi mencionado, no início deste subcapítulo, esse subgênero, tem uma certa propensão a ser empregado em demonstrações de virtuosidade por parte do executante. E as melodias, cheias de semicolcheias, acentuam tais habilidades.

Figura 63 – Transcrição da parte A de “Quadrilha na palhoça”.

Na segunda parte do tema, o compositor cria um pouco de contraste ao usar semínimas em duetos junto com a baixaria. Afirma-se que a melodia da parte B, sofre pequenas alterações a cada repetição, porém a harmonia permanece a mesma.

Figura 64 - Transcrição da parte B de “Quadrilha na palhoça”.

4.6 Xaxado

Conectado ao cangaço, o xaxado é possivelmente o subgênero menos gravado dos seis aqui estudados, mas que possui uma forte influência na construção da imagética do forró. Algo ocorreu principalmente pela influência de Gonzaga que incorporou a indumentária dos cangaceiros e cantou a temática do xaxado em algumas de suas músicas. “O xaxado repercutiu de modo vigoroso na obra de Marinês, que Gonzaga apadrinhou e batizou com o título de Rainha do Xaxado”. (SANTOS, 2013, p.108).

De acordo com Santos (2013, p.110) o xaxado tem metro binário, com andamento entre 110 e 114 pulsos. “Seu padrão rítmico característico é facilmente lembrado se – na virada de um para outro compasso, pensarmos nas duas sílabas iniciais da palavra xaxado, com acentuação deslocada para primeira”. De maneira geral, explica-se que o xaxado é semelhante ao baião e ao forró, pois tem base no padrão 3-3-2, contudo a sua batida possui uma anacruse característica, meio tempo antes do início ou reinício do compasso. A partir das análises de Fernandes (2005, p. 53-55) podemos observar que as músicas atribuídas ao xaxado podem conter elementos modais, tal como acontece no baião.

Dada a especificidade do xaxado, não foi possível determinar com total certeza a existência do referido subgênero na obra de Dominginhos. Visto que ele não tem, no recorte temporal estudado, nenhuma canção que faça referência a algum elemento do xaxado ou do cangaço em sua letra, tal como acontecia em algumas músicas de Luiz Gonzaga, como “Olha a pisada” e “Xaxado”. Assim como também não foi encontrada nenhuma faixa instrumental ou vocal que faça algum tipo de alusão ao xaxado em seu título, por exemplo.

Contudo, ao apreciar atentamente as sessões rítmicas das músicas instrumentais do compositor, percebeu-se na música “Festa no sertão” do álbum homônimo, a característica anacrústica descrita por Santos (2013) na batida da zabumba. Considerou-se, também, que essa faixa possui linha melódica modal diferenciada, quando comparada a outras que estariam associadas a categorias como forrós ou baiões. Na verdade, optou-se por considerar “Festa no sertão” um xaxado e trazer a análise desse fonograma para a presente pesquisa.

4.6.1 Festa no sertão⁵¹ (Dominginhos e Anastácia)

Inserida em um álbum repleto de músicas instrumentais, “Festa no sertão” se destaca para adentrar nessa etapa da pesquisa por ter uma sessão rítmica que se assemelha aos que os pesquisadores Fernandes (2005) e Santos (2013) explicam sobre o xaxado. Assim é importante ressaltar que a batida em questão não é observada em outras faixas do compositor aqui pesquisado no dado período.

⁵¹ DOMINGUINHOS (1974).

A Xaxado ♩ = 114 F 7

Sanfona

Triângulo

Zabumba

Figura 65 – Transcrição da sessão rítmica de “Festa no sertão”.

“Festa no sertão” é uma música instrumental de andamento rápido, em torno de 114 batimentos por minuto, com duas partes que se repetem. Semelhantemente a faixa anterior, essa também tem variações feitas nas repetições da segunda parte. Explica-se que, no tocante ao material musical, essa faixa empregada material modal, com enfoque para o modo *mixolídio*.

Esquema formal de Festa no sertão					
Parte A: Melodia da Sanfona	Parte B: Melodia da Sanfona	Parte A: (reprise) Melodia da Sanfona	Parte B: (reprise) Melodia da Sanfona	Parte A: (reprise) Melodia da Sanfona	Parte B: (reprise com variações) Melodia da Sanfona

Figura 66 – Esquema formal de “Festa no sertão”.

Dada a especificidade desse fonograma, observa-se no mesmo a oportunidade de comentar algo que até o momento não havia sido comentado devido à falta de oportunidade, visto que inicialmente, explicou-se a não intenção em entrar em detalhes composicionais muito específicos de cada faixa, trazendo à tona apenas características observáveis mais gerais. Dessa forma, expõe-se que o fato dessa música ter uma predominância modal em seu material, possibilita uma discussão a respeito de como o modo *mixolídio* pode aparecer em outros exemplos, para além das músicas consolidadas no repertório de Gonzaga, tais como “Baião n. 1” e “Vem morena”, que são espécimes recorrentes entre as explicações de pesquisadores que buscam relatar as características do modalismo nordestino no contexto do forró.

Como podemos observar no exemplo abaixo, a música se encontra no que pode ser interpretado como *Fá mixolídio*. Algo que pode ser constatado, inicialmente, pela presença constante do *mi bemol* (sétima menor), em uma música que tem como centro o *Fá*. Contudo, é importante explicar que o modalismo nordestino (especialmente representado pelos modos *mixolídio* e *dórico*) tem padrões melódicos característicos, que diferenciam essa categoria das práticas modais presentes nas obras de compositores de outras correntes musicais.

Figura 65 – Transcrição parte A de “Festa no sertão”.

Nessa situação, recorre-se a Ribeiro (2014, p.148-190), que analisou músicas consagradas de “matriz nordestina”, utilizando como base algumas canções de Luiz Gonzaga e João do Vale. Nessa pesquisa o autor buscou categorizar, detalhadamente, a forma com que o modalismo era de fato empregado nas referidas faixas, a fim de mapear características em comum. Ribeiro (2014, p.190), afirma que “o exame das canções de Luiz Gonzaga e João do Vale revela alguns elementos recorrentes, comuns a ambos, que podem ser compreendidos como características da matriz nordestina, supostamente extensiva aos demais compositores desse grupo”. De maneira resumida, explica-se que Ribeiro (2014, p.190) pontua no repertório analisado, a predominância do modo *mixolídio*, seguido do modo *dórico* e do modo *hexacordal*.

Em suas análises melódicas, o autor expõe que há uma existência de padrões melódicos modais⁵², tais como: **7-6-5**, **6+1**, **1+3+5+7** e **5-4-3-1**. No tocante a harmonia, o autor também cita a presença do “hibridismo harmônico” modal-tonal que tem relação com a presença de acordes com funções tonais simples (tais como dominante e tônica) em meio a uma conjuntura modal.

Outro pesquisador que também buscou categorizar padrões melódicos modais do Nordeste foi Tiné (2008, p.85). Em sua tese, o autor analisa, em busca de fundamentos étnico-musicais, um repertório modal de música popular. Tiné (2008, p.54-87) inicialmente analisa gravações ligadas ao candomblé, capoeira, coco, catimbó e cantoria. Sequencialmente, o autor também faz análise de músicas do repertório de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. E esse, anteriormente a Ribeiro (2014), mostrou a predominância do modo *mixolídio*, e a pouca aparição do modo dórico, assim como a presença de traços melódicos de finalização como **3-1**, **2- 1** e, principalmente o **6+1**.

Em “Festa no sertão”, podemos observar algumas das referidas características descritas por Ribeiro (2014) e Tiné (2008), tais como uma variação padrão **1 + 3 + 5 +7** (arpejo de *Fá com sétima*), no início da primeira frase, que não tem a primeira nota, sendo tocados apenas, na sequência ascendente, *Lá, Do* e *Mi bemol (3+5+7)*. Outros exemplos interessantes observados na primeira parte da música são as finalizações **5-4-3-1**, que aparece entre os compassos 6 e 7, e a terminação **6 + 1** (*Ré e Fá*), que aparece entre os compassos 7 e 8, e 16-17.

Além das características melódicas observadas na primeira parte, é importante salientar que as escolhas harmônicas de Dominginhos, que usa alguns acordes não pertencentes ao campo harmônico que dão um toque mais refinado para a composição. Com destaque para o uso do *Sol maior*, na segunda inversão, e para o *Ré bemol com sétima*, que atua como *SubV7* do *Dó com sétima* que aparece em seguida. (compassos 11 e 12).

A segunda parte da faixa, traz à tona um maior contraste, devido ao intenso uso de semicolcheias, porém com pouquíssimas alterações harmônicas. Contudo, os padrões melódicos já citados (**6+1**, **1+3+5+7**) aparecem novamente (nos compassos 21, 22, 24, 25 e 28),

⁵² Em Ribeiro (2014), os padrões melódicos são representados, em seu texto, por números que dizem respeito aos graus da escala. Já os sinais “+” e “-“ indicam se o intervalo é ascendente ou descendente. Ou seja, o padrão 1+3+5+7, por exemplo, em *Fá mixolídio*, indicaria o movimento ascendente das notas: *fá, lá, do e mi bemol*.

e paralelamente aos referidos, podemos observar também o padrão 7-6-5 nos compassos 22 e 26.

The image shows a musical score for part B of the piece "Festa no sertão". It consists of three staves of music in a single system, all in a 3/4 time signature. The first staff begins with a box labeled 'B' and contains measures 18 through 24. The second staff contains measures 25 through 28. The third staff contains measures 29 through 30. Chord symbols are placed above the staves: F7 above measures 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, and 29; C7 above measures 22, 23, 24, 25, 26, 27, and 28; and F7 above measure 29. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs.

Figura 66 – Transcrição parte B de “Festa no sertão”.

Sobre o contexto harmônico, é possível observar, nessa faixa, o que Ribeiro (2014, p.323) chama de “hibridismo modal-tonal”, mencionado há pouco. Tal evento se manifesta, a partir de momentos que acordes com funções tonais são empregados em momentos de predominância modal na melodia.

Um exemplo ilustrador do evento mencionado aparece entre os compassos 7 e 8, com o aparecimento do acorde de *Dó com sétima* antecedendo o de *Fá maior*. Destaca-se, que na melodia não é utilizada a sensível (*Mi natural*) que faz parte dominante, tanto que a finalização melódica no referido momento é a 6+1, e não 7+1, como sugere o acorde empregado. Efeitos semelhantes ocorrem entre os compassos 12/13, e 27/28.

As ocorrências melódicas e harmônicas aqui citadas, são exemplos nítidos de alguns tipos de continuidade explicados por Nettl (2015), visto que algumas manifestações musicais, como essa aqui estudada, podem sofrer mudanças em alguns aspectos (tais como a escolha de harmonias mais audaciosas, em relação àqueles usados por compositores anteriores) e, de modo paralelo, preservar outros elementos (tais como a manutenção do uso de padrões melódicos de matriz nordestina e o hibridismo modal-tonal) que geram considerável continuidade daquela vertente.

4.7 Considerações após as análises dos fonogramas

A partir do estudo dos fonogramas relacionados ao forró, é perceptível que Dominginhos transitava entre as características mais conectadas ao cânone e outras que abarcavam referências cosmopolitas diversas que incrementavam o processo de mudança musical que o sanfoneiro protagonizou.

No cenário dos “xotes” foi possível perceber que as estruturas rítmicas gonzaguianas foram mantidas em ambos os exemplos, apesar das instrumentações diferentes. Contudo, foi perceptível em “Eu me lembro” harmonias e melodias não tão convencionais em alguns trechos *modulatórios*. Ainda que inicialmente enquadrado enquanto “xote típico”, percebeu-se que a tipicidade da faixa em questão transpareceu em algumas características pontuais, tais como o uso do tonalismo, a forma musical, a letra da música e a sessão rítmica.

Em “Arrebol”, que foi inicialmente atribuído à ideia de “xote atípico”, notou-se que a sua atipicidade transparece inicialmente pela escolha do material melódico-harmônico, visto que a música é predominantemente modal, utilizando-se do modo eólio e dórico. Outros fatores atípicos foram: as modulações para tons afastados, ainda que dentro de um universo modal, as partes de improvisação, e a melodia da música, que, além de ter uma tessitura mais larga (duas oitavas) que o normal (cerca de uma oitava), realçou inicialmente notas de um acorde com sétima e nona, algo que não aparece nas canções de Gonzaga.

Nos “baiões” observados, percebeu-se um contraste maior em relação a vários aspectos das músicas. Primeiramente, observamos que “Baião mimoso”, aqui entendido como típico, possui uma melodia muito mais segmentada do que é tipificado por Santos (2013, p.87), ao analisar o “Baião” de Gonzaga e Teixeira. Porém, ressaltou-se que a primeira é uma música instrumental cuja proposta e possibilidades melódicas são diferentes. De qualquer forma, foi percebido que o primeiro baião analisado se utilizava do seguinte: uma forma musical típica, dividida em duas partes; modalismo através do modo *mixolidio* como elemento predominante; e uma sessão rítmica que se assemelha a do subgênero “forró”, descrito por Santos (2013). Ou seja, o “Baião mimoso” de Dominginhos, possui algumas características *canônicas*, mas não são tão exatamente alinhadas com o que o último autor citado descreve enquanto baião.

Já na faixa “Baião violado”, podem ser observados vários traços de atipicidade, tanto em relação ao primeiro baião analisado, quanto ao que o autor supracitado explica. Apesar da sessão rítmica canônica, as semelhanças param por aí, visto que essa faixa ilustrou um experimentalismo bastante robusto. Tal fenômeno transparece através, principalmente: das escolhas relativas à forma musical, que possui sessões completamente improvisadas; da harmonia, que é mais estática, com modulações abruptas; e da melodia, que utiliza escalas completamente diferentes entre uma frase e outra.

No que diz respeito aos “forrós” (subgênero), foi percebida, mais uma vez, a conservação de elementos do cânone, principalmente aqueles relativos as sessões rítmicas, tais como os ritmos de acompanhamento e as escolhas instrumentais. O ritmo segmentado associado às melodias, também são características típicas para ambos os fonogramas analisados.

Sobre as especificidades de “Homenagem a Januário” podem ser observadas algumas características típicas, além das citadas, tais como: a melodia tonal; o uso de acordes com funções tonais simples (dominante e tônica) do próprio campo harmônico; e a forma musical dividida em duas partes que se repetem. Já “Te cuida jacaré” se caracteriza como atípica principalmente pela sua construção melódica e harmônica das primeiras duas partes. O uso de notas que não condizem com a escala principal e com as respectivas tríades dão a sensação de desestabilidade tonal em alguns momentos. As sequências de acordes dominantes com extensões também chamam a atenção de ouvintes não acostumados com tais efeitos em forrós entendidos como típicos.

Sobre as “toadas”, comenta-se que apesar do fato inicial da estipulação de que cada subgênero poderia ser analisado a partir de duas músicas, uma considerada “típica” e outra “atípica”, durante as análises não foi possível determinar um contraste tão grande entre as faixas, tais como em outros exemplos erguidos nesta pesquisa. Tal fato se estabelece, pois, as características “típicas” de uma toada não são muito bem definidas, como o próprio Santos (2013) evidencia. E as ditas “toadas” que aparecem na obra de Dominginhos a partir de meados dos anos de 1970 já detém um viés não tão convencional, com harmonias e melodias mais audaciosas. Ou seja, “Penitente” e “Oi lá vou eu” tem muitas características em comum, e dentre essas, evidencia-se o andamento lento, a sessão rítmica e o texto musical.

Paralelamente, observou-se algumas diferenças relacionadas, por exemplo, à instrumentação, que na primeira citada tem como base o “trio pé de serra”, e na segunda há incorporação de diversos outros instrumentos. A forma musical e a harmonia também são fatores de diferenciação. Em “Penitente”, a forma se restringe à duas partes cantadas, com um corpo harmônico estritamente tonal, e trechos que se destacam por terem acordes mais audaciosos. E em “Ói, lá vou eu”, o esquema formal é mais largo, com três partes cantadas, e a harmonia, ainda que predominante tonal, tal como a primeira, possui trechos de valorização modal.

Afinal, esclarece-se que esse subgênero de músicas mais lentas e melancólicas, que aqui é intitulado de “toada”, eventualmente pode também ser chamado de “balada” ou “balada romântica”, a depender do tipo de acompanhamento, de letra e da instrumentação utilizada. Na perspectiva deste autor que vos fala, letras que retratam temas relativos ao sertão, por exemplo, podem ser facilmente associadas a ideia de “toada”. Contudo, temáticas que não mencionem nada relativo ao sertão, e/ou que são mais românticas e/ou retratem uma história em contextos urbanos, seriam associadas a categoria de “balada romântica” ou apenas “balada”. Dois exemplos de músicas lentas que podem ser consideradas “baladas” de Dominginhos e que viriam a se tornar grandes sucessos nacionais do referido sanfoneiro, são as faixas: “Gostoso demais” e “De volta para o meu aconchego”, ambas compostas em parceria com Nando Cordel.

Sobre o “arrasta-pé”, expõe-se que esse é um subgênero que apareceu de maneira mais diminuta na obra de Dominginhos, e dessa forma não foram identificados contrastes que contribuíssem para discussão a respeito de tipicidade e atipicidade. Assim, foi analisada apenas a faixa “Quadrilha na palhoça” que demonstrou características típicas, e que, apesar de ser uma música instrumental, demonstrou um alinhamento grande as características rítmicas, melódicas, harmônicas e de andamento descritas por Santos (2013). A partir disso, expõe-se que um fator diferenciador dessa faixa em relação a outras faixas vocais do mesmo subgênero, seja a segmentação melódica, visto que que o arrasta-pé instrumental tem um apelo voltado a exibição técnica do músico, onde a velocidade de execução e quantidade de notas por tempo é mais valorizada, o que não acontece no arrasta-pé vocal.

Por fim, vimos que o “xaxado” é um subgênero ainda mais específico na obra de Dominginhos, sendo identificada, através da sessão rítmica, a possibilidade de apenas uma

faixa, que foi “Festa no sertão. A partir dessa faixa, tivemos a oportunidade de compreender melhor algumas maneiras que o modalismo pode ser empregado na música nordestina, principalmente, no que diz respeito ao uso do modo *mixolídio*, aos clichês melódicos modais, e ao hibridismo-modal tonal. A especificidade dessa faixa tornou possível o entendimento de que a mudança e a continuidade (NETTL, 2015) de um estilo musical, podem se estabelecer em características mais sutis da composição, tais como os detalhes melódicos e harmônicos.

Conclusão

Após essa extensa descrição da pesquisa, chega a hora de reunir os principais pontos observados, através dessas considerações finais, que tem como finalidade a sintetização de algumas das principais respostas relativas aos objetivos que permeavam as diretrizes iniciais do trabalho aqui realizado.

Assim, esclarece-se que esta pesquisa foi estruturada, primariamente, com base na premissa de que Dominginhos foi um agente catalisador de mudanças musicais na conjuntura do forró gonzaguiano. Algo que partiu de dados empíricos, tais como a própria percepção deste pesquisador, enquanto sanfoneiro e praticante do forró, e de outros colegas em condições semelhantes. Também foi considerado, como elemento marcante para a hipótese, a fala de Luiz Gonzaga observada na canção “Quando chega o verão” de 1980, quando o mesmo passa, através de seu discurso, simbolicamente, o bastão à Dominginhos, falando do compromisso dele com o Nordeste e afirmando que ele “urbanizou” o forró.

A respeito do ato de “urbanizar” o forró, informa-se que não foi possível determinar o exato significado de tal afirmação. Mas, entende-se que essa expressão tem uma provável relação com a popularização de Dominginhos, durante os anos de 1970, a partir de sua integração com artistas de projeção nacional da época, tais como Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Quinteto Violado, entre outros. Pois, foi através desse contato, que o sanfoneiro alcançou reconhecimento na mídia e emplacou seus primeiros sucessos, tais como a canção “Eu só quero um xodó”, hit de 1973, na voz de Gilberto Gil. Acredita-se também que o que Gonzaga chamou de “urbanizar” tem relação com as mudanças estilísticas proporcionadas por Dominginhos em meados dos anos de 1970, quando ele gravou faixas que inovavam questões referentes a instrumentação, letras das músicas, forma musical, harmonia, melodia, dentre outros fatores. Na verdade, se refletirmos um pouco sobre o surgimento do cânone gonzaguiano, fica muito nítido que o próprio Gonzaga havia sido responsável por um tipo de urbanização do forró, em sua época, nos anos de 1940. Pois ele “inventou” o baião, adaptando suas referências nativas, rurais, ao formato de canção que era popular no Rio de Janeiro urbano da década em questão. Nessa perspectiva, não teria Dominginhos, de certa forma, apenas “reurbanizado” ou

atualizado o forró para o meio urbano dos anos de 1970? Tal questão é lançada aqui como forma de reflexão e provocação para futuros pesquisadores que desejem se aprofundar no desenvolvimento de novos trabalhos que busquem refletir a respeito do emprego de termos como esses no campo da música.

Voltando aos elementos centrais dessa conclusão, ficou claro, a partir das análises realizadas, que a obra de Dominginhos passou por significativas transformações, especialmente em meados dos anos de 1970. Tais eventos transpareceram por meio de traços estilísticos que foram observados de maneira geral, através do mapeamento dos discos, e de maneira mais localizada, através das análises dos fonogramas. Percebeu-se que as mudanças na obra de Dominginhos ocorreram por intermédio de diversos fatores, como a gradual priorização de música vocal em seus álbuns, o uso de melodias e improvisações com influências jazzísticas, modulações para tons afastados e experimentações relativas à instrumentação. De modo paralelo, verificou-se também alguns exemplos de continuidade no tocante a herança gonzaguiana, e nesse ponto destacou-se o contínuo uso dos subgêneros do forró e de suas respectivas características rítmicas, o emprego de alguns traços melódicos e harmônicos modais e tonais, assim como a manutenção da instrumentação do “trio pé de serra” como alicerce instrumental na maior parte do período estudado. Ou seja, Dominginhos não só tratou de conduzir transformações no contexto do forró, como também possibilitou a continuidade de alguns aspectos que coexistiram em paralelo a essas mudanças.

Em linhas gerais, é necessário explicar que os resultados desta pesquisa apontam que Dominginhos foi confirmado enquanto agente de transformação do forró dentro de sua obra, sendo um personagem que muito atuou no aspecto da “mudança e continuidade” (NETTL, 2006, 2015), e que pode ser caracterizado como um agente cosmopolita de uma manifestação que muito se relaciona com o “cosmopolitismo musical” (STOKES, 2008; FELD, 2012), tendo atuado nas fronteiras do “fluxo musical” do forró (SANTOS, 2014), que também pode ser considerado um “complexo performático” (MOORE; MADRID, 2013). Dessa maneira, alerta-se que esta pesquisa não buscou e nem alcançou respostas definitivas sobre o assunto explorado, visto que a referida, desde o princípio, foi idealizada enquanto uma pesquisa introdutória a respeito desse tema, abrindo novos caminhos e possibilidades, tanto para este pesquisador,

quanto para outros que desejarem desenvolver o tema. Assim, espera-se que pesquisas futuras possam trazer novas perspectivas a respeito do assunto, talvez traçando paralelos em relação ao tempo presente. Dessa forma, sinaliza-se, aqui, a intenção de dar continuidade ao desenvolvimento desse tema em uma oportunidade futura, talvez no doutorado, de maneira que possa haver uma complementação consistente a respeito do que foi estudado neste trabalho.

Por fim, entende-se que essa pesquisa vai além das mudanças encontradas na obra de Dominginhos. Pois, buscou-se, com ela, fortalecer um corpo de trabalhos outros, que juntos contribuam para uma maior compreensão a respeito da construção da música brasileira, especialmente aquela feita entre as décadas de 1960 e 1980.

REFERÊNCIAS

ALFOSI, Daniela do Amaral. O forró universitário em São Paulo. In: **MAGNANI, J.G & SOUZA, B.** Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Terceiro Nome, 2007. P. 43 – 65.

ALONSO, Gustavo; VISCONTI, Eduardo. Dominguinhas e a “invenção” do Nordeste cosmopolita. **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 198-209, dez. 2018. Disponível em: [file:///C:/Users/bc_wa/Downloads/13875-Texto%20do%20artigo-58576-1-10-20181220%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/bc_wa/Downloads/13875-Texto%20do%20artigo-58576-1-10-20181220%20(2).pdf). Acesso em: 02 jul. 2021.

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. **Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia : etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará.** 2009. 245 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Música, Universidade Federal do Rio Grande de Sul, Porto Alegre, 2009.

ANDRADE, Moacyr. Resistindo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 45-45. abr. 1978. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Dominguinhas%22&pagfis=179156. Acesso em: 02 jul. 2021.

AUSTREGÉSILO, José Mário. **Luiz Gonzaga: O homem, sua terra e sua luta.** Recife: Fase, 2012. 288 p.

BLACKING, John. Identifying Processes of Musical Change. **The World of Music**, vol. 28, no. 1, [Florian Noetzel GmbH Verlag, VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, Schott Music GmbH & Co. KG, Bärenreiter], 1986, pp. 3–15, <http://www.jstor.org/stable/43561081>.

BRUNNER, Verter. Poucas e Boas. **Tribunal da Imprensa**. Rio de Janeiro, p. 142-142. nov. 1977. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&Pesq=%22Dominguinhas%22&pagfis=29459. Acesso em: 02 jul. 2021.

BUZACK, Arnaldo. Classe média. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 34-34. ago. 1976. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=dominguinhos%20aliena%C3%A7%C3%A3o%20cultural&pasta=ano%20197&pagfis=145971. Acesso em: 02 jul. 2021.

CARLOS, Luiz. Discomentando. **A Luta Democrática: Um jornal de luta feito por homens que lutam pelos que não poder lutar por.** Rio de Janeiro, p. 5-5. abr. 1979.

COSTA, Marcelo Oliveira. **ESTUDO DA SANFONA NO FORRÓ PÉ DE SERRA COM BASE NA ANÁLISE DA EXECUÇÃO DA CANÇÃO FEIRA DE MANGAIO**. 2016. 93 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

DADDARIO, Heloisa. Dominginhos. **Opinião: De Garanhuns para Cannes**. Rio de Janeiro, p. 18-19. dez. 1973. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&pesq=dominginhos&pasta=ano%20197&pagfis=1329>. Acesso em: 02 jul. 2021.

DIÁRIO DE NATAL. **Dominginhos lança seu disco novo**. Diário de Natal. Natal, p. 34-34. maio 1979. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028711_02&Pesq=%22dominginhos%22&pagfis=32550. Acesso em: 02 jul. 2021.

DOMINGUINHOS. **Arrebol**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram. 1977. LP (2'35'')

DOMINGUINHOS. **Baião mimoso**. Rio de Janeiro: Tropicana/Cantagalo. 1974. LP (2'32'')

DOMINGUINHOS. **Baião violado**. Rio de Janeiro: Philips. 1976. LP (3'52'')

DOMINGUINHOS. **Eu me lembro**. Rio de Janeiro: Fontana. 1978. LP (2'49'')

DOMINGUINHOS. **Festa no Sertão**. Rio de Janeiro: Tropicana/Cantagalo. 1974. LP (2'24'')

DOMINGUINHOS. **Forró Tema**. Rio de Janeiro: Philips. 1974. Compacto (3'22'')

DOMINGUINHOS. **Homenagem a Januário**. Rio de Janeiro: Cantagalo. 1969. LP (1'37'')

DOMINGUINHOS. **Ói, la vou eu!**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram. 1977. LP (3'13'')

DOMINGUINHOS. **Penitente**. Rio de Janeiro: Fontana. 1979. LP (2'57'')

DOMINGUINHOS. **Quadrilha na palhoça**. Rio de Janeiro: Cantagalo. 1972. LP (2'44'')

DOMINGUINHOS. **Quando chega o verão**. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1980. LP (2'55'')

DOMINGUINHOS CANTA E CONTA GONZAGA. Direção de Maurício Machado e Wagner Malagrine. São Paulo: M.3 Filmes, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gKVavm_QiZ4&t=1245s. Acesso em: 10 abr. 2017.

DOMINGUINHOS faz homenagem ao Dia do Forró e a Luiz Gonzaga. Caruaru: Globo, 2008. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cCL9Zws9CJs>. Acesso em: 02 jul. 2021.

DIAS, Lêda; FERREIRA, Lucinete. **Eu sou Anastácia!** história de uma rainha. Recife: Facform, 2011

DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34. 1996. 349 p.

ENSAIO Dominginhos. São Paulo.: **Programa Ensaio**, 2007. Son., color.

ENSAIO Dominginhos. São Paulo: **Programa Ensaio**, 1990. Son., color.

FERNANDES, Adriana. FORRÓ: música e dança .:de raiz::?. In: CONGRESSO DA IASPM-LA, 5., 2004, Rio de Janeiro. **Anais [...]** . Rio de Janeiro: Iaspm-AI, 2004. p. 1-9.

FERNANDES, Adriana. **MUSIC, MIGRANCY, AND MODERNITY: a study of brazilian forró**. 2005. 309 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, University Of Illinois At Urbana-Champaign,, Urbana, 2005.

FIGUEIREDO, Fabio Leão; LÜHNING, Angela Elisabeth. Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro. **Opus**, Salvador, v. 24, n. 1, p. 101-126, jan. 2018. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018a2405>. Acesso em: 02 jul. 2021.

MADRID, Alejandro L.; MOORE, Robin D.. **Danzon: circum-caribbean dialogues in music and dance**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

MAGALDI, C. . Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 1, n. 2, p. 42–85, 2013. DOI: 10.20396/muspop.v1i2.12883. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12883>. Acesso em: 12 nov. 2021.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. **O fole roncou!** Uma historia do forró. Brasil: Ed. Zahar, 2012.

MAKNAMARA, Marlécio; PARAÍSO, Marlucey Alves. Forró eletrônico: uma questão de governo... Uma questão também de educação? **Exitus**, Santarém, v. 2, n. 1, p.141-156, jan. 2012.

MARQUES, Roberto. Usos do som e instauração de paisagens sonoras nas festas de forró eletrônico. **Ilha Revista de Antropologia**, [s.l.], v. 13, n. 12, p.250-268, 28 dez. 2011. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

MERRIAM, Alan P. 1977. "Music Change in a Basongye Village (Zaire)". *Anthropos*, 72: 906-46.

MOURA, Roberto. Dominginhos: domingo menino. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, p. 21-21. ago. 1976. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&pesq=%22dominguinhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=13453>. Acesso em: 02 jul. 2021.

MOURA, Roberto. Dominginhos: quem me levará sou eu (RCA). **O Pasquim**. Rio de Janeiro, p. 25-25. jun. 1980. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&pesq=%22dominguinhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=21235>. Acesso em: 02 jul. 2021.

MOURA, Roberto. Sistema concentrado, poder manipulado. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 13-13. fev. 1976. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&pesq=%22dominguinhos%22&pasta=ano+197&pagfis=43083. Acesso em: 02 jul. 2021.

MOURA, Roberto. Todo Ouvidos. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, p. 20-20. jun. 1979. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&pesq=%22dominguinhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=19347>. Acesso em: 02 jul. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 120 p.

NASCIMENTO, Nildecy de Miranda; RODRIGUES, Rosualdo. **Luiz Gonzaga: um contador do Nordeste do Brasil**. Curitiba: Appris, 2018.

NASCIMENTO, Lucas Campelo do. **Dominginhos e vamos nós!** Aracaju: [S.e.], 2021.

NASCIMENTO, Lucas Campelo do. **O caminhar musical de Dominginhos: processos de aprendizagem na prática da sanfona**. 2014. 141 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

NETTL, Bruno. The river of Heraclitus: on people changing their music. In: NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: thirty-three discussions**. 3. ed. Champaign: University Of Illinois Press; 2015. p. 272-293.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. **Revista Antropológicas**, Recife, v. 17, n. 1, p. 11-34, jul. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/view/23638/19293>. Acesso em: 10 out. 2021.

NINEL NOTÍCIAS. **Música Popular. O Fluminense**. Rio de Janeiro, p. 36-36. out. 1977. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_11&pesq=%22dominguinhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=49354. Acesso em: 02 jul. 2021.

NONA, Sergio. Dominginhos: "Oi, lá vou eu!". **Diário de Pernambuco**. Recife, p. 32-32. out. 1977. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=108041. Acesso em: 02 jul. 2021.

NONA, Sergio. Oxente, Dominginhos. **Diário de Pernambuco**. Recife, p. 24-24. abr. 1978. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=116435. Acesso em: 02 jul. 2021.

OLIVEIRA, Gildson. **Luiz Gonzaga – o matuto que conquistou o mundo**. São Paulo: Letraviva Editorial. 20000 7º Ed.

OPINIÃO. **Pedro Sertanejo**: uma tortuosa transação. **Opinião**. Rio de Janeiro, p. 19-19. dez. 1973. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&pesq=dominguinhos&pasta=ano%20197&pagfis=1329>. Acesso em: 02 jul. 2021.

PERES, Leonardo Rugero. Com repeito aos oito baixos: **um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos**. 2011. 212 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/237074691/Leonardo-Rugero-Peres-8-Baixos-Dissertacao>. Acesso em: 01 out. 2021.

PINHEIRO, Elen Affonso et al. O nordeste brasileiro nas músicas de Luiz Gonzaga: tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro. **Caderno de Geografia**, Belo Horizonte, v. 23, n. 4, p.103-111, jul. 2004.

PINTO, José Nêumane. Dominginhos ainda não sabe para onde deve ir. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 39-39. jun. 1980. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=dominguinhos&pas ta=ano%20198&pagfis=8274. Acesso em: 02 jul. 2021.

RIBEIRO, Gustavo Lins Ribeiro. What is Cosmopolitanism? in: **Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology**, v. 2, n. 1/2. January to December 2005. Brasília, ABA.

RIBEIRO, Vicente Samy. **O modalismo na música popular urbana do Brasil**. 2014. 336 f. Dissertação (Mestrado). Curso de Pós-graduação em Música, UFPR, Curitiba, 2014.

SANDRONI, C. **Feitiço decente**. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 247 p.

SANDRONI, Carlos; SANTOS, Eurides Souza; SANTOS, Climério de Oliveira; SALES, Philippe Moreira. Músicos nas festas populares do Nordeste: transformações recentes no forró e nas festas de são joão. In: LUHNING, Angela; TUGNY, Rosangela Pereira de. **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: Editora da Ufba, 2016. p. 277-311.

SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró: a codificação de Luiz Gonzaga**. Recife: CEPE, 2013.

_____. **Forró Desordeiro: Para além da bipolarização ‘pé de serra versus eletrônico’**; 2014. 309 f. Tese (Doutorado). Curso de Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SANTOS, Paulo. Elementos composicionais constitutivos de quatro peças de diferentes gêneros ao longo da obra de Dominginhos. **Revisa Música**, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 99-117, jul. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/152213/154366>. Acesso em: 02 jul. 2021.

SÁ, Silval. **Luiz Gonzaga – O sanfoneiro do Riacho Brígida**. São Paulo: Realce. 2002.

SILVA, Expedito Leandro. **Forró no asfalto: Mercado e identidade cultural**. São Paulo: Annablume/fapesp, 2003

SILVA, Philippe Moreira Sales. **Ser forrozeiro em caruaru: Prática musical, mudança e continuidade na "Capital do Forró"**. 2017. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

SOUZA, Antonio Vilela de. **Dominginhos: O Neném de Garanhuns**. Garanhuns: [S.E], 2014.

SOUZA, Ranilson França de. **De Neném a Dominginhos**: trajetória discográfica. Maceió: [S.E], 2006.

SOUZA, Tárík de. O forró pela metade. **Movimento**. Rio de Janeiro, p. 24-24. out. 1975. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=318744&pagfis=348>. Acesso em: 02 jul. 2021.

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

TINHORÃO, José Ramos. Dominginhos: o sanfoneiro que subiu para cair. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 35-35. ago. 1976. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=dominguinhos%20aliena%C3%A7%C3%A3o%20cultural&pasta=ano%20197&pagfis=145753. Acesso em: 02 jul. 2021.

TINHORÃO, José Ramos. Ouça Dominginhos, mas dance com a sanfona de Zé Paraíba. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 33-33. jul. 1979. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=201959. Acesso em: 02 jul. 2021.

TROTTA, Felipe. A reinvenção musical do Nordeste. Texto premiado com o 1o. lugar no Concurso Mario Pedrosa de Ensaios da Fundação Joaquim Nabuco. Recife, PE, 2008. Publicado no livro **Operação forrock**. Recife, Ed. Massangana / Fundaj, 2010.

VARGAS, Herom. Condições e contexto midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970. **Intexto**, Porto Alegre, v. 2, n. 23, p.87-102, 09 jul. 2010.

ANEXO II – PLANILHA DO MAPEAMENTO DOS JORNAIS

Jornal	Mês/Ano	Resumo da ocorrência/Link
1 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	fev/73	Anúncio de circuito universitário e viagem a Europa. Divulgação de show de Gal com Direção de Gil e acordeão de Dominginhos.
2 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	14/10/1973	Matéria mais detalhada sobre o novo show de Gal, e destaca para a descoberta de Dominginhos. Figura 1>>
3 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	15/12/1973	Cantor americano Timmy Thomas colocada "Eu só quero um xodó" como faixa principal de seu LP
4 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	06/01/1974	Dominginhos referido como "sanfoneiro pop" em um parágrafo que fala sobre seu primeiro compacto da Phonogram
5 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	04/07/1976	De sanfoneiro de estúdio a astro de forró progressivo. (Sobre seu disco Menino Dominginhos)
6 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	16/08/1976	Crítica negativa de Tinhorão sobre o disco de Dominginhos.(alienação cultural, distanciamento das origens e etc) Figura 2 >>> http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=dominginhos'
7 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	21/08/1976	Outro crítico tece críticas a postura condenatória de Tinhorão, chamando-o de desatualizado e "Purista folclorista"
8 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	Meados de 1976	Aparecem os primeiros anúncios de shows de Dominginhos com show solo (anunciado como sanfoneiro e compositor)
9 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	05/10/1977	Nara Leão retornando aos palcos com Dominginhos (o sanfoneiro fala sobre revênções no seu som a partir de 1973) Figura 3
10 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	Fev e Março de 78	Diversos anúncios de shows de Nara Leão com Dominginhos (Aqui nesta praça)
11 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	28/04/1978	Crítica sobre o LP "O xente" de Dominginhos. LNK: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=179156
12 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	Setembro de 1978	Anúncio de shows de Fagner com participação de Dominginhos;
13 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	Novembro de 1978	Anúncio de shows de Dominginhos e Kátia de França
14 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	Fevereiro de 1979	Anúncio do show "O forró de Dominginhos" em um teatro;
15 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	20/04/1979	Crítica sobre o espetáculo de Dominginhos, Kátia de França e Gaudualpe; Link: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=197724
16 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	Maio de 1979	Anúncio de shows de Fagner com Dominginhos e Dino;
17 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	12/07/1979	Crítica de Tinhorão sobre o disco "Após tá certo" comparando-o com Zé da Paraíba, colocando que Dominginhos parece estar muito preocupado com a sofisticação dos recursos de gravação e não com a espontaneid
18 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	Setembro de 1979	Show Tenho Sede de Dominginhos http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=205593
19 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	07/10/1979	Aumento da responsabilidade de Dominginhos diante do legadohttp://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=206473
20 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	13/11/1979	Sobre a trajetória de Dominginhos a partir de Gonzaga e a incorporação do jazz nos tempos de declínio do baião http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=210123
21 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	11/dez	Sobre a vitória de Dominginhos, Fagner e Manduca no Festival de 1979 http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=210123
22 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	Meados de 1974	Dominginhos em shows com Quinteto Violado (O som da terra) http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=107547
23 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.	A partir de Setembro de 197	Dominginhos em shows com Gilberto Gil (refazenda) http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=128316
24 Jornal do Brasil (RJ) - 405 ocor.		Dominginhos ainda não sabe par aonde ir http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=dominginhos&pasta=ano%20198&pagfis=43323
1 Diário de Pernambuco (PE) - 160 o	Junho de 1973	Gal Costa faz shows no Teatro de Santa Isabel com Dominginhos http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=50382
2 Diário de Pernambuco (PE) - 160 o	Dez de 1973	Quinteto violado no MILEM, em Cannes, com Dominginhos http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=50382
3 Diário de Pernambuco (PE) - 160 o	Novembro de 1974	Shows de Quinteto Violado (A feira) no Santa Isabel com Dominginhos
4 Diário de Pernambuco (PE)	Maio de 1975	Divulgação do disco "Refazenda de Dominginhos" http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=69538
5 Diário de Pernambuco (PE)	Novembro de 1976	Dominginhos no Refazenda. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=92367
6 Diário de Pernambuco (PE)	Maio de 1977	Matéria sobre Quinteto violado, Dominginhos e Anastácia http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=101282
7 Diário de Pernambuco (PE)	Maio de 1977	Sobre show de Dominginhos (antologia do baião) e sua trajetória http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=101287
8 Diário de Pernambuco (PE)	Junho de 1977	Mais sobre Dominginhos, Anastácia e Quiteio. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=101595
9 Diário de Pernambuco (PE)	Junho de 1977	Sobre parceria de Dominginhos (detalhas de trajetória) e Anastácia http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=101726
10 Diário de Pernambuco (PE)	Outubro de 1977	Crítica positiva sobre o disco "Oí la vou eu". "Faço um forró urbano" http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=108041
10 Diário de Pernambuco (PE)	Abril de 1978	Crítica positiva sobre o disco "Oxente, Dominginhos" http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=116435
10 Diário de Pernambuco (PE)	Maio de 1978	Sobre show de Nara Leão e Dominginhos (Aqui na Praça) http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=117437
10 Diário de Pernambuco (PE)	Maio de 1979	Crítica sobre o disco "Após tá certo" http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=135246
10 Diário de Pernambuco (PE)	Junho de 1979	Grande matéria sobre Dominginhos ser sucessor de Gonzaga. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=138521
10 Diário de Pernambuco (PE)	Maio de 1980	Quem me levará sou eu http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&pesq=dominginhos&pasta=ano%20198&pagfis=7670
1 A luta democratica (RJ)	Abril de 1979	Sobre "Após tá certo", sanfoneiro tem jazz no osso. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030678&pesq=%22Dominginhos%22 Critica sobre o Após tá certo. Sanfoneiro tem jazz no osso. http://m/
1 Tribuna da imprensa (RJ)	Julho de 1973	Revalorização do acordeão e competência de Dominginhos. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=12973
2 Tribuna da imprensa	Março de 1974	Crítica sobre Lamento de caboclo. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=15561
3 Tribuna da imprensa	Set de 1977	Nara Leão e Dominginhos http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=28945
4 Tribuna da imprensa	Nov de 1977	Pequeno comentário sobre o disco "Oí la vou eu" http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=29459
5 Tribuna da imprensa	Fev de 1978	Histórico sobre a trajetória de Dominginhos e o disco "Oí la vou eu" http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=30494
Diário de Notícias(RJ)	Fev de 1973	Shows de Gal Costa com Dominginhos http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=32394
Diário de Notícias(RJ)	Julho de 1973	Show de Nara, Gil e Dominginhos http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=26135
Diário de Notícias(RJ)	Dez de 1973	Matéria sobre história de Dominginhos http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=29229
Diário de Notícias(RJ)	Nov de 1975	Shows de Gil no Refazenda com Dominginhos http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=41384
Diário de Notícias(RJ)	Jan de 1976	Sobre seu LP da Phonogram não ser um disco de sanfona http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=42750
Diário de Notícias(RJ)	Fev de 1976	"Há muito tempo venho tentando encontrar um som meu" http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=43083
O fluminense (RJ)	Outubro de 1977	Comentário sobre o disco "Oí la vou eu" Cidade grande + Sertão? http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_11&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=49354
O fluminense (RJ)	Março de 1978	Shows de Nara Leão e Dominginhos http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_11&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=53131
Correio Brasiliense (DF)	dez de 1979	Sobre a final do festival de 79 http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=131115
Diário do Paraná (PR)	Julho de 1976	Sobre o disco "menino Dominginhos" http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761672&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=112385
Diário do Paraná (PR)	Setembro de 1976	O sanfoneiro que subiu para cair", "sanfoneiro pop corrompido pela indústria" crítica de Tinhorão http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761672&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pa
Diário do Paraná (PR)	Abril de 1978	Projeto Pixinguinha - Nara Leão e Dominginhos http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761672&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=128564
Diário do Paraná (PR)	junho de 1979	Dominginhos falando sobre a desvalorização do baião por parte dos programadores de rádio http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761672&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis
Jornal dos Sports (RJ)		1973 Dominginhos contratado pela Philips http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=112518_04&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=21554
Jornal dos Sports (RJ)	dez de 1973	Dominginhos se intitula de sanfoneiro pop na faixa "Forró tema" do compacto da Philips de 1974 http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=112518_04&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197
Diário de Natal (RN)	junho de 1977	Shows de Quinteto violado, Anastácia e Dominginhos. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028711_02&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=23000
Diário de Natal (RN)	Junho de 1978	Faço um forró urbano mais incrementado e enriquecido. Sobre o disco "Oí la vou eu" http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028711_02&pesq=%22Dominginhos%22&pagfis=24124
Diário de Natal (RN)	Maio de 1979	Entrevista de Dominginhos sobre o "Após tá certo". Encerba pessoal com Anastácia impede as parcerias no disco. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028711_02&pesq=%22Dominginhos%22&pag
Correio de Notícias (PR)	Abril de 1978	Sobre o lançamento do LP "Oxente" e o projeto com Nara Leão http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=325538_00&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=4358
O jornal (RJ)	Marco de 1973	Dominginhos é um forró na música pop. Trajetória dele até turnê com Gal e Gil. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=110651
O jornal (RJ)	Agosto de 1973	Entrevista com Dominginhos. Trajetória e parcerias. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=114011
Jornal da república (SP)	Dez de 1979	Sobre a vitória de Quem me levará sou eu no Festival de 79. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=194018&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=1534
Jornal da república (SP)	Dez de 1979	Dominginhos, o herdeiro de LG, vencedor do festival da tuqui http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=194018&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=1553
O pasquim (RJ)	Agosto de 1976	Crítica negativa sobre "Menino Dominginhos". "Pior disco que ele já fez, sendo um "sanfoneiro pop"?. Em contraponto faz ótimos discos instrumentais na tropicana". http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.
O pasquim (RJ)	Junho de 1978	Crítica positiva sobre o disco "oxente". "Melhor LP desde que começou a cantar" http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=16605
O pasquim (RJ)	Junho de 1979	Crítica positiva sobre "Após tá certo". "Canções de indiscutível qualidade. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=19347
O pasquim (RJ)	Junho de 1980	Crítica positiva sobre "Quem me levará" sou eu. "Melhor momento de sua discografia". http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=2123:
Jornal do comércio (RJ)	Junho de 1974	Lançamento do LP Festa no sertão. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_16&pesq=%22Dominginhos%22&pasta=ano%20197&pagfis=29435
Diário da tarde (PR)	Maio de 1980	Matéria sobre o lançamento do LP "Quem me levará sou eu" http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800074&pesq=dominginhos&pasta=ano%20197&pagfis=145977
A tribuna (SP)	Maio de 1974	Dominginhos, o autor de xodó http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_02&pesq=dominginhos&pasta=ano%20197&pagfis=57999
Jornal de Caxias (RS)	Nov de 1974	Shows de Quinteto violado e Dominginhos. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=882470&pesq=dominginhos&pasta=ano%20197&pagfis=1515
Jornal de Caxias (RS)	Out de 1975	Shows de Gil e Dominginhos. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=882470&pesq=dominginhos&pasta=ano%20197&pagfis=2734
Diário da noite (SP)	Out de 1979	Dominginhos, o futuro rei do baião. Trajetório até "Luis vai passar a coroa na década de 80". http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=dominginhos&pasta=ano%20197&pagfis=80569h
O poti (RN)	Julho de 1976	Crítica sobre o LP Menino Dominginhos. "Evidente o Poder de absorção de Dominginhos sobre o trabalho dos balaios". http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=031151_03&pesq=dominginhos&pa
O poti (RN)	Maio de 1978	Comentário sobre o disco "Oxente". http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=031151_03&pesq=dominginhos&pasta=ano%20197&pagfis=12243
O pioneiro (RS)	Set de 1975	Show de Quinteto violado e Dominginhos. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=885959&pesq=dominginhos&pasta=ano%20197&pagfis=25614
Opnião (RJ)	Dez de 1973	Música NE depois de LG e JCK. Dominginhos de Garanhuns para Cannes. "A direção da Philips não quer que eu seja só um cantor de forró, querem uma roupagem nova. Mas não vou mudar totalmente, continuarei nc
Opnião (RJ)	Opnião (RJ)	Em 1973, pela CBS primeiro Tudo azul, depois Lamento de Caboclo.
Opnião (RJ)	Opnião (RJ)	Nova fase de Dominginhos, de forró pop. "É uma nova carreira e um público diferente que se abrem ao sanfoneiro" http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&pesq=dominginhos&pasta=ano%
Jornal do comércio (AM)	Nov de 1973	Sobre Dominginhos em seu compacto da Philips. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=170054_01&pesq=dominginhos&pasta=ano%20197&pagfis=108044
Manchete (RJ)	Jan de 1978	Nara e Dominginhos. Som bem brasileiro. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=dominginhos&pasta=ano%20197&pagfis=174122
Manchete (RJ)	Jul de 1980	Regional-tradicional de LG e regional-diferente de Dom. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=dominginhos&pasta=ano%20197&pagfis=194499
Manchete (RJ)		Do rural ao urbano. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=dominginhos&pasta=ano%20197&pagfis=195634
Correio da manhã (RJ)	Abril de 1974	Dominginhos e Jackson tocando juntos. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&pesq=dominginhos&pasta=ano%20197&pagfis=39577
Movimento (RJ)	Out de 1975	Um pouco de sua trajetória até crítica negativa do LP "Forró de dominginhos". "Interferência da gravadora desvaloriza o talento do artista" http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=318744&pesq=don
O cruzeiro (RJ)	Abril de 1981	"Dominginhos é um dos responsáveis pela urbanização do forró, hoje aceito por todas as classes, nos grandes centros." http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=dominginhos&pasta=ai

ANEXO III – PARTITURAS DOS FONOGRAMAS ANALISADOS

Score

Eu me lembro

Dominginhos e Anastácia

Transcrição: Breno César Cunha

Introdução - Sanfona

F C7 C7 F

 The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It begins with an introduction for the saxophone. The melody is simple and repetitive, with a chorus that includes lyrics. The score is divided into systems, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29. Chords are indicated above the staff, and lyrics are written below the notes. There are first and second endings for some sections.

F C7 C7 F
 5
 F C7 C7 F
 9 Voz **A** F C7
 Quan-do'eu pas - so'em fren - te'a ca - sa de-la Eu me
 13 C7 F F7 F/Eb Bb/D
 lem - bro, Eu me lem - bro Do sa - bor que tem o bei - jo de - la Eu me
 17 Am Gm F 1. F 2. **B**
 lem - bro, Eu me lem - bro Quan-do'eu lem - bro Foi nu - ma noi - te de
 21 C7 Eb7 D7
 lu - a Que eu pas - sei por lá Me lem - bro do sor - ri - so de -
 25 G7 C7 F F
 - la Me lem - bro do seu meigo'o lha - ar Su - a pe - le cor de
 29 Eb7 Ab Eb7
 jam - bo Me dez en - doi - dar Ti - ve,

2

Eu me lembro

33 A^b Gm7 C7 F C F

Ti - ve, Ti - ve que me'a-pai - xo - nar Quan-do'eu pas - so'em fren-te'a ca - sa

37 C7 C7 F F7 F/E^b

de - la Eu me lem - bro, Eu me lem - bro Do sa - bor que tem o bei - jo

41 B^b/D Am Gm F F

de - la Eu me lem - bro, Eu me lem - bro Quan-do'eu lem - bro

1. 2.

Arrebol

Dominginhos e Anastácia

Transcrição: Breno César Cunha

Introdução - Sanfona

Cm7

Cm7

Cm7



Cm7

Cm7

Cm7



A Voz Cm7

Bm7



Que sur - pre - sa'a - le - gre vô - cê vir che - gan - do'ao - nas - cer - do sol

Cm7

Bm7



Bons ven - tos lhe trou - xe, que não mais te leve num tris - te'ar - re - bol

Cm7

Bm7



Já faz tan - to tem - po que'eu não es - pe - ra - va'ao teu re - gres - sar

Cm7



A sur - pre - sa'è gran - de mas sem - pre bem - vin - da po - de en - trar

B Cm7

F7

Cm7

Dm7

Cm7

Bb

F7



Se a - go - ra vol - tou, o pas - sa - do fi - cou Bem dis - tan - te pra trás pra trás

Cm7

F7

Bb7

Eb7

Ab7

Db7

G7



E um no - vo'ar - re - bol re - ve - lou - se Des - ven - dou - se, nas - ceu

Baixo

2

Arrebol

36 Cm7
Voz

Que sur - pre - sa'a le - gre bem - vin - da a - ma - da, che - gue - se'a *mf*

40 Cm7

Cra - vos e'a - çu - ce na, plan - tei pra vo - cê em nos - so jar - dim

Baião mimoso

Dominguinhos e Anastácia

Transcrição: Breno César Cunha

The musical score is written in a single treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a boxed letter 'A' and contains measures 1 through 4. The second staff contains measures 5 through 8. The third staff begins with a boxed letter 'B' and contains measures 9 through 12. The fourth staff contains measures 13 through 16. Chord symbols are placed above the staff: F, Bb, C7, F, Eb, Bb/D, F, Bb, C7, F, F7, C7, F, and F. Measure numbers 5, 9, 13, and 17 are indicated at the start of their respective staves. First and second endings are marked with '1.' and '2.' above the notes in measures 10-11 and 15-16.

Baião Violado

Dominguinhos

Baião ♩ = 108

Dm/C

Transcrição: Breno César Cunha

Baixo elétrico



A

Sanfona

Cm7



Eb7



Eb7



Dm7



Dm7



B

Fm7



2

Baião Violado

E^bm7

37

40

Dm7

43

C sus

47

Homenagem a Januário

Dominginhos

Transcrição: Breno César Cunha

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a boxed letter 'A' and contains measures 1-4. The second staff contains measures 5-8. The third staff begins with a boxed letter 'B' and contains measures 9-12. The fourth staff contains measures 13-16. The fifth staff contains measures 17-20. Chords are indicated above the notes: F, C7, F, C, Bb, Am, Gm, F, E, F, F, C7, F. Repeat signs with first and second endings are used at measures 1-2, 9-10, and 17-18.

Te cuida jacaré

Dominguinhos

Transcrição: Breno César Cunha

Forró $\text{♩} = 118$

A

E D#7 E A B7 E

5 F#E E/D D/C C/Bb F#m7 B7 E

9 E D#7 E A B7 E

13 F#E E/D D/C C/Bb F#m7 B7 E

B

A7 D7 G7 C7 F

21 F#m B7 E Bbm7(b5) D#7 G#m7 C#7

25 F#m7 B7 E A7 D7 G7

29 C7 F F#m7 B7 E

2 Te cuida jacaré

33 A \sharp m7(\flat 5) G \sharp m7 C \sharp 7 F \sharp m7 B7 C E

37 A G \sharp m F \sharp m7 B7 E

41 A G \sharp m7 F \sharp m7 B7 E

Penitente

Dominginhos e Aber Ferreira

Transcrição: Breno César Cunha

Introdução - Sanfona

The musical score is written in a single system with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It consists of an instrumental introduction for the saxophone followed by a vocal melody with lyrics. The introduction is marked 'Introdução - Sanfona' and features a sequence of chords: Bb, Am, Gm7, C7, F, and F7. The vocal part begins at measure 9 and includes the following lyrics:

A'es - tra - da é de quem par - te__ des - ti - no de pe - ni - ten - te__
 Sau - da - de fe - ri - da que ar - de__ Eu meu__ co - ra - ção des - con - ten - te__
 Cho - ra meu o - lho - se - re - no__ a__ mi - nha san - fo - na
 cho - ra__ por den - tro a - mar - ga'o ve - ne - no__ do - ce sor - ri - so por fo - ra__
 Que - ro che - gar do can - sa - ço__ Nes - ta pai - sa - gem'es - tran - gei - ra__
 Sen - tor seu o - lhar - de moe - ma - ço__ Me dei - tar em su - a'es - tei - ra__

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Chord changes are indicated above the staff at regular intervals.

2 Sanfona

Penitente

Musical score for Sanfona Penitente, measures 33-37. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'Penitente'. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets. Chord symbols are provided above and below the staff.

Measures 33-37:

- Measure 33: $B\flat$ (triplet), $A\flat m$ (triplet), $G\flat m7$
- Measure 34: $C7$, F , $F7$
- Measure 35: $B\flat m7$, $E\flat7$, $A\flat maj7$, $D\flat maj7$, $G\flat m7$, $C7$, F
- Measure 36: $G\flat m7$, $C7$, F
- Measure 37: $G\flat m7$, $C7$, F

Oi, lá vou eu

Dominginhos e Anastácia
Transcrição: Breno César Cunha

A

Sanfona - Introdução

B \flat /C F/C B \flat /C

5 F/C B \flat /C A7 Dm G7 C7

9 F Voz B \flat F B \flat

Ôi, lá vou eu pe-la es - tra - da Com es - pe - ran - ça de che-

13 F B \flat A7 Dm Dm/C G7/B B \flat

gar Le-vo no pei - to mi - nha'a - ma - da Que lon - ge, Bem lon - ge - de mim

17 Dm Dm/C G7/B B \flat Dm Dm/C B \flat C7

vai fi - car O fi - co lá Oi lá -

21 F B \flat F B \flat

B

a Eu vou vi - ver n'ou tro lu - gar E vi - da no - va vo - ou ten tar

25 F B \flat m7 E \flat 7 A \flat maj7 B \flat m7 B \flat m7/A \flat

Quem sa - be Deus o - lha - por - mim E mi - nha vi - da va - ai mu -

29 Gm7/C C7 **C** F B \flat F B \flat

dar Eu vou se - guir

2 Oi, lá vou eu

33 F B \flat 7 E \flat 7 F B \flat A \flat
 vou sem can - sar E qual - quer di - a

37 A \flat G7 F G F Sanfona B \flat /C
 eu vo - ou - che - gar lá

41 F/C B \flat /C F/C B \flat /C

45 A7 Dm G7 C7 F

The image shows a musical score for the song 'Oi, lá vou eu'. It consists of four staves of music in a single system, all in a 2/4 time signature. The first staff (measures 33-36) has a melody starting on a middle C, with lyrics 'vou sem can - sar' and 'qual - quer di - a'. The second staff (measures 37-40) continues the melody with lyrics 'eu vo - ou - che - gar lá' and includes a triplet of eighth notes. The third staff (measures 41-44) continues the melody. The fourth staff (measures 45-48) concludes the phrase. Chord symbols are placed above the notes. The key signature has one flat (Bb).

Quadrilha na palhoça

Dominguinhos e Anastácia

Transcrição: Breno César Cunha

A

5

9

13

17

F C7

F C7

F C7

F C7

F

Festa no sertão

Dominginhos e Anastácia

Transcrição: Breno César Cunha

A

F7

5

B \flat 7 C7 F7

9

1. F/E \flat 2. G/D D \flat 7 C7

13

F F/E \flat G/D D \flat 7 C7 E7 1.

17

D \flat 7 C7 E7 **B** 2.

21

F7 C7 F7

25

C7 F7 F7