



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

MÚSICA – PESQUISA EM MÚSICA

**A GAITA PONTO NA REGIÃO SUL DO BRASIL:
RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SEUS ASPECTOS SOCIOCULTURAIS E TÉCNICO-
MUSICAIS**

MARYANNE FRANCESCON

Foz do Iguaçu

2017



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

MÚSICA – PESQUISA EM MÚSICA

**A GAITA PONTO NA REGIÃO SUL DO BRASIL:
RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SEUS ASPECTOS SOCIOCULTURAIS E TÉCNICO-
MUSICAIS**

MARYANNE FRANCESCON

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música – Pesquisa em Música.

Orientador: Prof. Me. Félix Ceneviva Eid.

Foz do Iguaçu
2017

MARYANNE FRANCESCON

**A GAITA PONTO NA REGIÃO SUL DO BRASIL:
RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SEUS ASPECTOS SOCIOCULTURAIS E TÉCNICO-
MUSICAIS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música – Pesquisa em Música.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Me. Félix Ceneviva Eid
UNILA

Prof. Me. Juliane Cristina Larsen
UNILA

Prof. Dr. Evandro Rodrigues Higa
UFMS

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

AGRADECIMENTOS

À Deus, pelo dom da vida e da música, pelas oportunidades de acertar e errar, buscando aprender em cada uma delas, e fundamentalmente pelas pessoas que tem colocado em minha vida.

À minha mãe, Geni, por me incentivar com tanta paciência, sabedoria e luz, nesta caminhada, e principalmente por ser exemplo e presença constante em minha vida.

Ao meu pai, Oly, por desde o primeiro instante não medir esforços para promover a busca pelos conhecimentos musicais.

Ao meu irmão, Oly Junior, pelo suporte e companheirismo nos desafios diários, e pela criatividade em me ajudar.

Ao meu orientador, Félix, por me guiar no universo da pesquisa em música, por aceitar este desafio comigo, e pela generosidade em compartilhar de sua paciência, sabedoria e conhecimentos.

Aos meus primeiros professores de gaita ponto, Alesandro e Fellip Mazzola, por despertar a curiosidade de conhecer este instrumento, e pelos ensinamentos que me acompanham desde o início desta trajetória.

Aos amigos músicos, especialmente aos acordeonistas, pela gentileza em contribuírem com correções, reflexões, sugestões e questões.

Aos familiares e amigos, pela bondade e paciência ao dedicarem parte de seu tempo a me ouvir falando sobre questões relacionadas a este trabalho.

Aos amigos e colegas do curso de música da UNILA, em especial ao Pedro, Melanie, Spartaco, Sergio, Sebastian, Gabriel e Bruno, pelos diálogos dentro e fora das salas de aula, pela música que compartilhamos ao longo destes anos, pelas contribuições que vão além deste trabalho, e principalmente pela amizade.

FRANCESCON, Maryanne. **A gaita ponto na região sul do Brasil:** relação dialética entre seus aspectos socioculturais e técnico-musicais. 2017. 111p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música – Pesquisa em Música) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre a relação dialética entre aspectos socioculturais e técnico-musicais relacionados à gaita ponto na região sul do Brasil. Para isto, estudamos criticamente aspectos históricos e socioculturais deste instrumento, incluindo uma discussão sobre gênero no contexto de suas práticas musicais; apresentamos um panorama sobre a construção do instrumento; analisamos alguns aspectos da prática interpretativa; e realizamos um estudo a respeito do idiomatismo do acordeão diatônico na região mencionada. A pesquisa se fundamenta em uma visão etnomusicológica, apoiada na relação dialética entre música e cultura. No intuito de alcançar o objetivo, as reflexões e considerações pontuadas partiram da pesquisa teórica bibliográfica e da trajetória prática da autora como acordeonista, abordagens estas que estão colocadas de forma aberta à continuidade de pesquisas e novas contribuições.

Palavras-chave: Gaita ponto. Música. Interpretação. Dialética. Gênero.

FRANCESCON, Maryanne. **El acordeon diatónico en la región sur de Brasil:** relación dialéctica entre sus aspectos socioculturales y técnico-musicales. 2017. 111p. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Música – Investigación en Música) – Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz de Iguazú, 2017.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre la relación dialéctica entre aspectos socioculturales y técnico-musicales relacionados al acordeón diatónico en la región sur de Brasil. Para esto, estudiamos críticamente aspectos históricos y socioculturales de este instrumento, incluyendo una discusión sobre género en el contexto de sus prácticas musicales; presentamos un panorama sobre la construcción del instrumento; analizamos algunos aspectos de la práctica interpretativa; y realizamos un estudio sobre el lenguaje del acordeón diatónico en la región mencionada. La investigación se fundamenta en una visión etnomusicológica, apoyada en la relación dialéctica entre música y cultura. Con el fin de alcanzar el objetivo, las reflexiones y consideraciones puntuadas partieron de la investigación teórica bibliográfica y de la trayectoria práctica de la autora como acordeonista, enfoques planteados de forma abierta a la continuidad de investigaciones y nuevas contribuciones.

Palabras clave: Acordeón diatónico. Música. Interpretación. Dialéctica. Género.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

LISTA DE TABELAS

LISTA DE PARTITURAS

LISTA DE GRÁFICOS

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I - GAITA PONTO.....	15
1.1.CONSTRUÇÃO E CLASSIFICAÇÃO.....	15
1.2.PREDECESSORES E CHEGADA AO BRASIL.....	27
1.3.NOMENCLATURA.....	33
CAPÍTULO II - ASPECTOS SOCIOCULTURAIS DA GAITA PONTO.....	38
2.1.FATOR SOCIOECONÔMICO.....	38
2.2.PRÁTICA E ENSINO-APRENDIZAGEM.....	43
2.3.MULHERES ACORDEONISTAS.....	49
CAPÍTULO III - ASPECTOS TÉCNICO-MUSICAIS DA GAITA PONTO.....	59
31.ANÁLISE.....	59
31.1.Transcrição.....	64
31.2.Forma.....	71
31.2.1.Versão 1.....	71
31.2.2.Versão 2.....	72
31.2.3.Versão 3.....	73
31.2.4.Versão 4.....	74
31.3.Andamento.....	75
31.4.Dinâmica.....	78
31.5.Harmonia.....	85
32.IDIOMATISMO.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	99
APÊNDICES.....	102
APÊNDICE A - GRAVAÇÃO DE TIO BILIA NA OITO BAIXOS, VERSÃO 2.....	103
APÊNDICE B - GRAVAÇÃO DE TIO BILIA NA OITO BAIXOS, VERSÃO 4.....	103
ANEXOS.....	104
ANEXO A - NOTAÇÃO OFICIAL PARA ACORDEÃO - 1938.....	105
ANEXO B - GRAVAÇÃO DE TIO BILIA NA OITO BAIXOS, VERSÃO 1.....	105
ANEXO C - GRAVAÇÃO DE TIO BILIA NA OITO BAIXOS, VERSÃO 3.....	105

INTRODUÇÃO

Para contextualizar este trabalho de conclusão de curso, talvez seja preciso explicar brevemente a minha trajetória na música e academia. Iniciei nas aulas de gaita ponto aos oito anos de idade, em uma forma de ensino pautada na prática oral. O contato com a teoria musical aconteceu cinco anos mais tarde. Ingressei na UNILA em 2014, ambiente no qual a relação entre prática e teoria se intensificaram. A presente pesquisa, portanto, parte de apontamentos e investigações anteriores à academia, que foram base para reflexões durante o período de graduação.

Os acordeões diatônicos existentes no Brasil, atualmente, estão organizados conforme dois padrões de disposições de notas, afinados de acordo com as notas dos acordes de quarto grau e primeiro grau, fechando e abrindo o fole respectivamente.

Em um livro que trata sobre o acordeão no século XIX, Gorka Hermosa (2013) afirma que na primeira metade deste período enquanto o acordeão bissonoro de botões já era utilizado, haviam apenas protótipos da versão unissonora. Ainda segundo o autor, este instrumento chegou ao sul do Brasil através dos imigrantes alemães em 1845. Por outro lado, Tasso Bangel (1989) aponta que a gaita ponto foi trazida pelos imigrantes italianos, em 1875.

Pouco tempo após sua chegada, a gaita conquistou o cenário musical do Rio Grande do Sul.

A identidade sul-rio-grandense foi uma construção, reconhecida até mesmo pelos folcloristas Paixão Cortes e Barbosa Lessa. Os regionalismos foram impulsionados no contexto político de ditadura, e sendo assim, não podemos descartar deste contexto a essência de tradição e patriarcalismo presentes. Mesmo com a institucionalização do Movimento Tradicionalista Gaúcho, em 1947, hoje presente em todas as regiões do país, e do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, em 1974, auge da ditadura militar, órgãos estes responsáveis pela promoção, incentivo e financiamento de estudos, pesquisas e divulgação da cultura e valores relacionados à arte, folclore, história, sociologia e tradição, é no mínimo, curioso o baixo índice de trabalhos publicados a respeito da gaita ponto, dada a importância deste instrumento na cultura gaúcha.

Acordeão, cordeona, gaita, pé-de-bode ou sanfona? Geralmente resulta em grande confusão explicar a diferença entre a nomenclatura, que na grande maioria dos casos é convencionalizada por regionalismos. Entre características visíveis e não visíveis, há diferença. Tentaremos uma abordagem que traga solução para esta problemática.

Como funciona o acordeão diatônico? Quais são as características que o

diferencia dos demais acordeões? Qual a relação entre o repertório e a construção do instrumento? Quem toca acordeão?

Haja visto que o acordeão diatônico se adaptou na denominação, na estrutura de fabricação e no contexto de utilização, de acordo com as culturas que o adotaram, ao passo que também as modificou, observamos uma relação dialética entre construção e repertório.

O objetivo geral deste trabalho é estudar a gaita ponto na região sul do Brasil a partir da relação dialética entre seus aspectos socioculturais e técnico-musicais.

Para alcançar este objetivo, é necessário cumprir estes outros mais específicos: estudar criticamente aspectos históricos e socioculturais da gaita ponto; apresentar a disposição de notas de quatro modelos do instrumento; apresentar uma breve discussão sobre gênero na gaita ponto; e realizar um estudo a respeito do idiomatismo do acordeão diatônico utilizado na região sul do Brasil.

Acreditamos, portanto, que o presente trabalho seja uma relevante fonte de conhecimento acerca do instrumento, importante não apenas para os instrumentistas de gaita ponto, como também para os demais músicos, compositores, produtores e interessados em conhecer a funcionalidade do instrumento e desenvolver trabalhos a respeito do acordeão diatônico.

Ao propormos esta discussão, organizada em três capítulos, em âmbito acadêmico surgirão ferramentas, as quais quiçá servirão de embasamento para a criação de um curso de graduação voltado ao instrumento, visto que hoje não há, no Brasil, um curso de bacharelado ou licenciatura direcionada à gaita ponto, seja como uma ênfase ou como disciplina curricular. Cabe mencionar ainda que há cursos de graduação que incluem o acordeão unissonoro de teclas, como o caso da Faculdade Cantareira, em São Paulo (SP), e da Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa (PB).

Este trabalho foi desenvolvido de acordo com a visão etnomusicológica definida por Alan Parkhurst Merriam (1964) como sendo a área que estuda a música na cultura, o qual mais tarde ampliou o conceito para o estudo da música como cultura.

Entendemos esta relação entre música e cultura, como sendo dialética, de acordo com o materialismo dialético proposto pelos teóricos alemães Karl Marx e Friedrich Engels. Além desta abordagem com relação à dialética, para estudarmos a gaita ponto na região sul do Brasil a partir da relação entre seus aspectos técnicos-musicais e socioculturais, utilizamos também alguns apontamentos feitos pelo musicólogo chileno Alfonso Padilla (1995).

Além da pesquisa bibliográfica, foram analisadas quatro versões do tema Tio Bilia na Oito Baixos, do acordeonista sul-rio-grandense Antônio Soares de Oliveira (1906-1991), conhecido como Tio Bilia. Com base em uma transcrição da versão original realizada por esta autora, analisamos (versão 1) a gravação de Tio Bilia que consta no disco “Baile Gaúcho vol.3”, (versão 2) gravação desta autora, (versão 3) a gravação de Renato Borghetti que consta no disco “Ao Ritmo de Tio Bilia”, e (versão 4) gravação desta autora. As versões 2 e 4 são registros feitos exclusivamente para este trabalho, utilizando modelos diferentes deste instrumento, sendo que um se assemelha à gaita de Tio Bilia, e o outro ao de Borghetti.

No primeiro capítulo trazemos uma revisão bibliográfica em torno da gaita ponto, abordando questões relacionadas a divergência de nomenclatura, de predecessores e da chegada deste instrumento ao Brasil. Além disso, como forma de explicar a diferença entre os quatro modelos de instrumentos utilizados nas quatro gravações analisadas, abordamos a construção da gaita ponto e apresentamos a disposição de notas dos mesmos.

No segundo capítulo, abordamos os aspectos socioculturais. Inicialmente expomos a importância da fabricação nacional de instrumentos e a consequência desta para o mercado. Após, refletimos a respeito dos locais aonde houve e continua existindo difusão do instrumento, bem como as formas de ensino-aprendizagem. Por fim, utilizando dados do Acordeon Festival, trazemos a discussão relacionada a divergência do número de homens e mulheres acordeonistas no cenário musical brasileiro.

No terceiro capítulo, tratamos dos aspectos técnico-musicais. Junto de uma reflexão, expomos a transcrição feita pela autora deste trabalho. Além de uma análise de forma das quatro versões, utilizando o *software* livre *Sonic Visualiser* realizamos apontamentos de andamento, dinâmica e harmonia. Ao final, traçamos um recorte bibliográfico a respeito do idiomatismo, e trazemos questões peculiares da gaita ponto utilizada majoritariamente na região sul do Brasil.

Finalmente, nas considerações finais, tentaremos conectar o problema de pesquisa, os objetivos e os três capítulos, bem como trazer reflexão crítica a partir dessas conexões.

Capítulo I – GAITA PONTO

1.1. CONSTRUÇÃO E CLASSIFICAÇÃO

O acordeão diatônico é um acordeão bissonoro, isto é, na parte do teclado cada botão¹ produz uma nota ao abrir o fole e outra nota ao fechar o fole. Dessa forma, há duas palhetas para cada botão: uma é ativada ao abrir, e a outra ao fechar o fole.

O sistema de palheta livre, é constituído por uma lâmina de material sintético ou metal, e o som dos instrumentos com este princípio é produzido a partir da vibração dessas palhetas, de acordo com sopro ou sucção de ar. As palhetas são previamente afinadas em frequências específicas.

A disposição de notas no teclado pode variar. No Brasil, são dois os sistemas mais utilizados. O etnomusicólogo, compositor, arranjador, educador, produtor cinematográfico e multi-instrumentista paulista Leonardo Rugero Peres (2011) define como sendo “afinação diatônica brasileira” ou “natural”, mais utilizada no sul do país, e a “afinação cromática nordestina” ou “transportada”, mais utilizada no nordeste do país:

Como teria se originado a afinação transportada, é uma indagação que tem sido formulada por instrumentistas e pesquisadores. Porém, ainda não foram encontrados vestígios históricos que possam vir a esclarecer esta questão. Assim como ainda se discute se o *transporte* tenha sido a adaptação de algum tipo de afinação cromática europeia, ou se é uma expressão autóctone (PERES, 2011, p. 48)

Determinar a origem das afinações natural e transportada não é o foco deste trabalho. Ainda assim, partindo do pressuposto de que as expressões culturais são processos orgânicos complexos, gerados por uma ampla rede de influências, que se criam em períodos de tempo e extensões territoriais muito amplas, não podemos atribuir fenômenos semelhantes às mesmas causas. Desta forma, entendemos que ambas as afinações passaram por um processo de adaptação, de acordo com as necessidades e mudanças das culturas nas quais se inseriram.

Sabendo que quanto maior a palheta, mais grave é o som, e quanto menor a palheta, mais agudo é o som que produz, o processo de afinação do acordeão consiste em diminuir o tamanho das palhetas ou substituí-las, de acordo com a necessidade de adequação às frequências pré-estabelecidas para as diferentes notas. Neste procedimento é utilizado um diapasão, um fole para soprar e sugar ar e assim simular a ação de abrir e fechar o

¹ Com exceção do quinto botão da segunda ilheira, conforme veremos na sequência.

instrumento, bem como ferramentas para raspar as palhetas.

Cada botão corresponde a duas palhetas, cujas quais possuem tamanho específico. O par de palhetas é fixado em suportes metálicos, e no caso específico do acordeão diatônico produz uma nota abrindo o fole e uma nota fechando o fole. Uma tira de couro impede a passagem de ar pela palheta que não é acionada. Os suportes de palhetas são fixados em blocos de madeira, conhecidos como conjunto de palhetas ou castelos.

Existe grande quantidade de diferentes sistemas de acordeões diatônicos e cromáticos. O mesmo acontece com relação a afinação. Há diversos padrões de afinação, e a mais recorrente nos acordeões utilizados no território brasileiro é o padrão *Lá* 440Hz.

Uma das características peculiares dos acordeões é a possibilidade de variar a quantidade de tremolo na afinação, gerando assim uma *afinação úmida ou seca*², isto é, com menor ou maior oscilação de frequências ao soar as notas.

Dessa forma, uma afinação *seca* mantém o padrão de afinação em cada conjunto de palhetas, ou seja, nos instrumentos em que todos os conjuntos de palhetas estão afinados conforme o padrão *Lá* 440Hz não há oscilação de frequência. Já a afinação *úmida*, apresenta distintos padrões com diferença de cents³, dentre os padrões mais utilizados citamos o jazz, o estadunidense, o francês, o italiano e o irlandês.

A afinação estadunidense, por exemplo, consiste em um castelo afinado em 440Hz, o segundo com +8 cents (442.038Hz) e o terceiro com -8 cents (437.971Hz)⁴, e por consequência dessa variação de frequências, possui uma afinação úmida. Neste sentido, dependendo do registro escolhido, soarão juntas notas de mesmos botões com frequências distintas. A oscilação de frequências enquanto soam as notas influencia diretamente no timbre, isto é, no brilho sonoro do instrumento.

Alguns acordeões⁵ possuem registros, semelhantes ao órgão, que permitem troca de timbre sonoro do instrumento. Os registros podem estar localizados próximos aos botões das notas agudas e das notas graves, e em casos específicos de instrumentos utilizados em conservatórios, os registros das notas agudas ficam na parte superior do instrumento, e são

2 Tradução nossa para “*wet and dry tuning*”.

3 Sistema criado com o objetivo de quantificar os intervalos do sistema temperado. Uma oitava é dividida em 1200 partes iguais, os semitons simétricos possuem, portanto 100 *cents*.

4 Frequências apontadas com base na tabela de conversão de centz para hertz. Disponível em: <<http://home.broadpark.no/~rbrekne/referhtml/cents-hz.html>>. Acesso em 14 de setembro de 2017.

5 Os acordeões diatônicos de oito baixos fabricados no Brasil durante o século XX, por exemplo, não possuem esta opção de registros. E a maior parte dos acordeões diatônicos que dispõem de registros, é somente no teclado das notas agudas.

acionados com o queixo do instrumentista. No entanto, nem todos os instrumentos apresentam tais opções, e por vezes há registros em somente um dos lados.

As palhetas do acordeão estão divididas em vozes, e cada uma delas possui um jogo completo e independente de lâminas, com timbres e oitavas distintas. As vozes são combinadas por um sistema de registros, previamente configurado, que seleciona as vozes que soarão.

A quantidade de registros varia de acordo com a quantidade de vozes do instrumento. Em um instrumento com três conjuntos de palhetas, por exemplo, cada voz pode se mesclar às outras duas vozes, permitindo até sete combinações de timbres diferentes.

Ao mudar o registro, o instrumentista alterna as vozes que soarão. Neste sentido, o mesmo botão pode ter, em registros diferentes, sonoridade mais grave ou mais aguda, em oitavas distintas. Temos aqui outra característica peculiar do acordeão: se o instrumento possui três conjuntos de palhetas, e estiver com um registro que utiliza combinação de dois conjuntos de palhetas afinadas em oitavas diferentes pressionado, ao tocar a nota *dó4*, soarão a nota *dó3* + *dó4*.

Com relação à emissão sonora, existem acordeões nos quais os castelos estão posicionados de maneira que o som seja emitido para fora, através das tampas dos instrumentos. Já nos acordeões com *cassotto*, nomenclatura utilizada por fabricantes e instrumentistas para denominar uma caixa de ressonância interna, os castelos são posicionados de forma que o som seja emitido para dentro do instrumento, que tende a abafar as notas e diminuir o som estridente. Cabe mencionar que, mesmo nos instrumentos com *cassotto*, nem todos os conjuntos de palhetas estão dentro desta caixa de ressonância interna, sendo possível, por exemplo, combinar timbres que soam dentro e fora do *cassotto*. A fabricação de acordeões diatônicos com *cassotto* é relativamente recente, por conta disso além de nem todas as fabricantes oferecerem esta opção, atualmente há poucos exemplares no mercado.

Conforme visto, a disposição de notas dos acordeões diatônicos da região sul do país é denominada pelos instrumentistas como afinação natural. Nas análises do último capítulo, trabalharemos com quatro gravações, cada uma feita em um modelo diferente de gaita ponto.

Os instrumentos que seguem o sistema natural são afinados em intervalos de quarta, e é possível encontrarmos “sanfonas afinadas em diferentes alturas, mantendo a

mesma relação de quartas entre as duas fileiras, sendo dó/fá, ré/lá [sic]⁶, mib/láb, e lá/ré, as mais comuns” (PERES, 2009, p.13) Além destas citadas pelo autor, a afinação sol/dó é bastante recorrente.

É importante mencionar que a *American Accordionists' Association* aprovou em 04/abr/1938 a notação oficial⁷ para *standard accordion*. De acordo com este documento:

- a mão esquerda é escrita em clave de fá, e a mão direita é escrita em clave de sol;
- as notas dos baixos utilizam uma oitava, que compreende do *dó1* até *si1*, ou para facilitar a leitura partir de *dó1* até *dó2*;
- os acordes na mão esquerda são indicados por apenas uma nota, sendo esta a tônica do acorde, que compreende do *mi2* até *ré3*, ou para facilitar a leitura a partir de *ré2* até *ré3*;⁸
- a terceira linha do baixo é neutra, podendo ser utilizada para nota de baixo ou acorde. Caso seja tomada como linha de divisão, as notas escritas acima da terceira linha são acordes, e as notas escritas abaixo da linha são notas de baixo;
- os quatro tipos de acordes no acordeão padrão são indicados desta forma: “M” para acorde maior, “m” para acorde menor, “7” indica acorde maior de sétima dominante (com omissão de quinta) e “d” indica acorde de sétima diminuta (com omissão de quinta);
- a direção do fole é apontada com flecha. Com a ponta para o lado esquerdo significa abrir, e com a ponta para o lado direito significa fechar.

Apresentaremos as disposições de notas dos instrumentos utilizados nas quatro gravações analisadas: Gaita ponto afinação natural em mi bemol/lá bemol – Figura 1.2 e Figura 1.3; Gaita ponto afinação natural em sol/dó – Figura 1.4 e Figura 1.5; Gaita ponto afinação natural em ré/sol – Figura 1.6 e Figura 1.7; Gaita ponto afinação natural em ré/sol – Figura 1.8 e Figura 1.9. O intuito aqui é apresentar como soa. No terceiro capítulo será possível ver como é a escrita para o acordeão.

Para tanto, vale ressaltar que as notas escritas em azul são emitidas ao abrir o fole, as notas escritas em vermelho são emitidas ao fechar o fole, e as notas escritas em

⁶ Uma vez que tratamos da afinação como um ciclo de primeiro grau/quarto grau ou tônica/subdominante, entendemos como erro tipográfico do autor. O mais adequado seria lá/ré, conforme consta na continuação do texto.

⁷ Ver Anexo A.

⁸ Cabe mencionar que a “facilidade” apontada consiste na apresentação da oitava completa na escrita.

preto são emitidas abrindo ou fechando o fole.

As disposições estão apontadas como vistas de frente para o instrumento, conforme imagem abaixo. Portanto, nas notas agudas (também tratadas como notas da mão direita, ou notas de melodia) o fole está à direita do desenho, já nas notas graves (também tratadas como notas da mão esquerda, ou notas e acordes de harmonia) o fole está à esquerda do desenho.

Figura 1.1 – Gaita ponto 8 baixos.



Fonte: FRANCESCON, 2017a.

Na figura anterior temos a gaita ponto 8 baixos utilizada por Maryanne Francescon na gravação de Tio Bilia na Oito Baixos (versão 2).

Os 21 botões do lado esquerdo da imagem, organizados em duas ilheiras, são os botões das notas agudas. Os 8 botões, também tratados como baixos, no lado direito da imagem, organizados em duas ilheiras, são os botões das notas graves e tríades de acordes, conforme veremos a seguir.

Figura 1.2 – Gaita ponto 60 baixos.



Fonte: FRANCESCON, 2017b.

Na figura acima temos a gaita ponto 60 baixos utilizada por Maryanne Francescon na gravação de Tio Bilia na Oito Baixos (versão 4).

Os 28 botões do lado esquerdo da imagem, organizados em três ilheiras, são os botões das notas agudas. Os 60 botões, também tratados como 60 baixos, do lado direito da imagem, organizados em cinco ilheiras, são os botões das notas graves e tríades de acordes, conforme veremos a seguir.

Este instrumento possui 7 registros, que são as chaves pretas ao lado direito dos botões das notas agudas.

Figura 1.3 – Notas agudas – gaita ponto afinação natural mi bemol/lá bemol.

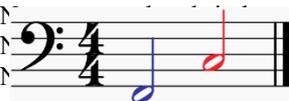
The image displays 24 musical staves, arranged in two columns of 12 staves each. Each staff represents a musical interval in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The notes are color-coded: blue for the first note and red for the second note. The first column shows intervals in the bass clef, and the second column shows intervals in the treble clef. The intervals are as follows:

- Staff 1 (Bass): B-flat (blue), C (red)
- Staff 2 (Bass): C (blue), D-flat (red)
- Staff 3 (Bass): C (blue), D (red)
- Staff 4 (Bass): D-flat (blue), E (red)
- Staff 5 (Bass): D-flat (blue), E-flat (red)
- Staff 6 (Bass): D-flat (blue), E (red)
- Staff 7 (Bass): E (blue), F (red)
- Staff 8 (Bass): E (blue), F-flat (red)
- Staff 9 (Bass): E (blue), F (red)
- Staff 10 (Bass): F (blue), G-flat (red)
- Staff 11 (Bass): F (blue), G (red)
- Staff 12 (Bass): G (blue), A-flat (red)
- Staff 13 (Treble): B-flat (blue), C (red)
- Staff 14 (Treble): C (blue), D-flat (red)
- Staff 15 (Treble): C (blue), D (red)
- Staff 16 (Treble): D-flat (blue), E (red)
- Staff 17 (Treble): D-flat (blue), E-flat (red)
- Staff 18 (Treble): D-flat (blue), E (red)
- Staff 19 (Treble): E (blue), F (red)
- Staff 20 (Treble): E (blue), F-flat (red)
- Staff 21 (Treble): E (blue), F (red)
- Staff 22 (Treble): F (blue), G-flat (red)
- Staff 23 (Treble): F (blue), G (red)
- Staff 24 (Treble): G (blue), A-flat (red)

Fonte: a autora, 2017.
 Notas em azul – abrindo o fole.
 Notas em vermelho – fechando o fole.
 Nota em preto – abrindo e fechando o fole.

Figura 1.4 – Notas graves – gaita ponto afinação natural mi bemol/lá bemol.

Fonte: a autora, 2017.



N
 N fole.
 N ando o fole.
 N fechando o fole.

A gaita ponto com afinação natural em mi bemol/lá bemol instrumento utilizado por Tio Bilia na Oito Baixos (Versão 1) conforme veremos no terceiro capítulo.

Trata-se de um dos primeiros modelos falados ainda no início do século XIX.

disposição dos baixos seguiu a seguinte (este caso), os demais botões são acordeão diatônico e são bissonoros.








Figura 1.5 – Notas agudas – gaita ponto afinação natural sol/dó.

The figure displays 12 rows of musical notation for acute notes on a natural tuning bagpipe. Each row consists of a staff with notes and a corresponding chord diagram. The notes are color-coded: blue for 'abrir o fole' (open reed), red for 'fechar o fole' (closed reed), and black for 'abrir e fechar o fole' (open and closed reed). The chord diagrams are circles with a top half (blue) and a bottom half (red) containing letter names for the notes.

Row	Clef	Notes (Color)	Chord Diagram (Top/Bottom)
1	Bass	D (blue), E (red)	D/B
2	Bass	F# (blue), G (red)	F#/D, G/E
3	Bass	A (blue), B (red)	A/G, B/G
4	Treble	C (blue), D (red)	C/B, D/C
5	Treble	E (blue), F (red)	E/D, F/E
6	Treble	F# (blue), G (red)	F#/G, G
7	Treble	A (blue), B (red)	A/B, B/C
8	Treble	C (blue), D (red)	C/D, D/E
9	Treble	E (blue), F (red)	E/G, F/G
10	Treble	F# (blue), G (red)	F#/C, G/C
11	Treble	A (blue), B (red)	A/B, B/E
12	Treble	C (blue), D (red)	A/D, D

Fonte: a autora, 2017.

Notas em azul – abrindo o fole.

Notas em vermelho – fechando o fole.

Nota em preto – abrindo e fechando o fole.

Figura 1.6 – Notas graves – gaita ponto afinação natural sol/dó.

The figure displays eight musical examples in the bass clef, 4/4 time signature, arranged in four rows. Each row shows a staff with notes and a corresponding chord diagram in a circle. The notes are color-coded: blue for notes with the reed open, red for notes with the reed closed, and black for notes with both reeds closed. The chord diagrams are as follows:

- Row 1: Am (blue A, red m) and DM (blue D, red M) with notes G (black), A (blue), B (red), and C (black).
- Row 2: A (blue A, red a) and D (blue D, red d) with notes G (black), A (blue), B (red), and C (black).
- Row 3: FM (blue F, red M) and GM (blue G, red M) with notes G (black), A (blue), B (red), and C (black).
- Row 4: F (blue F, red f) and G (blue G, red c) with notes G (black), A (blue), B (red), and C (black).

Fonte: a autora, 2017.
 Notas em azul – abrindo o fole.
 Notas em vermelho – fechando o fole.
 Nota em preto – abrindo e fechando o fole.

A gaita ponto com afinação natural em sol/dó foi o instrumento utilizado por Maryanne Francescon na gravação de Tio Bilia na Oito Baixos (Versão 2) conforme veremos no terceiro capítulo deste trabalho.

Trata-se de um instrumento de fabricação brasileira. A diferença para o modelo anterior está na tonalidade do instrumento e na disposição dos baixos, que estão horizontalmente em linha reta.

Figura 1.7 – Notas agudas – gaita ponto afinação natural ré/sol, 25 botões.

o fole.
Notas em vermelho – rechando o fole.
Notas em preto – abrindo e fechando o fole.

Notas graves – gaita ponto com afinação natural ré/sol, 40 baixos.

lo e fechando o fole.

gaita ponto com afinação natural ré/sol, 25 botões.

foi o instrumento utilizado por gravação de Tio Bilia na Oito Baixos (Versão 3), conforme veremos no terceiro capítulo deste trabalho.

ta-se de um instrumento de fabricação italiana, cujo modelo foi estudado e aperfeiçoado por Boretti, na década de 1920. Por conta disso, no Brasil as acordeões diatônicos que na terceira ilheira possuem quatro botões, são conhecidos como sistema Stradella.

Figura 1.9 – Notas agudas – gaita ponto afinação natural ré/sol, 28 botões.

o fole.
 notas em vermelho – fechando o fole.
 Notas em preto – abrindo e fechando o fole.
 Notas graves –

afinação natural ré/sol, 60 baixos.

abrindo e fechando o fole.

gaita ponto com afinação natural em ré/sol foi o instrumento utilizado por
 na gravação de Tio Bilia na Oito Baixos (Versão 4). Conforme veremos
 no terceiro capítulo deste trabalho.

ta-se de um instrumento de fabricação italiana, cujo modelo na terceira
 s botões que o modelo anterior. Chegou ao mercado brasileiro alguns
 anos depois do modelo Borghetti.

disposição de notas graves dos modelos apresentados na Figura 1.7
 organizadas de acordo com o sistema Stradella, é de mencionar que este
 mais uma fileira de acordes, com as tríades diminutas.⁹ No entanto, os
 não são fabricados com tríades diminutas nas notas graves, apenas os
 acordeões pianos e cromáticos.

ntuito deste trabalho não é realizar um mapeamento completo de todos os
 es diatônicos existentes no mercado brasileiro, uma vez que além do
 exemplares diferentes, existem alguns instrumentos fabricados sob
 terminadas especificidades, que tornam ainda mais complexa a tarefa.

afinação diatônica brasileira é semelhante à afinação diatônica europeia¹⁰
 ão iguais, já na mão direita, há algumas diferenças, as notas abrindo e
 o botão das duas ilheiras, e as notas do quinto e nono botão da fileira
 interna ao fechar o instrumento.

etnomusicólogo austríaco Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) e o
 Curt Sachs (1881-1959) propuseram um Sistema de Classificação de

⁹ Sistema Stradella com seis fileiras de botões – duas fileiras de notas fundamentais e quatro fileiras de tríades (maior, menor, dominante e diminuta). Disponível em: <http://www.valerio.com.br/valerio25/images/Acordeons/Baixo_stradella_BR.png> Acesso em 27 de setembro de 2017.

Instrumentos Musicais, o qual foi publicado pela primeira vez em 1914, e atualizado em 2011¹¹. São cinco grandes categorias de instrumentos, organizadas de acordo com as características de emissão sonora: (1) Idiofones, (2) Membramofones, (3) Cordofones, (4) Aerofones e (5) Eletrofones.

O acordeão é um aerofone (4) – o som é produzido através da vibração do ar; aerofone livre (41) – isto é, o ar não está contido dentro do instrumento; aerofone livre de interrupção (412) – o fluxo de ar é interrompido periodicamente; aerofone de palhetas idiofônicas (412.1) – o ar é dirigido contra uma lâmina, gerando vibração periódica para interromper o fluxo intermitentemente; de palheta livre (412.13) – apresenta uma palheta que vibra dentro de uma ranhura; conjunto de palhetas livres (412.132).

Vale ressaltar que todos os acordeões pertencem à classificação Hornbostel-Sachs 412.132, independentemente de serem unissonoros ou bissonoros, de botões ou de teclas, características estas que explicaremos posteriormente.

1.2. PREDECESSORES E CHEGADA AO BRASIL

A construção do acordeão é associada aos instrumentos que antecederam o órgão, haja visto que ambos utilizam sistema de palhetas livres. Devido a controvérsia presente na literatura a respeito dos instrumentos que são predecessores do acordeão, cabe apresentarmos as versões encontradas.

Por consequência das características de construção do acordeão que serão abordadas no decorrer deste capítulo, a maior parte da bibliografia cita como primeiro precursor do instrumento o aerófono chinês *cheng*¹². O acordeonista e compositor Mário Mascarenhas, responsável por um dos métodos de aprendizagem de acordeão unissonoro de teclas, afirmou que:

O Cheng é o antecessor do Harmônio e do Acordeon, por ter sido o primeiro instrumento de palheta a ser idealizado e construído. Um fato interessante é que diante da grande extensão territorial da China, o instrumento mudava de nome

10 Planta do instrumento transcrita pelo acordeonista, etnomusicólogo e professor italiano Mario Salvi. Disponível em: <<http://www.organetto.it/pages/tasti8b.html>>. Acesso em 03 de outubro de 2017.

11 Nesta versão, houve a inclusão da quinta categoria – eletrofones. Disponível em: <<http://www.mimo-international.com/documents/Hornbostel%20Sachs.pdf>>. Acesso em 12 de setembro de 2017.

12 O musicólogo alemão Curt Sachs expôs a origem dos instrumentos de palheta livre na história da música, no caso do *cheng* em torno de 3.000 a.C., embora Miller aponte que não há dados suficientes para tal afirmação (HERMOSA, 2013, p.10)

dependendo da região, dentre os quais: Schonofouye, Hounofouye, Tcheng, Cheng, Khen, Tam Kim, Yu, Tchao e Ho (MASCARENHAS apud PAIVA, 2014, p.7).

No entanto, segundo o musicólogo norte-americano Terry Ellis Miller, o primeiro antecessor conhecido dos instrumentos de palheta livre não é o cheng, e segundo ele:

Asombra pensar cómo se ha podido dar por válida esta afirmación, dado que el tcheng es un instrumento organológicamente muy desarrollado que, obviamente tuvo que tener otros antecesores de lengüeta libre menos evolucionados (MILLER apud HERMOSA, 2013, p.9)

Além das contradições envolvendo os antecessores do sistema de palhetas livres, há divergências quanto ao inventor do acordeão, sendo que a própria discussão é polêmica, pois parte do princípio da invenção pontual e individual do instrumento, desconsiderando a possibilidade do surgimento a partir de um processo orgânico de mudanças e contribuições, feitas por diversas pessoas no decorrer do tempo.

Segundo o acordeonista, investigador e docente português Gonçalo André Dias Pescada, alguns pesquisadores consideram que o primeiro acordeão da história da música é a *Handaeoline*, construída pelo alemão Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-1864). Inicialmente, em 1821 o fabricante construiu um instrumento denominado *Aura*, que passou a utilizar como auxiliar para afinação de pianos e órgãos. “Buschmann procedeu a alguns aperfeiçoamentos da *Aura* – introdução de fole mecânico e teclado de botões – e o novo instrumento, designado por *Handaeoline* [...], foi patenteado em Berlim em 1822” (PESCADA, 2014, p.6)

Por outro lado, o inglês Charles Wheatstone (1802-1875) patenteou em 1829 um instrumento por ele construído, denominado *Symphonium*. Seu invento consistia em um pequeno órgão de boca, de palheta livre, e era:

Composto por teclado de botões na mão direita e na mão esquerda, o som do *Symphonium* era ativado através do ar soprado no orifício oval na parte da frente do instrumento, que fazia vibrar o conjunto de palhetas. Permitia tocar todas as notas da escala cromática e, quer na entrada quer na sucção de ar, produzia a mesma nota (unissonoro) (PESCADA, 2014, p.6)

O objetivo de Wheatstone era acrescentar um fole em seu instrumento, e por conta desta alteração, a nomenclatura deixou de ser *Symphonium* e passou a ser *Concertina*, nome adotado em patente obtida em 1844. Segundo o colecionador de concertinas e investigador inglês Neil Wayne, citado por Pescada:

A concertina [...] possuía inicialmente 12 botões na mão direita e 12 botões na mão esquerda, localizados no centro de cada teclado e as palhetas eram de cobre (brass). Tinha como principal inovação um mecanismo de botões em filas paralelas e um novo esquema de dedilhação (posicionamento das notas) que possibilitavam um instrumento compacto e fácil de tocar. A forma típica adotada para a concertina seria hexagonal e a concertina inglesa era integralmente cromática e unissonora. (WAYNE apud PESCADA, 2014, p.7)

Por outro lado, segundo o acordeonista e professor sul-rio-grandense Ronison Elias Borba, temos outra versão sobre o que teria sido o primeiro acordeão:

Em 1829, o austríaco Cyrill Demian construiu em Viena um instrumento simples de palhetas livres, colocando teclado, fole e 4 botões na mão esquerda, utilizados para formação de acordes. Devido a isso, foi nomeado acordeom. Este acordeom diatônico ganhou grande popularidade, principalmente na Alemanha e Suíça. No seu processo de desenvolvimento, variação e criação buscando-se um instrumento que pudesse ser ao mesmo tempo melódico, harmônico, portátil, resultante do trabalho de criação de um órgão, fez-se o acordeom (BORBA, 2013, p.15)

Segundo o acordeonista, investigador e docente basco Gorka Hermosa Sanchez, mais preciso que dizer que Cyrill Demian é o inventor do acordeão, “sería decir que el órgano de Kirsnik-Kratzenstein de 1780 fue el primer instrumento de teclado de lengüeta libre cuyo fuelle era accionado por el brazo izquierdo del intérprete¹³” (HERMOSA, 2013, p.23). Demian foi o responsável pela patente do instrumento que chamou de *accordion*, termo que atualmente se refere a uma família de instrumentos formada por vários protótipos e modelos que tiveram menor ou maior difusão, até chegar a ser o que conhecemos nos dias atuais.

Assim sendo, conforme a tabela a seguir, cada modelo de acordeão tem uma pessoa que realizou modificação em relação ao modelo anterior:

13 O físico alemão Christian Gottlieb Kratzenstein (1723-1795) estudou o princípio sonoro da palheta livre do cheng e em 1770 publicou um importante estudo científico sobre a palheta livre. Com a colaboração do construtor de órgãos Franz Kirsnik (1741-1802), em 1780 construiu o primeiro órgão de palhetas livres, que pode ser considerado o antecessor dos demais instrumentos de teclado deste princípio construídos na Europa.

Tabela 1.1 – Organologia do acordeão.

MEJORA ORGANOLÓGICA	AÑO e INVENTOR	FUENTE	LUGAR
Manual derecho con un sonido por botón	1831 Mathieu François Isoard	Monichon [202]	París
Manual izquierdo de dos botones	1834 Adolf Müller	Monichon [202]	Viena
Prototipo de acordeón unisonoro	1840 Leon Douce	Monichon [202]	París
Registros	1846 Jacob Alexandre	Monichon [202]	París ⁸³
Manual derecho cromático de botones	1850 Franz Walther	Grove [253]	Viena
	1870 Nicolai I. Beloborodov	Monichon [202]	Tula, Rusia
	1891 Georg Mirwald	Mirek [197]	Bavaria
Manual derecho de teclas	1853 Auguste Alexandre Titeux & Auguste Théopile Rousseau	Dieterlen [66]	París
Manual de bajos estándar	1880 Tessio Jovani	Mirek [197]	Stradella
	1885 Mattia Beraldi	Monichon [202]	Castelfidardo
Manual de bajos libres	1890 Matthaus Bauer	Maurer ⁸⁴ [186]	Viena
	1890 Rosario Spadaro	Bugiolachi [49]	Catania
	1890 Dallapé	Grove [253]	Stradella
	1897 Acordeón Wyborny	Mirek [197]	Viena
Patente del acordeón cromático de bajos estándar	1897 Paolo Soprani	Bugiolachi [49]	Italia
Manual de bajos añadidos	1898 Pasquale Ficosecco	Bugiolachi [49]	Italia
	1905 Savoia-Gagliardi	Gagliardi [92]	París
Manual Convertor	1911 Autor desconocido	Macerollo [178]	Bélgica
	1929 W. Samsonov	Rosinskij [236]	Rusia
	1929 P. Sterligov	Zavialov [287]	Rusia
	1929 Julez Prez	Monichon [202]	Francia
Sistema Convertor actual	1959 Vittorio Mancini	Llanos [171]	Italia

Fonte: HERMOSA, 2013, p. 24.

Embora o intuito deste trabalho não seja tratar sobre a “origem” do instrumento, faz-se necessária uma revisão bibliográfica a respeito desta questão, dada a divergência de dados e fontes encontradas. Em conformidade com as críticas do antropólogo norte-americano Franz Uri Boas (2005) ao evolucionismo e difusionismo, bem como às suas reflexões relacionadas ao relativismo cultural, entendemos que tais discussões, relacionadas a “origem”, “predecessores”, “melhorias organológicas” foram muito comuns, e ainda existem, mas têm sido cada vez mais questionadas.

A tentativa de determinar a “origem” dos instrumentos traz à tona diversos problemas. A visão evolucionista da cultura, cuja qual considera que toda expressão cultural vai passando do mais simples ao mais complexo, é uma lógica que não pode ser aplicada a tudo, haja visto que são adjetivos subjetivos. Há instrumentos de corda, por exemplo, que ao longo do tempo em algumas culturas perderam cordas, enquanto outros ganharam cordas. Logo, o que acontece é uma

adaptação, que vai de encontro com as necessidades e mudanças da cultura na qual o instrumento está inserido.

Há também a visão difusionista, que considera que se uma mesma expressão cultural existe em duas regiões ou períodos de tempo distintos, é porque uma delas foi influenciada pela outra. Outro agravante desta ideia é que a maior parte dos teóricos que defendem essa linha de pensamento acreditam que o mundo “menos civilizado” copiava ou recebia suas influências da Europa ou dos Estados Unidos. Cabe recordar que como seres humanos, temos as mesmas necessidades básicas e os mesmos sentidos, e desta forma não é impossível que construamos expressões, como a linguagem e a música, semelhantes.

Embora o evolucionismo cultural e o difusionismo começaram a ser contestados já no início do século XX, até hoje alguns pesquisadores seguem a lógica destas linhas de pensamento.

Outra questão é o nacionalismo. Muitas pesquisas que objetivavam apontar a “origem” foram feitas na primeira metade do século XX, período no qual os estados-nação tentavam construir suas identidades nacionais, para que estes estados se sustentassem. No Rio Grande do Sul, por exemplo, a gaita ponto faz parte da identidade do gaúcho.

Inseridos no contexto da etnomusicologia, entendemos que as expressões culturais são processos orgânicos complexos, e por isso optamos por uma leitura crítica sem visão etnocêntrica, através do relativismo cultural, da bibliografia relacionada ao instrumento.

Não podemos descartar a hipótese de que o cheng seja o primeiro predecessor do acordeão ao passo que, por exemplo, pela falta de dados relacionados a este instrumento chinês nos documentos europeus da época, também não podemos confirmar tal informação.

Não nos cabe afirmar se o cheng é o primeiro instrumento de palheta livre ou se, pelo fato de ser organologicamente desenvolvido, não seja o precursor. O fato de um instrumento ser mecanicamente bem desenvolvido não é prova de que teve predecessores.

Da mesma forma, caracterizar a *handaeoline* e a *concertina* como predecessoras do acordeão por conta de características em comum na construção, é o mesmo que abrir precedentes para que os demais instrumentos fabricados com madeira também sejam predecessores do acordeão.

Com relação a tabela de melhoria organológica, é importante trazer a esta reflexão a ideia de que a partir de curiosidade ou necessidade por parte de instrumentistas, compositores, fabricantes e do contexto cultural na qual estão inseridos, mudanças são feitas nos instrumentos. De forma dialética, tais adaptações na construção do instrumento geram também modificações nos repertórios que estão inseridos.

Além das diversas teorias sobre a “origem” do instrumento, também há diferentes versões sobre sua chegada ao Brasil. Segundo Hermosa, o acordeão diatônico chegou ao Brasil trazido pelos imigrantes alemães em 1845, e seis anos mais tarde era notável a presença do instrumento na chegada dos *brummers*, soldados mercenários alemães contratados pelo governo brasileiro para lutar contra o político e militar argentino Juan Manuel José Domingo Ortiz de Rosas, na Guerra do Prata:

El acordeón fue introducido en 1845 por inmigrantes alemanes, siendo su presencia notable entre los 2000 soldados alemanes que desembarcaron en 1851 en Brasil, contratados para luchar contra el dictador argentino Manuel Rosas. Al finalizar la guerra muchos de estos soldados se quedarían a vivir en Brasil, popularizando el acordeón en estas tierras. La primera mención contrastada del acordeón tradicional brasileño (sanfona de 8 baixos) es de 1875, cuando fue introducido por inmigrantes italianos. En el sur del país, el acordeón se fue asentando a finales del s. XIX como solista y acompañante de la música gaucha, sustituyendo gradualmente el violín y la viola. (HERMOSA, 2013, p.46)

Segundo o acordeonista, arranjador e compositor sul-rio-grandense Tasso Bangel citado por Paiva, por outro lado, o acordeão chegou ao Brasil em 1875, trazido pelos imigrantes italianos:

Apesar de não se ter uma data certa, acredita-se que o acordeon apareceu no Brasil em meados do século XIX trazido pelos imigrantes europeus oriundos da Itália e da Alemanha. Contudo, segundo Bangel (1989, p.20) a gaita-ponto (sanfona) de 8 baixos foi introduzida no sul do Brasil pelos italianos no ano de 1875. “[...] a gaita que os italianos trouxeram já era bem desenvolvida e chegou com botões (gaita ponto, de voz trocada, de dois carreiros, etc.) (BANGEL apud PAIVA, 2014, p.16)

Segundo Borba (2013), os imigrantes alemães foram os responsáveis pela chegada do acordeão ao Brasil. No entanto, os responsáveis pela difusão do instrumento, primeiramente no Rio Grande do Sul, foram os imigrantes italianos “embora tenham sido os alemães os primeiros imigrantes europeus a trazer o acordeom para o Rio Grande do Sul e para o Brasil, foram os imigrantes italianos

por volta de 1875, que difundiram intensamente o uso do instrumento” (BORBA, 2013, p.19).

Outra possibilidade da chegada do acordeão ao Brasil é apontada pelo pesquisador, professor e educador musical sul-rio-grandense Jonas Tarcísio Reis citado por Borba:

Considerando-se a história do acordeom no Brasil, acredita-se que o instrumento tenha chegado até nós por volta do século XIX, quando os imigrantes alemães começaram a chegar no estado do Rio Grande do Sul, trazendo consigo os primeiros acordeons diatônicos. Sabe-se que devido as guerras, a imigração europeia cessou no estado, sendo retomada após este período. Há também outra versão que aponta para a chegada do instrumento pela fronteira com o Uruguai (REIS apud BORBA, 2013, p.18)

Devido à ausência de fontes históricas, não é possível afirmar quem, e em que ano, trouxe o acordeão diatônico para o país. Determinar os responsáveis e o ano da chegada do instrumento no Brasil não é o objetivo deste trabalho, uma vez que estas discussões que durante um tempo foram tão importantes, hoje já não fazem mais sentido. Ainda assim, prosseguimos com a necessidade de trazer este assunto à reflexão, apontando possíveis rumos, de modo a evitar a propagação de especulações.

Sabemos que muitos instrumentos chegaram na América Latina durante a colonização, e alguns na migração durante as duas guerras. No entanto, esta influência não é notória em todos os casos.

Retomamos, portanto, as críticas com relação ao evolucionismo cultural, difusionismo e nacionalismo já citadas anteriormente.

1.3. NOMENCLATURA

Acordeão, cordeona, gaita, pé-de-bode ou sanfona?

Os cinco termos acima referem-se ao mesmo instrumento. Acordeão é utilizado em todo o território brasileiro. Cordeona e gaita são utilizados na região Sul do Brasil. Pé-de-bode e sanfona são utilizados na região Nordeste do Brasil. Vale ressaltar que existem, em ambas as regiões, outras maneiras de se referir ao instrumento.

Sendo assim, todos os acordeões são iguais? Não.

Existe uma grande diferença, visivelmente percebida. Alguns instrumentos têm teclas de um lado e botões de outro, enquanto outros possuem botões dos dois lados.

Outra diferença, não notada visualmente, é técnica: os acordeões de teclas e botões têm as mesmas notas abrindo e fechando o fole; enquanto os acordeões que têm somente botões podem possuir as mesmas notas abrindo e fechando o fole, ou então possuir notas diferentes abrindo e fechando o fole. Sendo assim, de acordo com a emissão sonora podemos dividir os instrumentos em dois grupos¹⁴: unissonoro (acordeão piano e acordeão cromático) e bissonoro (acordeão diatônico).

Figura 1.11 – Acordeão Piano.



Fonte: Scandalli Accordions¹⁵.

14O principal objetivo deste trabalho é o acordeão diatônico. Porém, para melhor compreensão do instrumento que trataremos a seguir, faz-se necessário citar os demais modelos, explicando-os brevemente.

15 O acordeão da imagem é o modelo Air VI, da fabricante italiana Scandalli. Disponível em: <<http://www.scandalli.com/en/#!module=prodottidettaglio&modo=default&catalogo=42&categoria=468&prodotto=2390>>. Acesso em 23 de setembro de 2017.

Figura 1.12 – Acordeão Cromático de Botões.



Fonte: Scandalli Accordions¹⁶.

Vale ressaltar que nem todos os acordeões cromáticos são iguais: existe, por exemplo, o sistema B, o sistema C e o sistema argentino. A diferença entre os dois primeiros consiste no fato de que no primeiro, a nota *si* está na primeira fileira de botões, enquanto no segundo, a nota *dó* está na primeira fileira de botões, e por consequência dessa alteração, a disposição das notas é totalmente distinta, de um sistema para o outro. Já a disposição de notas do sistema argentino deriva da disposição de notas do acordeão diatônico ao abrir o fole.

Nos acordeões cromáticos, costuma-se utilizar a convenção de acordo com a distinção de botões brancos para notas diatônicas e botões pretos para bemóis e sustenidos. A partir dessa informação, o acordeão cromático de botões da figura 1.12 é afinado conforme disposição do sistema B.

O acordeão cromático sistema B é utilizado na Rússia, China, no Leste Europeu e no Brasil. Já o acordeão cromático sistema C é utilizado nos demais países europeus, norte-americanos, e também no Brasil.

O sistema argentino, por sua vez, está fortemente ligado ao chamamé e,

¹⁶ O acordeão da imagem é o modelo Air VI C, da fabricante italiana Scandalli. Disponível em: <<http://www.scandalli.com/en/#!module=prodottidettaglio&modo=default&catalogo=42&categoria=468&prodotto=2427>>. Acesso em 23 de setembro de 2017.

portanto, é utilizado nos países onde está presente este gênero musical, como é o caso do Brasil.

A respeito das notas disponíveis na mão esquerda, isto é, os baixos do acordeão, a principal disposição é conhecida como Stradella¹⁷. Existe ainda o sistema *Free Bass*, conhecido no Brasil como Baixo Solto, e sua funcionalidade está mais próxima ao piano, pois produz apenas uma nota por botão, diferente do sistema Stradella, o qual conforme visto anteriormente em alguns botões produz mais de uma nota.

No território brasileiro, a nomenclatura está diretamente ligada a regionalismos. Em geral, os termos acordeão, cordeona, gaita e sanfona podem ser utilizados para tratar de instrumentos unissonoros (de teclas ou botões) ou bissonoros (de botões), enquanto o pé-de-bode é utilizado no Nordeste do país para se referir a um acordeão bissonoro de botões, com afinação transportada.

Quando se utiliza os nomes acordeão, cordeona, gaita ou sanfona, costuma-se acrescentar um complemento para melhor explicar o instrumento, ou seja, acordeão cromático, acordeão piano, acordeão diatônico, cordeona de botão, cordeona de tecla, gaita ponto, gaita de botão, gaita piano, gaita cromática, sanfona de botão, sanfona de tecla, são exemplos de complementos comumente empregados pelos instrumentistas.

É necessário, portanto, prestar atenção na forma de emissão sonora, pois é a partir da escuta do instrumento que o classificaremos mais corretamente.

Sabendo que gaita ponto ou gaita de botão é o acordeão diatônico com afinação natural utilizado majoritariamente na região sul do país, e sanfona de oito baixos ou fole de oito baixos é o acordeão diatônico com afinação transportada utilizado majoritariamente na região nordeste do país, adotamos estas nomenclaturas para tratar dos instrumentos nas regiões específicas.

O uso do termo acordeão diatônico, por sua vez, está relacionado aos casos que tratamos tanto dos instrumentos bissonoros utilizados na região sul quanto na região nordeste do país.

Neste capítulo, vimos aspectos relacionados a construção do instrumento, bem como os possíveis predecessores e rumos de sua chegada ao território brasileiro. Além disso, tratamos de como o acordeão diatônico foi se adaptando não apenas na nomenclatura, mas também na estrutura e no uso, de acordo com as culturas que o adotaram, ao passo que também as modificou.

¹⁷ Corresponde ao “Manual de bajos estándar” da Tabela 1.1, na página 21.

A abordagem inicial em torno da gaita ponto é de suma importância para a compreensão dos capítulos seguintes, nos quais apresentamos alguns dos aspectos socioculturais e técnico-musicais relacionados ao ensino e prática do instrumento na região sul do país.

Capítulo II – ASPECTOS SOCIOCULTURAIS DA GAITA PONTO

2.1. FATOR SOCIOECONÔMICO

Desde a chegada no Rio Grande do Sul ainda no século XIX, o uso do acordeão foi gradativamente sendo difundido. Com relação aos instrumentos utilizados, até a virada do século XX eram unicamente importados, e a partir deste período a fabricação de acordeões na região sul do Brasil se consolidou (PERES, 2011, p.37).

Com relação ao primeiro acordeão diatônico produzido em território brasileiro, segundo o pesquisador Sergio Rigo citado por Peres (2011), “foi o imigrante italiano Túlio Veronese, aos 25 anos, quem construiu a primeira gaita ponto confeccionada artesanalmente no Brasil, no município de Veranópolis, Rio Grande do Sul, no ano de 1900” (RIGO apud PERES, 2011, p.37)

Segundo Peres:

[Túlio Veronese, Luiz Matheus Todeschini e Alfred Hering foram os] construtores que impulsionaram a industrialização dos acordeões no Brasil, que atinge seu apogeu entre as décadas de 1940 a 1960. Neste período, dezenas de fabricantes se concentram nos estados de Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo, e a prática do acordeom (dos oito aos cento e vinte baixos), se torna muito difundida em todo o país, reforçada pela indústria do disco através do êxito comercial de acordeonistas como Antenógenes Silva, Pedro Raimundo e Luiz Gonzaga (PERES, 2011, p.38)

Por conta da alta demanda dos instrumentos, até a metade do século XX foram construídas cerca de trinta fábricas de acordeões no Rio Grande do Sul, “destacando-se Todeschini, Universal, Scala, Marinella, Mondiale, Sonelli, Supremo, Somenzi, Silla, Mascarenhas, Tupy, Danielson, Veronese” (REIS apud BORBA, 2013, p.19).

As novas tendências da música popular, tais como o órgão eletrônico e a guitarra elétrica, aliadas à crise financeira que afetou o Brasil na década de 1960 foram responsáveis pela queda na demanda pelos acordeões. A “Fábrica de Acordeões Veronese” encerrou suas atividades em 1967; já a “Acordeões Todeschini”, que fabricava acordeões desde 1939, deixou o segmento de instrumentos musicais após um incêndio causado no pátio industrial em 1971, e passou a trabalhar apenas com o ramo moveleiro; enquanto a “Hering” foi absorvida em 1966 pela empresa alemã “Hohner”, cuja qual abandonou o mercado brasileiro em 1979 (PERES, 2011, p.38)

A ausência das fábricas nacionais de acordeões teve uma relação estreita

com os diferentes graus de popularidade que o instrumento alcançou. A professora e acordeonista paranaense Maria Aparecida Fabri Zanatta (2004) reconhece a arte como parte integrante da vida social, e em seu trabalho, traça uma linha abordando o cenário político e econômico ao longo do século XX, e as consequências destes no âmbito sócio cultural. Segundo a autora:

Os cenários de 1920 a 2000 indicam que a música instrumental, mais especificamente, o acordeão caracteriza-se por três fases distintas, de 1930 a 1960 quando esteve no auge, de 1960 a 1990 aproximadamente, com a inserção de instrumentos eletrônicos, e avanços tecnológicos o acordeão experimentou uma fase de declínio e a partir de 1990 aos dias atuais, observa-se um gradativo interesse uma espécie de redescoberta por este instrumento sobretudo entre os jovens. (ZANATTA, 2004, p. 214)

Cabe mencionar que até o início do presente século, a região Nordeste do país não havia desenvolvido manufatura própria de acordeões e, portanto, a maior parte dos instrumentos utilizados pelos sanfoneiros provinham das fábricas da região Sul. Conforme citado no capítulo anterior, a disposição de notas dos instrumentos utilizados nas duas regiões é distinta. Segundo Peres, “um aspecto interessante na prática nordestina deste instrumento é que parte considerável dos instrumentistas tornam-se os próprios afinadores e “customizadores” de seus instrumentos” (PERES, 2011, p.42)

Existe aqui um exemplo da relação dialética entre fabricação do instrumento e o fazer musical, desta vez na região nordeste do país: devido às circunstâncias da fabricação e as condições econômicas, a cultura do instrumento em certa medida une na mesma pessoa as funções de instrumentista e luthier.

O fato de que os instrumentistas nordestinos modificam não somente a disposição, como também as notas das palhetas de seus instrumentos, para que estes se adequem à linguagem de sua cultura, demonstra que a construção do instrumento, o idiomatismo e a expressão cultural são elementos indissociáveis. Do contrário, os músicos seguiriam tocando com o acordeão diatônico com afinação natural, sem modificá-lo. No seguinte capítulo tratamos desta relação na cultura da região sul.

A fabricação do acordeão não é um problema que afeta apenas o Brasil, mas possivelmente todos os países da América Latina que o incorporaram nas suas diferentes formas. A etnomusicóloga, educadora musical e flautista argentina Soledad Venegas

investigou os problemas relacionados à construção do bandoneão¹⁸ em seu país. Para contextualizar, este instrumento que é tão emblemático na música portenha está em risco de desaparecer. Grande parte dos instrumentos disponíveis atualmente no território argentino foram construídos na Europa, antes da Segunda Guerra Mundial. Hoje em dia, há *luthiers* e fábricas europeias construindo bandoneões. Porém, algumas questões tais como os altos preços das matérias-primas e demais peças, a falta de conhecimento e materiais adequados para a fabricação das palhetas, bem como a dificuldade em encontrar a madeira correta, e também em fabricar palhetas em série, uma vez que um só instrumento necessita em torno de 280 palhetas de tamanhos distintos, são obstáculos para a fabricação nacional dos instrumentos na Argentina (VENEGAS, 2012).

Uma das consequências diretas da pouca quantidade de fábricas argentinas de bandoneões é a necessidade de importação do instrumento, que implica diretamente no aumento do valor investido. Ainda que os instrumentistas ou comerciantes importem instrumentos usados, é necessário levar em conta, por exemplo, a diferença do câmbio monetário e os custos de importação, fatores que dificultam a aquisição, e geram exclusão no sentido de não ser acessível a toda a população.

A suposta superioridade dos instrumentos construídos na Europa antes da Segunda Guerra Mundial aliada à dificuldade de encontrar um exemplar destes em boas condições e ao alto valor pedido, são fatores que ocasionaram menor demanda pelo instrumento, e segundo o bandoneonista, *luthier* e restaurador argentino Oscar Fischer, “en la medida en que haya menos bandoneonistas seguirá siendo un instrumento de elite” (FISCHER apud VENEGAS, 2012, p. 102).

No Brasil, a gaita ponto passou por um período semelhante a este. A interrupção da fabricação nacional de acordeões em grande escala foi um dos fatores que influenciou no aumento do valor destes instrumentos. Por questões relacionadas a este período em que a fabricação foi interrompida, nos chama a atenção o fato de os acordeões, tanto os unissonoros quanto os bissonoros, não terem se tornado instrumentos exclusivos da elite. Do contrário, de sul a nordeste foram adaptados e integrados nas expressões culturais populares. Neste momento carecemos de embasamento para responder esta questão, portanto apenas planteamos a indagação: por que os acordeões se tornaram populares?

Ainda que houvesse produção em algumas fábricas que continuaram

18 O bandoneão é um instrumento de palhetas livres e fole. Seu funcionamento é bissonoro, isto é, ao abrir e fechar o fole as notas são distintas, e isto acontece nos dois lados do instrumento. Além disso, difere do acordeão por conta de seu formato quadrado, e sua forma de tocar, apoiado na perna do instrumentista.

atuando no mercado, a demanda foi menor. O contato de alguns instrumentistas brasileiros com músicos e fabricantes europeus passou a ser visto como uma ponte para a importação de instrumentos. Assim, ainda no final do século XX, os acordeões europeus voltaram a ingressar no mercado brasileiro.

Nota-se, na presente década, preocupação por parte de instrumentistas e empresários em retomar a fabricação nacional de acordeões. No século passado não haviam fábricas destes instrumentos na região nordeste do país, atualmente há. A “Leticce Acordeons¹⁹” foi fundada em 2003, e está localizada em Campina Grande, Paraíba.

A região sul, conhecida não apenas nacionalmente pelas renomadas marcas de acordeões, continua no mercado industrial através da “Minuano Indústria Brasileira de Acordeões²⁰”. A empresa Minuano fabrica 100% do instrumento, ou seja, desde os botões até a montagem e afinação do instrumento, tudo é feito nas dependências da fábrica que está localizada na cidade de Tuparendi, Rio Grande do Sul. Cabe ressaltar que a alguns anos a gaita ponto de oito baixos passou a ser o principal instrumento do catálogo, e que atualmente são produzidas mensalmente cerca de 80 unidades. No final de novembro deste ano, a empresa lançou seu modelo de gaita ponto de três ilheiras e 60 baixos.

Entre algumas iniciativas para resolver este problema, temos como exemplo o projeto “Fábrica de Gaiteiros²¹”, o qual tem por objetivo a formação de construtores e alunos de gaita ponto, e é atualmente uma das principais iniciativas nestes âmbitos sociais. O acordeonista rio-grandense Renato Borghetti é o responsável por esta ideia, que surgiu como uma solução para a dificuldade de acesso ao instrumento e às aulas, principalmente por parte da população com baixo poder aquisitivo. Os instrumentos confeccionados na fábrica, que está localizada] em Barra do Ribeiro (Rio Grande do Sul), são utilizados nas aulas práticas e teóricas de mais de duzentas crianças e adolescentes, na faixa etária de 7 a 15 anos, nas cidades de Guaíba, Barra do Ribeiro, Porto Alegre, Tapes, Butiá, São Gabriel, Bagé (Rio Grande do Sul) e Lages (Santa Catarina). Vale ressaltar que o objetivo da fabricação não é o comércio das gaitas, e sim atender a demanda dos estudantes matriculados nas oito cidades que o projeto já contempla.

A partir de seu invento e da chegada nos diversos países, o acordeão diatônico passou a estar presente principalmente no âmbito da música popular e de tradição

19 Disponível em: <<http://www.leticce.com.br>>. Acesso em 16 de outubro de 2017.

20 Disponível em: <<http://www.acordeoesminuano.com.br/home>>. Acesso em 16 de outubro de 2017.

21 Disponível em: <<http://www.fabricadegaiteiros.com.br/portal/php/home.php>>. Acesso em 16 de outubro de 2017.

oral. Segundo Hermosa:

El campo en el que el acordeón logró una mayor expansión en el s. XIX fue el folklore y la música popular. Su portabilidad, su asequible precio, su volumen, la facilidad en aprenderlo a tocar, la posibilidad de acompañar la melodía con bajos y acordes, su sonido melancólico... fueron algunos de los factores que hicieron que el acordeón fuese asumido con enorme rapidez en los folklores de países de muy diversa índole” (HERMOSA, 2013, p.39)

Embora apenas utilize *acordeón*, neste trecho Hermosa trata especificamente a respeito do acordeão diatônico na música popular do século XIX. Os aspectos de portabilidade, preço acessível, volume, possibilidade de acompanhar a melodia com baixos e acordes, e a característica sonora apontada, são verificados, conforme veremos a seguir. No entanto, uma vez que a dificuldade durante a aprendizagem deste instrumento é assunto recorrente entre os acordeonistas, pois conforme vimos no capítulo anterior, diferente dos acordeões unissonoros, nos bissonoros há uma disposição de notas ao abrir e outra ao fechar, não entendemos o sentido de o autor ter apontado a facilidade em aprender a tocar o acordeão diatônico.

A respeito de paralelos estabelecidos entre acordeões bissonoros e acordeões unissonoros, de teclas ou botões, Peres (2011) chama a atenção para outro fator socioeconômico: a comparação do perfil de instrumentistas de acordeão diatônico e acordeão de teclas e, por conseguinte a relação com “as dicotomias tradição/modernidade e agrário/urbano” (PERES, 2011, p.110). De acordo com o autor, a gaita ponto remete à tradição e ao ambiente agrário, a gaita piano está relacionada à modernidade e ao cenário urbano.

É importante lembrar que o acordeão unissonoro de teclas também está inserido nas expressões culturais populares, como nos fandangos, bailes e forrós e, portanto, não é somente a gaita ponto que remete à tradição e ao ambiente agrário. Ainda assim, principalmente por conta das características de construção, tessitura, notas disponíveis no teclado, e até mesmo a semelhança com o piano, o acordeão unissonoro de teclas foi mais facilmente incorporado nos ambientes urbanos.

No Brasil os acordeões unissonoros e bissonoros, em ambos os casos, se relacionaram com as culturas populares, de tradição oral, e não com a música escrita. Observamos este fato em toda a América Latina. Na Europa, enquanto os acordeões diatônicos estão mais relacionados aos contextos populares, os acordeões cromáticos, seja de botões ou teclas, estão ligados à escrita, sendo inclusive lecionados como instrumentos

“eruditos” nos conservatórios de música.

Tratando especificamente da sanfona de oito baixos, que conforme visto anteriormente é como o acordeão diatônico é conhecido na região Nordeste do país, e sabendo que a escolha do modelo específico de acordeão por parte dos instrumentistas para suas atuações profissionais envolve questões de técnicas, exigência de repertório e até mesmo de uma possível restrição mercadológica, Peres (2011) analisou as preferências de alguns instrumentistas, e segundo o autor:

Um fato relevante neste levantamento é o predomínio do fole de oito baixos entre as famílias de populações interioranas e menos favorecidas economicamente. Nenhum dos instrumentistas representativos, provém de famílias socioeconomicamente favorecidas, o que reitera a identificação deste instrumento com a zona rural e periferia urbana (PERES, 2011, p.116)

Ao tratar sobre o aspecto econômico dos acordeonistas, retomamos o paralelo entre os acordeões unissonoros e bissonoros. Os acordeões cromáticos, sejam eles de botões ou teclas, têm preços mais elevados do que os acordeões diatônicos. Por outro lado, também encontramos músicos de famílias socioeconomicamente menos favorecidas que se dedicam ao acordeão unissonoro. Portanto, é necessário refletir se durante o processo de escolha do instrumento, a falta de condições financeiras é mais importante do que o contexto cultural no qual o interessado está inserido.

2.2. PRÁTICA E ENSINO-APRENDIZAGEM

Conforme mencionado anteriormente, devido a suas características de construção e sonoridade, o acordeão conquistou os cenários musicais. No Rio Grande do Sul, por exemplo, ainda no século XIX, ganhou um espaço predominante no cenário musical, e segundo Reis teria inclusive substituído a viola:

[...] o acordeom imperou no cenário gaúcho devido ao fato de manter a afinação por longos períodos de tempo, resistir às intempéries mais facilmente e propiciar a obtenção de sons bastante intensos, extremamente necessários em épocas onde a amplificação sonora de instrumentos era algo inexistente ou pouco difundida pelas cidades interioranas (REIS apud BORBA, 2013, p.18)

Ainda que não seja o foco deste trabalho, cabe ressaltar que a viola continua sendo utilizada no Rio Grande do Sul, e que sua sonoridade e função são diferentes da do acordeão. É possível que seu uso tenha diminuído. No entanto não sabemos se realmente foi por conta da chegada do acordeão em território brasileiro. Entendemos que culturas se

relacionam por motivos orgânicos, naturais, espontâneos e complexos do que explicações lógicas ou racionais, como por exemplo a de que a região sul deixou de lado a viola e adotou o acordeão porque o segundo desafina menos.

Além disso, nas regiões sul e nordeste notamos pelo forte vínculo dos acordeões, de botões e/ou teclas, com os povos, que estes instrumentos já são parte das identidades culturais destes cidadãos. Ou seja, através de distintas maneiras, linguagens e gêneros, estes instrumentos foram apropriados e ressignificados culturalmente, e assim sendo, passaram a ter grande importância nas culturas populares, com maior intensidade nas áreas rurais.

Na região sul, a gaita ponto é utilizada como instrumento solista e acompanhador, estando presente em ambientes variados que compreende desde teatros a salões de baile. O repertório tocado na gaita ponto compreende principalmente gêneros como vaneiras, vaneirões, chamarras, chotes, polcas, bugios, milongas, tangos, chacareiras, valsas, rancheiras e chamamés. Há também alguns instrumentistas que adaptam choros, baiões e outros gêneros não tão comuns nas práticas da região.

A sanfona de oito baixos foi muito difundida no nordeste brasileiro, e o uso do instrumento “está intrinsecamente relacionado à música praticada nos bailes rurais, através de um repertório predominantemente instrumental, onde se estabelece o desafio e a rivalidade entre os praticantes” (PERES, 2011, p.3).

Na região norte do país não há muitos registros da prática envolvendo a gaita ponto ou a sanfona de oito baixos.

Já na região centro-oeste, “a Sanfona de oito baixos é reintroduzida por influência da forte colonização gaúcha, onde a Vanera e o Vanerão já constituem parte integrante da música regional” (PERES, 2009, p.62).

Segundo Peres, na região sudeste, o acordeão diatônico²² não teve o mesmo prestígio:

Ao contrário do sul e nordeste, a sanfona de oito baixos na região sudeste é vista como uma “prima pobre” do acordeom – como um instrumento que, embora gracioso, seria parco de recursos. Esse preconceito isolou a sanfona de oito baixos, não permitindo que avançasse muito além das áreas limítrofes da zona rural e periferia urbana, impedindo aos sanfoneiros, de modo geral, de profissionalizarem-se (PERES, 2009, p.50)

²² Conforme visto no primeiro capítulo, gaita ponto ou gaita de botão é a nomenclatura pela qual é conhecida o acordeão diatônico com afinação natural utilizado majoritariamente na região sul do país, enquanto sanfona de oito baixos ou fole de oito baixos é a nomenclatura pela qual é conhecida o acordeão diatônico com afinação transportada utilizado majoritariamente na região nordeste do país.

Ressaltamos que neste trecho, Peres utiliza o termo acordeom para se referir ao acordeão unissonoro de teclas. O preconceito apontado na citação é recorrente nos cenários musicais em que o acordeão diatônico está inserido.

Ao retomarmos a disposição de notas agudas apresentadas no capítulo anterior, estamos cientes de que o repertório tocado na gaita ponto está, de certa maneira, limitado às tonalidades favorecidas pelo instrumento em questão. Há recursos dos acordeões unissonoros que não são possíveis de serem executados nos acordeões bissonoros, e vice-versa. No entanto, compreendemos que todo instrumento possui limitações, e como consequência disso, o repertório é composto a partir dessas características, ao passo que a construção do instrumento é modificada para se adaptar às necessidades do repertório. Dessa forma, a fim de desconstruirmos o preconceito relacionado a afirmação de que a gaita ponto é limitada, entendemos que de suma importância compreender a funcionalidade deste instrumento dentro da cultura na qual está inserido.

Vale ressaltar que principalmente no século passado o sudeste brasileiro concentrava as principais gravadoras e rádio difusoras utilizadas para o registro de músicos de todo o país:

Nesta região, apesar de uma tradição significativa, nunca houve um grande interesse da indústria cultural em promover os representantes de determinadas extratos da cultura popular, e na verdade, a sanfona de oito baixos esteve associada a gêneros musicais hoje esquecidos, embora ainda sejam praticados, sobretudo nas regiões interioranas, como a folia-de-reis e o calango (PERES, 2009, p.50)

Notamos, nos últimos anos, um crescente interesse da indústria cultural em torno da gaita ponto. Desde a realização de festivais, documentários, até o gradativo acréscimo no mercado fonográfico. Cabe mencionar que na região sul, a prática da gaita ponto é em partes responsável pelo não esquecimento de gêneros musicais populares.

Com relação ao uso do acordeão diatônico e o resultado do contato com as culturas das regiões sul e nordeste, Peres comenta:

Na Região Sudeste, o destaque em termos de repertório também se presencia na quadrilha e a sanfona menos como solista, mais utilizada como acompanhante da cantoria na folia de reis e no Moçambique. Entre o sul e o nordeste, a região Sudeste irá absorver influências das duas regiões vizinhas, embora encontre um caminho individual devido a forte influência da cultura afro-brasileira e o sotaque típico da música caipira. O predomínio da afinação “natural” ou “diatônica brasileira” conduz a técnica interpretativa, de modo geral, mais próxima ao gaúcho do que ao nordestino. (PERES, 2009, p.59)

Embora a afinação diatônica predomine na região sul, e a afinação transportada na região nordeste, é importante mencionar que há registros de sanfoneiros nordestinos que utilizaram a disposição natural, assim como gaiteiros sulistas que utilizam a configuração nordestina. Como exemplo, citamos o acordeonista e professor rio-grandense Cezar Ferreira, que se dedica a estas duas disposições de notas, e o acordeonista alagoano Gerson Argolo Filho (1915-1994), que durante toda sua carreira utilizou somente a afinação natural.

No caso de Cezar Ferreira, temos conhecimento que utiliza a afinação natural para as músicas tradicionais da região sul e para releituras de temas de outros gêneros, como o rock, por exemplo.

Ao analisar a discografia de Gerson Filho, vimos que quase todos os seus discos são completamente formados por composições próprias, nas quais utilizava a afinação natural nos gêneros tradicionais nordestinos. É muito interessante a sonoridade e resultado musical que Gerson Filho obteve tocando repertório tradicional nordestino com um instrumento de afinação natural, não tradicional em sua região, e cabe ser analisada em trabalhos futuros.

A realização de projetos como “Acordeon Festival” em diversas cidades da região sul, o “Festival Internacional da Sanfona” em Juazeiro (Bahia), o “Festival Internacional de Acordeon” em Belo Horizonte (Minas Gerais), o “Festival de Inverno de Sanfona e Viola” em Mimoso do Sul (Espírito Santo), o “Festival de Chorinho e Sanfona de Rosal” em Bom Jesus do Itabapoana (Rio de Janeiro), o “Encontro de Gaiteiros” em Pinhão (Paraná), o “Encontro de Acordeonistas de Brasília e Regiões do Brasil” em Brasília (Distrito Federal), dentre tantos outros eventos semelhantes, sem dúvida contribuem na divulgação das práticas já existentes, e principalmente são formas de fomento a novos instrumentistas.

Além dos espaços de prática e repertórios, cabe mencionar brevemente as faixas etárias dos instrumentistas.

Tomando como base os apontamentos de Zanatta (2004) utilizaremos as três distintas fases do acordeão no cenário brasileiro como divisor de gerações de instrumentistas, de acordo com o início de suas atividades envolvendo o instrumento. A primeira geração compreende aqueles que iniciaram suas atividades durante os anos 1930 e 1960, a segunda geração engloba os instrumentistas que iniciaram as atividades musicais entre 1960 e 1990, e a terceira geração compreende aqueles que estão relacionados ao período dos anos 1990 até os dias atuais.

Há poucos músicos da primeira geração atuando hoje em dia.

Segundo Peres (2011) nos dias atuais é possível perceber elementos eruditos, mudança nos arranjos e instrumentação, assim como diálogos entre tradição e modernidade, nos discos e demais obras relacionadas ao acordeão diatônico de músicos como Hermeto Pascoal, Gilberto Monteiro e Renato Borghetti. Entendemos que a cultura é um processo dinâmico e, portanto, neste sentido a relação com o ambiente na qual está inserida é de suma importância para que siga se renovando e reinventando.

O mercado fonográfico que envolve a gaita ponto, por sua vez, é dominado pelos artistas da segunda geração, principalmente homens. O presente ano tem sido bastante importante para a discografia instrumental do acordeão diatônico no sul do país. Ressaltamos que o foco é a região sul do Brasil e, portanto, não incluímos informações sobre discografias lançadas em outras regiões.

Com base em pesquisas constantes em torno da discografia, destacamos a quantidade, uma vez que foi menor nos anos anteriores, bem como a qualidade dos trabalhos lançados no Rio Grande do Sul: “Genuíno” de Ricardo Comassetto, “Oito baixos de botão” de Edilberto Bérnago, “Lida Gaúcha” de Eduardo Vargas, “Gaita na Fábrica” de Renato Borghetti, e “Borghetti Yamandu” de Renato Borghetti e Yamandu Costa.

O ensino-aprendizagem do acordeão diatônico é outro aspecto de relevante importância:

O ensino da sanfona brasileira, de norte a sul do país, é eminentemente oral. O aprendizado normalmente é transmitido de pai para filho, e os sanfoneiros são em sua maior parte músicos que tocam “de ouvido”, isto é, músicos que não tiveram uma instrução teórica ou educação musical formal. Deste modo, a música da Sanfona de 8 baixos brasileira tem sido registrada através da memória dos instrumentistas e das gravações existentes (PERES, 2009, p.8)

Entendemos o “ensino oral” conforme aponta o etnomusicólogo e docente pernambucano André Vieira Sonoda:

Entretanto, é evidente que a transmissão de culturas musicais entre gerações não se limita exclusivamente a um processo oral como prenuncia a expressão em pauta. As experiências orais, provavelmente, ocupam um lugar de importância similar aos demais meios de transmissão de culturas entre gerações. No caso de transmissões musicais, a audição, a visualização, o convívio, a repetição, a memorização, normas sociais, hierarquias, etc. constituem meios igualmente importantes. Portanto, neste aspecto, algumas expressões mais adequadas seriam, por exemplo, música de transmissão não literal ou não textual, as quais não resumem a questão definitivamente, mas me parecem menos problemáticas. Neste caso, entendamos quaisquer destas expressões como indicativas de culturas transmitidas sem o emprego direto ou obrigatório da escrita (SONODA, 2008, p.22)

O fato de se tratar de transmissões não literais e não textuais, envolve a dificuldade em encontrarmos métodos formais de ensino da gaita ponto. A metodologia utilizada na “Fábrica de Gaiteiros” trabalha com a editoração de tablaturas nas partituras, conforme veremos no terceiro capítulo.

As tablaturas possibilitam o ensino formal, mas por outro lado se a oralidade traz entre outros aspectos vistos acima, a audição, a visualização e a memorização, a escrita os exclui. Neste sentido, grande parte dos músicos populares se opõem à sua formalização.

Cabe mencionar que ao institucionalizar o ensino de um instrumento, ao passo que a riqueza da oralidade é perdida, seu ensino se torna acessível para muitas pessoas que não estão no entorno tradicional da prática do instrumento.

Aulas de acordeão através de videoconferência online eram um tema que até cinco anos atrás gerava estranhamento. A busca por esta ferramenta tem aumentado gradativamente de 2012 para cá. Com todas as vantagens e desvantagens que isto pode trazer, não podemos deixar de lado o fato de que para os interessados em aprender o instrumento, que vivem distante de docentes, esta pode ser a alternativa mais viável.

Cabe ressaltar o trabalho do programador rio-grandense Flávio Vani em colaboração com Cezar Ferreira: “Mapas para Acordeões Diatônicos²³”. Trata-se de uma plataforma digital que contém um mapa de referência para acordeões diatônicos, sendo possível visualizar e configurar a distribuição de notas de qualquer acordeão bissonoro e a partir disso editar partituras conforme tais disposições.

Entendemos esta ferramenta como uma importante forma de ensino-aprendizagem do instrumento, pois além de aproximar a teoria da prática, facilita a criação de arranjos para estudantes, melhora aspectos como a escrita e a leitura musical, bem como torna mais prático aos compositores que têm interesse em escrever as partituras de seus temas.

Não há, no Brasil, graduações em música com habilitação ou ênfase em acordeão diatônico. Peres (2011) associa a realidade atual com a ausência de materiais impressos “este instrumento, ao contrário dos acordeões de teclado de cento e vinte baixos, não foi absorvido pelo mercado da música impressa no Brasil, estando, do mesmo modo, ausente das academias de ensino formal” (PERES, 2011, p.98). Caso seja este o empecilho, é possível que os esforços modernos contribuam para que em um futuro próximo haja a criação de um curso superior voltado aos acordeões de botões.

²³ Disponível em: <<http://flvani.github.io/diatonic-map/mapa-5.00.html>>. Acesso em 14 de outubro de 2017.

Vale ressaltar que ainda que a existência de cursos superiores de acordeão no Brasil traga vantagens, principalmente no sentido da democratização do ensino do instrumento, estes não substituirão a prática e o ensino de tradição oral, uma vez que por suas naturezas terão sempre resultados diferentes. Portanto, entendemos que se é importante pensar no ensino formal do instrumento, não é menos importante valorizar, estudar e fomentar sua prática informal.

2.3. MULHERES ACORDEONISTAS

A produção de trabalhos científicos a respeito das mulheres acordeonistas tem sido pouco explorada. Há uma invisibilidade feminina no campo da música instrumental, neste subcapítulo plantaremos esta questão relacionada ao acordeão.

Ressaltamos que a escassez de trabalhos que abordem questões de gênero diretamente conectadas com este instrumento não é exclusividade do acordeão, conforme Gomes (2016, p.675), no Brasil tampouco “há possibilidade concreta de desenhar uma etnomusicologia feminista como área de articulação intelectual e política”.

É importante mencionar que nos últimos anos no território brasileiro é possível perceber iniciativas com o intuito de constituir um campo de estudos de gênero dentro da área dos estudos musicais. Tanto os esforços individuais quanto os esforços coletivos, através de grupos de estudos ou até mesmo publicações em importantes meios, tais como uma coleção de artigos publicada na Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM²⁴), além da realização de congressos, conferências, encontros, simpósios e demais eventos, sem dúvida contribuem para o fomento deste campo de estudos.

A participação da mulher no cenário do acordeão não é novidade. Segundo o organista, pianista, acordeonista, compositor, regente e docente norte-americano Henry Doktorski III, citado por Pescada:

[...] a mais antiga e conservada obra original composta para o instrumento é *Thème varié très brillant pour accordéon méthode Reisner*, escrita em 1836 por Louise Reisner [...]. Esta obra para acordeão diatônico a solo corresponde a um tema com variações em estilo virtuoso. Encontra-se arquivada na Biblioteca Nacional de França. (DOKTORSKI apud PESCADA, 2014, p.16)

Difícilmente este tenha sido um caso isolado. De acordo com as

24 Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas. Disponível em: < <http://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/3>>. Acesso em 20 de outubro de 2017.

bibliografias pesquisadas para a realização deste trabalho, vimos por exemplo, que no Japão, durante o século XIX, o acordeão era tocado principalmente pelas mulheres (HERMOSA 2011, p.47).

Ao chegar no Brasil, além de conquistar diversos cenários musicais conforme vimos anteriormente, o acordeão passou a ser uma alternativa mais barata que o piano. O trabalho de Ellwanger; Medeiros; Niemeyer (2016), que trata sobre a fábrica de acordeões *Todeschini*, afirma que havia demanda feminina pela gaita. “Na primeira metade do século XX, as meninas, que faziam quinze anos, queriam de aniversário uma festa ou um acordeão Todeschini, relatou o entrevistado A” (ELLWANGER; MEDEIROS; NIEMEYER, 2016, p. 107)

Vale ressaltar que nesta época, o piano era o instrumento adotado pelas famílias de elite que queriam prover uma educação musical às suas filhas. Sendo assim, as meninas mencionadas na citação provavelmente eram de famílias com menor poder aquisitivo.

Nos ambientes frequentados pela primeira e segunda gerações de acordeonistas, comumente se ouve que no século passado era grande a quantidade de mulheres que se dedicavam ao estudo deste instrumento. Desta forma, estima-se que no século XX havia um número considerável de mulheres acordeonistas:

É preciso lembrar que nos anos 1940 e 1950, antes mesmo de Luiz Gonzaga, o acordeão era o instrumento mais difundido nas Américas. E o Brasil, como país continental, acabou por receber uma grande influência. No Rio de Janeiro, então capital federal, havia escolas com mais de mil alunas! **E digo alunas porque a sanfona era, nessa época, considerada um instrumento mais para mulheres que para homens.** Tocava-se de tudo: polcas, valsas, mazurcas, rancheiras, jazz. Ou seja, o instrumento estava longe de ter a conotação regional que tem hoje. (ASSIS apud ARAUJO, 2010, p.11, grifo nosso)

Se na metade do século passado a demanda feminina por aulas de acordeão era tamanha, aonde estão estas acordeonistas? Quais foram suas práticas? Por que não encontramos registros fonográficos, audiovisuais ou suas composições?

Outro aspecto interessante a ser observado é que ao adquirir diferentes conotações regionais de repertório, também adquiriu outros aspectos das culturas regionais, tais como o machismo.

Nos dias atuais, a situação da demanda de mulheres pelo instrumento é diferente. A etnomusicóloga e violinista rio-grandense Clarissa Figueiró Ferreira (2014) pautou sua pesquisa nos festivais de música nativista no Sul do Brasil. A partir de sua

experiência como instrumentista, afirma:

A representação das identidades de gênero e sexualidades, através dos discursos musicais e performáticos, é corrente nos festivais nativistas do Rio Grande do Sul, onde a existência de mulheres musicistas, de uma maneira geral, ainda é muito inferior se comparada com a presença masculina. Podemos delimitar a presença feminina a algumas cantoras e raras instrumentistas. (FERREIRA, 2014, p. 19)

É possível que a atual disparidade no número de homens e mulheres acordeonistas esteja relacionada com a questão do ensino no século passado, uma vez que segundo a docente rio-grandense Berenice Lagos Guedes de Bem:

Até a metade do século XIX, no Rio Grande do Sul (como no restante do Brasil), havia aulas diferenciadas para os meninos e as meninas, sendo que, para os meninos as escolas eram em maior número. Acreditava-se, que às meninas, bastava o aprendizado das “prendas domésticas”, como coser, bordar, marcar, tomar conta da casa (tocar piano, para as classes abastadas), enfim, prepara-las para ser “boas esposas e mães”, uma vez que o objetivo de vida para estas devia ser o casamento e a maternidade. (BEM, 2004, p.164).

A relação entre o piano e as “classes abastadas” aqui aparece novamente. Possivelmente o acordeão tivesse essa mesma função nos setores mais populares da sociedade. A ideia provavelmente era a mesma da citação: a de formar “boas esposas e mães”, e não a de formar instrumentistas, compositoras, ou então musicistas profissionais.

A reivindicação dos direitos da mulher é mais antiga do que a história oficial narra na sistematização pós Iluminismo. Somente na segunda metade do século XX é que os estudos de gênero se consagraram como uma área de reflexão e estudo. Oficialmente, o movimento feminista foi dividido em três “ondas”. A primeira, está relacionada ao sufrágio feminino do século XIX e XX. A segunda, relaciona-se com os movimentos da década de 1960, nos quais as mulheres lutavam por igualdade social e legal. A terceira, tem marco inicial na década de 1990, e é vista como continuação ou correção de falhas da segunda onda.

Uma das correntes analíticas predominantes nos dias atuais é a teoria e crítica feminista. Essa abordagem tem influenciado o campo da musicologia desde a década de 1970, quando alguns musicólogos voltaram sua atenção para a história da participação feminina na música. Segundo a pesquisadora norte-americana Kimberly Reitsma (2014, p.37), “O objetivo da nova abordagem, vagamente denominada “musicologia feminista”, tem sido descobrir, analisar, discutir, e promover a representação das mulheres e a essência “feminina” em várias disciplinas da música²⁵”.

²⁵ Texto original: “The goal of the new approach, loosely termed “feminist musicology”, has been to discover,

Reitsma (2014) afirma que a falta de reconhecimento das mulheres na música foi atribuída por musicólogos feministas, através de pesquisas, a questões de status social e da falta de poder das mulheres para promoverem sua música em um campo dominado por homens. Antes do século XXI, algumas ideologias e atitudes marginalizavam a contribuição feminina na música, um exemplo disso “era a ideia de que as mentes e corpos das mulheres eram mais fracos do que do homem e, portanto, tinham menores habilidades e opções limitadas para as vocações²⁶” (Reitsma, 2014, p.39). Ideologias e atitudes como esta passaram a ser refutadas pelo modo de pensar do século XXI, e por esse motivo, garantir que as mulheres e questões femininas alcançassem espaço nos estudos musicais tornou-se um objetivo do campo de estudos feministas.

Neste sentido, os trabalhos das musicólogas e docentes norte-americanas Susan McClary e Marcia Judith Citron são de fundamental importância, haja visto que ambas guiaram o campo da musicologia na direção da musicologia feminista.

Ao longo dos anos, Susan McClary recebeu muita crítica por seu trabalho, e não se pode negar que suas contribuições colaboraram para a modernização do estudo da música. Seu interesse por esse novo campo deu-se por dois motivos “primeiro, quando notou uma ausência de pesquisa e, em segundo lugar, quando observou novos aspectos da música através de uma perspectiva de gênero²⁷” (Reitsma, 2014, p. 42). Por sua vez, Marcia Judith Citron iniciou seus estudos no campo histórico de pesquisa da mulher na música, e lentamente avançou na direção do campo da musicologia feminista.

De acordo com Reitsma (2014), ambas desenvolveram metodologias que podem ser descritas em cinco categorias. Com relação à McClary:

1- Examinou as construções musicais das características masculinas e femininas dentro da música, e observou que a música tende a refletir a organização de gênero da sociedade que está inserida, a qual muda ao longo do tempo.

2- Analisou aspectos de gênero na teoria da música tradicional, ao perceber que compositores optavam pelo uso de características para retratar construções de gênero – em geral, a suavidade é utilizada para personagens femininas, enquanto a agressividade reforça a identificação do personagem masculino.

analyze, discuss, and promote the representation of women and the “feminine” essence in various disciplines of music” (tradução da autora).

26 Texto original: “was the idea that women’s minds and bodies were weaker than man, and therefore having lesser abilities and limited options for vocations” (tradução da autora).

27 Texto original: “first, when she noted an absence of research, and second, when she observed new aspects of music through a gendered perspective” (tradução da autora).

3- Investigou as construções de gênero na música absoluta, pois até então as críticas tratavam principalmente de canções – nesta etapa, pesquisou a ideia de tensão e relaxamento, utilizando metáforas com temática de gênero, e ainda que essa relação possa ser interessante, a autora questiona o fato de estereotipar a música conforme construções de gênero, pois nas culturas atuais tais rótulos podem ser ofensivos.

4- Ao pesquisar a ideia de identidade de gênero com a música, discutiu a ideia da música como um discurso de gênero. Durante a pesquisa, a autora descobriu que a música tem sido considerada uma atividade feminina, por induzir a expressões emocionais, que ao longo dos séculos os compositores tentaram provar ser masculinos.

5- Afirmou que ao longo dos séculos, as mulheres enfrentam obstáculos para o desenvolvimento de suas carreiras por causa de seu gênero, o que não acontece com homens heterossexuais, por exemplo. A última categoria, portanto, diz respeito a identificação das estratégias das musicistas.

Ainda de acordo com Reitsma (2014), estas seriam as cinco categorias metodológicas de Citron:

1- Analisou a habilidade musical ocidental de construir rótulos sociais de gênero, sobretudo nas narrativas musicais.

2- Pesquisou a ideia de construções de gênero e sexualidade na música, abordando inclusive a música absoluta.

3- Observou a música como discurso de gênero, concentrando-se principalmente nas questões históricas, tratando a música a partir de seu contexto social.

4- Concluiu análises históricas de como as compositoras e musicistas, ao longo das gerações, trabalhavam de acordo com seus desafios, e observou que a sociedade influenciou a produção criativa das mulheres.

5- Percebeu a ausência das mulheres compositoras no cânone da música tradicional, ao analisar o mesmo. Dois fatores influenciam, até hoje, a disparidade: (1) a falta de acesso a formação composicional, que era geralmente fornecida apenas aos homens na sociedade patriarcal europeia, e (2) as compositoras dificilmente tiveram suas peças publicadas.

Outra questão bastante presente nas discussões é a respeito da associação de instrumentos aos gêneros masculino e feminino. Segundo o violonista, historiador, musicólogo e docente espanhol Josemi Lorenzo Arribas:

En la tradición musical occidental, las mujeres han sido asimiladas a los

instrumentos de *música baja*²⁸, y específicamente a los cordófonos, dentro de esta subdivisión; los varones, por su parte, han sido identificados con el instrumental propio de la *música alta*²⁹, incluyendo en esta familia aerófonos de potente sonoridad, fundamentalmente. Múltiples han sido las razones que han coadyuvado a esta distinción convencional, que resumo a continuación: los instrumentos de cuerda emiten su sonido por la vibración de estas, que se confeccionaban con tripa de animal, de carne, frente a los de viento en que es una columna de aire quien los alimenta y hace sonar (ARRIBAS, 2011, p. 8).

Conforme veremos posteriormente, no contexto de todo o território brasileiro, o acordeão é atualmente um instrumento associado ao homem.

A ideia apontada por Reitsma de que as mulheres tinham menos habilidades do que os homens porque suas mentes e corpos eram supostamente mais fracos, ainda hoje existe nos espaços em que há uma mulher tocando acordeão. Conforme mencionado, a marginalização da contribuição feminina na música era anterior ao século XXI, e o modo de pensar deste século passou a refutar tais ideologias. Mesmo assim, não é raro ouvir questões a respeito do peso do instrumento em relação a estrutura física do corpo de uma mulher.

Estabelecemos paralelos entre a prática do acordeão por parte das mulheres e os pontos trabalhados por McClary e Citron.

O quinto ponto trabalhado por McClary, conforme mencionado anteriormente, diz respeito aos obstáculos que, por conta de seu gênero, as mulheres enfrentam para desenvolver suas carreiras. No Brasil, percebemos que os desafios para construir uma carreira como acordeonista são muito maiores para as mulheres do que para os homens. Isto se dá pela maior dificuldade de acesso a festivais, importantes cenários para tais instrumentistas, como veremos abaixo. Os bailes também são importantes meios de prática do instrumento, e dessa forma além da problemática relacionada aos festivais, também apontamos a dificuldade em uma mulher fazer parte de um grupo ou banda, quando estes são formados majoritariamente por homens.

Sobre os pontos trabalhados por Citron, retomamos o terceiro deles, que está relacionado a observar a música, a partir de seu contexto social, como discurso de gênero. Na região sul do Brasil, o acordeão assim como sua prática estão inseridos no contexto da cultura gaúcha, considerada altamente machista.

A etnomusicóloga e docente norte-americana Ellen Koskoff parte do campo

28 No período do Renascimento era a nomenclatura dada à família de instrumentos de suave intensidade, utilizados para tocar em ambientes internos, tais como o piano e a viola de roda.

29 No período do Renascimento era a nomenclatura dada à família de instrumentos de grande potência, utilizados para tocar ao ar livre, tais como os instrumentos de vento.

da etnomusicologia e, portanto, privilegia o trabalho de campo e a etnografia musical. Segundo o etnomusicólogo e docente catarinense Rodrigo Cantos Savelli Gomes:

A autora exprime certa frustração pelo fato de os fundamentos da antropologia e da etnomusicologia manterem distância dos insights feministas das últimas décadas, estando a abordagem de gênero limitada ao interesse de grupos especializados [...] Além disso, Koskoff nota um desequilíbrio no avanço dos estudos de gênero e música ao comparar a etnomusicologia com sua irmã musicologia histórica. Etnomusicólogas(os) feministas, preocupadas(os) principalmente com as diferenças culturais e, dependendo do método de trabalho de campo, foram descobrindo e documentando diferentes entendimentos sociais e culturais de música e gênero que não puderam ser facilmente comparados ou generalizados, ao contrário de musicólogas(os) que, ao se voltarem para sua própria cultura e seus próprios dilemas teóricos, estavam em uma posição mais privilegiada para criar uma teoria feminista para a arte ocidental, especialmente a música popular (GOMES, 2016, p. 674).

Entendemos que para Koskoff a questão de gênero se torna mais complexa ao estudar músicas não ocidentais, uma vez que as relações de gênero são diferentes em cada cultura. Partindo deste princípio, se torna mais fácil realizar tais estudos no mundo ocidental, onde já há apontamentos relacionados ao sistema patriarcal, machismo, feminismo, entre tantos outros tópicos. As construções de gênero são diferentes em algumas sociedades, e por isso faz-se necessário conhecê-las bem antes de analisar como as músicas são atravessadas por estas construções. Embora o acordeão seja um instrumento ligado a tradição oral, os contextos das carreiras, dos festivais, da ausência de composições e da disparidade da quantidade de homens e mulheres instrumentistas, são ocidentais. Dessa forma, a teoria feminista ocidental é adequada para a leitura deste instrumento.

Para exemplificar a discrepância quantitativa de homens e mulheres acordeonistas, será analisado o Acordeon Festival. Organizado pelo empresário e músico Leandro Panneitz³⁰, foi idealizado em 2010, na cidade de São Bento do Sul – Santa Catarina. Consiste em uma noite de apresentações, geralmente instrumentais, nas quais o acordeão é o instrumento principal, por vezes acompanhado por violão. Em algumas ocasiões, o festival contou com apresentações de bandoneonistas.

O evento já aconteceu em 20 cidades, nos três Estados da região sul do país: Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Na tabela abaixo consta as edições que aconteceram até a data de entrega deste trabalho.

Tabela 2.1 – Edições do Acordeon Festival.

³⁰ Informações concedidas por Leandro Panneitz.

Ano	Dia/mês	Cidade/Estado
2010	25/agosto	São Bento do Sul/SC
2011	17/agosto	São Bento do Sul/SC
2012	14/agosto	Brusque/SC
2012	15/agosto	São Bento do Sul/SC
2012	16/agosto	Curitiba/PR
2013	24/julho	Jaraguá do Sul/SC
2013	13/agosto	Curitiba/PR
2013	14/agosto	São Bento do Sul/SC
2014	08/maio	Canoinhas/SC
2014	21/julho	Curitiba/PR
2014	22/julho	São Bento do Sul/SC
2015	07/maio	Canoinhas/SC
2015	30/julho	São Bento do Sul/SC
2015	31/julho	Joinville/SC
2015	01/agosto	Curitiba/PR
2016	06/abril	Lages/SC
2016	07/abril	Videira/SC
2016	08/abril	Concórdia/SC
2016	04/maio	Curitiba/PR
2016	05/maio	Joinville/SC
2016	06/maio	São Bento do Sul/SC
2016	11/maio	Jaraguá do Sul/SC
2016	12/maio	Canoinhas/SC
2016	27/julho	Florianópolis/SC
2016	10/agosto	Blumenau/SC
2016	19/agosto	Campo Alegre/SC
2016	07/setembro	Chapecó/SC
2016	18/setembro	Florianópolis/SC
2016	29/setembro	São Bento do Sul/SC
2016	11/outubro	Itaiópolis/SC
2017	23/fevereiro	São Bento do Sul/SC
2017	19/março	Campo Alegre/SC
2017	26/abril	Blumenau/SC
2017	11/maio	Canoinhas/SC
2017	28/junho	Joinville/SC
2017	08/julho	Balneário Piçarras/SC
2017	26/julho	Florianópolis/SC
2017	19/agosto	Lages/SC
2017	20/agosto	Pomerode/SC
2017	05/setembro	Rio Negrinho/SC
2017	06/setembro	Jaraguá do Sul/SC
2017	07/setembro	Passo Fundo/RS
2017	08/setembro	Concórdia/SC
2017	11/outubro	Itaiópolis/SC
2017	02/novembro	Curitiba/PR

Fonte: a autora, 2017.

Dentre os instrumentistas brasileiros que já estiveram nos palcos do festival, citamos Adelar Bertussi, Albino Manique, Alessandro Kramer, André Ribas, Bruno Moritz, Daniel Hack, Edilberto Bérغامo, Edson Dutra, Gustavo Almeida, Gilberto Monteiro, Guilherme Garcia, João Pedro Teixeira, Leonel Gomez, Luiz Carlos Borges, Luciano Maia, Marcelo Cigano, Nonato Lima, Orimar Hess Junior, Rafael Petry, Samuca do Acordeon, Uiliam Michelin, e William Hengen. Algumas edições contaram com participações do Acordeon Octeto, idealizado por João Pedro Teixeira, da Orquestra de Acordeon de Blumenau/SC, e da Associação dos Gaiteiros Compasso Concórdia/SC. Alguns festivais contaram também com acordeonistas estrangeiros, a citar Aldo Taborda (Argentina), Ignacio Hernández (Chile), Paolo Gandolfi (Itália), e Richard Galliano (França).

A primeira participação solo de uma mulher acordeonista no Acordeon Festival foi registrada em 2013. Das 45 edições acima listadas, consideraremos os eventos até o final de 2016 totalizando, portanto, 30 edições.

Considerando apenas as participações de acordeonistas listadas nas programações oficiais, não acrescentando as participações especiais e “canjas”, tampouco a presença de demais instrumentistas, o gráfico a seguir representa a disparidade no número de participações masculinas e femininas, ao longo das edições de 2010 a 2016.

Gráfico 2.1 – Apresentações do Acordeon Festival 2010/2016.

Fonte: a autora, 2017.

Destas, de acordo com as programações oficiais, houveram participações femininas no palco em apenas 10 eventos, nos quais somamos 97 participantes, em 75 apresentações. Destas, 83 participações masculinas, que representam 85,57%, e 14 femininas, que representam 14,43%.

As quatorze apresentações femininas foram realizadas pelas acordeonistas: Maryanne Francescon (cinco edições), Gilda Montans (duas edições) e Meire Genaro (duas edições), Dayane Radvanski (duas edições), Jucéli Borsoi (duas edições), e Helena Rohden (uma edição).

Em 2013, foi registrada apresentação feminina em 1 das 3 edições. Em 2015, foram registradas apresentações femininas em 3 das 4 edições realizadas. Em 2016, foram registradas apresentações femininas em 7 das 16 edições realizadas.

Ao adquirir caráter de instrumento solista, a execução profissionalizada do

acordeão passou a se concentrar às mãos masculinas. Assim, outra constante da história da música ocidental é repetida: a exclusão das mulheres de determinadas práticas que antes realizavam, quando estas adquirem status de profissão. Embora a ausência de literatura e investigação acerca desta questão impeçam afirmar esta informação em totalidade, cabe ressaltar que a profissionalização das mulheres, com relação à música, estava muito mais ligada ao ensino do acordeão do que à composição, gravações e apresentações musicais para o público em geral.

Devido à falta de pesquisa não é possível, neste momento, afirmar em totalidade o motivo da disparidade do número de mulheres e homens acordeonistas. Sem dúvida esta diferença está ligada a várias questões, dentre elas as ideologias da sociedade patriarcalista.

Este tema é de suma importância, e devido sua extensão não conseguimos tratá-lo com profundidade no presente trabalho. No entanto, não era possível entender o contexto cultural do acordeão na região sul do Brasil sem mencionar a importância e, simultaneamente, a invisibilidade da mulher neste cenário. No capítulo seguinte retomaremos brevemente algumas discussões aqui abordadas.

Capítulo III – ASPECTOS TÉCNICO-MUSICAIS DA GAITA PONTO

31. ANÁLISE

O tema que será analisado neste capítulo é “Tio Bilia na Oito Baixos”, uma rancheira composta pelo acordeonista sul-rio-grandense Antônio Soares Oliveira, (1906-1991) conhecido popularmente como Tio Bilia. Além da importância de Tio Bilia para a gaita ponto no sul do país, a escolha se deve também à análise de como são utilizados os recursos do instrumento na execução da melodia e harmonia da música. Serão analisadas quatro versões deste tema, conforme veremos adiante.

Sobre este gênero musical, segundo o historiador e musicólogo argentino Juan María Veniard, pelo nome de “*rancheira*” temos um tipo de canção popular mexicana difundida, no decorrer do séc. XX, em toda a América. No caso específico do gênero encontrado no território brasileiro:

Hay también una *rancheira*, especie coreográfica que no guarda relación con la anterior, danza popular tenida como tradicional en la región gaúcha del Brasil (Rio Grande do Sul) y también del interior paulista (*rancheira sertaneja*). Se trata de un tipo de mazurca, danza de múltiples parejas independientes, bailada de modo peculiar (VENIARD, 2014, p. 282).

A respeito da forma da rancheira, segundo Veniard:

Según formas de bailar se reconoce una *rancheira a modo de fronteira* y una *rancheira a modo de serra*, y variantes no sólo en lo coreográfico sino en lo musical, como la vistosa *rancheira de carreirinha*. Una forma de *rancheira* que hemos hallado responde a la forma: A – B – A – B – A, con frases de ocho compases repetidos: A (a – a – b – b’ – a – a); B (a – b). Las re exposiciones son similares y la última de A, en carácter de cierre, sólo: a – a’ (VENIARD, 2014, p. 287).

A rancheira, assim como a valsa, possui acentuação no primeiro tempo de cada compasso. Uma das diferenças entre estes gêneros, é que o primeiro possui ritmo mais animado, andante.

Embora o escritor, músico e musicólogo cubano Leonardo Acosta não tenha proposto um método de análise, suas considerações são fundamentais para este trabalho. Ele afirma que as interpretações dos músicos têm papel fundamental nas músicas populares latino-americanas sendo, em alguns casos, mais importantes do que a própria obra do compositor. Todavia, segundo Acosta:

“En otras palabras, el músico popular latinoamericano se caracteriza por maneras de

hacer distintas a las del europeo, a pesar de que tome de éste instrumentos y elementos formales que, como hemos visto, cambiarán inmediatamente de valor y función en sus manos” (ACOSTA, 1982, p. 178).

Conforme visto no capítulo anterior, na região sul do país as práticas da gaita ponto estão inseridas nas expressões culturais populares de tradição oral. Dessa forma, buscamos compreender como os instrumentistas desenvolvem o aspecto interpretativo, através das análises das quatro interpretações do tema em questão.

Distintas são as formas de análise musical, e elas são ditadas pelo seu objeto, método e finalidades. Assim, o método escolhido foi análise da interpretação. Segundo o investigador e docente britânico John Rink “la confusión y la controversia tienden a reinar cada vez que se utiliza el término <análisis> en relación con la interpretación musical” (RINK, 2006, p.55) Neste mesmo artigo, o autor divide esta problemática através de duas categorias distintas: a análise para a performance, e a análise da performance. Sendo assim, neste trabalho trabalharemos com a segunda categoria apontada por Rink. A fim de obtermos não somente mais parâmetros de reflexão sobre a interpretação do tema, como também indicadores mais sólidos, analisaremos quatro versões da música já mencionada.

Segundo o musicólogo e docente britânico Philip Tagg a música popular é uma área interdisciplinar, e por isso “[música popular] não pode ser analisada utilizando apenas as ferramentas tradicionais da musicologia³¹” (TAGG, 1982, p.41). Vários teóricos da música utilizam estes apontamentos de Tagg como pressupostos para o desenvolvimento de novas ferramentas.

Do mesmo modo, utilizar ferramentas analíticas elaboradas para a música de concerto europeia para estudar a música de tradição oral latino-americana implica em dificuldades. Segundo o compositor, investigador e docente argentino Dante Gerardo Grela Herrera:

En general provienen de metodologías concebidas en función de la música europea de siglos XVII al XIX, de modo que su adaptación al examen de músicas de otras épocas, estilos y lugares, resulta totalmente forzada, pues en estos casos generalmente se trata de “adaptar la música a la metodología”, y no a la inversa, como sería lógico que ocurriese si esta última fuese lo suficientemente amplia y genérica (GRELA, 1985, p.1)

Reiteramos que entendemos que é de suma importância tratarmos as expressões culturais a partir de visões não eurocêntricas. Sendo assim, buscar um método analítico que leve em consideração o “modo de fazer” do intérprete, respeitando o contexto da

31 Texto original: “[popular music] cannot be analyzed using only the traditional tools of musicology” (tradução da autora).

música de tradição oral, se tornou uma problemática durante a realização deste trabalho.

Para contornar a ausência de um método de análise proposto por Acosta, utilizamos como ferramentas de análise a audição e a experiência da autora deste trabalho como acordeonista, além de reflexão crítica, bibliográfica e o programa *Sonic Visualiser*³².

O desenvolvimento deste programa foi iniciado no Centre for Digital Music, Queen Mary University of London, por duas razões principais: um meio de produção dos resultados dos investigadores da área de música e informática para o público em geral, bem como para ser utilizado pelos músicos como ferramenta de visualização de seus trabalhos. Oferece ferramentas de visualização como formato de onda e espectrograma³³, além de recursos como marcação dos tempos do compasso. Este programa é um *software livre* suporta *Vamp plugins*, sistema de extensões criada pelos mesmos desenvolvedores do programa, com o intuito de extrair informações a partir dos dados de áudio (CANNAN; LANDONE; SANDLER, 2010).

As análises utilizando o *Sonic Visualiser* foram pautadas nos seguintes parâmetros: andamento, dinâmica e harmonia. Além disso, sem ajuda do programa, tratamos sobre a articulação.

A primeira escolha foi feita no intuito de detectar mudanças de andamento na interpretação, aspecto este que no sentido ocidental tradicional de análise musical não é considerado na análise da obra. Para gerar a camada de andamento no programa, o processo consistiu em pressionar o botão “;” do teclado do computador a cada primeiro tempo do compasso, na opção “*Simple counter*” em “*Number New Instants with*” no menu “*Edit*”. Cabe mencionar que neste processo, o ouvido e a experiência neste contexto musical também são ferramentas de análise, e isto demonstra que além de outros aspectos, esta análise é sensível, subjetiva e cultural. Após este processo, exportamos os dados e importamos no *Microsoft Excel*, gerando os gráficos de andamentos.

A segunda escolha foi feita para exemplificar a mudança de intensidade que acontece na música. Para gerar a camada de dinâmica, o processo consistiu em selecionar o *plugin* “*Power Curve: Smoothed Power*”.

A terceira escolha foi feita no intuito de ilustrar as variações harmônicas nas

32 Para maiores informações e download, acesse: <<http://www.sonicvisualiser.org/>>.

33 Espectrogramas são gráficos que analisam a densidade espectral de energia. Os valores são expressos de acordo com a relação tempo x frequência. Sua forma é planar, e indica variados níveis de intensidade através de diferentes cores.

versões executadas por Renato Borghetti e Maryanne Francescon³⁴, conforme lista abaixo. Para gerar a camada harmônica, o processo consistiu em selecionar o *plugin* “*Chord Estimate*” em “*Chordino*”.

As quatro versões deste tema são, portanto:

a) Versão 1³⁵: executada por Antonio Soares Oliveira, presente no álbum “*Gaúcho volume 3*” (1976). Instrumentação da gravação: gaita ponto de 8 baixos e 21 botões, afinação diatônica brasileira em *mi bemol/lá bemol*, dois violões e contrabaixo. Tonalidade: *lá bemol* maior.

b) Versão 2³⁶: executada por Maryanne Francescon, em gravação não lançada em álbum. Instrumentação da gravação: gaita ponto de 8 baixos e 21 botões, afinação diatônica brasileira em *sol/dó*, instrumento solista. Tonalidade: *dó* maior.

c) Versão 3³⁷: executada por Renato Borghetti, presente no álbum “*Ao Ritmo de Tio Bilia*” (1999). Instrumentação da gravação: gaita ponto de 40 baixos e 25 botões, afinação diatônica brasileira em *ré/sol*, e um violão. Tonalidade: *sol* maior.

d) Versão 4³⁸: executada por Maryanne Francescon, em gravação não lançada em álbum. Instrumentação da gravação: gaita ponto de 60 baixos e 28 botões, afinação diatônica brasileira em *ré/sol*, instrumento solista. Tonalidade: *sol* maior.

Ressaltamos, portanto, que as versões 1 e 3 se assemelham no sentido de apresentarem mais instrumentação além da gaita ponto, e terem sido lançadas em álbuns, enquanto as versões 2 e 4 são próximas no que diz respeito a apresentarem a gaita ponto como único instrumento, terem sido gravadas pela mesma instrumentista e não terem sido lançadas em álbum.

Por outro lado, conforme as disposições vistas no primeiro capítulo, as versões 1 e 2 se assemelham no âmbito de que em ambas são utilizadas gaitas ponto de 8 baixos e 21 botões. Reiteramos que a diferença dos dois instrumentos é a tonalidade e a disposição dos baixos. Já nas versões 3 e 4, os instrumentos estão afinados na mesma tonalidade, e ainda que a gaita ponto utilizada na versão 3 dispõe de 40 baixos e 25 botões,

34 O processo de gravação das versões 2 e 4 consistiu no registro da prática da instrumentista. Do contrário, o arranjo não foi pensado com fins na análise. Dessa forma, optou-se por manter aspectos orgânicos nas gravações, sendo que sons como o de abrir/fechar o fole sem emissão de notas, ou o de mudança de registros não foram removidos. Ambas as gravações foram realizadas na mesma manhã, na ordem: versão 2 e versão 4.

35 Ouvir Anexo B.

36 Ouvir Apêndice A.

37 Ouvir Anexo C.

38 Ouvir Apêndice B.

enquanto a gaita ponto utilizada na versão 4 dispõe de 60 baixos e 28 botões, os botões que esta última possui a mais não são utilizados na execução do tema.

A ideia inicial era analisar apenas as gravações de Tio Bilia (versão 1) e Borghetti (versão 3). Após a inclusão das reflexões sobre gênero, entendemos que trazer esta discussão e sem retomá-la no âmbito técnico-musical deixaria uma lacuna. Uma vez que não encontramos gravações deste tema em discos de mulheres acordeonistas, discos estes cujas existências são raras, a autora realizou as gravações das versões 2 e 4. Dessa forma, pretendemos fornecer também ferramentas para uma leitura da questão de gênero, mencionada no capítulo anterior, desde o âmbito da prática musical.

Além disso, as versões 2 e 4 foram gravadas a fim não apenas de retomar os diferentes tipos de gaita ponto, mencionados anteriormente, bem como no intuito de demonstrar a relação do instrumento e suas possibilidades com o aspecto interpretativo.

Nas versões 2 e 4, a autora realizou as gravações como acordeonista, ciente de estar “coletando” dados para análise neste trabalho. É importante mencionar que, uma vez que a atividade de instrumentista e pesquisadora não possam ser separadas, este tema já fazia parte do repertório da musicista, e desta forma acreditamos que a interpretação não foi modificada em grandes proporções pela pesquisa.

O foco da análise dos parâmetros de andamento, dinâmica e harmonia, é a seção A, na repetição do tema, conforme esquema:

a) Versão 1:

|: A :| B |: C :| D :| A :| B' |: C :| D' |

Compassos: 69 a 84.

b) Versão 2:

|: A :| B :| C :| D :| A' :| B :| C :| D | D' |

Compassos: 89 a 104.

c) Versão 3:

|: A :| B :| D :| C :| A' | A'' |: B' :| D :| C :| A :| Coda |

Compassos: 73 a 88.

d) Versão 4:

|: A :| B :| C :| D :| A' :| B :| C :| D :|

Compassos: 89 a 104.

Após ouvirmos todas as versões, escolhemos analisar a repetição da seção A

por conta de alguns elementos que acontecem neste trecho. Conforme veremos novamente abaixo, com exceção da versão 1, há alteração do acompanhamento harmônico nas demais, além de que há aspectos interpretativos, como a dinâmica, diferentes nas quatro versões.

Alguns aspectos relacionados à execução deste tema foram retomados no último subcapítulo deste trabalho.

Cabe mencionar que nosso objetivo não era analisar toda a gravação original, e sim estabelecer paralelos entre as quatro versões.

Frisamos ainda que, embora os tutoriais do programa recomendem trabalhar com áudio mono para a análise, em três versões foram obtidos melhores resultados com áudio estéreo. Portanto, as faixas de áudio mono correspondem à versão de Tio Bilia (1976), e as faixas de áudio estéreo correspondem às versões de Renato Borghetti (1999) e Maryanne Francescon (2017).

31.1. Transcrição

O conhecimento musical de Tio Bilia provinha unicamente da tradição oral, sendo assim, ele não escreveu a partitura do tema. É importante ressaltar que isso não impede que suas composições sejam utilizadas no ensino do acordeão diatônico, e executadas nos concursos de gaita ponto e demais apresentações musicais dos acordeonistas.

Com relação à distinção entre o ato de interpretar uma música escrita em partitura, e o ato de escrever na partitura uma música, segundo o etnomusicólogo francês Simha Arom, citado pelo musicólogo e docente espanhol Miguel Ángel Berlanga Fernández:

Lo oral es la manifestación de la vida mientras que lo escrito no es sino un pálido reflejo. El pasaje de lo escrito a lo oral es el acto de interpretación en la práctica musical de Occidente, es una resurrección: el intérprete hace revivir la música fijada antes en la notación. Contrariamente, en el paso de lo oral a lo escrito, que constituye el arte de transcribir, el etnomusicólogo realiza una ‘autopsia’” (AROM apud BERLANGA FERNÁNDEZ, 2002, p.149).

Ainda de acordo com o autor, “La transcripción de músicas de tradición oral es descriptiva, no se destina a la ejecución, pues en caso contrario se caería en sólo groseras caricaturas. Su sola finalidad es dar una descripción” (AROM apud BERLANGA FERNÁNDEZ, 2002, p.150).

O caminho deste trabalho foi partir do oral para o escrito. Portanto, as análises foram realizadas a partir de uma “autópsia” da transcrição da versão original do tema,

não propondo uma interpretação a ser executada, e sim descrevendo uma interpretação já realizada.

Segundo o musicólogo e docente chileno Juan Pablo González Rodríguez, “en muchos casos, los compositores populares no escriben música y deben confiar en transcritores sin poder revisar lo que escribieron” (GONZÁLEZ, 2001, p.48) e, pela possibilidade de as partituras conterem simplificações rítmicas, melódicas ou harmônicas, isto implica em mais uma das limitações analíticas relacionadas à música popular já mencionadas.

Entendemos que as simplificações são inevitáveis, pois as expressões musicais não cabem no papel. No entanto, conhecendo a cultura musical, e utilizando ferramentas como o programa que propomos, é possível representar de forma menos simplificada uma interpretação.

O etnomusicólogo alemão Otto Abraham, juntamente com Erich Von Hornbostel, ao reconhecerem que o sistema de notação tradicional era inadequado, propuseram uma lista de recomendações para transcrição de músicas de tradição oral, e a partir desta, encontraram uma solução de aproximação, na escrita, àquilo que acontece na prática. Seguimos este sistema de transcrição, através do resumo do etnomusicólogo e docente argentino Enrique Cámara de Landa³⁹. Vale ressaltar que Abraham e Hornbostel consideram, em seu sistema de transcrição, o ouvido como uma importante ferramenta de transcrição e análise, e recomendam que para uma impressão geral da peça é fundamental a repetição da escuta antes de qualquer anotação (ABRAHAM; HORNBOSTEL apud CÁMARA [2002?], p.1).

Mantivemos a altura do pentagrama, pois com relação a este aspecto Abraham e Hornbostel recomendam conservar as alturas habituais do pentagrama, com seus espaços entre linhas expressando as relações intervalares habituais, “ya que éste ha establecido en los lectores asociaciones perceptivas tan fuertes que todo cambio crearía confusión y dificultad de adaptación” (ABRAHAM; HORNBOSTEL apud CÁMARA [2002?], p.1).

Com relação ao uso das claves, no intuito de facilitar a leitura propõem limitar o máximo possível o número de claves utilizadas. Além disso, aqui também defendem a ideia de manter a relação habitual, utilizando a clave de fá na quarta linha e a clave de sol na segunda linha (ABRAHAM; HORNBOSTEL apud CÁMARA [2002?], p.2). Neste sentido,

39 “El sistema de transcripción propuesto por Abraham y Hornbostel”. Disponível em: <<http://studyres.es/doc/3188940/el-sistema-de-transcripci%C3%B3n-propuesto-por-abraham-y-hornb>>. Acesso em 06 de novembro de 2017.

optamos por trabalhar com as claves de *sol* para a melodia e *fa* para o acompanhamento harmônico, respeitando também a notação oficial do acordeão.

Embora estes etnomusicólogos aconselham “transportar las piezas a tonalidades adyacentes que requieren pocas alteraciones (por ejemplo Sol en lugar de Lab y Fa en lugar de Fa#)” (ABRAHAM; HORNBOSTEL apud CÁMARA [2002?], p.2), escolhemos manter a transcrição na tonalidade original da gravação de Tio Bilia.

A respeito das marcações de dinâmica, mantivemos a sugestão de Abraham y Hornbostel ao indicar as mudanças de volume com as abreviaturas habituais abaixo do pentagrama (ABRAHAM; HORNBOSTEL apud CÁMARA [2002?], p.4).

Tendo em vista a ausência de notação da obra por parte do próprio compositor, e consciente de que a partitura nunca transmite a música na sua totalidade, sobretudo os elementos interpretativos, com suas sutilezas e peculiaridades, a transcrição apresentada na sequência tem o objetivo de apenas levar ao leitor uma base sobre a qual possa ser discutida posteriormente a análise a interpretação, com o apoio dos gráficos e das reflexões. Esta transcrição foi feita pela autora a partir da gravação de Tio Bilia em seu álbum “Baile Gaúcho vol.3” (1976), que corresponde à primeira das quatro versões analisadas neste trabalho.

Dentre os objetivos da transcrição, está o de demonstrar a escrita adequada para o acordeão. Cabe mencionar que pequenas alterações rítmicas, como atrasos ou adiantamentos de tempo, não foram notados na partitura.

Na transcrição a seguir, utilizamos algumas indicações:

- “M”: na notação para o acordeão utilizamos “M” para acordes maiores, que são indicados apenas pela tônica do acorde, entre *mi*² até *ré*³, ou como neste caso para facilitar a leitura, desde o *ré*²;
- “JF”: jogo de fole. É a tradução de “*bellow shake*”. Tal técnica consiste em mudar a direção do fole enquanto um ou mais botões estiverem pressionados;
- “ ”: abrir, indicação de direção do fole;
- “ ”: fechar, indicação de direção do fole;
- “Na repetição direto c.30”: na repetição do tema, ao invés de tocar os compassos 22 à 29, Tio Bilia parte do compasso 21 direto para o compasso 30. Conforme veremos na notação de forma a seguir, na primeira seção B, ele toca 20 compassos, já na repetição, toca apenas 12 compassos. Entendemos que não se trata de casa 1 e casa 2, e que provavelmente tenha sido um erro de gravação.

- “Na repetição direto c.53”: na repetição do tema, ao invés de tocar os compassos 47 à 52, Tio Bilia parte do compasso 46 direto para o compasso 53. Conforme veremos na notação de forma a seguir, na primeira seção D, ele toca 16 compassos, já na repetição, toca apenas 12 compassos. Entendemos que neste trecho também não se trata de casa 1 e casa 2, pois não há repetição de quatro compassos, cujo corte provavelmente esteja relacionado ao final da música.

Partitura 3.1 – Transcrição de Tio Bilia na Oito Baixos.

Tio Bilia na Oito Baixos

Rancheira

Compositor: Tio Bilia
Transcrição: Maryanne Francescon

Measures 1-4 of the piece. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. Measure 1 starts with a whole rest in the right hand and a whole note chord in the left hand. Measure 2 begins with a first ending bracket labeled 'A' and a repeat sign. The right hand has a half note chord, and the left hand has a half note chord. Measure 3 has a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. Measure 4 has a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure of the first ending.

Measures 5-8 of the piece. The right hand has a half note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, a half note chord in the third measure, and a half note chord in the fourth measure. The left hand has a half note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, a half note chord in the third measure, and a half note chord in the fourth measure. The dynamic marking *M* is placed above the first measure of each system.

Measures 9-13 of the piece. Measure 9 starts with a first ending bracket labeled '1.' and a repeat sign. The right hand has a half note chord, and the left hand has a half note chord. Measure 10 has a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. Measure 11 begins with a second ending bracket labeled '2.' and a repeat sign. The right hand has a half note chord, and the left hand has a half note chord. Measure 12 has a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. Measure 13 has a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure of the second ending.

Measures 14-17 of the piece. The right hand has a half note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, a half note chord in the third measure, and a half note chord in the fourth measure. The left hand has a half note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, a half note chord in the third measure, and a half note chord in the fourth measure. The dynamic marking *M* is placed above the first measure of each system.

Measures 18-21 of the piece. The right hand has a half note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, a half note chord in the third measure, and a half note chord in the fourth measure. The left hand has a half note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, a half note chord in the third measure, and a half note chord in the fourth measure. The dynamic marking *M* is placed above the first measure of each system.

22 *Na repetição direto c. 30*

26

30

34

38

43

Musical score for measures 43-46. Treble clef with a key signature of three flats. Bass clef accompaniment with 'M' markings. Dynamic markings include accents and a forte 'f' at the end.

47

Na repetição direto c. 53

Musical score for measures 47-50. Treble clef with a key signature of three flats. Bass clef accompaniment with 'M' markings. Dynamic markings include accents and a forte 'f' at the end.

51

1. 2.

D.C. al Fine

Musical score for measures 51-52. Treble clef with a key signature of three flats. Bass clef accompaniment with 'M' markings. Dynamic markings include accents and a forte 'f' at the end.

53

Fine

Musical score for measures 53-56. Treble clef with a key signature of three flats. Bass clef accompaniment with 'M' markings. Dynamic markings include accents and a forte 'f' at the end.

31.2. Forma⁴⁰

31.2.1. Versão 1

Forma:

|: A :| B |: C :| D |: A :| B' |: C :| D' |

A – 8 compassos:

| I | V | % | I |
| IV | V | % | I | I |

B – 20 compassos:

I	V	%	I
I	IV	V	I
IV	V	%	I
I	IV	V	I
IV	V	%	I

B' – 12 compassos:

I	V	%	I
I	IV	V	I
IV	V	%	I

C – 8 compassos:

| I | V | % | I |
| I | V | % | I |

D' – 12 compassos:

D – 16 compassos:

IV	V	%	I					
I	V	%	I					
I	IV	V	I					
I	IV	V	I		IV	V	%	I
I	V	%	I					
I	IV	V	I					

Nota-se, portanto, que na gravação de Tio Bilia, do ponto de vista de harmonia, a segunda vez que a música é tocada é muito semelhante à primeira vez, e conforme a transcrição colocada acima, a melodia é igual. A diferença, portanto, nesta versão, está nos prolongamentos cadenciais da parte B (8 compassos) e D (4 compassos) que são

⁴⁰ Incluímos os graus harmônicos no subcapítulo relacionado a forma a fim de facilitar a compreensão. A discussão com maior profundidade a respeito da harmonia está na seção correspondente.

cortados na repetição do tema.

31.2.2. Versão 2

|: A :|: B :|: C :|: D :|: A' :|: B :|: C :|D |D' |

A – 8 compassos:

| I | V | % | I |
| IV | V | % | I |

A' – 8 compassos:

| I | II^m7 | V | I |
| IV | V | % | I |

B – 12 compassos:

I	V	%	I
I	IV	V	I
IV	V	%	I

C – 8 compassos:

| I | V | % | I |
| IV | V | % | I |

D – 16 compassos:

IV	V	%	I
I	V	%	I
I	IV	V	I
IV	V	%	I

D': 12 compassos:

IV	V	%	I
I	V	%	I
I	IV	II^m7 V	I

Na segunda versão, a ordem das seções da gravação original é mantida, porém cada parte é tocada duas vezes. A diferença está na pequena reelaboração harmônica tocada na retomada da parte A e no último D, utilizando o segundo grau do campo harmônico. Vale ressaltar que a combinação de um baixo fundamental com acorde de outro baixo, ou seja, neste caso $D + FM^{41}$, é um recurso que tem sido explorado nos últimos anos, dentre os instrumentistas de gaita ponto, sobretudo aos que buscam novas sonoridades explorando as possibilidades do instrumento.

⁴¹ Ver Figura 1.6, na página 23.

31.2.3. *Versão 3*

Forma:

|: A :|: B :|: D :|: C :| A' | A'' |: B' :|: D :|: C :|: A :| Coda |

A – 8 compassos:

| I | V | % | I |

| IV | V | % | I |

| IV | V | % | I | A' – 8 compassos:

| I | II_m | (V/VI) | VI_m || IV | V | IV III_b | II_b I |

A'' – 8 compassos:

| I | V | III | VI |

| IV | V | IV | I |

B – 12 compassos:

| I | II_m | V | I || I | IV | V | I (III_m) || VI | V (II_m) | V | I |

B' – 12 compassos:

| I | V | V | I |

| I | IV | V | I |

| IV | V | V | I |

Coda (B) – 24 compassos:

| I | V | V | I |

| I | IV | V | III_m || VI_m | II_m | V | I |

| I | V | V | I |

| I | IV | V | III_m || VI_m | II_m | V | I |

D – 8 compassos:

| IV | V | % | I |

| IV | V | % | I |

C – 8 compassos:

| I | V | % | I |

Já na versão de Borghetti, conforme esquema mencionado acima, o intérprete altera a ordem das seções, além de tocar duas vezes todas as seções e tocar a música toda duas vezes. Na terceira versão há reelaboração harmônica na segunda vez que o tema da parte A é tocado, bem como a inserção de um coda, no qual a harmonia é conduzida pelo violão. Vale ressaltar que nesta versão há uma introdução, tocada apenas pelo violão, que por não ser o foco deste trabalho não será considerada.

31.2.4. *Versão 4*

Forma:

: A :| B :| C :| D :| A' :| B :| C :| D :|

A – 8 compassos:

| I | V | % | I |

IV | V | % | I |

| IV | V | % | I | A' – 8 compassos:

| I | II^m | V | I |

| IV | V | % | I |

B – 12 compassos:

| I | V | % | I |

| I | IV | V | I |

| IV | V | V | I |

C – 8 compassos:

| I | V | % | I |

| IV | V | % | I |

D – 16 compassos:

| IV | V | % | I |

| I | V | % | I |

| I | IV | V | I |

Na quarta versão, a ordem das seções segue a gravação original, e cada parte é tocada duas vezes, tal qual a segunda versão. A harmonia é reelaborada na retomada da parte A, com o uso do segundo grau do campo harmônico. Cabe mencionar que nesta gravação, a instrumentista fez variações ao utilizar notas de passagem para conduzir a harmonia, porém não foram levadas em conta nesta notação de forma e harmonia, uma vez que não foi tocado o acorde, somente o baixo fundamental.

31.3. Andamento

Gráfico 3.1 – Andamento, versão 1.

Fonte: *Sonic Visualiser e Microsoft Excel, 2017.*

Gráfico 3.2 – Andamento, versão 2.

Fonte: *Sonic Visualiser* e *Microsoft Excel*, 2017.

Gráfico 3.3 – Andamento, versão 3.

Fonte: *Sonic Visualiser* e *Microsoft Excel*, 2017.

Gráfico 3.4 – Andamento, versão 4.

Fonte: *Sonic Visualiser e Microsoft Excel, 2017.*

Nos gráficos de andamento, o eixo vertical corresponde às batidas de tempo por minuto, enquanto o eixo horizontal corresponde aos compassos. A linha na cor roxa representa, portanto, a variação do andamento ao longo dos compassos.

Vale ressaltar que a seção A' possui 16 compassos e para facilitar a leitura deste gráfico, utilizamos a numeração de 1 a 16, ao invés de retomar as numerações de cada versão.

Andamento inicial versão 1: 184 bpm. Na primeira versão, notamos grande variação de andamento. Embora mais lento que o andamento inicial, o primeiro compasso é o mais rápido da seção A' e na sequência há uma queda brusca.

Este movimento de compasso rápido seguido de queda no andamento é notado novamente entre os compassos 4 e 7, 7 e 10, 10 e 14 e 14 e 16. Em três destes casos, a queda de andamento dura de um a dois compassos. No entanto, entre os compassos 10 e 14 a queda do andamento dura três compassos.

Além disso, nesta versão o andamento inicial da seção A' não é retomado ao final do trecho. Do contrário, no final da seção o andamento é mais lento.

Andamento inicial versão 2: 172 bpm. Na segunda versão, as maiores variações de andamento da seção A' estão nos quatro últimos compassos. Embora um pouco mais rápido, o andamento do segundo compasso desta seção é muito próximo ao andamento inicial desta versão.

No entanto, toda esta seção é tocada com andamento mais rápido que o andamento inicial.

Entre os compassos 5 e 10 há pouca variação de andamento. Já entre os compassos 12 e 14, e 14 e 16 há dois picos de andamento, ambos com o mesmo sentido de crescendo à diminuindo.

Andamento inicial versão 3: 187 bpm. Na terceira versão, o andamento do primeiro compasso da seção A' é abaixo do andamento inicial da versão. Com exceção dos compassos 3, 4, 6 e 14, a seção apresenta andamento mais lento do que o inicial da versão.

No entanto, o andamento inicial e final da seção A' são muito próximos.

Entre os compassos 2 e 5, 9 e 12, e 12 e 15 um movimento de dois compassos acelerando e um compasso de queda no andamento. Já entre os compassos 5 e 9,

notamos um compasso de acelerando chegando ao ponto mais rápido da seção, seguido de três compassos de queda no andamento, chegando ao ponto mais lento desta seção.

Andamento inicial versão 4: 167 bpm. Na quarta versão, embora mais rápido, o andamento do quarto compasso da seção A' é próximo ao andamento inicial da versão. No entanto, toda esta seção apresenta andamento mais rápido que o inicial da versão.

Notamos aqui grande variação no andamento, com distintos movimentos de alteração. Nesta seção, o andamento final é mais rápido que o inicial.

Entre os compassos 1 e 4 há um compasso acelerando e dois de queda, chegando ao ponto mais lento da seção. Entre os compassos 4 e 7, há o contrário do anterior, sendo dois compassos acelerando e um de queda.

Entre os compassos 7 e 11, há dois compassos de acelerando, chegando ao ponto mais rápido da seção, e dois de queda. Entre os compassos 11 e 13, há o mesmo movimento que o anterior, porém com um compasso de acelerando e um de queda.

Já entre os compassos 13 e 16 da seção A' desta versão, há apenas acelerando.

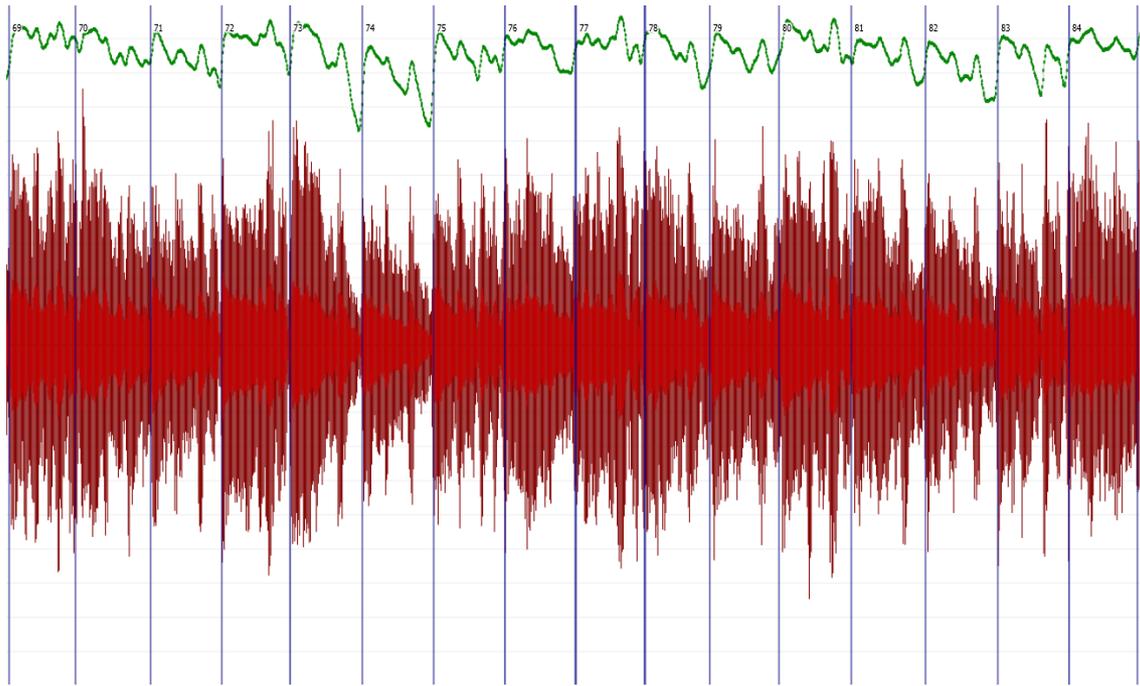
Com os gráficos de andamento acima, podemos perceber que as oscilações são distintas em todas as gravações. A partir disso, sabemos que os músicos não utilizaram metrônomo durante a gravação.

Enquanto na seção A' da versão 1 o andamento final é mais lento que o andamento inicial, na versão 4 o andamento final é mais rápido que o andamento inicial. Já nas versões 2 e 3, o andamento inicial e final da seção A' são muito próximos.

Neste sentido, entendemos que o andamento está relacionado às escolhas de cada instrumentista. No caso específico da versão 4, cuja relação entre andamento inicial e final da seção analisada é inversa à versão 1, a aceleração nos compassos finais do trecho está relacionada com o ritmo harmônico tocado nos baixos do acordeão.

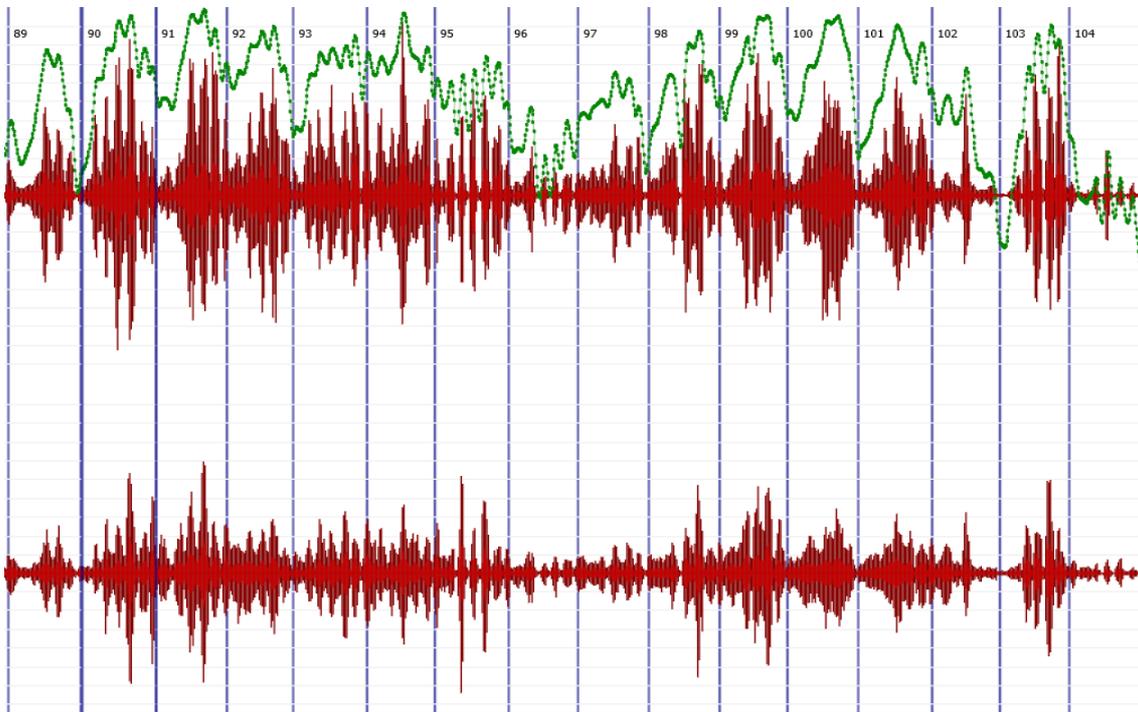
31.4. Dinâmica

Gráfico 3.5 – Dinâmica, versão 1.



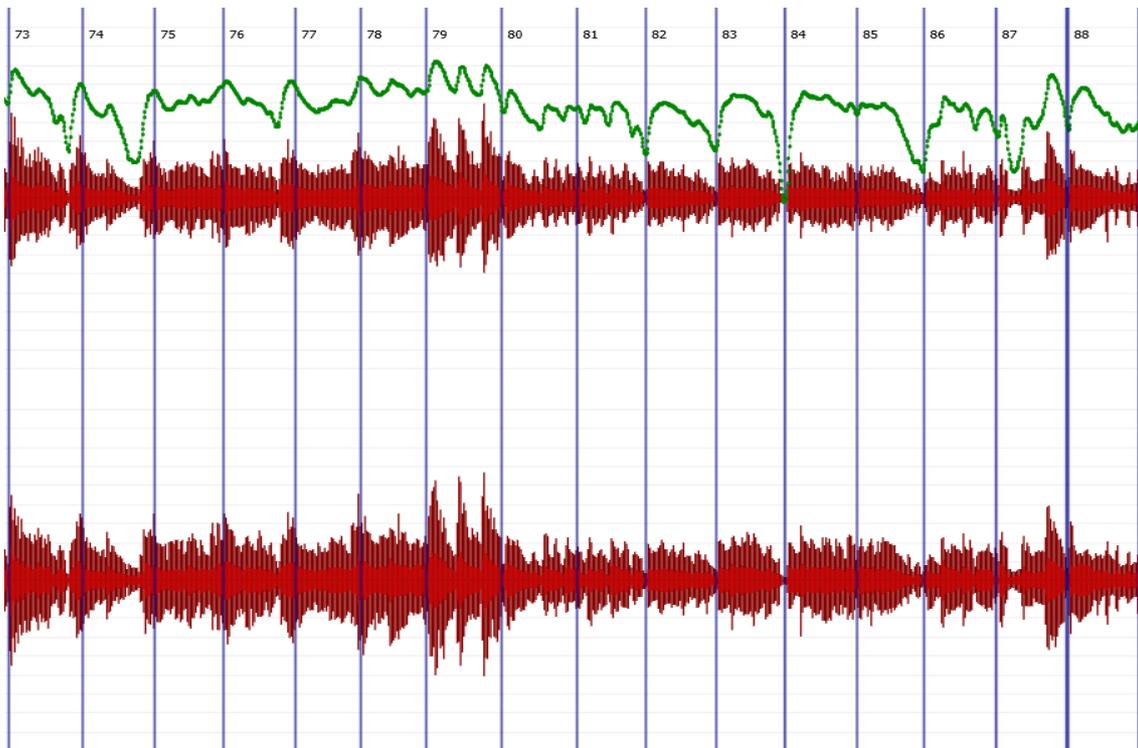
Fonte: *Sonic Visualiser*, 2017.

Gráfico 3.6 – Dinâmica, versão 2.



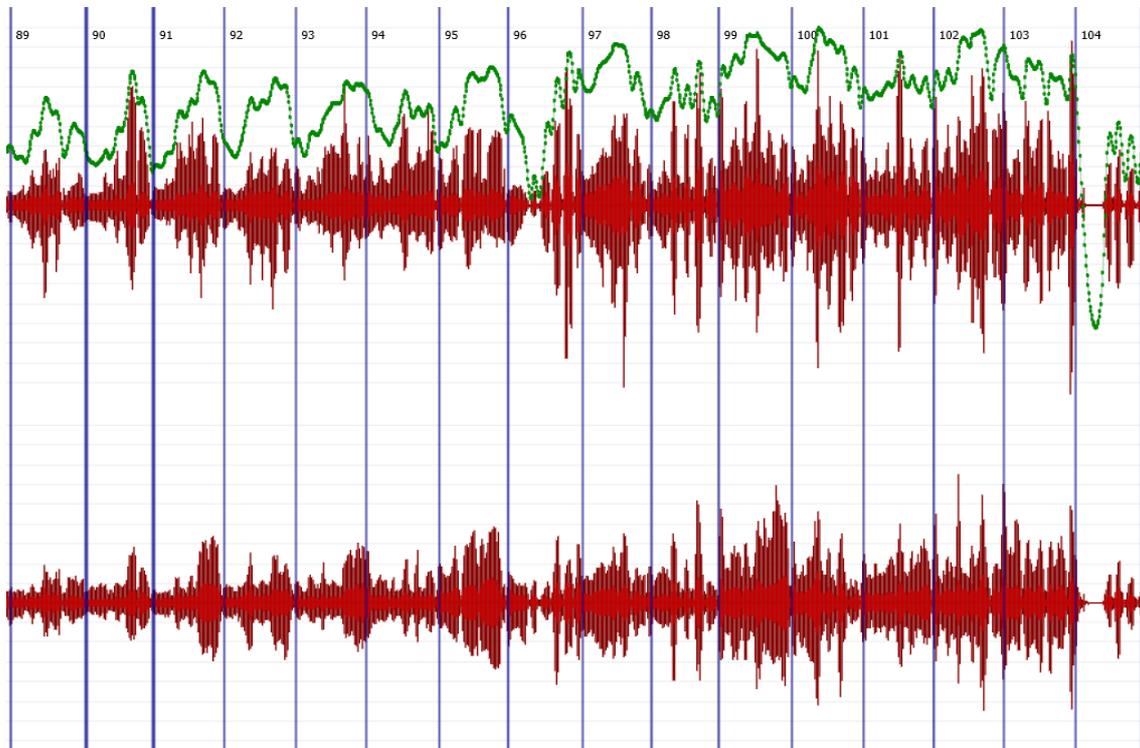
Fonte: *Sonic Visualiser*, 2017.

Gráfico 3.7 – Dinâmica, versão 3.



Fonte: *Sonic Visualiser*, 2017.

Gráfico 3.8 – Dinâmica, versão 4.



Fonte: *Sonic Visualiser*, 2017.

Nos gráficos de dinâmicas, as linhas azuis correspondem ao primeiro tempo de cada compasso, sendo que a numeração de compassos está ao lado direito de cada barra. As linhas que sobem e descem correspondem à variação de intensidade. As oscilações em vermelho correspondem ao formato de onda da gravação. Reiteramos que na versão 1 a faixa de áudio é mono, enquanto as versões 2, 3 e 4 são faixas de áudio estéreo.

A partir dos gráficos de dinâmicas, é possível perceber uma maior linearidade na versão 1. Essa questão pode estar relacionada à aspectos da gravação, desde a forma de captação até a edição da gravação, e também a instrumentação utilizada além da gaita ponto. Cabe mencionar que, com exceção das alterações de movimento do fole durante a execução, o som do acordeão não apresenta grandes mudanças de intensidade.

Ressaltamos também o fato de que nesta versão, com exceção dos compassos 72, 76, 77, 80 e 84, há maior intensidade no primeiro tempo do compasso. Entendemos que esta questão está relacionada a instrumentação utilizada, e à escolha de dar ênfase no primeiro tempo do compasso, que conforme visto no capítulo 1, é característica do gênero rancheira. A microdinâmica desta versão é idiomática no sentido de estar relacionada à “forma de fazer” própria da cultura na qual está inserida.

Na versão 2, há grande variação de intensidade. Nos compassos 96 e 104, que correspondem à casa 1 e casa 2 da melodia, a dinâmica é de menor intensidade. É interessante observar que nos compassos 95 e 103 a melodia é tocada com articulação mais próxima ao *staccato*, tendo menor duração, e por isso a onda passa a ter formato diferente dos demais trechos, nos quais a melodia é tocada de forma ligada.

Conforme visto no gráfico, há crescimento de dinâmica nos primeiros compassos, decresce no meio da seção, cresce novamente e decresce no fim da seção. Tais quedas na intensidade estão ligadas principalmente ao fato de haver pausa na melodia tocada, e neste sentido essa macrodinâmica corresponde mais à escolha interpretativa do que do instrumento.

Nesta versão, no entanto, a intensidade maior não está no primeiro tempo do compasso. Entendemos que neste trecho a escolha da intérprete foi destacar a melodia secundária tocada no segundo e terceiro compassos, e embora o acompanhamento harmônico dos baixos evidencie o primeiro tempo do compasso, na forma tocada a melodia em questão se sobressai por apresentar mais de uma nota, conforme marcação na imagem abaixo⁴².

Figura 3.1 – Ênfase melódica na versão 2.

The image shows a musical score for piano in 3/4 time, key of D major. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A box labeled 'A' is placed above the first measure of the melodic line. The second system shows a continuation of the melodic line and accompaniment. The dynamic marking 'mf' is at the bottom. The score includes a repeat sign and a fermata over the final measure of the melodic line.

Fonte: a autora, 2017.

Neste sentido, a microdinâmica desta versão é idiomática por estar relacionada ao instrumento e à importância do aspecto melódico na música popular.

Na versão 3 é possível perceber variações de dinâmica. Em primeira instância, isto está relacionado ao fato de que o acordeão tocado por Borghetti apresenta possibilidades de alteração de timbres, conhecido como registros, conforme mencionado no

⁴² Vale ressaltar que fizemos a marcação na partitura transcrita da versão de Tio Bilia, portanto não está na tonalidade da versão 2.

capítulo 1.

Assim, nesta seção da música anteriormente delimitada, o instrumentista utiliza um registro que soa apenas uma voz do instrumento, diminuindo consideravelmente a intensidade. Neste trecho, Borghetti toca notas longas, e outra questão que influencia na diminuição da possibilidade de mudança de intensidade, é a forma de tocar, pois embora o acordeão possibilite *crescendo* ou *diminuendo* após a nota já estar soando, o instrumentista aqui mantém relações próximas de pressão ao tocar e quantidade de ar no fole.

O pico de intensidade é registrado no final do primeiro trecho, para enfatizar a alteração na melodia causada pela reharmonização. Enquanto na primeira parte a articulação utilizada é o *legato*, na segunda predomina o *staccato*. No compasso 88, ele volta a tocar com o registro que soa três vozes simultaneamente. Cabe mencionar que o violonista corresponde às dinâmicas propostas pelo solista durante a execução.

Conforme visto no gráfico, a dinâmica decresce e cresce nos primeiros compassos, mantém intensidades semelhantes e volta a crescer na primeira parte da seção. A partir do compasso 80, a dinâmica é de menor intensidade, crescendo novamente apenas no final da seção. Entendemos que tais crescimentos e quedas de dinâmica estão relacionadas com às escolhas interpretativas e formas de tocar dos músicos em questão.

Na versão 4 há alteração na intensidade. No primeiro trecho, é utilizado um registro mais grave que torna a intensidade menor, e a articulação é mais ligada. Já no segundo trecho, a partir da metade do compasso 96, é utilizado um registro de timbre mais agudo, e a articulação é mais destacada. Cabe ressaltar que, embora a escolha dos registros possa influenciar em menor intensidade sonora, a forma de tocar e a quantidade de ar que entra e sai do fole também devem ser analisadas.

Os menores pontos foram registrados nos compassos 96 e 104, isso se dá pelo fato de que há troca de registros e silêncio em ambos. Além disso, correspondem à casa 1 e 2 da melodia. No último compasso da seção, passa a ser utilizado o registro que soa as três vozes do instrumento.

A ênfase na microdinâmica não está no primeiro tempo do compasso. Isto reflete a escolha da intérprete em alterar o acompanhamento harmônico deste trecho. Ao invés de subdividir o compasso em três semínimas, optou pela subdivisão em duas semínimas pontuadas, tocando uma relação de três contra dois, conforme imagem a seguir.

Figura 3.2 – Relação de três contra dois na versão 4.

Fonte: a autora, 2017.

Neste ponto, chamamos a atenção para a questão da construção do instrumento. Naqueles em que não há opção de troca de registros, a dinâmica é ditada exclusivamente pela quantidade de ar que entra e sai do instrumento, ou seja, pela maior ou menor pressão ao abrir e fechar o fole do acordeão. Enquanto nas versões três e quatro, as alterações de dinâmicas são ditadas não apenas pela quantidade de ar, como também pela relação entre esta questão e a tessitura escolhida.

Dentre as relações entre os movimentos de dinâmica nos trechos analisados, ressaltamos a repentina diminuição de intensidade no compasso 96 das versões 2 e 4. Conforme mencionado, corresponde à casa 1 da melodia. Caso a instrumentação das versões 1 e 3 fosse apenas gaita ponto, como instrumento solista, tal diminuição também seria percebida no compasso 80 da versão 3, pois também há silêncio na melodia tocada no acordeão, no entanto o violão continua sendo tocado.

Neste sentido, ao analisar a dinâmica de um determinado instrumento, observamos que gravações que o trazem como instrumento solista possibilitam melhores parâmetros.

Através das relações macrodinâmicas, observamos que este aspecto corresponde tanto às escolhas interpretativas quanto ao instrumento. No sentido de a interpretação ser modificada pelas possibilidades do instrumento, vale ressaltar que o instrumento também foi sendo modificado para atender necessidades do repertório, apontando aqui uma relação dialética entre a construção do instrumento e o repertório.

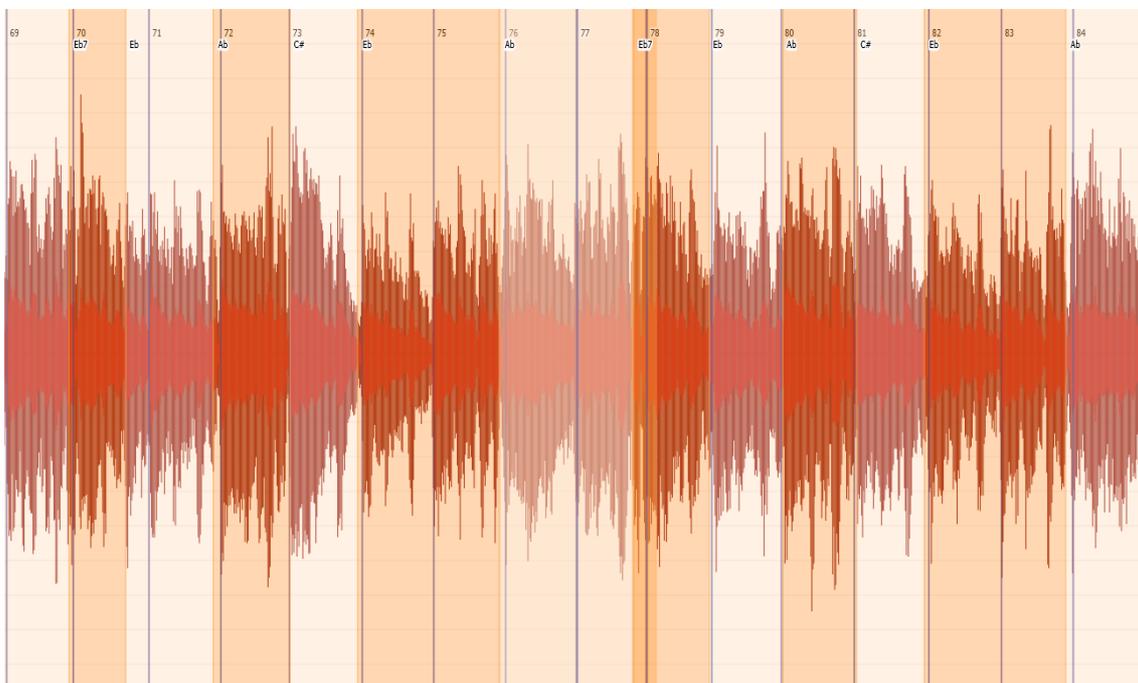
Outro aspecto a ser mais estudado, através de mais gravações e versões, é a possibilidade de que a existência de instrumentos com opções de registros não muda apenas a interpretação neste instrumento em questão, mas provavelmente no repertório como um todo.

Entendemos que as mudanças de intensidade estão relacionadas às escolhas interpretativas dos instrumentistas e aos instrumentos que utilizam. Através dos gráficos, não há elementos que indiquem que as interpretações feitas por uma mulher têm intensidade, ou

mudanças de intensidade menores que aquelas feitas por homens. E, embora esta questão precise ser mais estudada, com mais gravações e versões, nas quatro versões aqui analisadas não vemos fundamento para o argumento apontado no capítulo 2 de que as mulheres não teriam força necessária para tocar bem este instrumento.

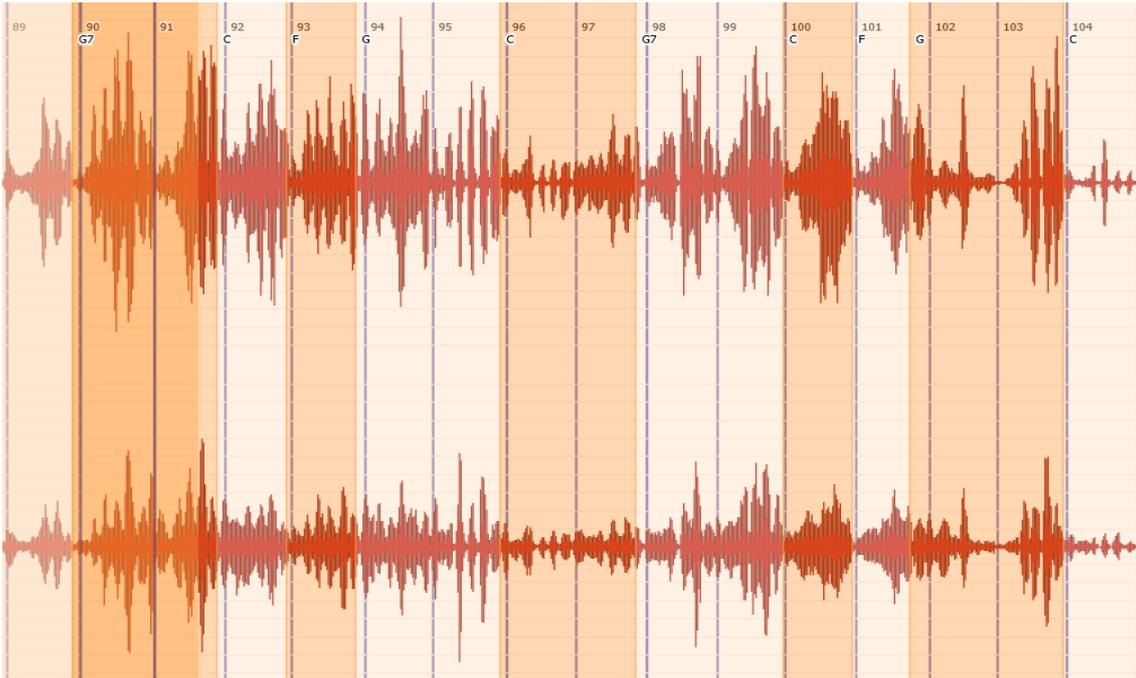
31.5. Harmonia

Gráfico 3.9 – Harmonia, versão 1.



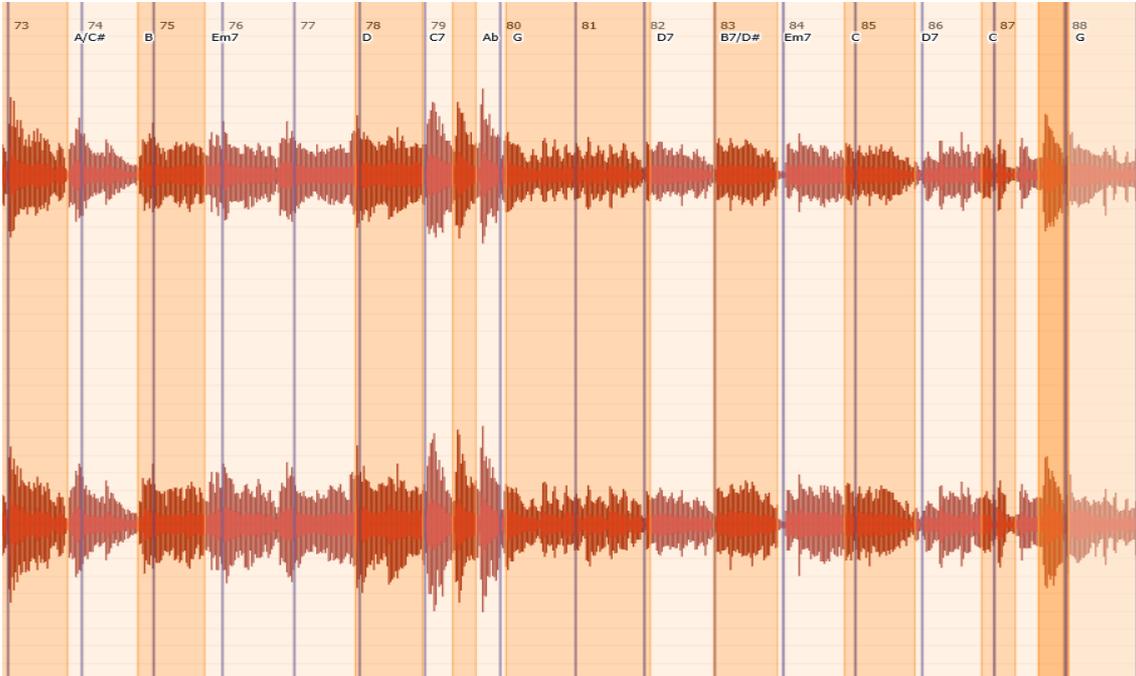
Fonte: *Sonic Visualiser*, 2017.

Gráfico 3.10 – Harmonia, versão 2.



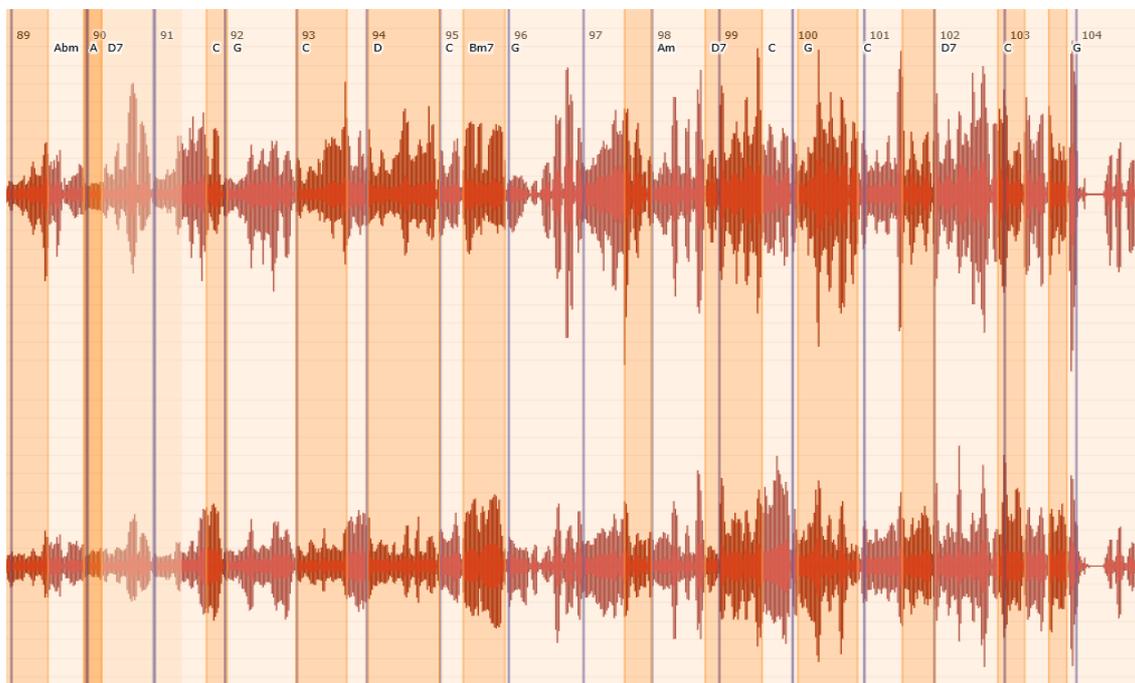
Fonte: *Sonic Visualiser*, 2017.

Gráfico 3.11 – Harmonia, versão 3.



Fonte: *Sonic Visualiser*, 2017.

Gráfico 3.12 – Harmonia, versão 4.



Fonte: *Sonic Visualiser*, 2017.

Nos gráficos harmônicos, as linhas azuis correspondem ao primeiro tempo de cada compasso, sendo que a numeração de compassos está ao lado direito de cada barra. As oscilações em vermelho correspondem ao formato de onda da gravação, sendo que na versão 1 a faixa de áudio é mono, enquanto as demais são faixas de áudio estéreo. Os tons alaranjados representam a harmonia.

O programa sugere faixas em dois tons de uma mesma cor para que as mudanças na harmonia sejam mais evidenciadas. Entendemos que esta função do programa reconhece as notas e frequências, e a partir disso determina os acordes.

Os gráficos harmônicos exemplificam a questão relacionada a “limitação” da gaita ponto. É difícil encontrar, até a década de 1980, a gravação de algum instrumentista de gaita ponto de oito baixos que utilize harmonia que vá além de tônica, subdominante, dominante, e sexto grau. Na versão 1, portanto, temos a harmonia: | I | V | % | I | IV | V | V | I | I |, já mencionada anteriormente. Conforme disposição de notas graves apresentadas no capítulo I, o instrumento permite algumas alterações como IIm7 e IV7M na tonalidade original do instrumento, no entanto não eram sonoridades comuns na prática dos instrumentistas.

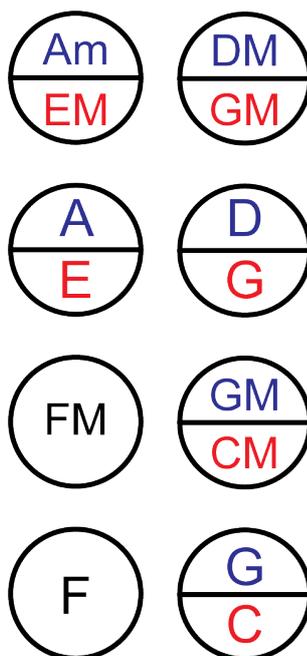
Na versão 2, conforme citado anteriormente, diferente do que o programa

nos traz de informação, a harmonia tocada é: | I | II_m | V | I | IV | V | % | I |. Observamos que, nesta versão o programa traz informações distintas por se tratarem de notas de passagem. Chamamos a atenção de que é possível tocar outras combinações de acordes, e mesmo na gaita de oito baixos obter outras sonoridades, fugindo do padrão de pensar o acompanhamento harmônico com o botão acima do baixo fundamental, conforme disposições apresentadas no capítulo I. Neste caso, entre a primeira e segunda versões, o princípio de construção do instrumento é a mesma, a diferença está na forma de tocar.

Na versão 3, a harmonia é reelaborada em vários trechos do tema, o qual conta com a inclusão de uma introdução, que foge dos padrões da rancheira, mas não é o caso desta análise. Conforme já mencionado, a harmonia tocada é, portanto: | I | II_m | (V/VI) | VI | I | V | IV III | II_b I | I | V | III | VI | IV | V | IV | I |. Vale ressaltar que a condução harmônica é feita principalmente pelo violão.

Na versão 4, há reelaboração harmônica somente na retomada da parte A, sendo: | I | II_m | V | I | IV | V % | I |. Reiteramos que baixos fundamentais são usados como notas de passagem, e não são levados em conta na notação da forma pois o acorde não é tocado.

Figura 3.3 – Exemplo de opções harmônicas na gaita ponto de 8 baixos.



Fonte: a autora, 2017.
 Notas em azul – abrindo o fole.
 Notas em vermelho – fechando o fole.

Nota em preto – abrindo e fechando o fole.

Conforme visto nas disposições de notas apresentadas no capítulo I, a gaita ponto de 8 baixos permite distintas possibilidades harmônicas. A maior parte dos instrumentistas costuma utilizar apenas o acorde referente à nota fundamental, combinando *F* e *FM*, *C* e *CM* e *D* e *Dm*, por exemplo.

Ilustramos na Figura 3.3 dois exemplos de outras opções harmônicas nos instrumentos de oito baixos. Ao combinarmos *F* e *Am*, temos *fá* como baixo fundamental e *lá*, *dó* e *mi* como notas do acorde, formando assim um acorde de *fá* maior com sétima maior. Ao combinarmos *D* e *FM*, temos *ré* como baixo fundamental e *fá*, *lá* e *dó* como notas do acorde, formando assim um acorde de *ré* menor com sétima menor.

Nas gaitas ponto que trazem o sistema Stradella na disposição de notas graves, há ainda mais possibilidades de combinações de acordes.

Dessa forma, ainda que não seja o foco deste trabalho, observamos que com instrumentos que permitem mais possibilidades harmônicas, não somente as melodias tradicionais são interpretadas com mais variações harmônicas, mas as próprias melodias passam a ser elaboradas com maior leque de funções harmônicas.

32. IDIOMATISMO

A etimologia da palavra “idiomático” deriva originalmente do grego *idiōmatikós*, que significa (1) relativo a idioma, (2) característico ou próprio de determinado idioma. O termo e seu contexto derivam da linguística.

De acordo com o violonista, pesquisador e docente catarinense Fabio Scarduelli e o regente e docente paulista Carlos Fernando Fiorini, esta terminologia “quando associada à música instrumental refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento” (SCARDUELLI; FIORINI, 2007, p.8)

Para utilizar recursos idiomáticos do instrumento, é fundamental compreender aspectos de sua construção e explorar ao máximo as possibilidades. Segundo o músico e etnomusicólogo chileno Christian Spencer Espinosa:

Lo idiomático no tiene que ver tanto con el análisis de la partitura como con la observación de las propiedades “materiales” y posibilidades sonoras de un instrumento, todo lo cual posee consecuencias en las variables de duración (rítmicas) y frecuencia (altura, melodía) (SPENCER, 2000, p.8)

Segundo Scarduelli e Fiorini (2007), no violão é possível dividir tais recursos em duas categorias: (1) recursos idiomáticos implícitos, sendo a escolha de centros, modos e tonalidades que se relacionam às possibilidades do instrumento, e (2) recursos idiomáticos explícitos, que são os diversos efeitos peculiares do instrumento, utilizados para elaborar ideias ou motivos musicais.

Podemos aplicar estas categorias ao acordeão. No tema analisado, como recurso idiomático implícito, apontamos a escolha da tonalidade do tema. Dentre os recursos idiomáticos explícitos, além das alterações de timbres nas versões três e quatro, está o jogo de fole do início da seção D – elemento presente em todas as versões:

Figura 3.5 – Jogo de fole, compasso 40.



Fonte: a autora, 2017.

O número de compasso acima está relacionado à transcrição da versão 1. Observamos que nas gaitas utilizadas nas versões um e dois, o único jogo de fole⁴³ mantendo os mesmos botões pressionados e soando as mesmas notas é nos botões inferiores na parte interna do instrumento. Os demais têm princípio diatônico, conforme visto no capítulo um. Já nos instrumentos utilizados nas versões três e quatro, por conta da característica unissonora da mão esquerda, é possível executar tal recurso nos demais botões.

Na região sul do Brasil, o jogo de fole é um recurso bastante recorrente no repertório relacionado ao acordeão, principalmente em gêneros como vaneira, vaneirão, bugio, chamamé e chote.

Outro recurso próprio do acordeão diatônico foi apontado por Peres (2011). Segundo o autor, a prática idiomática é construída a partir das delimitações (harmônicas, neste caso) do instrumento, e por isso os instrumentistas dão ênfase a outras características, como por exemplo a velocidade na execução.

Observamos que ao tratar a gaita ponto como um instrumento de “limitações harmônicas”, análise harmônica na música para acordeão acaba sendo eurocêntrica, buscando nesta gaita características de outros instrumentos, e principalmente de outras culturas musicais, deixando de lado as suas próprias características e riquezas.

Vimos nos gráficos de dinâmica a possibilidade de crescer e decrescer a intensidade no mesmo compasso. Trata-se de outra característica idiomática dos acordeões,

⁴³ Conforme mencionado no início deste capítulo, esta técnica consiste em mudar a direção do fole enquanto um ou mais botões estiverem pressionados.

pois conforme mencionado anteriormente, é possível aumentar ou diminuir a pressão do fole, e conseqüentemente a quantidade de ar passando pelas palhetas, após pressionar os botões. Em instrumentos como o piano e o violão, por exemplo, não é possível dar maior intensidade após o ataque da nota. Cabe mencionar que tal recurso não é exclusivo do acordeão, pois instrumentos tocados com arco, assim como instrumentos de sopro, também permitem tal alteração na intensidade após o ataque de notas.

Com relação à articulação, na gaita ponto é possível executar *legatos*, ou seja, notas ligadas em movimento contínuo, *staccato*, ou seja, notas tocadas com suspensão entre elas. Há também a possibilidade de acentuar determinadas notas através de indicações como por exemplo *marcato*, *tenuto* e *sforzato*. É possível executar *fermatas* com durações curtas, médias ou longas.

É possível executar *vibratos* de duas maneiras: produzindo oscilação de movimentos na mão direita, nos dedos que estão tocando a nota a ser tocada com tal característica, ou ao movimentar a mão esquerda, alterando a pressão do instrumento e a relação de ar nas palhetas e fole.

Com relação à ornamentos, *trilos*, *grupetos*, *mordentes*, *apojaturas* e *arpejos* são bastante recorrentes na prática da gaita ponto. Por outro lado, o *glissando* não é muito executado, haja visto que pela disposição de notas já apresentada, é difícil executar sem interrupção todas as notas entre determinadas intervalos.

Neste sentido, é de suma importância conhecer a prática, experimentando novas possibilidades. Sem dúvida haverá diversas dificuldades em transferir tais sutilezas para a notação musical tradicional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo desta pesquisa, além da revisão em torno das bibliografias que abordam os predecessores do acordeão diatônico, sua origem e chegada ao Brasil, trouxemos questões relacionadas à construção deste instrumento, bem como as disposições de notas dos quatro modelos utilizados nas gravações analisadas.

As figuras destas disposições consistem em informações que nos auxiliaram na compreensão de que o repertório tocado na gaita ponto está, de certo modo, limitado às tonalidades favorecidas por tais disposições.

Compreendemos que todo instrumento possui limitações, seja de técnicas, tonalidade ou tessitura. Por conseguinte, a música é composta a partir dessas características singulares, ao passo que a construção do instrumento é modificada para se adaptar às necessidades do repertório, gerando assim uma relação dialética entre construção e repertório.

Dessa forma, quanto mais os compositores, arranjadores e instrumentistas forem conscientes dessa relação, e das diversas possibilidades que o instrumento proporciona, mais idiomáticas serão suas práticas.

É importante ressaltar que o repertório construído dentro das possibilidades da gaita ponto é tocado, em grande parte dos casos, na mesma tonalidade em outros instrumentos, ainda que estes permitam a execução em outras tonalidades. Isto é, quando o instrumento é símbolo identitário de um repertório, como é o caso da gaita ponto na região sul do Brasil, outros instrumentos também estarão condicionados às possibilidades desse primeiro instrumento.

Ao mesmo tempo, algumas características idiomáticas próprias da gaita ponto podem ser, por meio de determinados recursos, imitadas por outros instrumentos, mesmo que estes não tenham as mesmas possibilidades. Neste repertório, portanto, ao passo que instrumentos deixam de explorar alguns de seus recursos como harmonia, por exemplo, também tentam expandir outras possibilidades para além daquilo que é próprio do seu funcionamento.

No segundo capítulo, tratamos de alguns dos aspectos socioculturais relacionados à prática da gaita ponto na região sul do Brasil. Abordamos três questões: fator socioeconômico, prática e ensino-aprendizagem e gênero.

Com relação à primeira questão, observamos que a ausência das fábricas nacionais de acordeões foi um dos fatores que causaram o declínio da prática deste instrumento no território brasileiro no período que compreende o início da década de 1980 até

o início do século XXI.

Neste intervalo de tempo, além do fato de que os instrumentistas que haviam adquirido seus acordeões dificilmente os comercializavam, o valor de investimento em instrumentos importados era maior.

Durante anos esta questão afetou diretamente na prática da gaita ponto na região sul do país, uma vez que, em consequência de seu alto preço, havia embate entre a acessibilidade do instrumento e seu caráter popular. Conforme visto, com o retorno da fabricação nacional de acordeões, nos dias atuais este aspecto tem ganho novas perspectivas, cujas quais cabem ser analisadas em trabalhos futuros.

Com relação ao segundo ponto, na região sul do país, o ensino da gaita ponto acontece majoritariamente de forma oral. Notamos que nos últimos anos, instrumentistas e docentes vêm desenvolvendo metodologias com o intuito de encontrar ferramentas que visam aproximar a teoria e prática.

Informações a respeito da construção e comercialização da gaita ponto, do espaço cultural no qual este instrumento está inserido, de suas possibilidades físicas, seu idiomatismo e sua relação com o repertório, abordadas e apresentadas ao longo deste trabalho, são subsídios para pensar a relação ensino-aprendizagem da gaita ponto. Além disso, demonstram a dimensão da importância de mais estudos.

Já em relação à terceira questão, devido à falta de pesquisa, de modo geral, não é possível, neste momento, afirmar o motivo da disparidade do número de mulheres e homens acordeonistas. Como resultado do caminho percorrido através desta pesquisa, acreditamos que esta diferença está ligada a múltiplas questões, e a principal delas são os resquícios das ideologias da sociedade patriarcalista, na qual o instrumento está inserido como um dos principais símbolos que sustentam a identidade regional.

As mulheres acordeonistas ainda têm um caminho mais difícil que os homens, pois além dos processos de aprendizagem, da técnica, do repertório e de questões socioeconômicas, enfrentam obstáculos de gênero. Buscamos desconstruir alguns dos mitos que sustentam a suposta inferioridade da mulher instrumentista, como a questão da força necessária para tocar com intensidade, por exemplo. Ainda que este trabalho não tenha aprofundado a questão de gênero na prática da gaita ponto, esperamos trazer à tona a importância desta questão, e a necessidade de mais trabalhos a respeito desta temática.

No terceiro capítulo, através da transcrição e análises de determinados trechos de *Tio Bilia na Oito Baixos*, levantamos alguns aspectos técnico-musicais inerentes à prática da gaita ponto.

Com relação à forma do tema, vimos que não corresponde à forma original do gênero *rancheira*. Isso não acontece apenas nesta música em questão. Em várias músicas do repertório da gaita ponto, com exceção das músicas recolhidas no folclore gaúcho, a forma foge dos padrões provenientes das danças, isto porque, embora as composições sejam utilizadas nos bailes, sua existência primária se dá na prática musical.

Além disso, notamos que a ordem das partes do tema, bem como a duração e repetição de algumas partes, é alterada. Esta é outra questão que pode ser percebida no repertório da gaita ponto. Vemos esta questão como possibilidade de arranjo e execução por parte dos instrumentistas, uma vez que entendemos que na música popular existe maior liberdade de criação e modificação, respeitando características melódicas, ponto fundamental nesta prática.

Através das análises realizadas a partir das repetições das seções A, temos várias informações. A primeira e segunda versão são mais simples do ponto de vista harmônico, pois os instrumentos utilizados na gravação não permitem maior elaboração. Enquanto a terceira e quarta versões são mais elaboradas, uma vez que os instrumentos permitem maior diversidade harmônica. Cabe ressaltar que na quarta versão, por ser uma gravação solo e pela importância de destacar a melodia tocada na mão direita, são elaborados caminhos harmônicos distintos através dos baixos fundamentais, uma vez que alguns acordes implícitos nesta reelaboração harmônica não podem ser formados apenas na mão esquerda. Reiteramos a diferença entre os acordeões: (1) Tio Bilia utilizou nesta gravação uma gaita ponto de vinte e um botões na mão direita e oito baixos, (2) Maryanne utilizou nesta gravação uma gaita ponto de vinte e um botões na mão direita e oito baixos, (3) Borghetti utilizou nesta gravação uma gaita ponto de vinte e cinco botões e sessenta baixos, e (4) Maryanne utilizou nesta gravação uma gaita ponto de vinte e oito botões e sessenta baixos.

A instrumentação escolhida para acompanhar o acordeão também influencia no resultado final. Enquanto na primeira versão temos um andamento mais linear, isto é, sem grandes oscilações, por conta de um violão que toca a célula rítmica da *rancheira* em toda a música, na segunda, terceira e quarta versões é mais livre, de forma que o acordeão é quem dita o andamento.

Ambas as questões, possibilidade do instrumento solista e escolha dos instrumentos acompanhadores, refletem no âmbito da dinâmica. Ou seja, na primeira versão, a gaita ponto de 8 baixos e uma maior instrumentação fizeram com que não houvesse mudanças consideráveis de intensidade no tema. Tal qual o ritmo, a dinâmica aqui é mais linear. Já na terceira versão, a gaita ponto de 40 baixos e a menor instrumentação tornaram possível uma

maior possibilidade de dinâmicas. Além do fato da gaita ponto neste caso permitir alterações de timbre e quantidade de vozes soando, o violão responde às intensidades do instrumento solista. Na segunda e quarta versões, a instrumentação é apenas um acordeão, portanto, a dinâmica com maior variação e o andamento com oscilações são ditadas pelo instrumento, em distintas proporções.

Além disso, trouxemos apontamentos a respeito do idiomatismo, termo este que se origina na área de linguística, mas que nos últimos anos têm tido cada vez mais importância no contexto musical. Como elementos idiomáticos, neste trabalho tratamos da escolha da tonalidade dos temas, o jogo de fole e da velocidade de execução dos temas.

A quantidade de discos de gaita ponto lançados este ano é mais um indicador de que não apenas a busca pelo instrumento está sendo maior, como também de que ainda há muito o que se falar a respeito do acordeão diatônico da região sul do Brasil. Dessa forma, esta pesquisa é resultado de um levantamento de informações e revisões bibliográficas, sem a intenção de responder todas as questões envolvidas, e sim com a finalidade de promover reflexão sobre tais pontos.

Retomando os objetivos deste trabalho, entendemos inicialmente que para estudar a gaita ponto na região sul do Brasil a partir da relação dialética entre seus aspectos socioculturais e técnico-musicais, era necessário estudar criticamente aspectos históricos e socioculturais relacionados a este instrumento, apresentar a disposição de notas de quatro modelos do instrumento, apresentar uma breve discussão sobre gênero na gaita ponto e realizar um estudo a respeito do idiomatismo do acordeão diatônico utilizado majoritariamente na região mencionada anteriormente.

Acreditamos que, ainda que não plenamente, os objetivos tenham sido alcançados, pois dada a dimensão de tais temas, há muito a se pesquisar sobre cada um destes pontos abordados.

Com relação ao estudo crítico de aspectos históricos e socioculturais relacionados a gaita ponto, embora tenhamos apresentado reflexões a respeito dos predecessores, da chegada deste instrumento ao país, da nomenclatura, da fabricação nacional de acordeões, dos espaços de prática e ensino-aprendizagem, entendemos que dada a amplitude de cada um destes aspectos, alcançamos parcialmente este objetivo.

Trazer as disposições de notas de quatro modelos da gaita ponto foi fundamental para a compreensão dos aspectos técnico-musicais relacionados à dinâmica e harmonia das quatro versões analisadas no capítulo III. Desta forma, entendemos que este objetivo foi alcançado plenamente.

A apresentação da discussão sobre gênero na gaita ponto foi menos trabalhada e, portanto, este objetivo foi alcançado de forma parcial. Isto é, dada a dimensão deste tema, nos propusemos à uma breve abordagem, e ainda que tenhamos feito isto, pela importância de dar continuidade a este tema entendemos que não houve pleno alcance.

A abordagem organológica do instrumento possibilitou apontamentos relacionados ao idiomatismo da gaita ponto. Cientes de que há muito a ser estudado nesta área, entendemos que este objetivo foi parcialmente alcançado.

Finalmente, ressaltamos que após a apresentação da construção e do repertório deste instrumento, apontamos a relação dialética existente entre estes aspectos.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Leonardo. El Acervo Popular Latinoamericano. In: ACOSTA, Leonardo. **Música y Descolonización**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982. Cap. 6. p. 157-181.
- ARAUJO, Joana de Cássia Santos. **A sanfona na cena musical carioca**. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2010. 114p.
- ARRIBAS, Josemi Lorenzo. “¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco”. **TRANS-Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 15, set. 2011.
- BEM, Berenice Lagos Guedes de. **O gaúcho, a dominação masculina e a educação na fronteira sul-rio-grandense: o passado no presente**. Pelotas, UFPel, 2004.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología: El concepto de Pertinencia Constructiva. In: VALDIVIESO GARCÍA, Esteban (dir.). **Patrimonio Musical: Artículos de Patrimonio Etnológico Musical**. Granada: Ed. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2002. p. 148-160.
- BOAS, Franz. **Antropologia cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. 109p.
- BORBA, Ronison Elias. **Ensino de acordeom no Rio Grande do Sul: breve análise de quatro métodos**. Santa Maria, UFSM, 2013. 66p.
- CÁMARA, Enrique de Landa. El sistema de transcripción propuesto por Abraham y Hornbostel. [2002?]. Disponível em: <<http://studyres.es/doc/3188940/el-sistema-de-transcripci%C3%B3n-propuesto-por-abraham-y-hornb>>. Acesso em: 06 nov. 2017.
- CANNAM, Chris; LANDONE, Christian; SANDLER, Mark. **Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing and Annotating Music Audio Files**. In: Proceedings of the 18th ACM Multimedia 2010 International Conference on Multimedia, 2010, Florença. Disponível em: <<http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2017.
- ELLWANGER, Daniele Dickow; MEDEIROS, Lígia; NIEMEYER, Lucy. Momentos de Inovação na História da Todeschini. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 104-120, jun. 2016.
- FERREIRA, Clarissa Figueiró. **Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do Brasil: a pós(modernidade) (re)construindo o “gaúcho de verdade”**. Porto Alegre, UFRGS, 2014. 155p.
- FRANCESCON, Oly Junior. **Gaita ponto de 8 baixos**. 2017a. 1 fotografia.
- FRANCESCON, Oly Junior. **Gaita ponto de 60 baixos**. 2017b. 1 fotografia.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Os percursos da etnomusicologia feminista nas últimas quatro décadas: uma visão de dentro por Ellen Koskoff. **Estudos Feministas**, Florianópolis,

v. 21, n. 2, p. 673-676, jun. 2016.

GONZÁLEZ, Juan Pablo Rodríguez. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. **Revista Musical Chilena**, ano LV, n. 195, p. 38-64, 2001.

GRELA, Dante. **Análisis musical**: una propuesta metodológica. Rosario, UNR, 1985.

HERMOSA, Gorka Sánchez. **El acordeón en el siglo XIX**. Editorial Katigara, 2013. 99p.

MERRIAM, Alan Parkhurst. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

OLIVEIRA, Antonio Soares. Tio Bilia na oito baixos. In: BORGHETTI, Renato Becker. B. **Ao ritmo de Tio Bilia**. Porto Alegre: RBS Discos; Rio de Janeiro: Som Livre, 1999. 1 CD. Faixa 10.

OLIVEIRA, Antonio Soares. Tio Bilia na oito baixos. In: OLIVEIRA, Antonio Soares. **Baile Gaúcho vol.3**. Rio de Janeiro: Copacabana, 1976. 1 LP. Faixa 4, lado B.

PADILLA, Alfonso. **Dialéctica y música**: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez. University of Helsinki, Department of Musicology, 1995, 374p.

PAIVA, Cláudio Nobrega de. **Uma experiência no ensino do acordeon na Escola de Música da UFRN**. Natal, UFRN, 2014. 53p.

PERES, Leonardo Rugero. **Com respeito aos oito baixos**: um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos. Rio de Janeiro, UFRJ, 2011. 211p.

PERES, Leonardo Rugero. A sanfona de oito baixos na música instrumental brasileira. In: **Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia**, 2009. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/leorugero-asanfonadeoitobaixos.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

PESCADA, Gonçalo André Dias. **O funcionamento do sistema convertor e sua influência na música escrita para acordeão**: análise de seis obras contemporâneas. Évora, Universidade de Évora, 2014.

REITSMA, Kimberly. A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron. **Musical Offerings**, Cedarville, vol. 3, n. 1, primavera 2014.

RINK, John. Análisis y (¿o?) interpretación. In: RINK, John (ed.). **La interpretación musical**. Madrid, Alianza Editorial, 2006. p. 55- 80.

SCARDUELLI, Fabio; FIORINI, Carlos Fernando. **A obra para violão solo de Almeida Prado**: um panorama histórico, estético e idiomático. I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2007, Curitiba.

SONODA, André Vieira. **Processos Fonográficos e Música de Tradição Oral em Pernambuco**. João Pessoa, UFPB, 2008. 149p.

SPENCER, Christian Espinosa. **Folklore e idiomaticidad**: Violeta Parra y so doble

pertenencia a la industria cultural. Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM. Instituto de Historia, Universidad Católica de Chile, Bogotá, 2000.

TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. **Popular Music**, Cambridge, Cambridge University Press, v. 2, 1982, p. 37-67.

VENEGAS, Soledad. Bandoneón, problemático y febril... Un abordaje sobre los conflictos actuales vinculados con la construcción del bandoneón en la Argentina. In: LISKA, María Mercedes. **Tango, ventanas del presente: miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas**. Buenos Aires, Ediciones CCC, 2012. p. 91-102.

VENIARD, Juan María. La mazurca y la “ranchera” en Buenos Aires, ciudad y campaña. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”**, Buenos Aires, v. 28, 2014, p. 276-298.

ZANATTA, Maria Aparecida Fabri. O acordeão no cenário político, econômico e sócio-cultural brasileiro. **Revista Emancipação**. Ponta Grossa, v. 4, n. 1, p. 201-217, 2004.

APÊNDICES

APÊNDICE A – GRAVAÇÃO DE TIO BILIA NA OITO BAIXOS, VERSÃO 2.

Executada por Maryanne Francescon, em gravação não lançada em álbum.
Instrumentação da gravação: gaita ponto de 8 baixos e 21 botões, afinação diatônica brasileira em *sol/dó*, instrumento solista. Tonalidade: *dó* maior.

Disponível em: <<https://goo.gl/rqYhtQ>>.

APÊNDICE B – GRAVAÇÃO DE TIO BILIA NA OITO BAIXOS, VERSÃO 4.

Executada por Maryanne Francescon, em gravação não lançada em álbum.
Instrumentação da gravação: gaita ponto de 60 baixos e 28 botões, afinação diatônica brasileira em *ré/sol*, instrumento solista. Tonalidade: *sol* maior.

Disponível em: <<https://goo.gl/4cCkaY>>.

ANEXOS

ANEXO A – NOTAÇÃO OFICIAL PARA ACORDEÃO – 1938

Fonte: <http://www.zisman.ca/squeezebox/About%20Accordion%20Bass%20Notation.pdf>

ANEXO B – GRAVAÇÃO DE TIO BILIA NA OITO BAIXOS, VERSÃO 1.

Executada por Antonio Soares Oliveira, presente no álbum “Baile Gaúcho vol. 3” (1976). Instrumentação da gravação: gaita ponto de 8 baixos e 21 botões, afinação diatônica brasileira em *mi bemol/lá bemol*, dois violões e contrabaixo. Tonalidade: *lá bemol* maior.

Disponível em: <<https://goo.gl/hjcvqc>>.

ANEXO C – GRAVAÇÃO DE TIO BILIA NA OITO BAIXOS, VERSÃO 3.

Executada por Renato Borghetti, presente no álbum “Ao Ritmo de Tio Bilia” (1999). Instrumentação da gravação: gaita ponto de 40 baixos e 25 botões, afinação diatônica brasileira em *ré/sol*, e um violão. Tonalidade: *sol* maior.

Disponível em: <<https://goo.gl/CTn1Tg>>.