

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**A PRESENÇA DO BAIÃO NA MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA PARA PIANO SOLO:  
UM ESTUDO EM TRÊS OBRAS DOS COMPOSITORES RONALDO MIRANDA,  
OSVALDO LACERDA E OCTAVIO MAUL**

**EVAN ALEXANDER MEGARO**

**Dissertação de Mestrado**

**Rio de Janeiro**

**2013**

**A PRESENÇA DO BAIÃO NA MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA PARA PIANO SOLO:  
UM ESTUDO EM TRÊS OBRAS DOS COMPOSITORES RONALDO MIRANDA,  
OSVALDO LACERDA E OCTAVIO MAUL**

**EVAN ALEXANDER MEGARO**

**Dissertação submetida ao Programa de Pós – Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre, sob a orientação da Professora Doutora Miriam Grosman.**

**Rio de Janeiro**

**2013**

M496 Megaro, Evan Alexander

A presença do baião na música erudita para piano solo :  
um estudo em três obras dos compositores Ronaldo Miranda,  
Osvaldo Lacerda e Octavio Maul. / Evan Alexander Megaro.--  
2013.

86 f. :il., 29 cm.

Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal  
do Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2013.

Orientador: Miriam Grosman.

1.Música popular brasileira. 2.Teses – Música. 3. Baião ( Música) – Brasil, Nordeste – História e crítica. 4. Dança folclórica - Brasil. 5.Gonzaga, Luis, 1912-1989. 6. Miranda, Ronaldo, 1948-. 7. Maul, Octavio Batista. 8. Lacerda, Osvaldo, 1927-2011. I. Grosman, Miriam (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. III. Título.

CDD:780.42



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

A Dissertação:

A Presença do Baião na Música Erudita Brasileira para Piano Solo: Um Estudo em Três Obras dos Compositores Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul.

elaborada por:

EVAN ALEXANDER MEGARO

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pela Escola de Música e homologada pelo Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa como requisito parcial à obtenção do título de


# Mestre em Música

Rio de Janeiro, 04 de abril de 2013

Banca Examinadora:

  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Miriam Grosman

(Orientador)

  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Paula da Matta Machado Avvad (Avaliador Interno)

  
Prof. Dr. Nailson Simões

(Avaliador Externo)

## RESUMO

### A PRESENÇA DO BAIÃO NA MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA PARA PIANO SOLO

O baião é um gênero musical brasileiro que tem suas origens nas danças africanas e indígenas deste país. Desenvolveu-se como uma dança popular durante o século XX, fornecendo, posteriormente, a base para obras de compositores eruditos nacionais. Este trabalho documenta a história do baião desde as suas origens africanas até a popularização do estilo por Luís Gonzaga, considerado o compositor mais importante do gênero. As transcrições de gravações feitas por Gonzaga apresentadas nesta dissertação destacam os elementos mais típicos desse gênero, tais como, o ritmo, a instrumentação e as características desse tipo de música, como exemplificados pelos artistas nas gravações. Nesta dissertação mostramos como esses elementos estão presentes em três obras eruditas brasileiras para piano solo, ilustrados por seções das partituras originais. A correlação entre as obras de piano e as gravações de Luís Gonzaga permite-nos fazer sugestões interpretativas a pianistas desejosos de aprofundarem suas opções de interpretação dessas peças. E, por fim, uma gravação feita pelo autor deste trabalho com as três obras para piano solo está disponível em CD.

**Palavras – chave: baião\_Luís Gonzaga\_Ronaldo Miranda\_Oswaldo Lacerda\_Octavio Maul**

Rio de Janeiro  
2013

## ABSTRACT

*Baião* is a musical genre that has its origins in certain Afro-Brazilian and indigenous Brazilian dances. It has developed into a popular dance in the twentieth century and became the basis of works by some Brazilian erudite composers. This work will document the history of *baião*, tracing its origins back to Africa up through the popularization by Luís Gonzaga, who is considered to be the foremost authority on the genre. This work presents transcriptions of recordings made by Gonzaga, highlighting the most quintessential elements of the genre, including the rhythms, instrumentation and the characteristics of the music exhibited by the musicians on the records. Then this dissertation shows how these elements are present in 3 Brazilian erudite works for solo piano, evidenced by the examples taken from the sheet music of the works. To deepen the options available for any performer wishing to interpret the selected works for piano, this dissertation also provides suggestions for interpretation, founded on the correlation between the works for piano and the recordings of Luís Gonzaga. To round out the project, a CD recording of the 3 selected solo piano works is included for listening purposes.

**Keywords:** *baião*\_Luís Gonzaga\_Ronaldo Miranda\_Osvaldo Lacerda\_Octavio Maul

Rio de Janeiro

2013

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer a todas as pessoas, que me ajudaram na realização deste trabalho.

Em primeiro lugar, a minha orientadora Professora Doutora Miriam Grosman, que me forneceu apoio incondicional e o benefício de seu considerável conhecimento e de sua crítica construtiva, ao orientar esta dissertação ao longo de três anos.

A meu revisor e tradutor juramentado Cesar Cardoso, que possibilitou a finalização desse projeto.

Aos professores Henrique e Mauricio Pedrosa, que me ajudaram a começar a pesquisa sobre o baião.

Aos membros da banca examinadora Professores Doutores Jacob Herzog e Paula da Matta Machado Avvad, que me forneceram ótimas sugestões, permitindo que chegasse à defesa da dissertação com um projeto profissional.

À minha namorada Aline Campbell, por seu afeto e compreensão e também, por ter corrigido o Português do projeto nas fases iniciais, além de permitir que usasse o seu computador, para digitar esta dissertação.

Ao meu amigo e colega Vitor Gonçalves, que me deu várias informações sobre o baião e me concedeu a entrevista parte desse projeto.

Ao meu amigo Gabriel Gravina, que me ajudou a preparar as figuras que ilustram este trabalho e a gravação das três obras selecionadas que o acompanham.

À minha amiga Adriana Oliveira, que me ajudou a escanear as partituras para este projeto.

A minha senhoria Vilma Vargas Miranda, que me deu abrigo e amizade nesses últimos três anos.

Aos meus amigos, às famílias Garcia, Deda Ettari, Soares Aquino e Oliveira, que também me deram apoio e afeto durante esses três anos.

E, finalmente, às minhas famílias Megaro, Del Mauro e Baris que, ao longo de minha vida, sempre estiveram presentes e prontos, para me orientar e apoiar.



## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1.1: Transcrição do lundu por Von Martius , compassos 1 e 2 , com anacruse.....	21
Fig. 1.2: Transcrição do lundu por Von Martius, compasso 5.....	22
Fig. 1.3: Transcrição do lundu por Von Martius , compassos 41 e 42.....	22
Fig. 1.4: Desenhos rítmicos usados em tango brasileiro.....	23
Fig. 1.5: Desenho rítmico usado em tango brasileiro.....	23
Fig. 1.6: Desenho rítmico usado em cateretê.....	23
Fig. 1.7: Desenho rítmico usado em cururu.....	23
Fig. 1.8: Desenho rítmico usado em calango.....	23
Fig. 1.9: Desenhos rítmicos executados no surdo em coco.....	24
Fig. 1.10: Desenhos rítmicos executados no surdo em maracatu de orquestra.....	25
Fig. 2.1: Tema do “Baião da Garoa”, compassos 1-9.....	29
Fig. 2.2: “Asa Branca”, compasso 3, padrão rítmico do triângulo.....	30
Fig. 2.3: “No Ceará Não Tem Disso não”, compasso 11, padrão rítmico do pandeiro.....	30
Fig. 2.4: Subdivisão do pulso do triângulo no baião.....	31
Fig. 2.5: “No Ceará Não Tem Disso Não”, compasso 11, subdivisão do pulso do pandeiro.....	31
Fig. 2.6: “Asa Branca”, compasso 2, subdivisão do pulso do triângulo.....	31
Fig. 2.7: “Asa Branca”, compassos 9-12, padrão rítmico do zabumba.....	33
Fig. 2.8: “Asa Branca”, compassos 1 e 2, variação do padrão rítmico do zabumba.....	33
Fig. 2.9: “Baião”, compassos 13, 14, e 40, três variações do padrão rítmico do zabumba.....	34
Fig. 2.10: “Óia Eu Aqui De Novo”, compassos 11 e 12, variação do padrão rítmico do zabumba.....	34
Fig. 2.11: Motivo rítmico da mão esquerda na sanfona.....	35
Fig. 2.12: Variações no motivo rítmico da mão esquerda na sanfona.....	35
Fig. 2.13: Motivo da mão esquerda na sanfona “no chão”.....	35
Fig. 2.14: “Óia Eu Aqui De Novo”, compassos 1-10, o resfôlego da sanfona.....	35
Fig. 2.15: “Baião”, compassos 5-8, variações do padrão rítmico da sanfona.....	36
Fig. 2.16: “Baião”, compassos 40-42, antecipação de colcheia na melodia.....	36
Fig. 2.17a: “Baião”, compasso 115, imitação do desenho rítmico do zabumba na melodia...36	
Fig. 2.17b: “Baião”, compassos 14 padrão rítmico do zabumba.....	36

Fig. 2.18: “Baião”, compasso 53, uso de síncope na melodia.....	37
Fig. 2.19: “Baião da Garoa”, compassos 1-9, uso de síncope no violão.....	37
Fig. 2.20: “Baião da Garoa”, compasso 11, padrão rítmico do violão .....	37
Fig. 2.21: “Que Nem Jiló”, compasso 119, padrão rítmico do cavaquinho.....	38
Fig. 2.22: “Vem Morena”, compasso 1, padrão rítmico do cavaquinho.....	38
Fig. 2.23: “Baião da Garoa”, compassos 11-12, padrão rítmico do agogô.....	38
Fig. 2.24: “Asa Branca”, compasso 4, padrão rítmico do agogô.....	39
Fig. 2.25: “Baião”, compassos 36-39, uso do modo mixolídio.....	39
Fig. 2.26: “Baião”, compassos 43-44, uso do modo mixolídio.....	39
Fig. 2.27: “Baião”, compassos 53 e 57, uso do modo mixolídio com terceiro grau abaixado..	40
Fig. 2.28: “Baião”, compassos 36-40, uso de notas repetidas.....	40
Fig. 2.29: “Que Nem Jiló”, compasso 1, uso de notas repetidas.....	40
Fig. 2.30: “Asa Branca”, compassos 9-23, melodia em terças.....	40
Fig. 2.31: “Baião”, compassos 17-18, uso de <i>ostinato</i> da sanfona inferior.....	41
Fig. 2.32: “No Ceará Não Tem Disso Não”, esquema harmônico.....	41
Fig. 2.33: “ABC do Sertão”, esquema harmônico.....	41
Fig. 2.34: “No Ceará Não Tem Disso Não”, compassos 32-37, linha do baixo.....	42
Fig. 2.35: “Baião da Garoa”, compasso 13, linha do baixo do violão.....	42
Fig. 2.36: “Que Nem Jiló”, compassos 1-6, linha do baixo entre o violão e baixos da sanfona.....	42
Fig. 3.1: Suíte nº3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, andamento.....	45
Fig. 3.2: Suíte nº3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, forma de compasso.....	46
Fig. 3.3: Suíte nº3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 9 -12, mudança de forma de compasso .....	46
Fig. 3.4a: “Asa Branca”, compasso 3, padrão rítmico do triângulo.....	47
Fig. 3.4b: Suíte nº3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 3, 5, 34, 36, 62 e 64, imitando o ritmo do triângulo de “Asa Branca”.....	47

Fig. 3.5: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 56 - 61, imitação do triângulo de “Asa Branca”, com acentos acrescentados.....	48
Fig. 3.6a: Suíte nº3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 1-2, imitação do zabumba.....	48
Fig. 3.6b: “Óia Eu Aqui de Novo”, compassos 11-12, desenho rítmico do zabumba.....	48
Fig. 3.7: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 1 e 2, imitação do zabumba com acentos.....	49
Fig. 3.8: Suíte nº 3 do Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 1 e 2, com o fraseado imitando o zabumba.....	49
Fig. 3.9a: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compasso 7, imitação do zabumba.....	49
Fig. 3.9b: “Baião” de Luís Gonzaga, compasso 13, desenho rítmico do zabumba.....	49
Fig. 3.10: Suíte nº3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compasso 7, com acento imitando o zabumba.....	50
Fig. 3.11a: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compasso 14, com acento no pentagrama inferior imitando o zabumba.....	50
Fig. 3.11b: “Baião”, compassos 13, 14, e 40, três variações do padrão rítmico do zabumba..	50
Fig. 3.12a: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento compasso 17, imitação do resfôlego.....	51
Fig. 3.12b: “Óia Eu Aqui de Novo”, compasso 1, desenho rítmico do resfôlego da sanfona.....	51
Fig. 3.13: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compasso 17, imitação do resfôlego por meio de notas destacadas.....	51
Fig. 3.14a: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento compassos 44 e 45, desenho rítmico.....	5
	2
Fig. 3.14b: “Baião da Garoa”, compassos 1-9, desenho rítmico do tema.....	52
Fig. 3.15: Suíte nº3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 44 e 45, desenho rítmico.....	52

Fig. 3.16a: [i] “Baião da Garoa”, agogô; [ii] “Vem Morena”, cavaquinho; [iii] “Baião”, sanfona, com acentuação nos contratempos.....	53
Fig. 3.16b: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 12, 43 e 73, com acentuação nas partes fracas.....	53
Fig. 3.17a: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 3 e 4, desenho melódico do pentagrama superior.....	53
Fig. 3.17b: “Asa Branca”, compassos 1-3, desenho melódico do tema.....	53
Fig. 3.18a: “Que Nem Jiló”, compasso 17, linha do baixo de terças do violão e sanfona.....	54
Fig. 3.18b: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compasso 4, linha do baixo de terças.....	54
Fig. 3.19a: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compasso 13, notas repetidas no pentagrama superior.....	54
Fig. 3.19b: “Óia Eu Aqui de Novo”, compasso 1, notas repetidas da sanfona.....	54
Fig. 3.20: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compasso 13, notas repetidas no pentagrama superior, com acentos.....	55
Fig. 3.21: Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, “Baião”, indicação metronômica.....	55
Fig. 3.22: Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, “Baião”, compasso 1, fórmula de compasso.....	56
Fig. 3.23a: Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, “Baião”, compasso 1, imitação do zabumba no pentagrama inferior.....	56
Fig. 3.23b: “Baião” de Luis Gonzaga, compasso 14, desenho rítmico do zabumba.....	56
Fig. 3.24: Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, “Baião”, compassos 1-3, pentagrama inferior.....	57
Fig. 3.25a: Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, “Baião”, compasso 52, imitação do zabumba na voz superior do pentagrama superior.....	57
Fig. 3.25b: “Óia Eu Aqui de Novo”, compasso 1, desenho rítmico do zabumba.....	57
Fig. 3.26a: Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, “Baião”, compassos 3-4, imitação do zabumba no pentagrama superior.....	58
Fig. 3.26b: “Baião” de Luís Gonzaga, compassos 14 e 13, padrão rítmico do zabumba.....	58
Fig. 3.27a: “Óia Eu aqui de Novo”, compassos 1-2, desenho rítmico da sanfona.....	58

Fig. 3.27b: Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, 4º movimento, “Baião”, compassos 43 e 44, imitação da sanfona.....	58
Fig. 3.28a: Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, 4º movimento “Baião”, compassos 40 e 41, semicolcheias no pentagrama superior com acentos.....	59
Fig. 3.28b: “Baião”, de Luis Gonzaga, compasso 5, desenho rítmico da sanfona.....	59
Fig. 3.29: Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, “Baião”, compassos 2-14, Modo de RÉ bemol mixolídio.....	60
Fig. 3.30a: Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, 4º movimento, “Baião”, compassos 2 e 3, linha melódica do pentagrama superior.....	60
Fig. 3.30b: “Baião”, de Luís Gonzaga, compassos 36 e 37, linha melódica.....	60
Fig. 3.31: “Baião”, de Octavio Maul, fórmula de compasso e indicação metronômica.....	61
Fig. 3.32a: “Baião”, de Octavio Maul, compassos 40-41, imitação do triângulo.....	62
Fig. 3.32b: Padrão rítmico do triângulo.....	62
Fig. 3.33a: [i] “Óia Eu Aqui de Novo” compasso 11, padrão rítmico do zabumba; [ii] “Asa Branca”, compasso 1, padrão rítmico do zabumba [iii] “Baião”, compasso 13, padrão rítmico do zabumba.....	62
Fig. 3.33b: “Baião”, de Octavio Maul, compassos 5, 10 e 13, imitando o zabumba com <i>tenuto</i> no compasso 13.....	62
Fig. 3.34a: “Baião”, de Octavio Maul, compasso 26, imitação do zabumba.....	63
Fig. 3.34b: “Óia Eu Aqui de Novo”, compasso 11, desenho rítmico do zabumba.....	63
Fig. 3.35: “Baião”, de Octavio Maul, compassos 60-62, linha melódica no pentagrama do meio.....	63
Fig. 3.36a: “Baião”, de Octavio Maul, compassos 1-4, pentagrama inferior com acento.....	64
Fig. 3.36b: “Vem Morena”, compasso 1, acompanhamento do cavaquinho.....	64
Fig. 3.37a: “Baião”, de Octavio Maul, compassos 1-5, <i>ostinato</i> na voz inferior do pentagrama superior.....	64
4	
Fig. 3.37b: “Baião”, de Luís Gonzaga, compassos 17-19, <i>ostinato</i> na sanfona inferior.....	65
Fig. 3.38: “Baião”, de Octavio Maul, compassos 39-42, modo de RÉ mixolídio no pentagrama médio.....	65

Fig. 3.39: “Baião”, de Octavio Maul, compassos 1-2, modo de SOL lídio no pentagrama

inferior.....65

## **SUMÁRIO**

**Introdução**.....14

### **1 O Baião: Origens e**

**História**.....18

**1.1 Influências na dança do baião**.....18

1.1.1 **Lundu**.....19

1.1.2 **Cateretê, cururu e calango**.....19

1.1.3 **Batuque**.....20

**1.2 Influências musicais no baião**.....21

1.2.1 **Lundu**.....21

1.2.2 **Tango brasileiro**.....22

1.2.3 **Cateretê, cururu e calango**.....23

1.2.4 **Coco e Maracatu**.....24

**1.3 Luís Gonzaga**.....25

1.3.1 **A popularização do baião**.....26

**1.4 Baião Atual**.....27

**2 Características do Baião**.....28

**2.1 Tempo**.....28

**2.2 Forma**.....28

2.2.1 **Temas**.....28

2.3	Pulsção do triângulo e do pandeiro.....	29
2.3.1	Subdivisão de tempos.....	30
2.4	Motivos rítmicos do zabumba e da sanfona.....	31
2.4.1	Zabumba.....	32
2.4.2	Sanfona.....	34
2.5	Outros motivos em outros instrumentos.....	36
2.5.1	Voz.....	36
2.5.2	Violão.....	37
2.5.3	Cavaquinho.....	38
2.5.4	Agogô.....	38
2.6-	Aspectos melódicos.....	39
2.6.1	Escalas.....	39
2.6.2	Notas Repetidas.....	40
2.6.3	Texturas melódicas.....	40
2.6.4	<i>Ostinato</i> .....	41
2.7	Aspectos	
	harmônicos.....	41
2.7.1		
	Acordes.....	41
2.7.2	Linha do baixo.....	42
2.8	Aspectos de dança.....	42
2.9	As letras das canções.....	43
<b>3</b>	<b><u>Análise do “baião” em três obras selecionadas do repertório brasileiro erudito para</u></b>	
	<b><u>piano</u></b> .....	45
3.1	Suíte nº3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento.....	45
3.1.1	Forma de compasso.....	46
3.1.2	Motivos rítmicos transferidos do triângulo, do zabumba e da sanfona.....	47
3.1.3	Outros motivos rítmicos.....	51
3.1.4	Aspectos melódicos.....	53
3.1.5	Notas repetidas.....	54

3.2 Suíte nº1, de Osvaldo Lacerda, 4º movimento, “Baião” .....	55
3.2.1 Motivos rítmicos transferidos do triângulo, do zabumba e da sanfona.....	56
3.2.2 Aspectos melódicos.....	59
3.3 O “Baião” de Octavio Maul.....	61
3.3.1 Motivos rítmicos transferidos do triângulo, do zabumba e do cavaquinho.....	61
3.3.2 Aspectos melódicos.....	65
<b><u>Considerações finais</u></b> .....	66
<b><u>REFERÊNCIAS</u></b> .....	68
<b><u>ANEXO 1 – Gravação das obras selecionadas</u></b> .....	71
<b><u>ANEXO 2 – Partituras das obras selecionadas</u></b> .....	72
<b><u>ANEXO 3 – Transcrição da entrevista com Vitor Gonçalves</u></b> .....	73



## Introdução

O baião é um gênero musical originário do Nordeste do Brasil, influenciado pelas danças folclóricas africanas lundu, coco, calango e batuque, que chegaram ao país, no século XVI. Musicalmente, o baião exibiu traços do tango brasileiro, do maracatu, do cateretê e do coco. O termo “baião”, originalmente “baiano”, referia-se a uma dança de roda com desafios vocais improvisados. Era comum a presença de um violão, juntamente, com o canto.

Em 1946, o sanfoneiro Luís Gonzaga popularizou o gênero com o lançamento da música “Asa Branca” em parceria com outros músicos e, pela divulgação do rádio, conseguiu que o novo gênero se fizesse presente em todo o país.

Os instrumentos utilizados nas apresentações do baião são o zabumba, o triângulo e a sanfona. Entretanto, o violão, o cavaquinho e outros instrumentos de percussão, também, podem ser usados. O padrão rítmico principal consiste na sequência de uma colcheia pontuada e uma semicolcheia e é, normalmente, tocado pelo zabumba e/ou pela sanfona. O pulso é mantido pelo triângulo, a harmonia é tocada pela sanfona ou pelo violão, e a melodia é cantada ou tocada pela sanfona ou por um instrumento de sopro. Encontramos essas características do baião nas gravações de Luís Gonzaga.

Durante a segunda metade do século XX, compositores eruditos brasileiros utilizaram as características do baião em várias de suas obras para piano. Sérgio Vasconcellos Correa, Osvaldo Lacerda, Octavio Maul, e Ronaldo Miranda denominaram algumas de suas obras para piano como “baião”. Outros compositores, tais como, César Guerra Peixe, Heitor Villa-Lobos e Cláudio Santoro compuseram obras para piano com as características estilizadas do baião, sem, no entanto, assim denominá-las.

O estudo do baião não tem sido aprofundado em dissertações de mestrado e, como esse gênero está presente em obras do repertório erudito brasileiro, este trabalho será de relevância para aqueles que se propuserem a estudar esse tema, podendo, assim, aplicar os novos conhecimentos, resultantes de nossas pesquisas na execução e na interpretação das obras desse estilo musical.

Os principais objetivos deste trabalho são: identificar as origens e as características do gênero baião; identificar características desse gênero em obras selecionadas do repertório erudito brasileiro para piano solo; destacar as obras eruditas brasileiras para

piano, onde se nota a influência do baião e usar as informações obtidas, para fornecer subsídios ou sugestões de interpretação a uma execução adequada desse gênero no piano.

A maior parte da bibliografia sobre o baião trata, somente, da dança ou de sua popularização por Luís Gonzaga. Poucos livros e/ou artigos traçam suas origens de forma profunda, ou descrevem os vários períodos de transição pelos quais passou. Em *Rhythms of Resistance*, o autor Peter Fryer (2000) examina a história de vários ritmos brasileiros, ligando-os às suas origens africanas. Esse livro, portanto, foi útil para compreender como as raízes do baião o fizeram um gênero musical nacional e popular. Fryer (2000) fornece fragmentos de diversas fontes, que dão testemunho da execução das danças lundu e baião. Por meio desses textos, é possível entender as similaridades e as conexões entre o lundu e o baião.

A trajetória da carreira de Luís Gonzaga foi bem explicada na dissertação de Maria Ferretti (1983), *Na Batida do Baião do Forró*. Ferretti concentra-se no baião atual, mostrando como a difusão pelo rádio e as parcerias com outros músicos fizeram com que esse gênero atingisse o mundo inteiro. A maior contribuição desse trabalho de Ferretti para esta dissertação foram as gravações<sup>1</sup> de Luís Gonzaga, utilizadas pela autora para fornecer um estudo mais aprofundado sobre os papéis dos diversos instrumentos usados na execução do baião.

Em seu livro *Inside the Brazilian Rhythm Section*, Cliff Korman (2001) identifica os instrumentos que executam o gênero como sendo o zabumba, o triângulo, a sanfona e o violão.

A *internet* possibilitou a pesquisa de gravações de Luís Gonzaga desde 1946. Primeiramente, localizamos e ouvimos as gravações que exibiam a palavra “baião” no título, tal como, “Baião da Garoa”, no site [www.youtube.com](http://www.youtube.com). Nessas gravações, observamos a utilização do zabumba, do triângulo, da sanfona e do violão a fim de identificarmos os padrões rítmicos, melódicos e harmônicos. De posse desses padrões, a busca por outras gravações foi aprofundada, não nos limitando, apenas, à palavra “baião” no título das canções, já que, nem sempre, esse termo está presente nelas, como é o caso de “Vem Morena”. Os padrões rítmicos, melódicos e harmônicos dos instrumentos nessas novas gravações foram, igualmente, identificados e estudados. E, finalmente, os mesmos padrões

---

<sup>1</sup> Todas as obras de Luís Gonzaga utilizadas neste trabalho foram consultadas por meio de gravações, portanto não haverá necessidade de repetir a palavra “gravação”, cada vez que uma obra desse autor for mencionada.

foram examinados em gravações feitas com outros instrumentos, tais como, o cavaquinho, o agogô e o pandeiro. Devido a grande quantidade de gravações de baião por Luís Gonzaga, tornou-se necessário limitar o seu número para este trabalho.

Para aprofundar o entendimento do papel da sanfona, entrevistamos o músico profissional Vitor Gonçalves que toca, regularmente, num trio de forró pé-de-serra<sup>2</sup>. A entrevista tratou de tópicos, tais como, a importância de Luís Gonzaga na história do baião, os temas melódicos executados pela sanfona, a improvisação no baião, os padrões rítmicos usados pela sanfona de acompanhamento e o funcionamento da sanfona em relação à execução pelas duas mãos e o resfôlego. A entrevista forneceu um relato pessoal e autêntico do que transparece nas gravações de Luís Gonzaga em termos instrumentais e de padrões rítmicos, comprovando as transcrições que fizemos.

As partituras que analisamos neste trabalho foram selecionadas, a partir de uma investigação na internet e no catálogo de autoria de Salomea Gandelman (1997), 36 Compositores Brasileiros: Obras Para Piano (1950/1988), a qual dedica um capítulo inteiro para cada compositor, enumerando as obras com os nomes dos movimentos, indicações metronômicas, comentários sobre o nível de dificuldade e descrições sobre o caráter e questões técnicas das peças. A busca na *internet*, por meio da expressão “baião para piano solo”, forneceu uma lista de obras do compositor Octavio Maul, onde uma delas intitulava-se “Baião”. O *site* consultado foi: [www.geocities.jp/latinamericapiano/emaui/emauiintro.html](http://www.geocities.jp/latinamericapiano/emaui/emauiintro.html). Sete obras denominadas “baião”, dos compositores Osvaldo Lacerda, Ronaldo Miranda, Sergio de Vasconcellos Correa e Octavio Maul foram selecionadas. Dessas, escolhemos três obras de caráter contrastante para análise deste trabalho: o último movimento da Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, o último movimento, intitulado “Baião”, da Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda e “Baião” de Octavio Maul. Essas três obras foram escolhidas em função dos desenhos rítmicos e melódicos observados nas partituras, por se assemelharem com os elementos destacados nas obras de Luís Gonzaga.

Com o objetivo de identificar as características das gravações de Luís Gonzaga que nos permitissem ampliar as opções interpretativas, observamos principalmente os padrões rítmicos da zabumba, do triângulo e da sanfona. Posteriormente, os padrões de

---

<sup>2</sup> Pé-de-serra é o termo usado, para descrever a formação de um grupo musical de três músicos, cujos integrantes tocam triângulo, zabumba e sanfona.

instrumentos auxiliares, tais como o cavaquinho, o agogô e o violão foram, também, identificados.

No primeiro capítulo desta dissertação, a história do baião é traçada desde suas origens e analisadas suas influências africanas e indígenas, até a transformação em baião e a sua popularização por Luís Gonzaga, que é considerado o principal representante do gênero.

No segundo capítulo, transcrições de gravações feitas por Gonzaga destacam os elementos mais típicos do gênero, incluindo o ritmo, os desenhos melódicos, os esquemas harmônicos, a instrumentação e as características mais comuns do baião.

O terceiro capítulo mostra como esses elementos estão presentes em três obras eruditas brasileiras para piano solo, ilustrados por exemplos retirados das partituras originais. A fim de aprofundar as opções disponíveis para artistas desejosos de executar as obras selecionadas, também, são fornecidas sugestões interpretativas, baseadas na comparação entre as obras de piano e as gravações de Luís Gonzaga. Finalmente, apresentamos, no ANEXO 1, uma gravação, pelo autor do presente trabalho, das três obras selecionadas, no ANEXO 2, as partituras das três obras selecionadas e, no ANEXO 3, a gravação da entrevista com Vitor Gonçalves.

## Capítulo 1 **O Baião: origens e história**

Segundo Nina Rodrigues (apud CALDAS, 2010, p. 11), em 1549, chegou à colônia brasileira o negro escravizado, vindo da África, e com ele, sua música e danças. É muito provável que a dança baião tenha-se originado, a partir da influência das danças indígenas cateretê e cururu e das danças populares africanas lundu, calango e batuque. Durante os séculos XVIII e XIX, o Brasil passou por um processo de hibridização devido à miscigenação dos colonizadores europeus, dos africanos e dos índios, o que contribuiu para uma homogeneização dos diversos elementos musicais. Quando o baião surgiu, pôde-se notar nele influências musicais do lundu, cateretê, maracatu, coco e tango brasileiro.

### 1.1 **Influências na dança do baião**

#### 1.1.2 **Lundu**

Com os escravos, vieram várias danças, inclusive aquelas do Porto Luanda em várias formas de lundu. À medida que incorporava outros ritmos brasileiros, como o cururu e o cateretê, o lundu passou a ocupar uma posição de importância na música popular brasileira, tornando-se, assim, um ritmo afro-brasileiro e a primeira dança nacional do país (FRYER 2000: p. 91). Com a chegada dos europeus séculos depois, essas danças do lundu já podiam ser vistas em, praticamente, todo o Brasil, sendo, portanto, consideradas danças nacionais.

Num primeiro momento, o lundu foi visto como uma dança erótica, em função de seus movimentos serem desengonçados. Segundo os primeiros registros da dança, feitos pelo autor e historiador do lundu, Gregório de Matos Guerra, essa dança era um simples batuque negro, possuindo algo, sutilmente, erótico (GUERRA apud CALDAS 2010: p. 13).

Em seu livro, Peter Fryer (2000: p. 120) inclui o depoimento do fazendeiro inglês, Henry Koster, no Ceará, que descreve uma dança que poderia ser o lundu:

... formou-se um círculo. O violonista sentou-se num canto e começou uma melodia simples que foi acompanhada por uma música favorita, cujo refrão foi repetido várias vezes. Um homem entrou no centro do círculo e dançou por alguns minutos, usando movimentos lascivos, até que escolheu uma mulher que, então, veio para a frente e tomou a sua vez em movimentos, igualmente, indecentes. E, assim, a diversão continuou até o amanhecer. (KOSTER apud FRYER 2000, p. 120, tradução nossa).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> ...A ring was formed; the guitar player sat down in a corner and began a simple tune, which was accompanied by some favorite song, of the chorus was often repeated. One man stepped out into the center of the ring, and danced for some minutes, making use of lascivious attitudes, until he singled out a woman, who then came forwards, and took her turn in movements not less indecent, and thus the amusement continued until day

No século XIX, o botânico brasileiro François Freire Alemão (apud FRYER: 2000, p. 125), teve a oportunidade de observar o que, possivelmente, seria a dança baião. Seu depoimento comprova os estreitos laços entre o lundu e o baião:

Em 1859, o botânico brasileiro François Freire Alemão (1797 – 1874) visitou o Ceará e viu uma dança que chamou de “baiana” (literalmente, mulher da Bahia) que era dançada numa casa com telhado de sapê e ,apenas, pelos homens, todos jovens, acompanhada pelo violão. Os participantes dançavam sozinhos, ou em pares, executando passos ágeis e difíceis, com posturas, ora graciosas, ora grotescas, enquanto cantavam. (DA CUNHA e DAMASCENO, apud Fryer, 2000, p. 125, tradução nossa).<sup>4</sup>

Fryer (2000: p. 125) levanta a hipótese de que essa dança fosse a versão nordestina do lundu, conhecida como lundu baiano, ou baião.

Tanto no lundu, como no baião, um círculo era formado pelo público e, no centro, os dançarinos formavam pares, homens com mulheres, improvisando movimentos rápidos e acrobáticos de pernas e pés, acompanhados pelo violão. A música deixava espaço, para os cantores improvisarem melodias, às vezes, na forma de desafio, entre as sessões de dança, como se fossem interlúdios musicais.

O baião do século XX, a princípio, era acompanhado por violão e pandeiro, no Sergipe, botijão, na Paraíba e rabeça, no Maranhão. A dança podia ser executada tanto por um único indivíduo, como por um, ou dois pares, indo os dançarinos, um a um, ao centro de um círculo, formado pelo público, até que todo o grupo estivesse reunido. A substituição dos solistas podia ser efetuada por meio de umbigada, por castanholas de dedos, por um cumprimento executado diante daqueles que deviam substituí-los, ou jogando o lenço da sorte.

### 1.1.2 Cateretê, cururu e calango

A formação de uma roda pelo público, com a dança no centro, o acompanhamento do violão e os desafios cantados pelos músicos são características tanto do cateretê, do cururu e do calango, como do baião. Sendo as três primeiras danças anteriores a esta última,

---

break.

<sup>4</sup> When the Brazilian botanist François Freire Alemão (1797-1874) visited the north-eastern state of Ceará in 1859, he saw a dance he called the *baiana* (literally, ‘woman of Bahia’). It was danced in a thatched hut by young men only, to the music of the *viola* traditional guitar, and Alemão found it ‘entirely similar to our fado’. The participants danced alone or in couples, ‘making difficult and agile steps, with postures more or less graceful or grotesque, accompanied by singing’.

é muito provável que tenham contribuído para o desenvolvimento do baião e da sua solidificação.

A dança cateretê é de origem ameríndia com nome tupi e, como o baião, caracteriza-se por uma roda de espectadores que cercam uma fila de homens e outra de mulheres. Uma pessoa de cada fila aproxima-se à outra, acompanhada por música de viola e bate palmas para as pessoas na roda, dançando movimentos determinados pelos comandos dos violeiros. Assim, como no baião, os violeiros, também, improvisam melodias vocais nos intervalos da dança.

O cururu é uma dança religiosa indígena de origem tupi-guarani, encontrada no pantanal, especialmente, em Mato Grosso. Uma roda é formada para o ritual, em que um cantor/violeiro ao entrar, à espera do Divino, canta e saúda o Santo, citando versículos bíblicos e inventando histórias. As danças para os homens são acompanhadas pela música de viola e pelas palmas do público. Se o cururu for somente cantado, é realizado na forma de desafio e improviso numa disputa de versos, seguindo certas regras da rima, como as vistas nos trovadores medievais.

Encontrado nas áreas rurais de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, o calango é uma dança de origem africana, caracterizada por movimentos desengonçados (FRYER 2000, p. 107). Assim como no baião, um círculo é formado, enquanto um homem e uma mulher dançam abraçados, ao som da sanfona e do pandeiro. Também, como no baião, desafios de trovas entre dois cantores surgem na forma de pergunta e resposta, que relatam histórias tradicionais do folclore brasileiro (calango de desafio).

### 1.1.3 Batuque

O alemão Georg Wilhelm Freyreiss foi um naturalista zoólogo e botânico, que participou de uma expedição ao sudeste do Brasil, de 1815 a 1817, estudando a flora e a fauna locais e as nações ameríndias do Rio de Janeiro, incluindo seus costumes folclóricos.

Em seu artigo (Freyreiss apud Eofgren, 1907: p. 73), descreve uma dança chamada batuque, que, também, se assemelha ao baião e pode ter contribuído para o seu desenvolvimento:

Os dançadores formam uma roda. Ao compasso de uma viola, move-se um dançador ao centro, avança e bate com a barriga na barriga de outro, na roda, de ordinário, pessoa de outro sexo. No começo, o compasso é lento, porém, pouco a

pouco aumenta e o dançador do centro é substituído, cada vez que dá uma umbigada. E, assim, passam noites inteiras. Não se pode imaginar uma dança mais lascívia do que esta.

## 1.2 Influências musicais no baião

### 1.2.1 Lundu

O lundu desempenhou um papel relevante no desenvolvimento da música popular brasileira, nos séculos XVIII e XIX, por ser um dos primeiros ritmos brasileiros, formando uma base rítmica durante o período colonial e originando uma das raízes da música popular brasileira, sendo as outras o cateretê e a habanera<sup>5</sup> (CALDAS, 2010, p. 4).

É através do lundu, que o negro deu à música brasileira duas das suas mais importantes características: a sistematização da síncope e o uso da sétima abaixada (sol a sol descendente, sem alteração). (ANDRADE, apud CALDAS, 2010, p. 16) .

Essas duas características – síncope e uso da sétima abaixada - são, inevitavelmente, aquelas que mais estão presentes no gênero baião.

Abaixo, seguem três segmentos de uma transcrição de lundu feita por Karl Friedrich Phillip Von Martius<sup>6</sup>, onde notamos elementos similares aos que veremos nas transcrições das obras de Luís Gonzaga.

O primeiro segmento demonstra a sétima abaixada, caracterizando uma escala de MI mixolídio (MI, FÁ#, SOL#, LÁ, SI, DÓ#, RÉ, MI) . (Figura 1.1).



Fig. 1.1: Transcrição do lundu por Von Martius , compassos 1 e 2 com anacruse.

A segunda figura demonstra oito semicolcheias seguidas por compasso, característica rítmica do gênero baião. (Figura 1.2).

<sup>5</sup> Caldas (2010, p. 4) afirma no seu livro: “Embora cubano de origem, esse ritmo-dança chegaria ao Brasil através de Portugal, depois de se propagar por toda a Europa. É da sua fusão com o tango brasileiro que se originou o maxixe, considerado o primeiro gênero musical, genuinamente, brasileiro, após o grande ciclo das migrações para o nosso país”.

<sup>6</sup> MARTIUS apud a site

[http://www.advivo.com.br/sites/default/files/documentos/cantigas\\_populares\\_brasileiras\\_e\\_melodias\\_indigenas.pdf](http://www.advivo.com.br/sites/default/files/documentos/cantigas_populares_brasileiras_e_melodias_indigenas.pdf)

(Carl Friedrich Philipp von Martius (1794 - 1868). Antropólogo, botânico e pesquisador alemão que visitou e viveu no Brasil).



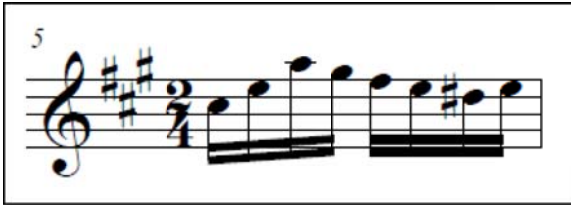


Fig. 1.2: Transcrição do lundu por Von Martius, compasso 5.

A terceira figura mostra um desenho rítmico típico do baião, com a colcheia pontuada seguida de semicolcheia. (Figura 1.3).



Fig. 1.3: Transcrição do lundu por Von Martius, compassos 41 e 42.

### 1.2.2 Tango brasileiro

Guerra Peixe (GUERRA PEIXE, 1954, apud <http://www.guerrapeixe.com/>) oferece esta ligação entre o tango e o baião:

Existe uma outra música de influência africana, que, no toque, mas nem tanto na melodia, apresenta semelhança com o baião. É o tango, que nada, pelo menos aparentemente, tem a ver com o tango argentino. Em face do sucesso do tango argentino, começaram a chamar o nosso tango de “tango brasileiro”, como se ele fosse o equivalente do argentino. Porém o brasileiro já existia muito antes do argentino. Passando por Conquista, cidade situada no Sul da Bahia, fui informado, por gente do povo, que ali se dança o baião. Este, porém, se assemelha aquela espécie de música que é conhecida por “tango”. Trata-se do “tango brasileiro”, ou “tanguinho”, cuja versão urbana também é conhecida por “maxixe”.

Há relatos de que o termo tango teria surgido na Andaluzia espanhola, durante a época em que a cidade de Cadiz detinha, praticamente, o monopólio do comércio com as Américas. Batista Siqueira afirma (Apud DE MORAES e SALIBA, 2010 p. 150) que o tango teria chegado ao Brasil, junto com as companhias de zarzuelas espanholas, na década de 1850. O tango brasileiro é uma mistura dos ritmos da habanera (a qual, ritmicamente, se assemelha ao tango), do lundu e da polca. A dança acontece em pares, e, nele, é notável a influência da habanera e das danças africanas, principalmente, do lundu, que chegaram às Américas durante os séculos XVI e XVII.

Os desenhos rítmicos, a seguir, são muito comuns, na execução do tango brasileiro e também, na do baião. (Figura 1.4 e 1.5).

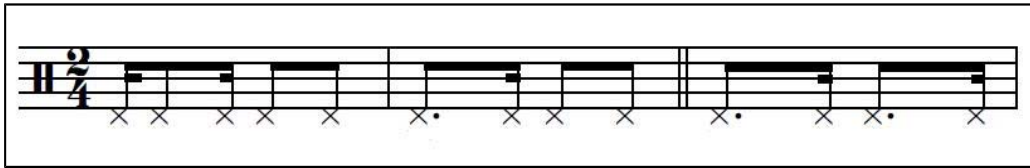


Fig. 1.4: Desenhos rítmicos usados em tango brasileiro.

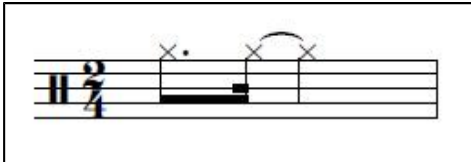


Fig. 1.5: Desenho rítmico usado em tango brasileiro.

### 1.2.3 Cateretê, Cururu e Calango

Ritmicamente, o cateretê, o cururu e o calango apresentam a mesma sincope que é usada no baião (colcheia pontada seguida por semicolcheia) (Figuras 1.6 -1.8) .

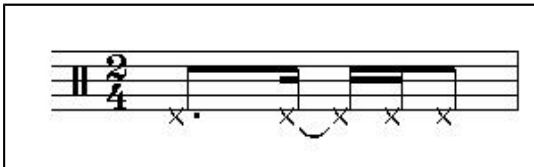


Fig. 1.6: Desenho rítmico usado em cateretê.

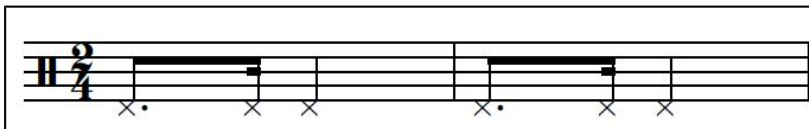


Fig. 1.7: Desenho rítmico usado em cururu.

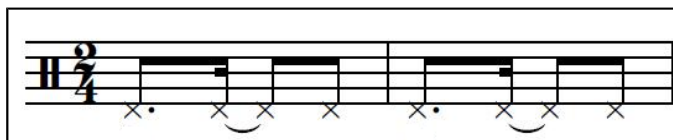


Fig. 1.8: Desenho rítmico usado em calango.

### 1.2.4 Coco e Maracatu

Segundo Jose Teles (Apud MARCELO E RODRIGUES, 2012 p. 22), o baião existe desde o século XIX. “Baião é o aproveitamento da parte na linha melódica do cantado da viola, compasso mais ritmado, com traços do coco e maracatu”.

Em seu artigo, Luiz Heitor Correa de Azevedo (1944 p. 240-241) apresenta esta descrição de coco:

A meu ver, o coco representa a fusão mais harmoniosa entre a musicalidade cabocla e a negra. Mas o canto a tempo, marcado pelo ruído de instrumentos percutidos e pelas palmas das circunstâncias e a feição coreográfica com os dançarinos executando os seus passos, isoladamente e sucessivamente, no meio do círculo, formado pelos demais, deixa transparente a contribuição africana.

No livro de Eder Rocha Dos Santos (p. 31) é relatado que a dança coco é executada no campo de trabalho:

É uma dança de trabalho, feito nas quebradas de coco nos litorais, nos engenhos de cana de açúcar e no pisar de barro para a construção de casas de pau-a-pique, entre outros, caracterizada pela improvisação do canto e o sapateado na dança.

Existem várias formas dessa dança, como coco-de-praia, coco-de-ganza (instrumental), coco-de-fila (dança) e samba de coco (música e métrica). O ganzá, chocalho cilíndrico em folhas de flandres, o pandeiro, o surdo, juntamente com as palmas dos dançarinos, são os instrumentos mais usados nesta forma de dança. O canto é dividido em estrofes improvisadas, refrão coral e outros motivos melódicos, num andamento rápido, caracterizado pela síncope usada (CORREA DE AZEVEDO: 1944, p. 241).

As características do coco, mais ligadas ao baião são: o improviso nas melodias, o uso da síncope, o andamento rápido e os desenhos rítmicos executados no surdo. (Figura 1.9).

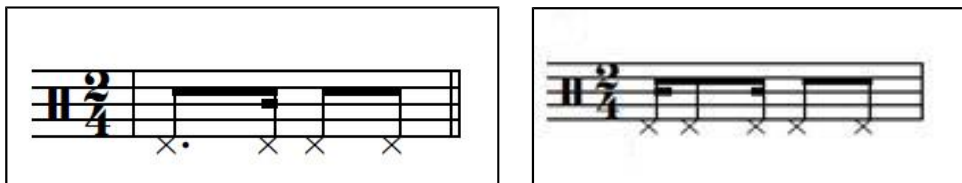


Fig. 1.9: Desenhos rítmicos executados no surdo em coco.

O maracatu é uma manifestação cultural vinda da África, mais especificamente da região do antigo Congo, mesclada à música folclórica pernambucana, afro-brasileira, encontrada no Recife (DOS SANTOS, p. 22).

O maracatu rural, também, conhecido por maracatu de baque solto ou maracatu de orquestra, surgiu na década 1920, em Pernambuco. O nome maracatu rural refere-se à sua região de origem, do plantio da cana de açúcar; maracatu de baque solto relaciona-se ao andamento rítmico, executado pelos instrumentos de percussão, que se assemelham ao som do trote de cavalo (DOS SANTOS, p. 22) e maracatu de orquestra refere à formatação do grupo: cinco instrumentos de percussão, uma ou duas vozes e um, dois ou três instrumentos de sopro.

Como no baião, o modo mixolídio é um dos modos mais utilizados, na execução das melodias do maracatu de orquestra.

Segundo Cesar Guerra Peixe (1980, p. 96), o maracatu de orquestra usa ritmos, que, também, são utilizados no baião, como estes: (Figura 1.10).

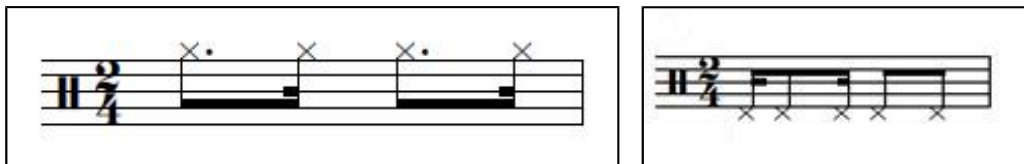


Fig. 1.10: Desenhos rítmicos executados no surdo em maracatu de orquestra.

### 1.3 Luís Gonzaga

Embora tenha sido pouco gravado no século XX, o ritmo do baião marcou presença em 1946, com a gravação de Luís Gonzaga, de “Asa Branca”.

Luís Gonzaga é considerado o grande transformador e difusor do gênero do baião, inovando a formação instrumental mais ouvida nas gravações, com a utilização do zabumba, do triângulo e da sanfona. Gonzaga foi capaz de assimilar o ritmo original do baião e transformá-lo em outro contexto, sem corromper seus elementos intrínsecos. Por meio de suas gravações, podemos compreender o papel de cada instrumento e as nuances do gênero baião em sua forma mais pura. Sonia Raymundo (1999, p. 2) confirma a repercussão da disseminação e popularização desse gênero por Luís Gonzaga: “O poeta, cantor e compositor Luís Gonzaga foi quem difundiu o gênero nacionalmente”.

### 1.3.1 A popularização do baião

O baião foi levado, para todas as regiões brasileiras, durante o século XX. Maria Feretti (1988, p. 45) afirma que:

A música nordestina passou a constituir um gênero da MPB, quando Luis Gonzaga e Humberto Teixeira, parceiro de Luís Gonzaga, lançaram, na comunicação de massa do Rio de Janeiro, o “Baião” de 1946, a primeira música a ser registrada naquele ritmo.

No Rio de Janeiro, o baião integrou-se com o samba e outros gêneros cariocas, disseminando a popularidade do ritmo. Gonzaga conseguiu romper as barreiras e divulgar essa música em todas as regiões do Brasil, o que permitiu que vários compositores e músicos tivessem acesso ao baião. Gonzaga, em parceria com Humberto Teixeira, fez com que suas gravações atravessassem as fronteiras do Brasil, chegando, até, à Europa e aos Estados Unidos. Sulamita Vieira (2000, p. 45) confirma a importância dessa disseminação para o Brasil: “O gênero chegou ao estatuto de símbolo da nacionalidade brasileira”.

Na década de 1950, o baião virara o gênero da moda. “Nos anos 50, nas boates paulistanas, tocava-se à proporção de 10 baiões para qualquer outro gênero musical” (GIFFONI, 1964, p. 66). Luís Gonzaga e seus parceiros, como Humberto Teixeira e Zé Dantas, passaram a dominar a MPB na década de 1950.

Humberto Teixeira facilitou a propagação do baião, por criar-lhe quatro movimentos únicos: xoteando, ou seja, com deslocamentos laterais; pisando em brasa, quando o pé se levanta um pouco do chão; balanceio, com a gingada do corpo para o lado e carrapeta, quando o par gira em torno de si (GIFFONI, 1964, p. 66).

O rádio foi, de fato, o meio de comunicação que possibilitou a popularização do gênero, projetando os artistas do campo musical a uma maior visibilidade. “Para a música nordestina, o disco e o rádio desempenharam papel decisivo” (FERETTI, 1988, p. 55).

Leonardo Rugero Peres (2011, p. 140) afirma em sua tese:

Luís Gonzaga, por exemplo, ao formatar o gênero baião ao contexto radiofônico de sua época, também foi levado às escolhas: repertórios, instrumentos musicais, indumentária, envolvendo o mundo do baião em uma roupagem que representa uma complexa interseção de objetivos e interesses culturais.

O baião dominou a maior parte dos programas de rádio da época e começou a invadir outros gêneros musicais. Até o final dos anos 50, o baião dominou o mercado musical no Brasil, com versos facilmente cantados, cujos temas tratavam do amor, do folclore e da vida dura.

#### 1.4 O baião atual

Podemos verificar duas fases distintas na trajetória do baião: a primeira, na Bahia, no século XIX, e a segunda, a partir de 1946, quando alcançou o Brasil inteiro. Seu ritmo é marcante e contagioso, comumente encontrado nos bailes de forró<sup>7</sup>, os quais proporcionam uma experiência de música e dança, com raízes nordestinas. Nesses bailes de forró, o baião, normalmente, é dançado de forma simples, com avanços, recuos e giros normais, que obedecem ao seu ritmo (GIFFONI, 1964, p. 66) Já o baião, na sua forma mais antiga, pode ser encontrado, como dança e música, no Bumba-Meu-Boi<sup>8</sup> e nas danças de caboclinhos da Paraíba, de Pernambuco e do Rio Grande do Norte (GIFFONI, 1964, p. 66).

Segundo o artigo de Sonia Raymundo (1999, p. 1), quase cinquenta por cento das obras eruditas do Brasil são influenciadas pela música popular, sendo que metade delas é influenciada pelo baião, pelo samba ou pelo choro.

---

<sup>7</sup> O termo “forró” designa um gênero musical que abrange vários ritmos nordestinos, tais como: baião, xote, xaxado e quadrilha.

<sup>8</sup> Bumba-meu-boi ou pavulagem é uma dança folclórica brasileira, na qual uma história é cantada, ao redor de um boi (falso) que morre e , depois, ressuscita.

## Capítulo 2 Características do baião

### 2.1 Tempo

Guerra Peixe considera o tempo do baião como “vivo e apressado” (GUERRA PEIXE, 1954, apud <http://www.guerrapeixe.com/>). A maior parte dos baiões é executada num tempo rápido, com o pulso da semínima entre 106-108 no metrônomo. Um exemplo desse tipo é o “Baião da Garoa” de Luís Gonzaga. É possível, entretanto, encontrar exemplos de baião em andamento lento: “Baião”, do mesmo autor, tem o pulso da semínima em, aproximadamente, 94 no metrônomo. Baiões mais rápidos, também, existem: a gravação “Asa Branca”, do mesmo compositor, apresenta um pulso para a semínima de, aproximadamente, 126 no metrônomo.

### 2.2 Forma

Muitas vezes os baiões são estruturados na forma de rondó, o que, provavelmente, pode ter contribuído para sua popularidade nacional, dada a facilidade com que se reconhecem as seções repetidas (RAYMUNDO 1999, p. 2). O “Baião da Garoa”, por exemplo, apresenta a forma: tema, seção A, tema, seção B, tema, seção A, tema, seção B, tema.

Quando não são estruturados na forma rondó, AB AC AD etc., os baiões, geralmente, apresentam formas, comparativamente, mais simples, como, por exemplo, ABC ABC ABC, encontrada em “Baião” de Luís Gonzaga, ou AB AB AB, encontrada em “No Ceará Não Tem Disso Não” do mesmo autor.

#### 2.2.1 Temas

Além do tema principal, outros materiais melódicos, também, podem ser expostos pelos outros instrumentos, como a sanfona, o violão e a flauta ou, ainda, por outro instrumento de sopro, tanto em introduções, extroduções<sup>9</sup> ou interlúdios entre os refrões.

O músico Vitor Gonçalves, que toca regularmente num trio de forró pé-de-serra<sup>10</sup>, relata ter ouvido do cantor Alfredo del Penho, enquanto tocavam juntos na banda de forró regional “Bodocongó”, que a palavra “tema”

<sup>9</sup> Extrodução é o termo usado para denominar a introdução tocada no final da música.

<sup>10</sup> Pé-de-serra é o termo usado para descrever a formação de um grupo musical de três músicos, cujos integrantes tocam triângulo, zabumba, e sanfona.

... é o termo usado no baião para denominar o material musical que vem no início da música e não se refere à melodia da letra. O tema pode ocorrer em momentos diferentes da música. (GONÇALVES, 2012).

Muitas vezes, esse tema é tocado na sanfona, ou no violão, ou nos dois, simultaneamente. No caso do “Baião da Garoa” de Luís Gonzaga, o tema é executado na sanfona e no violão em uníssono. Ainda segundo Vitor Gonçalves, esses temas podem ser tão marcantes, que os músicos acabam os reconhecendo, como parte imprescindível da forma da música (GONÇALVES, 2012).

No caso do “Baião da Garoa” a forma apresentada é: tema, seção A, tema, seção B, tema, seção A, tema, seção B, tema.

O tema do “Baião da Garoa” começa, em uníssono, entre o violão e a sanfona, apresentando-se em nove compassos. A frase é caracterizada pelo emprego de semicolcheias e pausas de semicolcheias. (Figura 2.1).

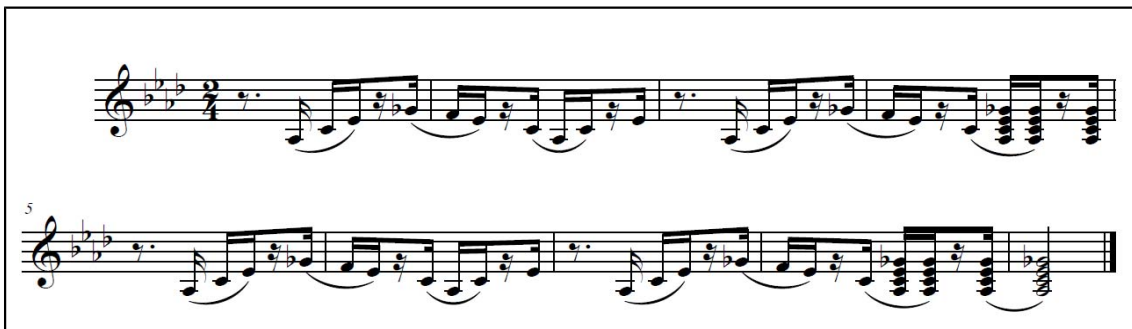


Fig. 2.1: Tema do “Baião da Garoa,” compassos 1-9.

### 2.3 Pulsação do triângulo e do pandeiro

Segundo Grosvenor Cooper (1960, p. 3), o pulso presente na música pode ser definido como uma série de estímulos recorrentes iguais. Eles marcam unidades iguais no espaço temporal.

O pulso, no baião, é marcado pelo triângulo, um instrumento de percussão feito de metal e oriundo da Europa. É facilmente reconhecido pelo ouvinte, devido ao seu timbre característico e registro agudo. O triângulo é tocado com uma vareta de metal, em uma das mãos, enquanto a outra segura o instrumento, para abrir e fechar o som, para abafar alguns golpes e criar, dessa forma, um padrão rítmico no qual o pulso é marcado. Normalmente, padrões de semicolcheias seguidas ocupam inteiramente os compassos, sendo as primeiras duas semicolcheias do tempo percutidas com o som abafado, a terceira, com o som aberto



e a quarta, abafado de novo. A gravação da música de Luís Gonzaga, “Asa Branca” de 1946, confirma esse padrão do triângulo. (Figura 2.2).

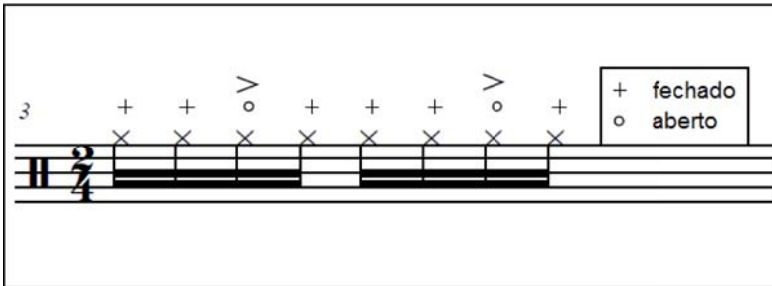


Fig. 2.2: “Asa Branca”, compasso 3, padrão rítmico do triângulo.

Em algumas composições, o pandeiro é usado para reforçar o pulso do triângulo, utilizando o mesmo padrão rítmico e acentos. No baião “No Ceará Não Tem Disso Não”, o pandeiro é utilizado, dessa maneira, como se fosse um triângulo. (Figura 2.3).

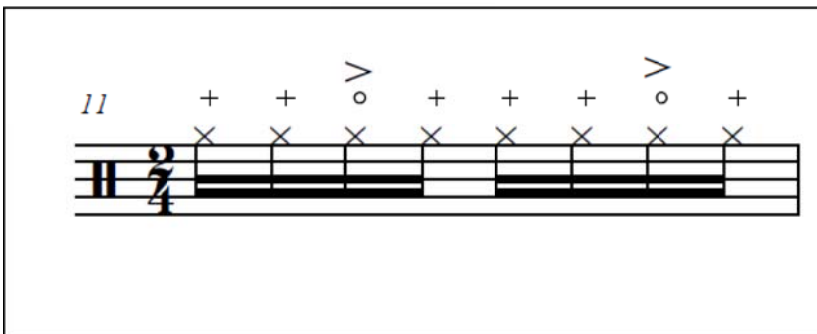


Fig. 2.3: “No Ceará Não Tem Disso não”, compasso 11, padrão rítmico do pandeiro.

### 2.3.1 Subdivisão de tempos

O pulso do baião se caracteriza por uma subdivisão de tempos em semicolcheias, indicada para o triângulo ou pandeiro. Essa subdivisão se manifesta, segundo o acordeonista Vitor Gonçalves (2012), como o resultado aproximado de uma tercina de colcheias contra duas colcheias, onde todos os pulsos da tercina são tocados, bem como a segunda colcheia, produzindo um padrão de quatro percutidas num tempo só. Portanto, essa subdivisão não é regular entre as quatro semicolcheias. Há um ligeiro prolongamento da primeira semicolcheia, acarretando uma precipitação da segunda para a terceira (Figura 2.4).

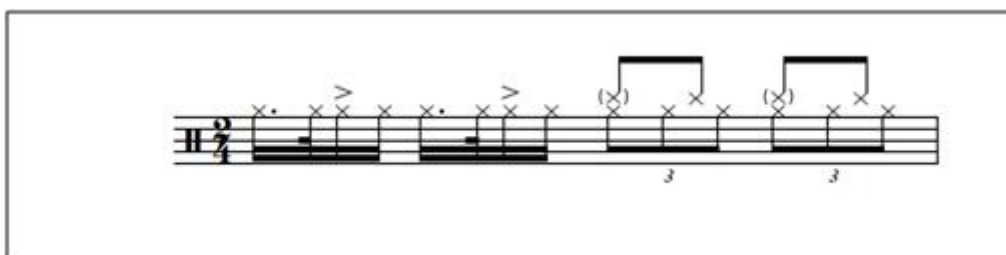


Fig. 2.4: Subdivisão do pulso do triângulo no baião.

A execução do ritmo subdividido pode ser ouvida em duas gravações de Luis Gonzaga: uma no pandeiro, de “No Ceará Não Tem Disso Não” (Figura 2.5) e outra no triângulo, de “Asa Branca”. (Figura 2.6).

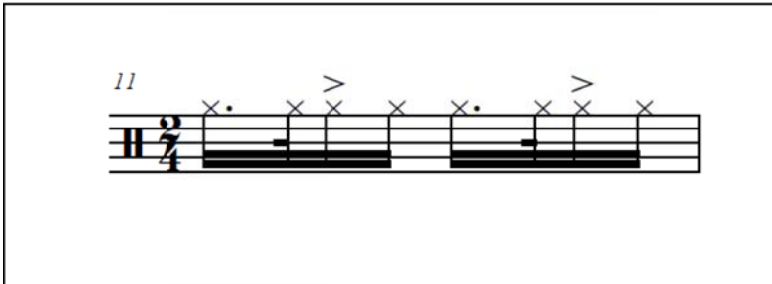


Fig. 2.5: “No Ceará Não Tem Disso não”, compasso 11, subdivisão do pulso do pandeiro.

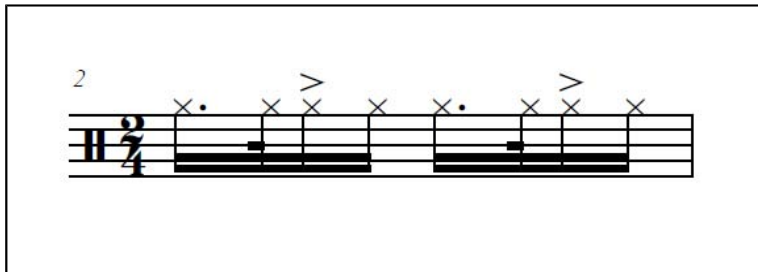


Fig. 2.6: “Asa Branca”, compasso 2, subdivisão do pulso do triângulo.

## 2.4 Motivos Rítmicos do Zabumba e Sanfona

Considera-se que (a) “Métrica é a medida do número de pulsos, entre acentos, que ocorrem periodicamente de forma, mais ou menos regular”<sup>11</sup> (COOPER, 1960 p. 3). (b) “Portanto, para que a métrica exista, alguns pulsos na série precisam ser perceptualmente acentuados ou marcados relativamente aos demais”<sup>12</sup> (COOPER, 1960 p. 4). (c) “O ritmo pode ser definido, como a forma pela qual um ou mais pulsos, não acentuados, agrupam-se, em relação ao acentuado”<sup>13</sup> (COOPER, 1960, p. 6). Conseqüentemente, para se identificar a métrica e o padrão rítmico de uma peça, há que se definir quais são os pulsos acentuados. Segundo Cooper (COOPER, 1960, p.7), os acentos distinguem-se conforme sejam produzidos: pela força ou intensidade (acento dinâmico), ou pela duração (acento rítmico).

<sup>11</sup> “Meter is the measurement of the number of pulses between more or less regularly recurring accents.”

<sup>12</sup> “Therefore in order for meter to exist, some of the pulses in a series must be accented-marked for consciousness-relative to others.”

<sup>13</sup> “Rhythm may be defined as the way in which one or more unaccented beats are grouped in relation to an accented one.”

### 2.4.1 Zabumba

No baião, o zabumba é o instrumento que define a métrica da música por meio do padrão rítmico, criado pela acentuação dos pulsos. De acordo com Mário de Andrade (apud DOS SANTOS, p. 7), o zabumba pode ser definido como:

Instrumento de percussão; tambor grande com duas membranas, percutidas na posição vertical, com duas baquetas; o mesmo que zabumba e bombo.<sup>14</sup>

Esse tambor é encontrado em vários países, inclusive no Brasil, onde o zabumba do Nordeste ou zabumba do baião é o mais conhecido. O zabumba do baião é um instrumento de percussão com medidas tradicionais, habitualmente em polegadas, de 18'x 08', fabricado em madeira ou em metal e com corpo cilíndrico. As duas extremidades são cobertas por pele de cabra ou material sintético e é afinado por meio de corda(s) ou tarrachas. A membrana superior, mais grossa, produz os sons graves e a membrana inferior, fina, produz os sons agudos. O zabumba é tocado com duas baquetas, uma macia, na parte grave, e a outra, fina e flexível, na parte aguda.

Para tocar o baião, utilizam-se os dois sons do zabumba, grave e agudo, porém são os graves que produzem os acentos que caracterizam o estilo. O som grave da membrana superior pode ser produzido, por um golpe aberto, onde se ouve ressoar a nota ou por um golpe abafado, que produz um som curto e seco.

No baião, os sons graves do zabumba são, habitualmente, tocados na cabeça do primeiro tempo e na quarta semicolcheia do primeiro tempo, ambos acentuados. O som do golpe na cabeça é grave e aberto, produzindo um acento dinâmico, enquanto o golpe na quarta semicolcheia é grave, fechado e executado na síncope do padrão, que dura até o final do compasso, produzindo um acento agógico. Esse padrão, com a mesma acentuação, é repetido, após a semicolcheia ligada à semínima no segundo tempo, caracterizando uma métrica de compasso binário e um motivo rítmico por compasso, conhecido como a "base"<sup>15</sup> do baião. (Figura 2.7).

A descrição do padrão rítmico do zabumba apresentada por Sonia Raymundo (1999, p. 6) é esta:

<sup>14</sup> DE ANDRADE, Mario. *Dicionário Musical Brasileiro*, p. 577, 1989. In: *Zabumba Moderno Vol. 1*. Pernambuco: Funcultura, p. 7.

<sup>15</sup> "Base" é um termo usado na música popular, para denominar o padrão rítmico - colcheia pontuada, seguida por semicolcheia, que é mais utilizado no baião.

Quando uma determinada melodia apresenta uma estrutura rítmica ou melódica formada por um agrupamento que possa ser facilmente identificado ou padronizado (como é o caso do padrão rítmico do baião), é comum que tal agrupamento seja enfatizado na execução pela articulação. Não há dúvida de que o primeiro tempo deva ser acentuado (a colcheia pontuada e a síncope).

Esse motivo no compasso binário pode ser ouvido nos compassos 9-12 em “Asa Branca”. (Figura 2.7).

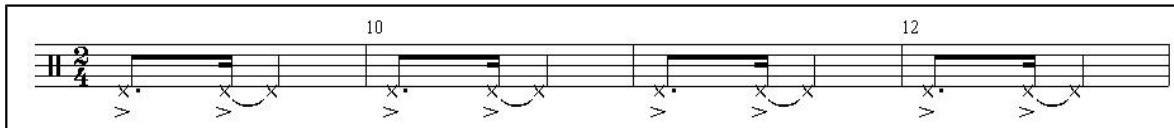


Fig. 2.7: “Asa Branca”, compassos 9-12, padrão rítmico do zabumba.

Com compasso binário e subdivisão de oito semicolcheias, esse motivo rítmico do zabumba oferece outras variações (RAYMUNDO, 1999, p. 4). Em “Asa Branca”, a base do baião é seguida por uma colcheia na cabeça do segundo tempo. Ainda assim, os golpes na cabeça do primeiro tempo são na quarta semicolcheia do primeiro tempo, sendo acentuados. (Figura 2.8).

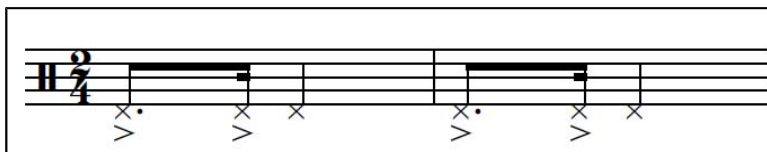


Fig. 2.8: “Asa Branca”, compassos 1 e 2, variação do padrão rítmico do zabumba.

O “baião” contém três outras variações executadas pelo zabumba, sempre mantendo esses acentos, na cabeça do compasso e na quarta semicolcheia do primeiro tempo. (Figura 2.9).



Fig. 2.9: “Baião”, compassos 13, 14, e 40, três variações do padrão rítmico do zabumba.

“Óia Eu Aqui de Novo”<sup>16</sup> oferece mais uma variação, que começa no compasso 11, onde se observa a base do baião, seguida de uma colcheia no contratempo do segundo tempo com acentos na cabeça e quarta semicolcheia do primeiro tempo . (Figura 2.10).

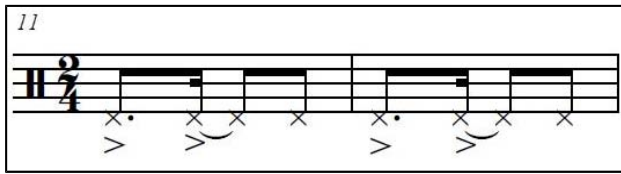


Fig. 2.10: “Óia Eu Aqui de Novo”, compassos 11 e 12, variação do padrão rítmico do zabumba.

### 2.4.2 Sanfona

A sanfona é um instrumento, cuja presença é praticamente constante, na execução do baião. É tocada com as duas mãos ao mesmo tempo, enquanto movimentam o fole que produz o ar necessário, para gerar o som. A mão direita utiliza um teclado nos moldes do piano, e os dedos da mão esquerda pressionam botões organizados em fileiras também chamados baixos. Os baixos, nos modelos, habitualmente, usados no baião, dispõem de 120 botões, dispostos em 20 fileiras diagonais de 6 botões, produzindo os sons correspondentes à tônica do acorde, à terça do acorde, a um acorde menor, a um acorde maior e a um acorde dominante.

O acordeonista Vitor Gonçalves (2012) caracteriza, assim, a função da sanfona:

A mão esquerda faz o ritmo do baião, a levada nas linhas de baixos. A mão direita faz as melodias, preenche os acordes, ou apoia o ritmo da mão esquerda. O fole produz o som, fazendo da sanfona um instrumento de sopro e permitindo o uso de dinâmicas e timbres. A abertura e fechamento do fole produzem o resfôlego ou notas repetidas. (GONÇALVES, 2012).

Esse autor afirma, ainda, que a mão esquerda da sanfona apoia, ritmicamente, os padrões do zabumba e que a base do baião é tocada tanto na cabeça do compasso, como na quarta semicolcheia do primeiro tempo, com uma ligadura no segundo tempo, para dar continuidade ao som da sanfona. (Figura 2.11).

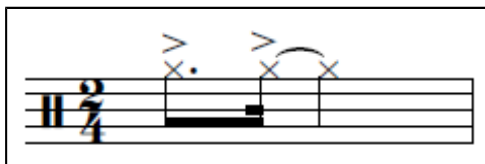
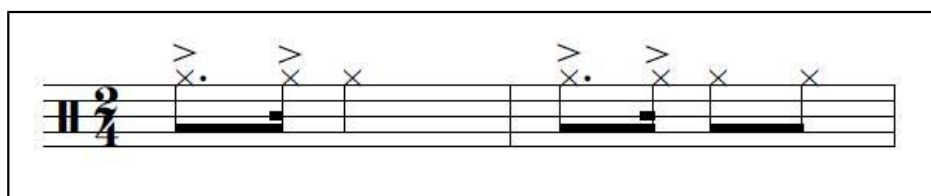


Fig. 2.11: Motivo rítmico da mão esquerda na sanfona.

E cita, também, outros padrões rítmicos na sanfona iguais ao zabumba.(Figura 2.12).



riação do baião.

Fig. 2.12: Variações do motivo rítmico da mão esquerda na sanfona.

Esse mesmo músico afirma, ainda, que, por vezes, a sanfona toca muito “no chão” <sup>17</sup>, criando um padrão onde se ouve a base do baião, em todos os tempos. (Figura 2.13).

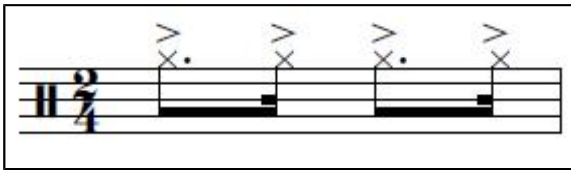


Fig. 2.13: Motivo da mão esquerda na sanfona “no chão”.

A pulsação das quatro semicolcheias na sanfona é denominada resfôlego, sendo que algumas das semicolcheias são acentuadas. O resfôlego é evidente nos primeiros dez compassos de “Óia Eu Aqui de Novo”, com o acento colocado em diferentes lugares do compasso. (Figura 2.14).

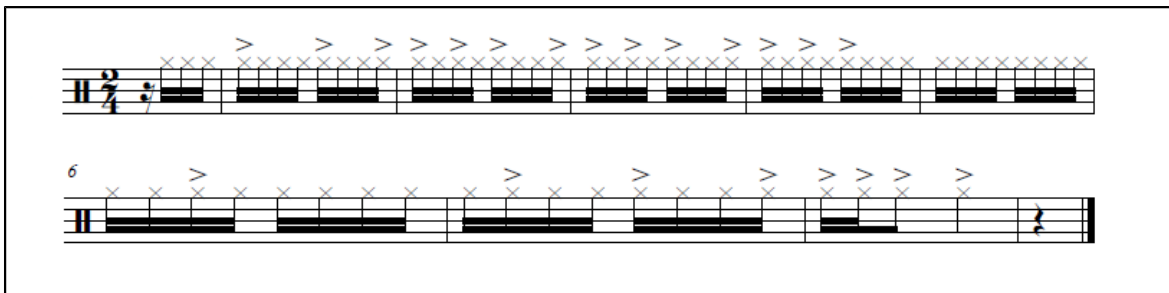


Fig. 2.14: “Óia Eu Aqui de Novo”, compassos 1-10, o resfôlego da sanfona.

Nos compassos 5-8 de “Baião”, a sanfona executa quatro padrões diferentes, característicos do gênero baião, como pode ser observado, na figura 2.15.

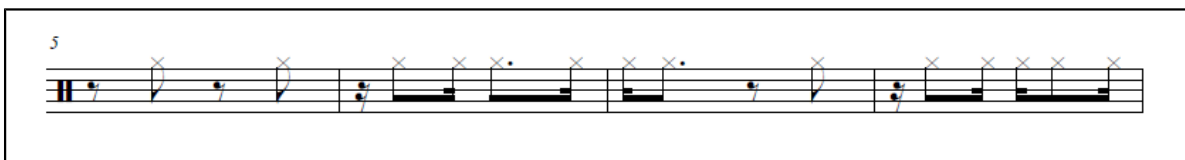


Fig. 2.15: “Baião”, compassos 5-8, variações no padrão rítmico da sanfona.

## 2.5 Outros motivos, em outros instrumentos

### 2.5.1 Voz

<sup>17</sup> “No chão” é uma expressão usada no baião, para descrever o padrão rítmico caracterizado por uma colcheia pontuada, seguida por uma semicolcheia.

As melodias do baião podem ser caracterizadas, ritmicamente, de acordo com as frases sincopadas e o uso de padrões dos instrumentos percussivos. A linha melódica cantada na gravação de “Baião” aproveita o uso de antecipação de colcheia, no compasso 41. (Figura 2.16).



Fig. 2.16: “Baião”, compassos 40-42, antecipação de colcheia na melodia.

Além disso, a melodia de “Baião” imita o zabumba no compasso 115 (Figura 2.17a). Compare com o desenho rítmico do zabumba (Figura 2.17b).



Fig. 2.17a: “Baião”, compasso 115, imitação do desenho rítmico do zabumba na melodia.

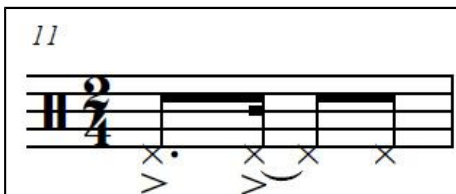


Fig. 2.17b: “Baião”, compasso 14 do padrão rítmico do zabumba.

Pode ser observado o uso da síncope, no refrão de “Baião”, no compasso 53. (Figura 2.18).



Fig. 2.18: “Baião”, compasso 53, uso de síncope na melodia.

## 2.5.2 Violão

No tema de “Baião da Garoa” de Luís Gonzaga, pode-se observar o amplo uso e exploração da síncope pelo violão em relação ao grupo de três semicolcheias, começando na *appoggiatura* do tempo anterior. (Figura 2.19).



Fig. 2.19: “Baião da Garoa”, compassos 1-9, uso da síncope no violão.

Em “Baião da Garoa”, o violão define a harmonia, executando o padrão típico da zabumba: colcheia pontuada na cabeça seguida pela semicolcheia, seguida por uma colcheia. (Figura 2.20).

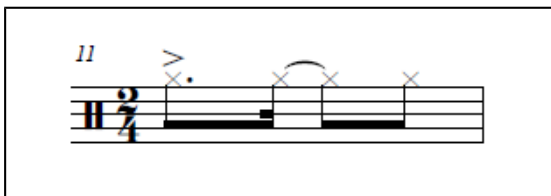


Fig. 2.20: “Baião da Garoa”, compasso 11, padrão rítmico do violão.

### 2.5.3 Cavaquinho

O cavaquinho pode desempenhar uma função rítmica no acompanhamento, como por exemplo, no compasso 119 da gravação de Luís Gonzaga “Que Nem Jiló,” onde percebemos a base do baião nas segunda e terceira semicolcheias no segundo tempo. (Figura 2.21).



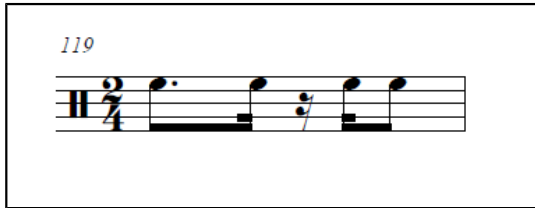


Fig. 2.21: “Que nem Jiló”, compasso 119, padrão rítmico do cavaquinho.

Em “Vem Morena”, o cavaquinho executa um padrão em todas as semicolcheias do compasso, acentuando as terceiras semicolcheias de cada grupo. (Figura 2.22).

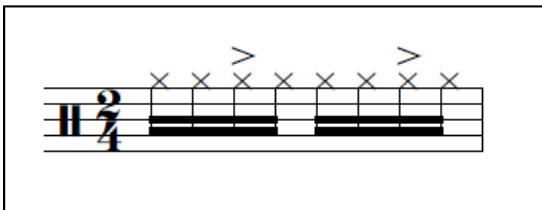


Fig. 2.22: “Vem Morena”, compasso 1, padrão rítmico do cavaquinho.

#### 2.5.4 Agogô

O agogô pode ser empregado, para reforçar o contratempo do compasso, como se pode ouvir em “Baião da Garoa”. Neste exemplo, os três sinos são percutidos na ordem do mais grave para o mais agudo e vice versa, criando um padrão que abrange dois compassos. (Figura 2.23).



Fig. 2.23: “Baião da Garoa”, compassos 11-12, padrão rítmico do agogô.

Em “Asa Branca”, também, de Luís Gonzaga, o agogô produz dois sinos e é percutido na cabeça de cada tempo, formando um padrão, que se encaixa em um compasso. (Figura 2.24).

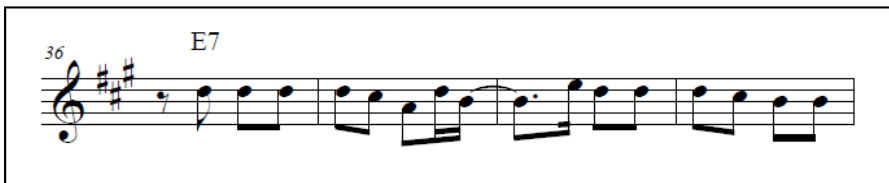


Fig. 2.24: “Asa Branca”, compasso 4, padrão rítmico do agogô.

## 2.6 Aspectos melódicos

### 2.6.1 Escalas

Vários teóricos da música popular brasileira, tais como Korman (2001, p. 85) e Raymundo (1999, p. 3), atestam que no baião se utiliza muito dos modos mixolídio<sup>18</sup> e lídio<sup>19</sup> e de suas respectivas variações. A gravação de “Baião” demonstra um amplo uso do modo mixolídio, nas melodias sobre quase todos os acordes. No compasso 36, a voz entra no sétimo grau abaixado da escala de MI maior, ou seja, bequadro. A harmonia nesse compasso é MI com sétima, portanto estabelecendo o modo mixolídio, que se estende até o compasso 39. (Figura 2.25).



quatro notas repetidas. A melodia de “Baião” de Luís Gonzaga exibe tal padrão, como pode ser observado, na figura 2.28,

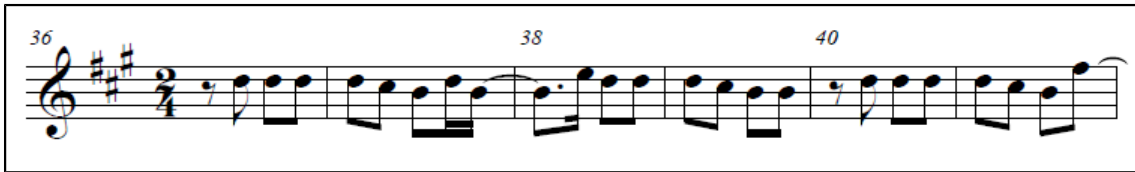


Fig. 2.28: “Baião”, compassos 36- 40, uso de notas repetidas.

o mesmo ocorrendo em “Que Nem Jiló”, do mesmo autor. (Figura 2.29).



Fig. 2.29: “Que Nem Jiló”, compasso 1, uso de notas repetidas.

### 2.6.3 Texturas melódicas

No baião, também, se observa o adensamento da textura, onde a melodia pode ocorrer, ao mesmo tempo, no canto e noutros instrumentos, como a sanfona ou o violão, com o mesmo ritmo, mas em intervalos de terças ou sextas. Em “Asa Branca”, a melodia principal é repetida na sanfona com o intervalo de uma terça diatônica superior. (Figura 2.30).



Fig. 2.30: “Asa Branca”, compassos 9-23, melodia em terças.

### 2.6.4 *Ostinato*

O *ostinato* é um recurso composicional observado em alguns baiões. Nas gravações de Luís Gonzaga, o *ostinato* pode ser ouvido entre sanfona e voz ou, ocasionalmente, nas vozes de apoio. Segundo o acordeonista Vitor Gonçalves (GONÇALVES, 2012), esse *ostinato* pode ser uma improvisação ou algo planejado. Observa-se nos compassos 17-18 da gravação de “Baião” de Luís Gonzaga o uso de *ostinato* da sanfona inferior. (Figura 2.31).

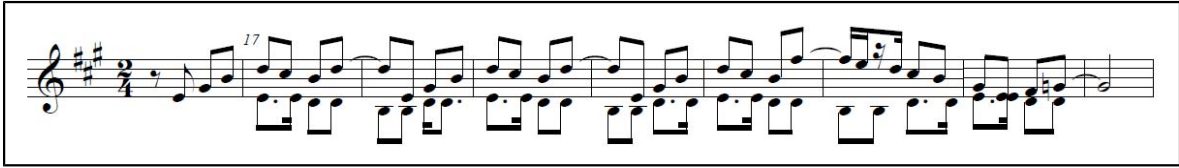


Fig. 2.31: “Baião”, compassos 17-18, uso de *ostinato* na sanfona inferior.

## 2.7 Aspectos harmônicos

### 2.7.1 Acordes

A harmonia é comumente construída pela sanfona, pelo violão e, em algumas composições, pelo cavaquinho. Em seguida, apresentamos os esquemas harmônicos mais usados em baião.

Em “No Ceará Não Tem Disso Não”, a harmonia é baseada no I, IV e V graus. (Figura 2.32).

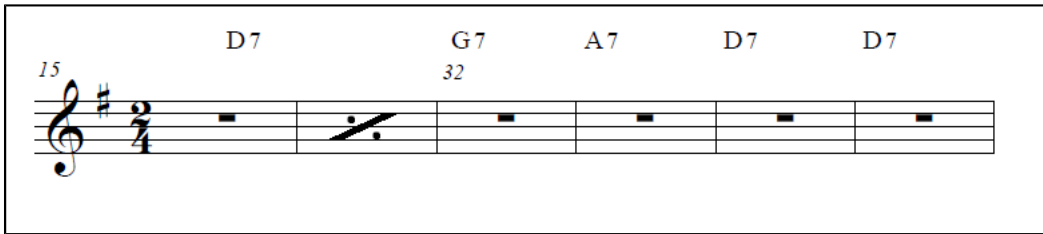


Fig. 2.32: “No Ceará Não Tem Disso Não”, esquema harmônico.

De autoria de Luís Gonzaga e Zé Dantas, “ABC do Sertão” apresenta, no modo menor, os graus I, IV, V e V7/IV nas partes do violão e da sanfona. (Figura 2.33).

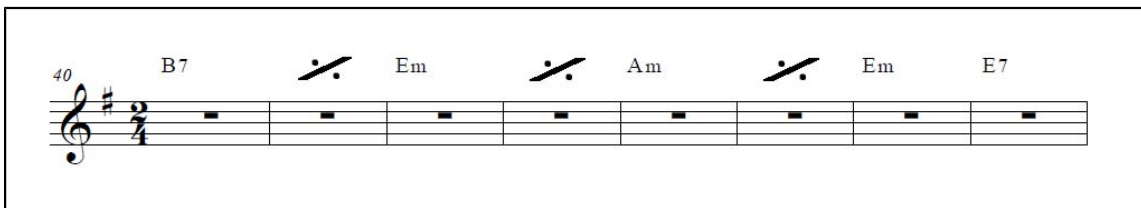
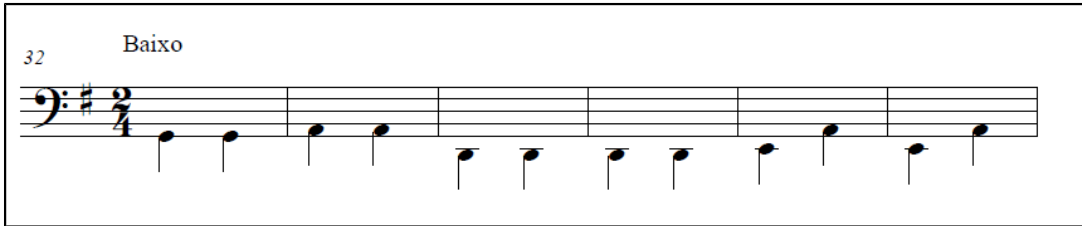


Fig. 2.33: “ABC do sertão”, esquema harmônico.

### 2.7.2 Linha do baixo

Na gravação de “No Ceará Não Tem Disso Não”, ouvimos o contrabaixo, reforçando a harmonia, através das tônicas e quintas, dos acordes de seqüência constante de semínimas. (Figura 2.34).



acentuação apropriada e andamento uniforme, ao passo que as melodias devem fluir com pouco, ou mesmo, sem qualquer *rubato*.

## 2.9 As letras das canções

Ferreti (1983, p. 102), assim, descreve o sentido das letras de Luís Gonzaga: “a música por ele divulgada, inspirada no complexo musical do Nordeste, conta a história de sua terra, do drama da seca, da maneira de viver do seu povo e de suas tristezas e alegrias”. A letra de “Asa Branca” descreve a dificuldade de um homem, morando na terra seca, e sua vontade de fugir em busca de uma vida melhor e que, somente, voltará, quando findar a seca e a terra estiver, novamente, fértil, para o plantio.

Quando "oiei" a terra ardendo  
Qual a fogueira de São João,  
Eu perguntei a Deus do céu, ai  
Por que tamanha judiação.

Eu perguntei a Deus do céu, ai  
Por que tamanha judiação.

Que braseiro, que “fornaia”,  
Nem um pé de “prantação”  
Por “farta” d’água perdi meu gado,  
Morreu de sede meu alazão.

Por “farta” d’água perdi meu gado,  
Morreu de sede meu alazão.

“Inté” mesmo a asa branca  
Bateu asas do sertão.  
"Intonce" eu disse, adeus Rosinha,  
Guarda contigo meu coração.

"Intonce" eu disse, adeus Rosinha,  
Guarda contigo meu coração.

Hoje longe, muitas “légua”,  
Numa triste solidão,  
Espero a chuva cair de novo,  
Pra mim “vortar”, pro meu sertão.

Espero a chuva cair de novo,  
Pra mim “vortar”, pro meu sertão.

Quando o verde dos teus "óio",  
Se "espaia" na “prantação”,  
Eu te asseguro, não chore não, viu,

Que eu “vortarei”, viu,  
Meu coração.

Eu te asseguro não chore não, viu,  
Que eu “vortarei”, viu,  
Meu coração.

Por outro lado, a letra de “Baião” trata da trajetória da carreira de Luís Gonzaga cantando, dançando e tocando diferentes gêneros de música em vários lugares, até o momento em que apresenta para o mundo uma nova maneira de cantar, tocar e dançar: é a revelação do baião.

Eu vou mostrar pra vocês,  
Como se dança o baião.  
E quem quiser aprender,  
É favor prestar atenção.  
Morena chega pra cá,  
Bem junto ao meu coração,  
Agora é só me seguir,  
Pois eu vou dançar o baião.  
Eu já dancei “balance”,  
Xamego, samba e xerém,  
Mas o baião tem um quê  
Que as outras danças não têm.  
Oi , quem quiser é só dizer,  
Pois eu com satisfação,  
Vou dançar, cantando o baião.  
Eu já cantei no Pará,  
Toquei sanfona em Belém,  
Cantei lá no Ceará,  
E sei o que me convém.  
Por isso eu quero afirmar,  
Com toda convicção,  
Que sou doido pelo baião.

### Capítulo 3. Análise do “baião” em três obras selecionadas do repertório brasileiro erudito para piano

Foram selecionadas as seguintes obras, para analisar e constatar a presença de elementos do baião: “Suíte nº 3 para piano, 4º movimento” , de Ronaldo Miranda; “Baião da Suíte nº 6” , de Osvaldo Lacerda e “Baião”, de Octavio Maul. A escolha das duas primeiras

peças foi baseada na consulta ao trabalho de Salomea Gandelman (1997), 36 Compositores Brasileiros: Obras Para Piano, onde a autora observa a influência do baião, em algumas composições. A obra de Octavio Maul, “Baião”, foi escolhida por meio de investigação no *site da internet* que fornece uma lista das obras desse compositor ([http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e\\_maul/e\\_maulintro.html](http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_maul/e_maulintro.html)). As partituras dessas três obras foram analisadas, com o objetivo de identificar nelas características do baião, semelhantes às daquelas de Luís Gonzaga.

### 3.1 Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento

Ronaldo Miranda compôs três suítes para piano solo e a nº 3 foi analisada neste trabalho. A suíte nº 3 para piano solo foi composta em 1973 e consiste em quatro movimentos. Na visão de Salomea Gandelman (1997, p. 177), a obra é uma “suíte de peças de cunho nacionalista, contrastantes, quanto a andamento e caráter, em idioma predominante modal”. Cada movimento corresponde a uma dança e contém elementos encontrados no gênero baião. Entretanto, apenas o último movimento é denominado “Baião”. A autora caracteriza esse movimento como “gingado, rítmico, como um baião”. (GANDELMAN, 1997, p. 177).

O andamento do 4º movimento indicado pelo compositor varia entre 104-108 para a semínima (Figura 3.1). Em “Baião da Garoa” de Luís Gonzaga, também, foi observado um andamento que varia entre 106-108 para a semínima.



Fig. 3.1: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, andamento.,

Esse movimento segue a forma rondó com seções AB AC A. O uso repetido da seção A, em vários compassos desse movimento, assemelha-se ao “Baião da Garoa”, cujo tema, que corresponde à seção A na obra de Miranda, é repetido cinco vezes ao longo da música, seguindo a forma: tema, seção A, tema, seção B, tema, seção A, tema, seção B, tema.



### 3.1.1 Forma de compasso

O 4º movimento apresenta compasso binário (Figura 3.2), como, em geral, nos baiões, o que pode, também, ser observado em “Asa Branca” de Luís Gonzaga.



Fig. 3.2: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, forma de compasso.

Nessa obra de Ronaldo Miranda, o compasso muda para  $\frac{3}{4}$  no compasso 9, portanto, ternário; no compasso 10, continua em  $\frac{3}{8}$ , ainda, ternário; no compasso 11, passa para  $\frac{3}{4}$  e, no compasso 12, muda para  $\frac{2}{8}$ , novamente, binário. Observa-se a hemiola no compasso 9 com duas semicolcheias, seguidas da pausa de semicolcheia (Figura 3.3), o que equivale à colcheia pontuada, um dos elementos básicos do baião

Fig. 3.3: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 9-12, mudança de forma de compasso.

No compasso 10, há três colcheias que restabelecem o pulso. No compasso 11, repete-se a hemiola do compasso 9. O compasso 11 conclui com duas colcheias, para restabelecer o pulso binário do movimento no compasso 12. Por esse motivo, nesse último compasso, seria adequado que a nota RÉ, no contratempo, fosse acentuada. (Figura 3.3).

### 3.1.2 Motivos rítmicos transferidos do triângulo, do zabumba e da sanfona

O ritmo do triângulo em “Asa Branca” é definido por oito semicolcheias por compasso. (Figura 3.4a).

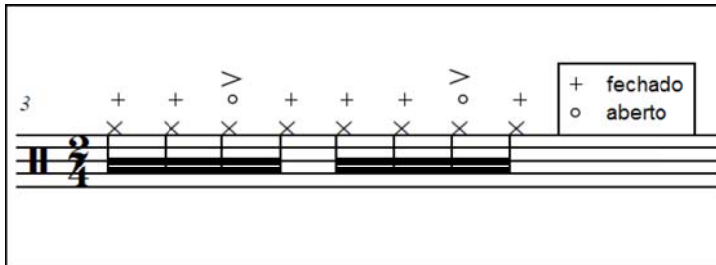


Fig. 3.4a: “Asa Branca”, compasso 3, padrão rítmico do triângulo.

Os compassos 3, 5, 34, 36, 62 e 64 do 4º movimento reproduzem o padrão citado, que pode ser considerado uma imitação do triângulo. (Figura 3.4b).

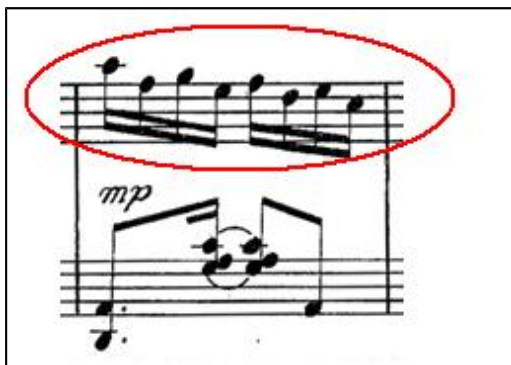


Fig. 3.4b: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 3, 5, 34, 36, 62 e 64, imitando o ritmo do triângulo em “Asa Branca”.

No compasso 56, o desenho rítmico no pentagrama superior consiste de oitavas com LÁ, somente, no primeiro tempo do compasso que se expande, para preencher os dois tempos dos compassos 60 e 61, assemelhando-se à pulsação do triângulo. Da mesma maneira que um acento foi colocado na parte do triângulo de “Asa Branca” (Figura 3.4a), seria coerente colocar um acento na terceira semicolcheia de cada grupo nos compassos 60 e 61 do 4º movimento. (Figura 3.5).



Fig. 3.5: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 56 – 61, imitação do triângulo de “Asa Branca” com acentos acrescentados.

Nos dois primeiros compassos deste movimento (Figura 3.6a), o desenho rítmico no pentagrama inferior é semelhante ao do zabumba nos compassos 11-12 de “Óia Eu Aqui de Novo” de Luís Gonzaga. (Figura 3.6b).



Fig. 3.6a: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 1-2, imitação do zabumba.



Fig. 3.6b: “Óia eu aqui de Novo”, compassos 11-12, desenho rítmico do zabumba.

Os acentos, no primeiro tempo dos compassos 1 e 2 (Figura 3.6a), não estão indicados. O acorde de quinta fornece apoio, quando utilizado nos registros graves do piano e, neste caso, está gerando a harmonia e o ímpeto para as notas seguintes, desempenhando a função de dois timbres produzidos pelo zabumba. Levando-se em consideração as características do baião, acentuar a primeira nota e o acorde na síncope do primeiro tempo resultaria em uma rendição fiel do padrão do zabumba no citado gênero. (Figura 3.7).



Fig. 3.7: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 1 e 2, imitação do zabumba com acentos.

O desenho rítmico nos compassos 1 e 2, normalmente, é executado pelos graves do zabumba que, por serem mais ressonantes, produzem um efeito de *legato*. Seria adequado, portanto, que o agrupamento rítmico de cada compasso fosse articulado em *legato*. (Figura 3.8).



Fig. 3.8: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 1 e 2, com o fraseado imitando o zabumba.

No compasso 7, o desenho rítmico do pentagrama superior (Figura 3.9a) é semelhante ao do zabumba no compasso 13 da música de “Baião”. (Figura 3.9b).



Fig. 3.9a: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compasso 7, imitação do zabumba.



Fig. 3.9b: “Baião” de Luís Gonzaga, compasso 13, desenho rítmico do zabumba.

Tomando-se por base a gravação de Luís Gonzaga (Figura 3.9b), seria coerente acentuar a primeira e a última nota de cada grupo no compasso 7. (Figura 3.10).

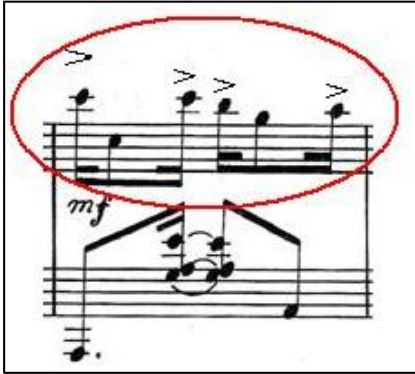


Fig. 3.10: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compasso 7, com acento imitando o zabumba.

No compasso 14, o resultado sonoro assemelha-se ao padrão do zabumba no compasso 13 de “Baião” (Figura 3.11b), graças ao acento na cabeça do primeiro tempo e na síncope da quarta semicolcheia do primeiro tempo nos dois pentagramas. (Figura 3.11a).

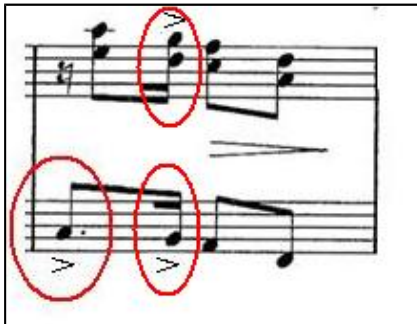


Fig. 3.11a: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compasso 14, com acento no pentagrama inferior, imitando o zabumba.



Fig. 3.11b: “Baião”, compasso 14, padrão rítmico do zabumba.

No compasso 17 (Figura 3.12a), as oito semicolcheias no pentagrama superior imitam a sanfona, de “Óia eu Aqui de Novo” (Figura 3.12b), onde podemos observar um resfôlego de oito semicolcheias por compasso com vários acentos deslocados.

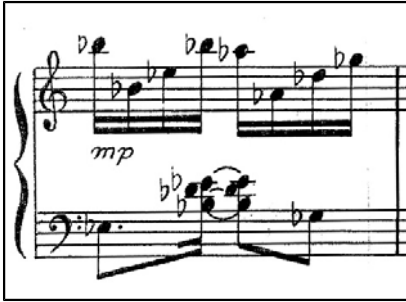


Fig. 3.12a: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento compasso 17, imitação do resfôlego.

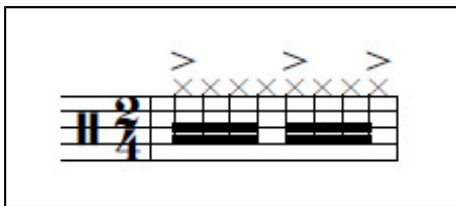


Fig. 3.12b: “Óia Eu Aqui de Novo”, compasso 1, desenho rítmico do resfôlego, da sanfona.

Ainda no compasso 17, em função do desenho melódico no pentagrama superior, onde existe uma linha diatônica melódica entre a primeira e a última semicolcheia do grupo, seria coerente destacar as primeiras e as últimas semicolcheias dos grupos (Figura 3.13).



Fig. 3.13: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compasso 17, imitação do resfôlego por meio de notas destacadas.

### 3.1.3 Outros motivos rítmicos

O padrão rítmico, que se realiza nos compassos 44 e 45 (Figura 3.14a), assemelha-se ao tema de “Baião da Garoa” (Figura 3.14b), onde observamos que a primeira nota do grupo articula-se, em legato, com a segunda. Portanto, sugerimos que as duas mãos sigam a mesma articulação nos compassos 44 e 45 do 4º movimento da Suíte no. 3. (Figura 3.15).

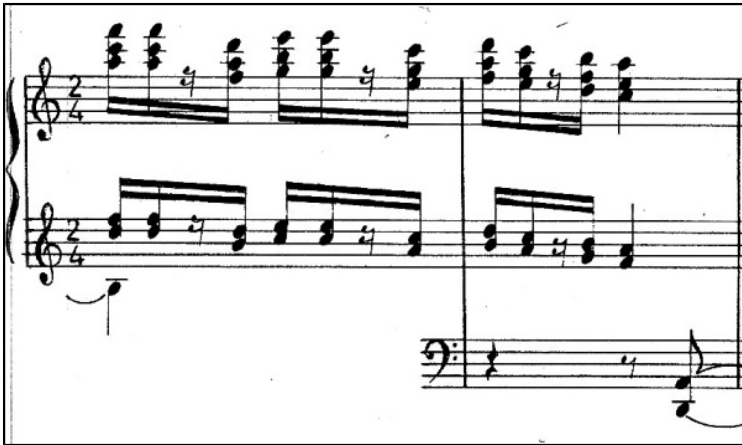


Fig. 3.14a: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento compassos 44 e 45, desenho rítmico.

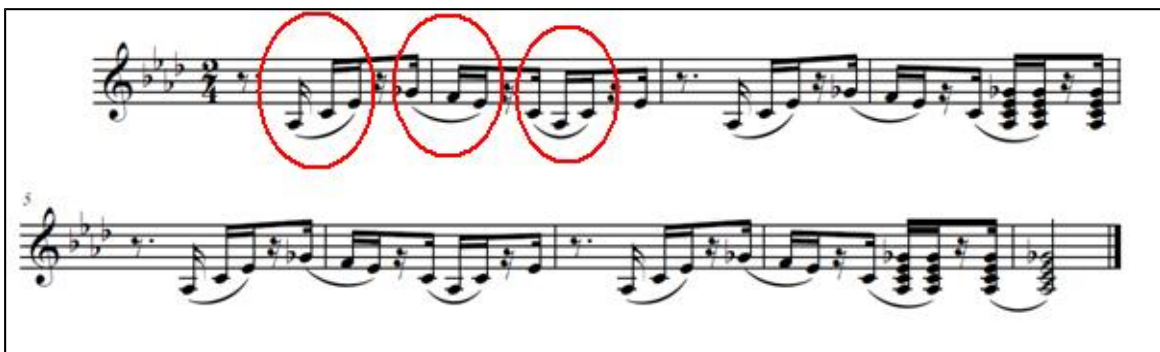


Fig. 3.14b: “Baião da Garoa”, compassos 1-9, desenho rítmico do tema.



Fig. 3.15: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 44 e 45, desenho rítmico.

Observando-se o agogô de “Baião da Garoa” (Figura 3.16a [i]), o cavaquinho de “Vem Morena” (Figura 3.16a [ii]) e a sanfona de “Baião” (Figura 3.16a [iii]), vê-se que há uma acentuação nos contratempos que reforça esse elemento rítmico do baião.

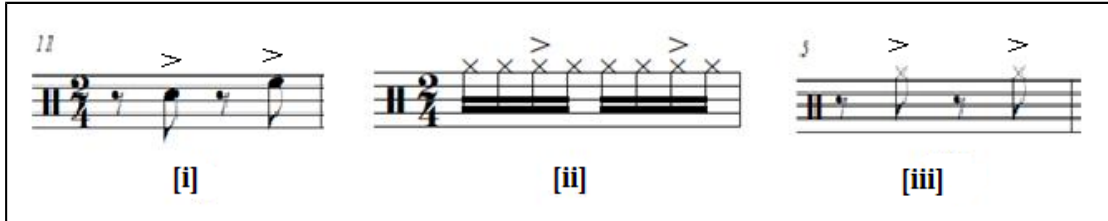


Fig. 3.16a: [i] “Baião da Garoa”, agogô, [ii] “Vem Morena”, cavaquinho, [iii] “Baião”, sanfona, com acentuação nos contratempos.

Um acento, colocado nessas partes fracas dos compassos 12, 43 e 73 (Figura 3.16b), resultaria em efeito semelhante.

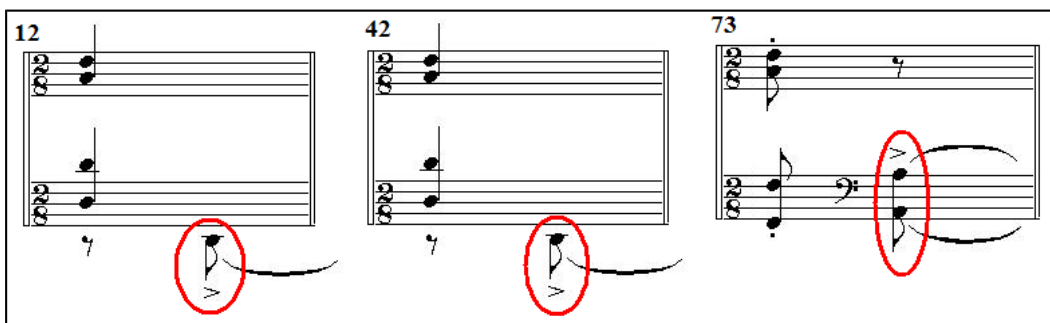


Fig.3.16b: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 12, 43 e 73, com acentuação nas partes fracas.

### 3.1.4 Aspectos Melódicos

O desenho melódico, que aparece no pentagrama superior nos compassos 3 e 4 (Figura 3.17a), é muito semelhante ao desenho melódico observado nos compassos 1-3 do tema de “Asa Branca”. (Figura 3.17b).



Fig. 3.17a: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compassos 3 e 4, desenho melódico do pentagrama superior.



Fig. 3.17b: “Asa Branca”, compassos 1-3, desenho melódico do tema.



No baião “Que nem Jiló”, observamos, no compasso 4, que o violão e a sanfona constroem, juntos, uma linha melódica no baixo em terças (Figura 3.18a).



Fig. 3.18a: “Que Nem Jiló”, compasso 17, linha do baixo de terças do violão e da sanfona.

No compasso 17 do 4º movimento da Suíte nº 3, o pentagrama inferior utiliza intervalos de terças do acorde, para movimentar a nota no baixo (Figura 3.18b).

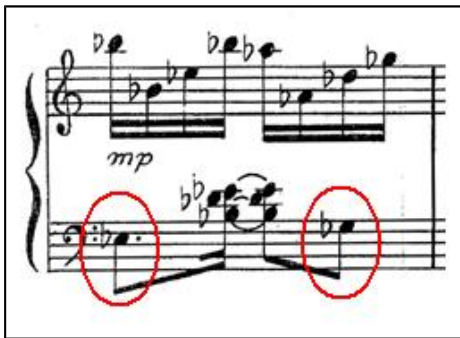


Fig. 3.18b: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compasso 4, linha do baixo de terças.

### 3.1.5 Notas repetidas

No compasso 13 do 4º movimento, o pentagrama superior apresenta notas repetidas (Figura 3.19a), que lembram o resfôlego, no primeiro compasso de “Óia Eu Aqui de Novo”. (Figura 3.19b). Embora em movimento contrário, o mesmo efeito fica evidente.



Fig. 3.19a: Suíte nº 3 de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compasso 13, notas repetidas no pentagrama superior.

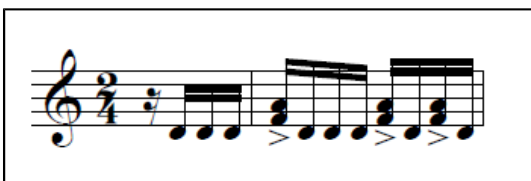


Fig. 3.19b: “Óia Eu Aqui de Novo”, compasso 1, notas repetidas da sanfona.

Devido ao desenho melódico no pentagrama superior no compasso 13 (Figura 3.19a), seria coerente, com o resfôlego da sanfona de “Óia Eu Aqui de Novo” (Figura 3.19b), acentuar a primeira semicolcheia do primeiro grupo e a primeira e terceira semicolcheias do segundo grupo (Figura 3.20).

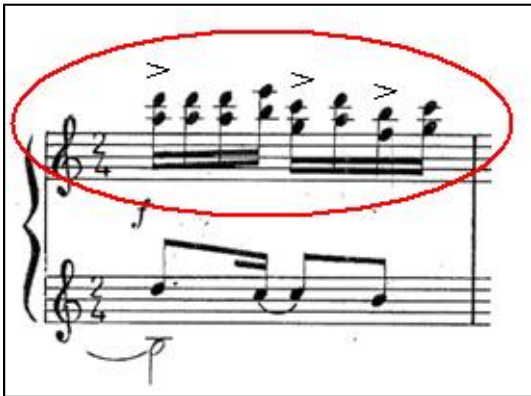


Fig. 3.20: Suíte nº 3, de Ronaldo Miranda, 4º movimento, compasso 13, notas repetidas no pentagrama superior com acentos.

### 3.2 Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, 4º movimento, “Baião”

O compositor Osvaldo Lacerda compôs várias suítes para piano solo. Neste trabalho, analisamos a nº1 para piano, composta em 1961, que consiste em quatro movimentos e é caracterizada como uma obra de “inspiração popular”. O último movimento, denominado “Baião”, apresenta linhas melódicas derivadas do modo mixolídio e *ostinati*, ritmos típicos, do gênero Baião (GANDELMAN: 1997, p. 119).

Há uma indicação metronômica (108 para a semínima ) que reflete o tempo básico do baião, conforme mencionado anteriormente. A expressão “Gingando<sup>20</sup>” enfatiza a ideia de dança (Figura 3.21).



Fig. 3.21: Suíte nº 1, de Osvaldo Lacerda, “Baião”, indicação metronômica.

<sup>20</sup> Gingando pode ser definido, como um jeito de dançar ou andar, inclinando-se para um e outro lado.

O “Baião” de Osvaldo Lacerda segue o mesmo compasso binário utilizado por Luís Gonzaga em seus baiões e por Ronaldo Miranda no 4º movimento da Suíte Nº 3. (Figura 3.22).



Fig. 3.22: Suíte nº 1, de Osvaldo Lacerda, “Baião”, compasso 1, fórmula de compasso.

### 3.2.1. Motivos rítmicos transferidos do triângulo, do zabumba e da sanfona

Esse “Baião” é caracterizado por um *ostinato* no pentagrama inferior, cujo desenho rítmico (Figura 3.23a) é semelhante ao do zabumba no compasso 14 do “Baião” de Luís Gonzaga. (Figura 3.23b).



Fig. 3.23a: Suíte nº 1, de Osvaldo Lacerda, “Baião”, compasso 1, imitação do zabumba no pentagrama inferior.



Fig. 3.23b: “Baião” de Luis Gonzaga, compasso 14, desenho rítmico do zabumba.

No compasso 2 do “Baião” de Osvaldo Lacerda, o mesmo padrão que observamos no primeiro compasso é repetido com variações que reforçam o *ostinato*, para manter coerência com o desenho original (Figura 3.24).

Fig. 3.24: Suíte nº 1, de Osvaldo Lacerda, “Baião”, compassos 1-3, pentagrama inferior.

No compasso 48 (Figura 3.25a), observamos um desenho rítmico semelhante ao do zabumba no primeiro compasso de “Óia Eu Aqui de Novo” de Luís Gonzaga (Figura 3.25b). O ritmo e a linha melódica da voz superior fazem com que esse desenho rítmico que imita o zabumba deva ser destacado.

Fig. 3.25a: Suíte nº 1, de Osvaldo Lacerda, “Baião”, compasso 52, imitação do zabumba na voz superior do pentagrama superior.

Fig. 3.25b: “Óia Eu Aqui de Novo”, compasso 1, desenho rítmico do zabumba.

Nos compassos 3 e 4 (Figura 3.26a), a linha melódica no pentagrama superior apresenta um desenho rítmico semelhante ao do zabumba de acordo com a gravação do “Baião” de Luís Gonzaga. (Figura 3.26b).



Fig. 3.26a: Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, “Baião”, compassos 3-4, imitação do zabumba no pentagrama superior.

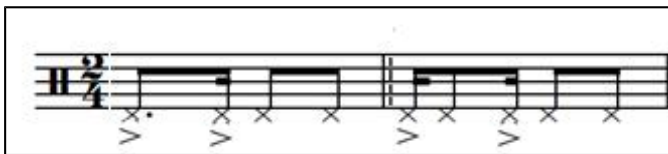


Fig. 3.26b: “Baião” de Luís Gonzaga, compassos 14 e 13, padrão rítmico do zabumba.

O desenho rítmico de semicolcheias da sanfona que ouvimos nos compassos 1 e 2 em “Óia Eu Aqui de Novo” (Figura 3.27a) pode ser comparado ao da voz superior dos compassos 43-44 do “Baião” de Osvaldo Lacerda. (Figura 3.27b).

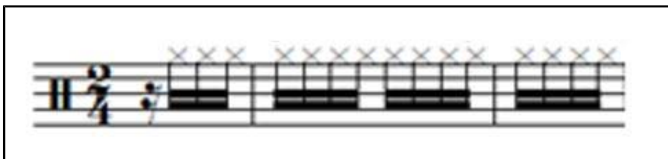


Fig. 3.27a: “Óia Eu aqui de Novo”, compassos 1-2, desenho rítmico da sanfona.

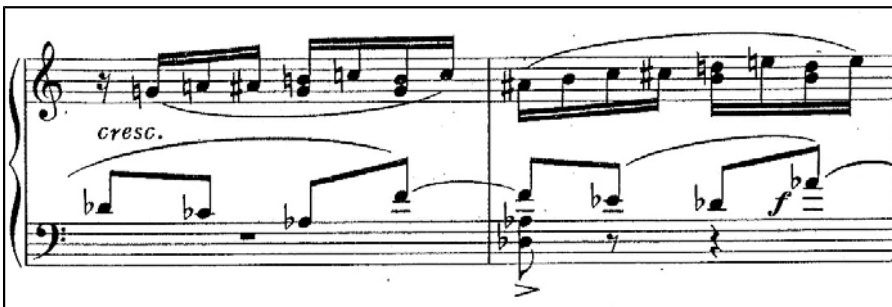


Fig. 3.27b: Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, 4º movimento, “Baião”, compassos 43 e 44, imitação da sanfona.

Nos compassos 40 e 41 do “Baião” de Osvaldo Lacerda, um acento nas semicolcheias em contratempo (Figura 3.28a) imitaria o padrão da sanfona no compasso 5 de Asa Branca. (Figura 3.28b).

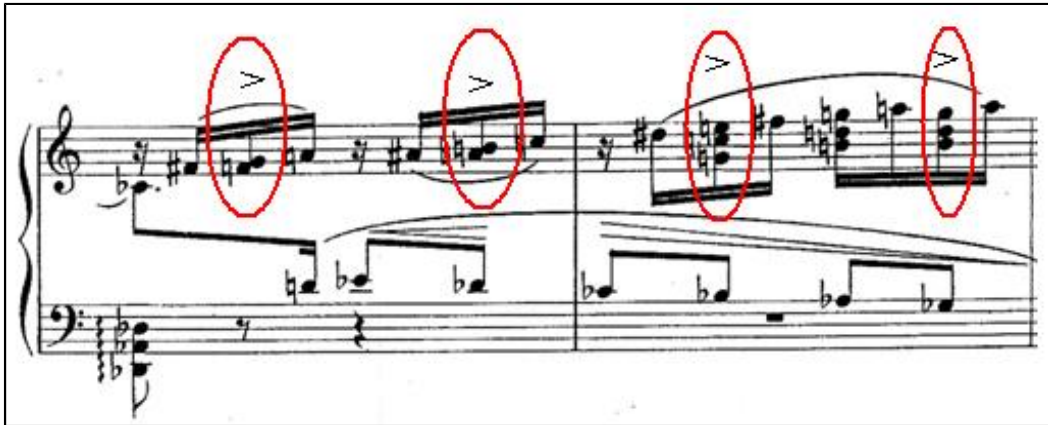


Fig. 3.28a: Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, 4º movimento “Baião”, compassos 40 e 41, semicolcheias no pentagrama superior com acentos.

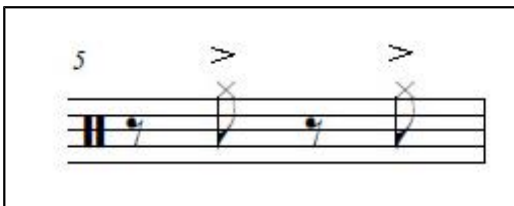


Fig. 3.28b: “Baião”, de Luis Gonzaga, compasso 5, desenho rítmico da sanfona.

Os acentos se justificam, ainda, pela maior densidade na textura, exatamente, nos contratempos.

### 3.2.2 Aspectos melódicos

O “Baião” de Osvaldo Lacerda utiliza o modo mixolídio nas linhas melódicas, um recurso bastante típico do gênero baião, como citado anteriormente (KORMAN, 2001 e RAYMUNDO, 1999). O tema apresentado no pentagrama superior nos compassos de 2 a 14 exibe a escala de RÉ bemol mixolídio, com todas as notas (Figura 3.29).

Fig. 3.29: Suíte nº 1, de Osvaldo Lacerda, “Baião”, compassos 2-14, Modo de RÉ bemol mixolídio.

Nos compassos 2 e 3 desse mesmo baião, a linha melódica assemelha-se, significativamente, à dos compassos 36 e 37 do “Baião” de Luís Gonzaga. As duas melodias começam com uma pausa de colcheia e são seguidas por três colcheias no sétimo grau do modo mixolídio (Figura 3.30a). Não seria inadequado considerar essa passagem como uma homenagem ao “Rei do Baião”, Luís Gonzaga (Figura 3.30b).

Fig. 3.30a: Suíte nº 1 de Osvaldo Lacerda, 4º movimento, “Baião”, compassos 2 e 3, linha melódica, do pentagrama superior.

Fig. 3.30b: “Baião”, de Luís Gonzaga, compassos 36 e 37, linha melódica.

### 3.3 O “Baião” de Octavio Maul

O compositor Octavio Maul compôs várias obras para piano solo, muitas delas influenciadas pela música popular brasileira. A obra “Baião”, composta em 1963, não é, simplesmente, uma transcrição fiel do gênero como o 4º movimento de Miranda ou o “Baião” de Lacerda. No “Baião” de Maul, os elementos do gênero são inseridos na composição sem que, no entanto, caracterizem a peça como um baião tradicional. O andamento desse baião é mais lento do que os dos baiões tradicionais, chegando a ser pela indicação do compositor, 76, para a semínima, mas isso em compasso binário, como nos baiões de Luís Gonzaga . (Figura 3.31).

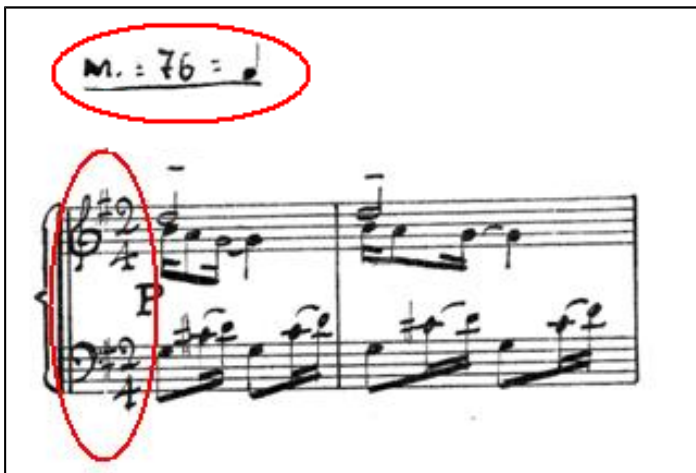


Fig. 3.31: “Baião”, de Octavio Maul, fórmula de compasso e indicação metronômica.

Esta obra é construída em 4 seções, consideradas como ABC A e coda.

#### 3.3.1 Motivos rítmicos transferidos do triângulo, do zabumba e do cavaquinho

No “Baião” de Octavio Maul, podemos imaginar, no desenho rítmico de semicolcheias no pentagrama superior (Figura 3.32a), o som do triângulo (Figura 3.32b), o qual é repetido cinco vezes, ao longo da obra, nos compassos 44-45, 48-49, 51-52, 54-55, e 57-58.





Fig. 3.32a: “Baião”, de Octavio Maul, compassos 40-41, imitação do triângulo.

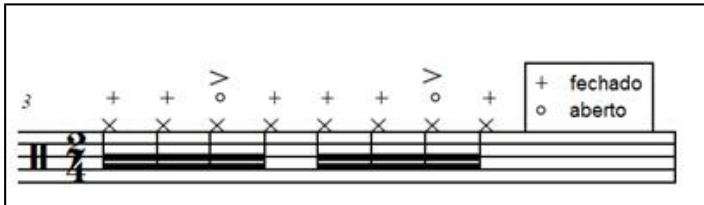


Fig. 3.32b: Padrão rítmico do triângulo.

A imagem do desenho rítmico, típico do zabumba do gênero baião, encontrada nas gravações de Luís Gonzaga (Figura 3.33a), pode ser observada em três manifestações nesta obra de Octavio Maul.

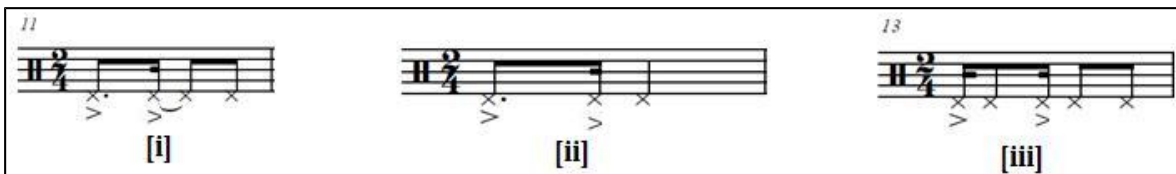


Fig. 3.33a: [i] “Óia Eu Aqui de Novo” compasso 11, padrão rítmico do zabumba; [ii] “Asa Branca”, compasso 1, padrão rítmico do zabumba [iii] “Baião”, compasso 13, padrão rítmico do zabumba.

A primeira manifestação pode ser vista na voz superior no compasso 5 (Figura 3.33b), que se assemelha à Figura 3.33a [i]), no compasso 10, Figura 3.33b, que se assemelha à Figura 3.33a [ii]) e no compasso 13, Figura 3.33b, que se assemelha à Figura 3.33a [iii]), onde aparecem três variações do padrão do zabumba.



Fig. 3.33b: “Baião”, de Octavio Maul, compassos 5, 10 e 13, imitando o zabumba com *tenuto* no compasso 13.

A segunda manifestação aparece no acompanhamento (pentagrama inferior ) no compasso 26, onde o desenho rítmico da mão esquerda é formado por oito semicolcheias. Porém, o que faz com que a imagem do zabumba seja evidente são as marcações de *tenuto* em cima da primeira, quinta, e sétima semicolcheias (Figura 3.34a). Essas mesmas semicolcheias, ainda, nos lembram o zabumba, em “Óia Eu Aqui de Novo”. (Figura 3.34b).

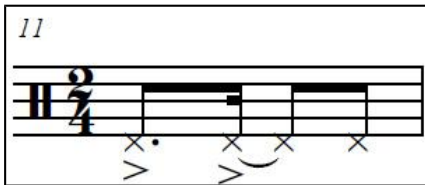
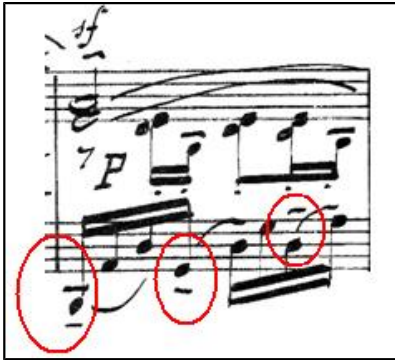


Fig. 3.34a: “Baião”, de Octavio Maul, compasso 26, imitação do zabumba.

Fig. 3.34b: “Óia Eu Aqui de Novo”, compasso 11, desenho rítmico do zabumba.

A terceira manifestação pode ser notada na linha melódica do pentagrama do meio nos compassos 60-62 (Figura 3.35), segundo o modelo de Luís Gonzaga em “Óia Eu Aqui de Novo” . (Figura 3.34b).

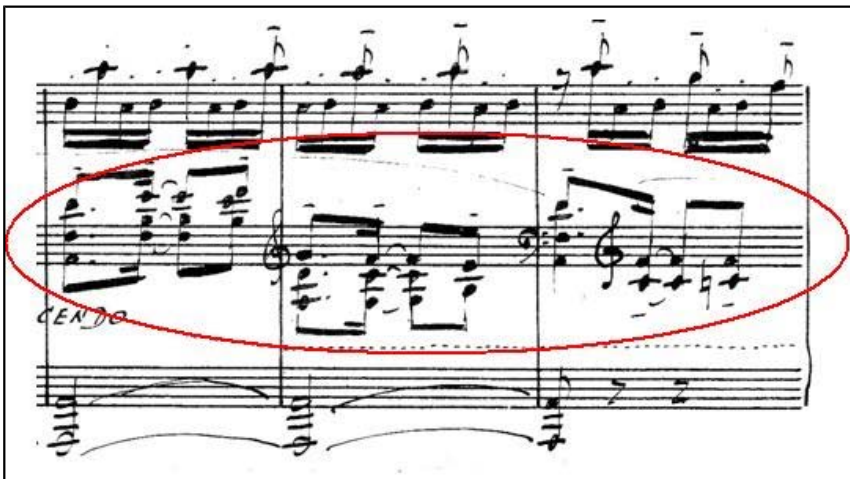


Fig. 3.35: “Baião”, de Octavio Maul, compassos 60-62, linha melódica no pentagrama do meio.

Nesta obra de Maul, o acompanhamento no pentagrama inferior dos compassos 1-4 (Figura 3.36a) pode sugerir a acentuação e o ritmo do cavaquinho que ouvimos no primeiro compasso da obra “Vem Morena” de Luís Gonzaga. (Figura 3.36b). No “Baião” de Octavio Maul, observa-se que a nota DÓ sustenido nos contratempos do compasso (Figura 3.36a) pode ser acentuada, como se fosse a terceira semicolcheia do desenho do cavaquinho de “Vem Morena” de Luís Gonzaga. (Figura 3.36b).



Fig. 3.36a: “Baião”, de Octavio Maul, compassos 1-4, pentagrama inferior com acento.

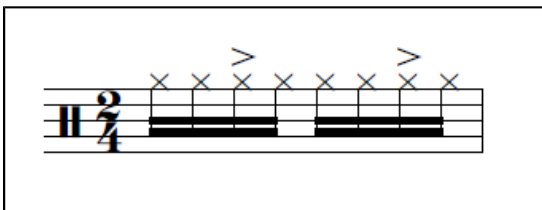


Fig. 3.36b: “Vem Morena”, compasso 1, acompanhamento do cavaquinho.

### 3.3.2 Aspectos melódicos

Neste baião, destaca-se uma linha melódica simples na voz intermediária que apoia a linha melódica na voz superior e funciona como um *ostinato* (Figura 3.37a), da mesma forma que tal *ostinato* foi realçado nos compassos 17-19 da música “Baião” de Luís Gonzaga. (Figura 3.37b).



Fig. 3.37a: “Baião”, de Octavio Maul, compassos 1-5, *ostinato* na voz inferior do pentagrama superior.

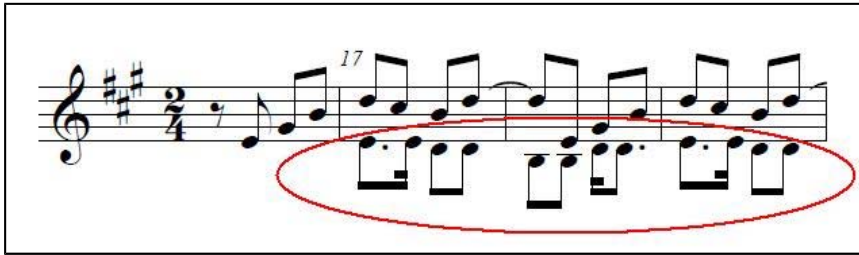


Fig. 3.37b: “Baião”, de Luís Gonzaga, compassos 17-19, *ostinato* na sanfona inferior.

Como citado anteriormente, verificamos o modo mixolídio no “Baião” de Octavio Maul nos compassos 39-42. Nos compassos 40 e 41, a nota DÓ bequadro representa o sétimo grau abaixado na tonalidade de RÉ maior, resultando no modo mixolídio . (Figura 3.38).

Fig. 3.38: “Baião”, de Octavio Maul, compassos 39-42, modo de RÉ mixolídio no pentagrama médio.

O modo lídio é igualmente utilizado nessa obra. Apesar da armadura de clave indicar a tonalidade de SOL maior, a nota DÓ sustenido funciona como o quarto grau aumentado, gerando, dessa forma, o modo lídio. (Figura 3.39).

Fig. 3.39: “Baião”, de Octavio Maul, compassos 1-2, modo de SOL lídio no pentagrama inferior.

### **Considerações Finais**

O presente trabalho apresentou a trajetória do gênero baião desde suas origens nas danças africanas e indígenas brasileiras até a sua popularização pelo músico e compositor Luís Gonzaga, bem como sua manifestação e presença em obras contemporâneas para piano solo.

No primeiro capítulo, discutimos a possível origem do baião, que se deu a partir das danças afro-brasileiras ( o lundu, o calango, o batuque e o coco) e as influências que assimilou do cateretê, do tango e do maracatu. Após modificações, essa dança agora conhecida como baião ou baião manteve sua popularidade até o século XX, quando o sanfonista Luís Gonzaga disseminou o gênero, não somente em nível nacional, mas, também, internacionalmente. A compreensão da trajetória do baião permitiu-nos compreender sua presença e influência na música popular e erudita brasileira, o que poderá incentivar o estudo de outras danças folclóricas e o seus papéis em esses estilos musicais acima mencionados . As raízes culturais do povo brasileiro são expressas nas mais diversas formas de arte, e cabe a nós, seus pesquisadores, valorizar suas demonstrações e investigar suas causas e inspirações. Ao estudar a história e possíveis origens do baião não encontramos informações suficientes sobre outros gêneros ligados a ele. As fontes consultadas , apenas, sugeriram o baião, como resultado de uma mistura de várias influências.

O segundo capítulo analisou os elementos musicais que caracterizam o gênero baião por meio das gravações de Luís Gonzaga. As gravações nos informaram os padrões rítmicos acentuados provenientes do zabumba, um pulso firme fornecido pelo triângulo e pandeiro, o apoio rítmico, melódico e harmônico da sanfona, escalas mixolídia e lídia nas estruturas melódicas, a harmonia funcional no acompanhamento e o apoio adicional rítmico do cavaquinho e do agogô. Esse capítulo forneceu informações para a compreensão dos elementos característicos tradicionais do gênero baião. As gravações disponíveis de Luís Gonzaga foram transcritas e analisadas, individualmente, para só então poder ser selecionadas aquelas, que mais exemplificavam os elementos do baião. A escuta das gravações foi essencial para a percepção dos elementos pesquisados. Não houve

necessidade de se transcrever um número maior de músicas de Luis Gonzaga, pois os elementos mais relevantes já tinham sido encontrados.

O terceiro capítulo identifica os elementos transcritos do baião, em três diferentes obras eruditas, para piano solo: o 4º movimento da Suíte nº3 de Ronaldo Miranda, o 4º movimento, “Baião”, da Suíte nº1 de Osvaldo Lacerda e “Baião” de Octávio Maul. A comparação dos resultados obtidos em nossa pesquisa poderá auxiliar na interpretação e compreensão dos elementos fundamentais do baião e a análise dessas obras fornece não somente sugestões de interpretação para os interessados no gênero, como abrem novas perspectivas para futuras investigações no campo da interrelação entre a música popular e a erudita.

## REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Oneyda. **Música Contemporanea Brasileira**. Rosario, 1952.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. São Paulo: Manole Editora, 2010.

CARPENTIER, Alejo. **Música em Cuba**. Havana: Letras Cubanas, 1979, p. 422.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

DA CUNHA, Waldir; DEMASCENO, Darcy. **Os Manuscritos do Botânico Freire Alemão, Anais da Biblioteca Nacional**, LXXXI (1961), p. 214.

DE ANDRADE, Mário. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: Ministério da Cultura, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Editado por: Toní Flavia Camargo, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

DE ANDRADE, Mário. **Pequena História da Música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, em convênio com o Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1976

DE AZEVEDO, Luiz Heitor Correa, **Cocos de Jangadeiros**. Rio de Janeiro: 1944, Cultura Política.

DE MORAES, Jose Geraldo Vinicius; SALIBA, Elias Thomé. **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

DOS SANTOS, Eder O. Rocha **Zabumba Moderno Vol I**. Pernambuco: Funcultura.

FELÍCITAS. **Danças do Brasil**. Rio de Janeiro: Felícitas, 1959.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Baião dos Dois**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1988.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Na Batida do Baião do Forró**, 1983. 191 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 1983.

FREYEISS, GEORG WILHELM. **Viagem Ao Interior do Brasil-tradução de Alberto Eofgren.**

Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, Vol. XI (1906) 1907.

FRYER, Peter. **Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil.** London: Pluto Press, 2000.

GANDELMAN, Salomea. **36 Compositores Brasileiros: Obras Para Piano.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

GIFFONI, Maria Amalia Correa. **Danças Folclóricas Brasileiras.** São Paulo: Melhoramentos, 1964.

GONÇALVES, Vitor. **O Papel da Sanfona no Baião.** Rio de Janeiro. Entrevista concedida na Rua General Polidoro 152 / 702 , em 1º de Abril de 2012.

GUERRA-PEIXE, Cesar, **Maracatus do Recife.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1980.

GUERRA-PEIXE, Cesar. **Variações sobre o Baião.** *O Tempo*, São Paulo, 15 Ago. 1954. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/>> Acesso em: 22 Maio. 2011.

HEITOR, Luís. **Música e Músicos do Brasil**, Rio de Janeiro: Edições da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

KORMAN, Cliff; FARIA, Nelson. **Inside the Brazilian Rhythm Section.** Petaluma: Sher Music Company, 2001.

KOSTER, Henry. **Travels in Brazil.** 1816.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosvaldo **O Forro Roncou: Uma História do Forró.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2012.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil.** Rio de Janeiro: Vasco Mariz, 2005.

MARIZ, Vasco. **Música Clássica Brasileira.** Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estudio, 2002.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

PEDROSA, Henrique. **Música Popular Brasileira Estilizada.** Rio de Janeiro: Editora Universitária Santa Úrsula, 1988.



PERES, Leonardo Rugero. **Com Respeito aos Oito Baixos**. 2011. 240 f. Dissertação. (Mestrado em Música) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

RAYMUNDO, Sônia Marta Rodrigues. **A Influência do Baião no Repertório Brasileiro Erudito para Contrabaixo**. 1999. 9 p. Artigo. (ANPPOM) Disponível em: [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/RAYMUNDO.PDF](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/RAYMUNDO.PDF) Acesso em: 23 Nov. 2011.

SIQUEIRA, Batista, **Tres Vultos históricos da Musica Brasileira**. Rio de Janeiro: D. Araujo: 1970.

TEIXEIRA, Cidinho. **Brazilian Rhythms on the Keyboard**. New York: USCO, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Uma Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Art Editora, 1991.

VIEIRA, Sulamita. **O Sertão em Movimento**. São Paulo: Annablume editora, 2000.

VON MARTIUS, Karl Friedrich Phillip. **Brasilianische Volkslieder und indianische Melodien Musikbeil. Zu. Dr. Von Spix u Dr. Von Martius Reise in Brasilien**. [http://www.advivo.com.br/sites/default/files/documentos/cantigas\\_populares\\_brasileiras\\_e\\_melodias\\_indigenas.pdf](http://www.advivo.com.br/sites/default/files/documentos/cantigas_populares_brasileiras_e_melodias_indigenas.pdf) Acesso em: 1 Fev. 2013.

ANEXO 1 – Gravação das obras selecionadas

- 1) Suíte nº3, de Ronaldo Miranda, 4º movimento.
- 2) Suíte nº 1, de Osvaldo Lacerda, “Baião.”
- 3) “Baião”, Octavio Maul.

ANEXO 2 – Partituras das obras selecionadas

- 1) Suíte nº3, de Ronaldo Miranda, 4º movimento.
- 2) Suíte nº 1, de Osvaldo Lacerda, “Baião” .
- 3) “Baião”, Octavio Maul.

First system of musical notation. The piano part (top staff) begins with a *mf* dynamic, followed by a crescendo to *f*, and then a decrescendo back to *mf*. The bass part (bottom staff) provides harmonic support with various chordal textures.

Second system of musical notation. The piano part features a triplet of eighth notes marked with a '3' and a 'b' (flat). A *rall.* (rallentando) marking is placed above the piano staff. The bass part continues with harmonic accompaniment.

# IV

Allegro gracioso ♩ = 104-108

*mp*

Third system of musical notation. The piano part begins with a *p* (piano) dynamic. The bass part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Fourth system of musical notation. The piano part starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The bass part continues with its rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The piano part begins with a *f* (forte) dynamic. The bass part concludes the section with a final chord.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a series of chords and melodic lines. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a melodic line. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A hairpin crescendo is visible between the first and second measures.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a melodic line with various accidentals. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a melodic line. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). A dashed line with the letter 'a' above it spans across the system.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a series of chords. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a melodic line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo).

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a melodic line. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a melodic line. Dynamics include *f* (forte) and *p súbito* (piano subito).

Fifth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a melodic line. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a melodic line. Dynamics include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano).

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with chords and moving lines. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with chords and moving lines. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with chords and moving lines.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with chords and moving lines. Dynamic markings of *mf* and *mp* are present.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with chords and moving lines. A dynamic marking of *mf* is present. A first ending bracket labeled *8<sup>a</sup>* spans the first two measures of the system.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*. The system contains five measures of music with various rhythmic patterns and accidentals.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mp*. The system contains five measures of music, primarily consisting of chords and simple melodic lines.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*. The system contains five measures of music, including some triplet markings and complex rhythmic figures.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f* and *ff*. Includes a first ending bracket labeled "8a" with a dashed line. The system contains five measures of music with various time signatures and accidentals.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *cresc.*, and *ff*. Includes a first ending bracket labeled "8a". The system contains five measures of music, featuring a large crescendo and complex chordal textures.

À Eudoxia de Barros

# IV-Baião

(DA SUITE Nº 1)

OSVALDO LACERDA  
(1961)

Gingando (♩: 108)

PIANO *mp*

*sem pedal*

*quasi mf poco cresc. . .*



First system of a musical score, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features complex chordal textures with many accidentals (sharps, flats, and double flats) and various note values including eighth and sixteenth notes. The key signature is highly chromatic, with multiple flats and sharps.

Second system of the musical score. It begins with a measure marked with a dotted line and the number '8', indicating a measure rest. The notation continues with intricate harmonic structures and melodic lines in both staves.

Third system of the musical score, showing further development of the chromatic and complex textures. The bass line features prominent chords with many accidentals, while the treble line has more active melodic movement.

Fourth system of the musical score. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present in the middle of the system. The music continues with dense harmonic accompaniment and melodic fragments.

Fifth system of the musical score. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the system. The final system shows a continuation of the complex, chromatic style with dense textures in both staves.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features complex chordal textures and melodic lines. A fermata is placed over a chord in the right hand at the end of the first measure.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex textures and melodic development.

Third system of musical notation, featuring a *cresc.* marking in the left hand. The music continues with intricate harmonic structures.

Fourth system of musical notation, marked with *f sonoro*. It includes performance instructions: *com Ped.*, *Ped.*, and *Ped.* with plus signs indicating pedal changes.

Fifth system of musical notation, concluding the page with *Ped.* and *(Ped. simile)* markings.

*cresc.*

*f* *mf*

*cantando*

*sem pedal*

*ped. +*

*mp* *mp*

*ped. +* (*ped. simile*)

8

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a dotted line above the staff containing the number '8'. The music consists of several measures with notes, rests, and dynamic markings.

8

Second system of musical notation. The treble clef part has a dotted line above the staff with the number '8'. Dynamic markings include *cresc.* and *quasi f*. The bass clef part continues the melodic and harmonic development.

8

Third system of musical notation. The treble clef part has a dotted line above the staff with the number '8'. Dynamic markings include *dim.* and *in loco*. The music shows a change in texture and dynamics.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a dotted line above the staff with the number '8'. A dynamic marking of *cresc.* is present. The bass clef part features a more active accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a dotted line above the staff with the number '8'. A dynamic marking of *f* is present. The instruction *com pedal* is written at the bottom left. The music concludes with a final chord.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features complex chordal textures and melodic lines. A dynamic marking *f sempre* is present in the first measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a first ending bracket marked with the number 8, indicating a repeat of the preceding measures.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes with various articulations and dynamics.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking *cresc. e un poco affret.* (crescendo and a little more hurried). A *Red.* (ritardando) marking is visible at the end of the system.

Fifth system of musical notation, concluding the page. It includes dynamic markings *ff* and *f in tempo*, and a final *f* marking. A first ending bracket marked with the number 8 is also present.

M. = 76 = ♩

Musical notation for measures 76-77. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A piano dynamic marking 'P' is placed between the staves. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical notation for measures 78-81. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A forte dynamic marking 'f' is placed above the lower staff. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical notation for measures 82-85. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical notation for measures 86-89. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A forte dynamic marking 'f' is placed above the lower staff. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Handwritten musical score for the first system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *sf* is present at the end of the system, along with the instruction *(seca)*.

Handwritten musical score for the second system. It features treble and bass staves. The music includes dynamic markings such as *sf*, *sf*, and *mf*. A crescendo is indicated by the word *CRESO...* with a dashed line and a hairpin symbol. A decrescendo is indicated by *DECRESO. SUB.* with a hairpin symbol. The system concludes with a *mf* marking.

Handwritten musical score for the third system. The top staff begins with the instruction *(muito P)* and *cantado.*. The music is written in treble and bass staves. A dynamic marking of *P* is visible in the middle of the system, and another *P* is at the end.

Handwritten musical score for the fourth system. It features treble and bass staves. A crescendo is indicated by the word *cresc.* with a dashed line and a hairpin symbol. A dynamic marking of *P* is present at the beginning, and *pui sf* is written above the final measure.

*mf*

*P*  
*dim*.....

*m.d.*  
*m.e.*  
*molto P*

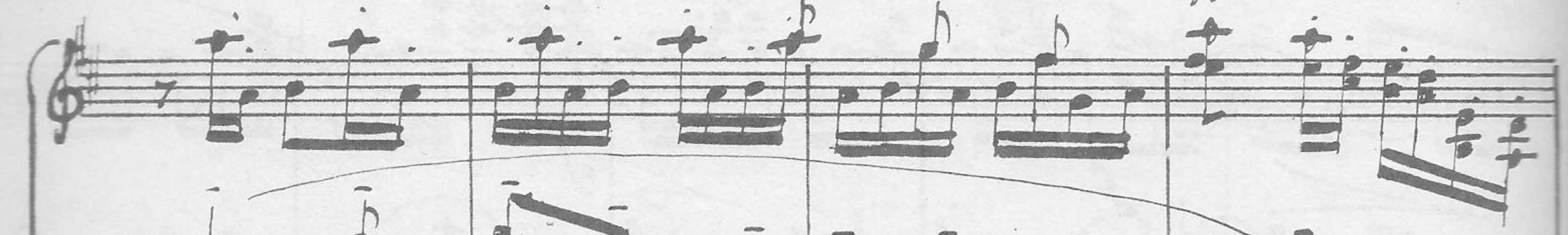
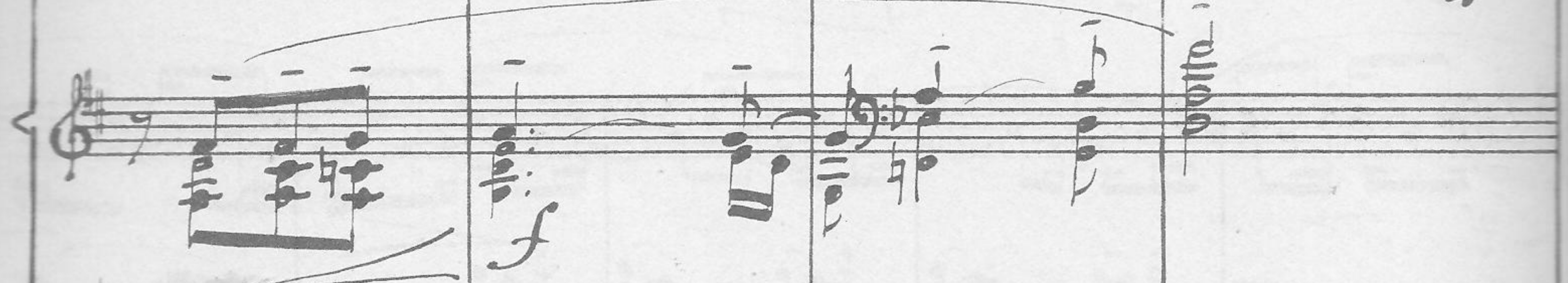
*CRESCENDO POUCO A POUCO*.....



*mf* CRESCENDO.....




*f*



*piu f*



*meno f* DECRESCENDO.....



This is a handwritten musical score for piano, consisting of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/8. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). Performance instructions include *of*, *sub.*, *dim.*, and *sêcas* (dry). Fingering numbers (1-5) are present for some notes. The score shows a complex texture with many beamed notes and chords.

Key markings and dynamics include:

- pp* (pianissimo)
- P* (piano)
- f* (forte)
- of* (piano)
- sub.* (subito)
- dim.* (diminuendo)
- sêcas* (dry)
- muito P* (very piano)

Fingering numbers include 3 2, 3 2 3, 2, 1 4 3, and 5.

ANEXO 3: CD com a entrevista, com Vitor Gonçalves