

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSICOLOGIA

FELIPE MARMORATO SOARES

**Sivuca e o *acordeon*: aspectos e inter-relações na construção de sua obra  
como compositor, arranjador, improvisador e multi-instrumentista**

São Paulo

2021

FELIPE MARMORATO SOARES

**Sivuca e o *acordeon*: aspectos e inter-relações na construção de sua obra  
como compositor, arranjador, improvisador e multi-instrumentista**

**Versão corrigida**

**(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Musicologia do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Maria Pires Cabrera Berg

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Soares, Felipe Marmorato

Sivuca e o acordeon: aspectos e inter relações na construção de sua obra como compositor, arranjador, improvisador e multi-instrumentista / Felipe Marmorato Soares; orientadora, Profa. Dra. Sílvia Maria Pires Cabrera Berg. - São Paulo, 2021.  
220 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão corrigida

1. Sivuca. 2. Acordeon. 3. improvisação musical. 4. oralidade e escrita. 5. ritmos brasileiros. I. Pires Cabrera Berg, Profa. Dra. Sílvia Maria. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

SOARES, Felipe Marmorato.

**Sivuca e o acordeon: aspectos e inter-relações na construção de sua obra como compositor, arranjador, improvisador e multi-instrumentista**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Musicologia do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Música.

Aprovada em: 05 /11 /2021

**Banca examinadora**

Profa. Dra.: Silvia Maria Pires Cabrera Berg

Instituição: USP/Ribeirão Preto

Julgamento: Aprovado

Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra.: Luciana Fernandes Rosa

Instituição: UFMG

Julgamento: Aprovado

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: Harue Tanaka-Sorrentino

Instituição: UFPB

Julgamento: Aprovado

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **Dedicatória**

Dedico este trabalho a todas e todos que tenham ouvido atento e que desejem se aprofundar na obra de Sivuca.

## AGRADECIMENTOS

Profa. Dra. Sílvia Berg, minha orientadora que muito se envolveu nessa pesquisa, auxiliando a superar essa batalha em todos os momentos.

Flávia Barreto, socióloga, escritora e filha de Sivuca, que gentilmente me cedeu entrevista e o livro de cabeceira, *Magnífico Sivuca: maestro da sanfona*, bem como a relação das gravações de Sivuca em 78 rpm, fundamentais para essa pesquisa.

Livia Miranda, neta de Sivuca, que há anos me presenteou com a discografia oficial completa em formato digital.

Gabriel Levy e Márcio Modesto pelo apoio nas revisões de partituras e outras sugestões.

Ari Colares e Éder Rocha pela disponibilidade e assistência aos assuntos ligados à percussão brasileira.

Profa. Dra. Lília Marmorato, Gissele Chapanski e Raíssa Conde pelas colaborações nas revisões de texto.

Aos amigos músicos e interlocutores em diferentes momentos dessa pesquisa:

André Bachur, Antonio Carrasqueira, Barão do Pandeiro, Elinaldo Meira, Felipe Siles, Gustavo Marques, Luís Fonseca, Izaías do Bandolim, João Lyra, Luciana Rosa, Marcelo Caldi, Paulo Aragão, Pedro Paes, Rui Alvim, Thadeu Romano, e outros(as).

Aos meus alunos e professores que me inspiram e me motivam a estudar e repensar sempre.

A meus pais Emílio e Dulce, que com muito amor e respeito acolheram minha escolha profissional como músico e pesquisador, sendo fundamentais nesta caminhada.

## RESUMO

SOARES, Felipe Marmorato. **Sivuca e o acordeon: aspectos e inter-relações na construção de sua obra como compositor, arranjador, improvisador e multi-instrumentista**. 2021. 180 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Esta dissertação reúne e discute os principais aspectos formadores da linguagem musical e da obra do multi-instrumentista Sivuca. Ressaltamos sua atuação como ponte entre diversos universos musicais nos quais seu papel como acordeonista e improvisador possui importância fundamental. Muito dessa diversidade se deve ao seu contato com as rádios, o que possibilitou conexões com outros músicos e com atores sociais envolvidos em sua trajetória, em especial o Maestro Guerra-Peixe, em Recife. Sivuca desenvolveu especificidades idiomáticas em sua linguagem por meio da associação dos principais gêneros musicais e dos ritmos com os quais trabalhou, e aos quais nos referimos ao longo deste trabalho, como escolas que desenvolveram sua consciência harmônica e rítmica, além de suas notáveis habilidades como improvisador. Procuramos, por meio da escuta, transcrição e análise de seu repertório, observar os principais recursos técnico-interpretativos utilizados em sua obra, seja como intérprete, compositor ou arranjador, contextualizando a sua práxis.

**Palavras-chave:** Sivuca, *acordeon*, improvisação musical, oralidade e escrita, ritmos brasileiros.

## ABSTRACT

SOARES, Felipe Marmorato. **Sivuca e o acordeon: aspectos e inter-relações na construção de sua obra como compositor, arranjador, improvisador e multi-instrumentista**. 2021 180f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This dissertation seeks to gather and discuss the main aspects that shape the musical language and the work of the multi-instrumentalist Sivuca. We emphasize his acting as a bridge between various musical universes where his role as an accordionist and improviser is of fundamental importance. Much of this eclecticism is due to his contact with radios and the connections they opened to him with other musicians and social actors involved in his biography, especially conductor Guerra-Peixe in Recife. Sivuca developed idiomatic specificities in his language through the main musical genres and rhythms associated with which he worked, which we refer to as his schools, developing his harmonic and rhythmic awareness, in addition to his remarkable abilities as an improviser. Through listening, transcription and analysis of his repertoire, we seek to observe the main technical-interpretative resources used in his work, whether as an interpreter, composer or arranger, contextualizing his praxis.

**Keywords:** Sivuca, Accordion, improvisation, orality and music writing, Brazilian rhythms

## Lista de Ilustrações

Figura 1	sheng	23
Figura 2	jaw harp	24
Figura 3	dan moi	24
Figura 4	o <i>acordeon</i> de Cyril Damien	25
Figura 5	vozes internas do acordeon de Cyril Damien	25
Figura 6	Sistema Stradella	26
Figura 7	sanfona portuguesa	29
Figura 8	sanfona portuguesa	29
Figura 9	sanfona portuguesa	30
Figura 10	Sivuca e a sanfona de 80 baixos	28
Figura 11	Sivuca e o acordeon Dallapé 120 baixos	31
Figura 12	Sivuca e o <i>acordeon</i> Scandalli Super VI 120 baixos	31
Figura 13	Giuseppe Rielli	34
Figura 14	Moisés Mondadori	35
Figura 15	Orquestra Típica Canaro	36
Figura 16	Orquestra Típica Canaro	36
Figura 17	Orquestra Andreoni e Os Oito Batutas	37
Figura 18	capa do LP Valsas e Saudades de Antenógenes Silva	37
Figura 19	Arnaldo Meireles	38
Figura 20	capa do Método para Harmônica de Edy Meirelles	39

Figura 21	Xerém e Bentinho	39
Figura 22	Genésio Arruda	40
Figura 23	Orlando Silveira e Regional do Canhoto	41
Figura 24	Mario Zan	42
Figura 25	capa do LP Festa de Ritmos de Mário Zan	42
Figura 26	Pedro Raimundo	43
Figura 27	capa do LP Eis Sivuca (1956)	44
Figura 28	Sivuca e Carmélia Alves	47
Figura 29	selo do disco 78 rpm - No Mundo do Baião	47
Figura 30	anúncio do programa Sivuca Toca Órgão no Jornal do Commercio	50
Figura 31	anúncio do programa Diabruras do Sivuca no Jornal do Commercio	51
Figura 32	grade das resumida do ritmo de baião - zabumba e triângulo	54
Figura 33	Luiz Gonzaga e os músicos Catamilho (zabumba) e Zequinha (triângulo)	56
Figura 34	quadro dos gêneros mais frequentes em gravações	58
Figura 35	Luiz Gonzaga e Sivuca em Recife	59
Figura 36	Luiz Gonzaga e Sivuca em Copacabana, Rio de Janeiro (1954)	59
Figura 37	capa do LP Os Brasileiros na Europa (1958)	62
Figura 38	capa do LP Os Brasileiros Novamente (1959)	62

Figura 39	Luiz Gonzaga, Oswaldinho do Acordeon, Dominginhos e Sivuca	63
Figura 40	Altamiro Carrilho e Sivuca	67
Figura 41	capa do LP Brasília Ritmos - Ritmos do Brasil (1959)	68
Figura 42	capa do LP Motivo Pra Dançar vol.1 (1956)	70
Figura 43	grade básica do ritmo de samba por Ari Collares	72
Figura 44	capa do LP Samba em Hi-fi - Turma da Gafieira (1957)	73
Figura 45	capa do LP Turma da Gafieira - Turma da Gafieira (1957)	74
Figura 46	capa de Boite (1957)	74
Figura 47	Louis Armstrong e Sivuca no Palácio das Laranjeiras	76
Figura 48	capa do LP Putte Wickman & Sivuca (1968)	77
Figura 49	capa do LP Brazil USA 70 (2019)	78
Figura 50	Sivuca e o violão	80
Figura 51	capa do LP Natural Feelings - Airto Moreira (1970)	82
Figura 52	capa do LP Spirit of The Times - Dom Um Romão (1975)	82
Figura 53	capa do LP Hotmosphere - Dom Um Romão (1976)	82
Figura 54	capa do LP Sivuca Live at The Village Gate (1975)	83
Figura 55	capa do DVD Rendez-vous in Rio (1985)	83
Figura 56	capa do LP Toots & Sivuca - Chiko's Bar (1986)	84
Figura 57	capa do LP Africaníssimo - Duo Ouro Negro com Sivuca (1959)	85
Figura 58	contracapa do LP Africaníssimo - Duo Ouro Negro com	85

	Sivuca (1959)	
Figura 59	capa do LP Joy (1970)	89
Figura 60	detalhe da contracapa – Sivuca, Jean Pace e Oscar Brown Jr.	89
Figura 61	Edição 182 Diário de Pernambuco (1948)	94
Figura 62	Edição 184 Diário de Pernambuco (1948)	94
Figura 63	Num Tribunal Divino - Jornal do Commercio	95
Figura 64	programa do Concerto de Sivuca com a Orquestra Jazz Sinfônica (5/5/1992)	98
Figura 65	programa do concerto de Sivuca com a Orquestra Jazz Sinfônica (5/5/1992)	98
Figura 66	capa do CD Orquestra Sinfônica da Paraíba & Sivuca (1999)	99
Figura 67	capa do CD Sivuca e Orquestra Sinfônica da Paraíba (2003)	100
Figura 68	capa do CD Sivuca e Quinteto Uirapuru (2004)	100
Figura 69	capa do CD Sivuca Sinfônico (2006)	100
Figura 70	cartaz do filme Rico Ri à Toa (1957)	102
Figura 71	cartaz do filme No Mundo da Lua (1958)	102
Figura 72	cartaz do filme Le Diable et les 10 Commandements (1962) 1	103
Figura 73	cartaz do filme Le Diable et les 10 Commandements (1962) 2	103
Figura 74	cartaz do filme Le Diable et les 10 Commandements	103

	(1962) 3	
Figura 75	capa do vídeo Pelé The Master and His Method (1973)	104
Figura 76	capa do LP O Furró dos Trapalhões (1981)	105
Figura 77	capa do LP Os Vagabundos Trapalhões (1982)	105
Figura 78	capa do LP Os Trapalhões na Serra Pelada (1982)	106
Figura 79	cartaz do filme O Barato de Iacanga (2019)	106
Figura 80	capa do DVD Sivuca, o Poeta do Som (2006)	107
Figura 81	contracapa do DVD Sivuca, o Poeta do Som (2006)	107
Figura 82	cartaz de divulgação do filme O Milagre de Santa Luzia (2008)	108
Figura 83	Sivuca e Dominginhos - Cena do filme O Milagre de Santa Luzia (2008)	108
Figura 84	quadro de classificação dos modos recorrentes no Nordeste	117
Figura 85	introdução de Ainda me Recordo (Pixinguinha)	120
Figura 86	capa do LP Rio Antigo (1953)	121
Figura 87	capa do LP Altamiro Carrilho e sua bandinha na TV (1957)	121
Figura 88	refrão Instrumental de Rio Antigo	122
Figura 89	trecho do solo de trompete de Maurílio Santos	123
Figura 90	trecho do solo de saxofone de Zé Bodega	123
Figura 91	solo de trombone de Raul de Barros	123
Figura 92	acordes em movimento paralelo	124

Figura 93	uso melódico de acordes com sétimas, nonas e décimas terceiras na coda	125
Figura 94	capa do compacto Atardeciendo	125
Figura 95	capa de Sivuca e Chiquinho (1985)	125
Figura 96	capa de Choro Chorado de Portinho (1977)	126
Figura 97	indicação de jazz feeling	126
Figura 98	capa do LP Os Meus Amigos São Um Barato - Nara Leão (1976)	128
Figura 99	excerto da introdução do arranjo para João e Maria	129
Figura 100	compassos 19 a 21 do arranjo de João e Maria	129
Figura 101	compassos 62 a 66 do arranjo de João e Maria	130
Figura 102	clave rítmica 3-3-2 aplicada ao ritmo Baião	132
Figura 103	trecho inicial do solo de Um Tom Para Jobim	132
Figura 104	compassos 3 e 4 do solo de Um Tom Para Jobim	132
Figura 105	compassos 5 a 8 do solo de Um Tom Para Jobim	133
Figura 106	compassos 9 e 10 do solo de Um Tom Para Jobim	133
Figura 107	compassos 9 a 16 do solo de Um Tom Para Jobim	134
Figura 108	compassos 17 a 20 do solo de Um Tom Para Jobim	134
Figura 109	compassos 21 a 24 do solo de Um Tom Para Jobim	135
Figura 110	compassos 25 a 28 do solo de Um Tom Para Jobim	135
Figura 111	compassos 13 a 16 do solo de Um Tom Para Jobim	135
Figura 112	compassos 29 a 32 do solo de Um Tom Para Jobim	135

Figura 113	modo mixolídio em C	139
Figura 114	parte A: F-C-G (cadência sobre os graus VII – IV – I)	142
Figura 115	parte B: Dm-F-G (cadência sobre os graus Vm – VII – I)	142
Figura 116	parte C: C-G-F-G (cadência sobre os graus IV – I– VII- I)	142
Figura 117	parte A – modo jônio em G	143
Figura 118	parte B – modo jônio em G	143
Figura 119	parte C – procedimentos tonais (como o uso da cadência II V7 de engano)	143
Figura 120	parte D – improvisação sobre modo dórico em Em	143
Figura 121	introdução ao Choro de Cordel – compassos 1 a 9	144
Figura 122	melodia parte A – compassos 17 a 21	145
Figura 123	ponte – compassos 50 a 52	146
Figura 124	Feira de Mangaio – melodia original	146
Figura 125	excerto do arranjo orquestral de Feira de Mangaio	147
Figura 126	excerto da partitura Concerto de Brademburgo n.3 (J. S. Bach)	147
Figura 127	solo improvisado de Sivuca para Feira de Mangaio	148
Figura 128	tema de Toccata e Fuga para órgão	148

## Lista de Quadros

Quadro 1	aprimoramentos para o acordeon	27
Quadro 2	acordes e funções harmônicas – Adeus Maria Fulô – parte B – versão 1951	140
Quadro 3	acordes e funções harmônicas – Adeus Maria Fulô – parte B – versão 1973	140
Quadro 4	acordes e funções harmônicas – Adeus Maria Fulô – parte C – versão 1951	141
Quadro 5	acordes e funções harmônicas – Adeus Maria Fulô – parte C – versão 1973	141

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO 1 SANFONA OU ACORDEON?	23
1.1 Origens do instrumento	23
1.2 O sistema <i>Stradella</i> dos acordeons <i>standards</i>	26
1.3 Estrutura básica do instrumento (anatomia)	28
1.4 Modelos de <i>acordeon</i> mais recorrentes no Brasil	28
1.5 Os Instrumentos de Sivuca	30
1.6 Como o <i>acordeon</i> ou sanfona chegou ao Brasil?	32
1.7 Primeiro repertório de <i>acordeon</i> no Brasil (1914-1951)	34
CAPÍTULO 2 SIVUCA E AS FONTES SONORAS: RITMOS, ESCOLAS, ESTILOS E INFLUÊNCIAS	44
2.1 Introdução: Gêneros musicais trabalhados por Sivuca	44
2.1.1 Marchas Carnavalescas e frevo	48
2.1.2 Forró (baião, xote e arrasta-pé)	52
2.1.3 Choro	64
2.1.4 Bolero	70
2.1.5 Gafieira	71
2.1.6 Jazz	75
2.1.7 Bossa nova	79
2.1.8 Música africana	84
2.1.9 Valsa	90
2.1.10 Sivuca e a música de concerto: da sanfona solo à música “sanfônica”	92
2.2. Sivuca e sua participação em filmes	101
CAPÍTULO 3 RECURSOS TÉCNICO-EXPRESSIVOS UTILIZADOS POR SIVUCA	110
3.1 Resfolego (“resfulengo”)	110
3.2 <i>Vocalize</i>	113
3.3 Variações melódicas	114
3.4 Melodia em blocos ( <i>chord melody</i> )	115
3.5 Recursos harmônicos (harmonia tonal e modal)	116
3.6 Citações Musicais	118

CAPÍTULO 4 TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES	119
4.1 Ainda Me Recordo (choro)	119
4.2 Rio Antigo (maxixe)	121
4.3 Entardecendo (choro moderno)	124
4.4 João e Maria (valsa)	126
4.5 Um Tom para Jobim (baião)	130
4.6 Gracioso (baião)	136
4.7 Adeus Maria Fulô (baião)	138
4.8 Queixo de Cobra (baião)	141
4.9 Visitando Zabelê (baião)	142
4.10 Choro de Cordel (choro/ baião)	144
4.11 Feira de Mangaio (baião)	144
5 CONCLUSÕES GERAIS	149
6 REFERÊNCIAS	153
6.1. Bibliografia	153
6.2 Métodos e Álbuns de Partituras para Acordeon	156
6.3 Teses e Dissertações	157
6.4 Artigos científicos e publicações em anais de eventos	160
6.5 Verbetes	161
6.6 Jornais e revistas	162
6.7 Entrevistas	163
6.8 Letras de músicas	163
6.9 Textos de Contracapa	164
6.10 Sites consultados	164
6.11 Áudios disponíveis no YouTube e em outros sites	169
6.12 Vídeos	170
6.13 Partituras em anexo/Transcrições	173

## INTRODUÇÃO

Por ser acordeonista, meu interesse sempre esteve ligado à obra de Sivuca (Severino Dias de Oliveira (26/5/1930 - Itabaiana, PB, 14/12//2006 - João Pessoa, PB) tanto como instrumentista, compositor, arranjador quanto improvisador. Meu desejo em aprender a tocar o seu repertório e a me aprofundar sobre seus processos criativos e construção de linguagem foram motivação para ouvir sua obra completa e transcrever parte de suas composições, improvisações e arranjos, a partir de seus trabalhos mais relevantes.

A procura de uma sistematização de seus processos composicionais me conduziu a este trabalho, que tem como objeto de pesquisa os aspectos e interações dos gêneros musicais e ritmos que fizeram parte da construção de sua obra e repertório, tendo o *acordeon* como centro gravitacional das complexidades que envolvem uma trajetória não linear, rica e tão única.

Sivuca multi-instrumentista teve uma atuação muito abrangente no que diz respeito à práxis e à performance, especialmente ao *acordeon*, seu instrumento principal aprendido na infância. Sivuca atuou como acordeonista nos mais diversos estilos musicais e formações instrumentais, ligado aos universos tanto da música popular quanto da música de concerto. Seu caminho de aprendizagem musical foi singular, pois iniciou-se no estudo do instrumento no universo da práxis popular, oralidade e autodidatismo. Posteriormente, teve a oportunidade de aplicar em sua linguagem acordeonística, conceitos desenvolvidos a partir de seu contato com a técnica de outros instrumentos, como o piano, o violão e a percussão; sua bagagem teórica, adquirida posteriormente, o fez ampliar suas possibilidades de abordagem do *acordeon* de uma forma muito original, criativa e virtuosística.

Como instrumentista, constatamos sua técnica apurada, consciência harmônica e desenvolvida abordagem rítmica; como compositor e arranjador, constatamos a capacidade de produzir e de contextualizar sua obra aos estilos abordados.

Sivuca amplia significativamente o repertório interpretativo do *acordeon* em suas múltiplas atividades e abordagens de gêneros e estilos musicais, além de desenvolver trabalhos próprios em diversas formações camerísticas e orquestrais, incluindo quartetos/ quintetos de corda, quintetos de sopros, conjuntos de metais e

música para orquestra sinfônica, trabalho que dedicou com mais afinco em seus últimos 20 anos de carreira.

Sivuca é até hoje um dos raros acordeonistas brasileiros a escrever arranjos para instrumentações diversas (conjuntos regionais, bandas de baile, formações jazzísticas) e para formações ligadas à música de concerto, sendo também um dos poucos intérpretes do *acordeon* a se apresentar com orquestras.

Teve um papel essencial como precursor, no sentido de ampliação de conceitos relacionados às possibilidades que o *acordeon* oferece, quebrando estigmas de um instrumento limitado ou restrito a certas manifestações musicais populares, transitando com liberdade entre o popular e o erudito.

No capítulo 1, subdividido em duas partes, fazemos uma breve retrospectiva histórica sobre as origens do instrumento *acordeon*, abordando sua estrutura básica, funcionamento, recursos técnicos e musicais, que o instrumento possibilita, contribuições diversas de inventores e *luthiers*, até chegarmos ao instrumento no formato tal como o conhecemos hoje.

Detalhamos o sistema de baixos *standard* ou *Stradella*, o mais popular no Brasil e no mundo, que organiza os botões da mão esquerda em baixos e acordes prontos, dos modelos mais simples até os 120 baixos com dupla ressonância [existindo também até 140 baixos], possibilitando a criação de acompanhamentos de uma maneira bastante prática e lógica.

Ao adquirir coordenação motora para tocar as principais cadências harmônicas tonais (e modais), o instrumentista adquire a facilidade de transpor com facilidade, utilizando praticamente as mesmas digitações, reforçando uma memória física dos espaços e relações intervalares existentes nos baixos.

Para a compreensão dos principais recursos e possibilidades que o instrumento oferece, e especificamente, para análise da utilização do instrumento por Sivuca do modelo de 120 baixos, com sistema de baixos *Stradella*, utilizamos como principal referência de fundamentação para essa primeira parte do capítulo, os livros *The Accordion in the 19th Century* (2011) e *Breve Historia del Acordeón* (2012) de Gorka Hermosa.

Ainda, no capítulo 1, temos os subcapítulos "A Chegada do *Acordeon*" e "Primeiro Repertório do *Acordeon* no Brasil (de 1914 até anos 40)", que tratam sobre a chegada do instrumento no Brasil a partir da segunda metade do Século XIX associada à chegada de imigrantes. É traçado um recorte histórico sobre as primeiras

gravações do *acordeon* no país, do período entre 1914 até 1950, evidenciando seus principais compositores, intérpretes e gêneros musicais associados a esse repertório. Esse recorte nos faz compreender melhor como se deu o desenvolvimento do repertório ligado ao *acordeon* no Brasil, que foi adquirindo cada vez mais características nacionais, através das diferentes fases e tendências.

Essa retrospectiva nos faz compreender qual o tipo de repertório do qual Luiz Gonzaga (considerado um grande divisor de águas) e, posteriormente, Sivuca se nutriram, de modo a visualizarmos quais as principais influências, inovações e contribuições estilísticas de Sivuca.

Foram utilizadas fontes primárias para essa parte da pesquisa em *sítes* como Discografia Brasileira, Rádio Batuta, Casa do Choro, Forró em Vinil, os documentários Raízes do Fole, dirigido por Rafael Coelho, e O Milagre de Santa Luzia, dirigido por Sergio Rozenblit, e o livro *O Sertão em Movimento: dinâmica da produção cultural* (VIEIRA, 2000), Um Panorama do Acordeon no Brasil (RUGERO, 2020a), um texto de introdução para o livro *Sanfonas do Brasil - Partituras Brasileiras online vol.8* (FUNARTE).

No capítulo 2, agrupamos os subcapítulos em gêneros musicais e ritmos ao formato de escolas (tal como entendida na música popular) para o aprendizado e construção do estilo musical de Sivuca. Elegemos os estilos musicais mais recorrentes em sua obra, que constam em sua ampla discografia.

O recorte selecionado para essa dissertação privilegiou a relação de Sivuca com esses gêneros musicais e ambientes relacionados, contextualizando seu trabalho musical com os principais espaços de performance, épocas e colegas de profissão, assim como atores sociais envolvidos. Daremos ênfase a seu período de trabalho em Recife, quando Sivuca atuou na Rádio Clube de Pernambuco, na época dirigida pelo maestro Nelson Ferreira, e posteriormente na Rádio Jornal do Commercio, onde conheceu Guerra-Peixe com quem estudou por dois anos, sendo uma fase fundamental para formação musical de Sivuca. Posteriormente, sua fase no Rio de Janeiro também é de grande efervescência e ricas experiências musicais, onde Sivuca dá início às suas primeiras gravações em 78 rpm (lista dos fonogramas em anexo), além de trabalhar em diferentes rádios, incluindo a rádio nacional e a TV Tupi. A era das rádios favoreceu grande movimentação cultural e intensa produtividade artística, impulsionando muitas carreiras e projetos. Havia uma produtividade intensa com as trocas entre diferentes músicos e atores sociais relevantes e atuantes nesse período. Por esse motivo, a

questão das rádios reaparece em diferentes subcapítulos como uma espécie de costura entre os ritmos e gêneros musicais formadores de Sivuca. Outra parte fundamental de sua carreira musical foram seus trabalhos e experiências musicais no exterior, que se deve muito ao apoio da Lei Humberto Teixeira, que patrocinou e impulsionou as duas primeiras turnês europeias de Sivuca e conjuntos musicais que o acompanhavam.

A partir dessas experiências no exterior, incluindo Europa e Estados Unidos, foram encontradas as informações que norteiam os subcapítulos ligados à bossa nova, ao jazz e à música africana, e por isso algumas informações sobre esses subcapítulos se cruzam em alguns momentos. Valsas e música de concerto são subcapítulos que tratam sobre as principais experiências relacionadas sem se prender a um único território ou ambiente específico pré-estabelecido.

Para o capítulo 2, utilizamos as principais fontes de referência e fundamentação: *Magnífico Sivuca, o Maestro da Sanfona*, (biografia escrita por sua filha, a socióloga Profa Dra Flávia Barreto), *Sivuca e a Música do Recife*, de Flávia Barreto e Fernando Gasparini, *O Fole Roncou*, de Carlos Marcelo e Rosualdo Rodrigues, *O Rei e o Baião* (vários autores). Em especial as entrevistas, Sivuca para o *site* Gafieiras, realizada em 25 de julho de 2004, transcrições próprias do show-entrevista de Sivuca para o Instituto Cravo Albin (1986), dentre outros depoimentos transcritos, tendo como fontes o filme Viva São João, de Andrucha Waddington, a série de documentários O Milagre de Santa Luzia, de Sérgio Roizenblit, e o documentário em três capítulos, Raízes do Fole, de Rafael Coelho.

Foram consultados o acervo de fotos da Biblioteca Nacional, arquivos da Rádio Clube de Pernambuco, Hemeroteca da Biblioteca Nacional, Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, os *sites* Forró em Vinil, Loronix e outros acervos de vídeos relacionados, como os gravados pela TV2 Sueca, em sua maioria no *YouTube*, assim como dissertações e artigos relacionados à pesquisa.

O capítulo 3 trata dos principais recursos técnicos interpretativos utilizados por Sivuca, levantados a partir de uma escuta integral de sua discografia e de uma pesquisa complementar de acervo audiovisual disponibilizado em plataformas *online*, não havendo uma literatura específica sobre esses assuntos.

Para embasamento das análises harmônicas, e em especial do modalismo, recorreremos às seguintes publicações: *Melos e a Harmonia Acústica - princípios de composição musical* (PEIXE, 19888), *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil* (SIQUEIRA, 1991), *Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do*

*Nordeste ao popular da década de 1960* (tese de doutorado de Paulo José de Siqueira Tiné), *O Modalismo na Música Popular Urbana do Brasil* (dissertação de Vicente Samy Ribeiro), vídeo aulas sobre harmonia com Marcelo Amazonas.

O capítulo 4 trata de análises musicais feitas a partir de transcrições próprias, baseadas em gravações de Sivuca, realizadas em diferentes épocas. Os critérios principais para o conjunto de obras analisadas foi:

- Escolher transcrições a partir de gravações referentes a diferentes fases e projetos, referentes a composições, interpretações, improvisações e aspectos de Sivuca como arranjador.
- Contemplar obras próprias ou de outros compositores em que Sivuca busca ressignificar elementos musicais e/ou estruturais.
- Abranger diferentes ritmos e estilos musicais abordados em sua discografia, como o baião, o choro, o maxixe e a valsa.
- Encontrar dentro do repertório selecionado, exemplos dos três principais procedimentos de harmonização utilizados por Sivuca: harmonização tonal, harmonização modal e harmonização modal/ tonal (híbrida).

Direcionamos as análises aos recortes utilizados, contemplando aspectos formais e estilísticos ligados a procedimentos harmônicos, melódicos e rítmicos.

## CAPÍTULO 1 SANFONA OU ACORDEON?

*Pode chamar por qualquer nome. Agora, que sanfona é o nome que quase 40 milhões de nordestinos dão a um instrumento que o francês chama de acordeon... O italiano chama de fisarmonica, o sueco, de dragspel, mas o instrumento é o mesmo.<sup>1</sup> (SIVUCA apud SAMPAIO et alii, s/d)*

### 1.1 Origens do instrumento

O *acordeon*<sup>2</sup> ou sanfona, como é popularmente chamada no Brasil, percorreu um longo percurso até chegar ao formato que conhecemos hoje. Esse instrumento tão popular no Brasil e no mundo é resultado de uma série de colaborações de *luthiers*, músicos e inventores de diversas nacionalidades, e tem o instrumento *sheng* – um tipo de órgão de boca chinês – como o seu mais antigo antecessor. O *sheng*, contendo vozes de metal, é um dos instrumentos de origens mais remotas na música chinesa, com evidências que remontam a 3.000 anos A.C. Os berimbaus de boca (tanto os modelos *jaw harps* e *dan moi*) são considerados pertencentes à mesma família dos *sheng*, embora contenham somente uma voz de metal. Estes foram encontrados em sítios arqueológicos na região Sudeste da Ásia, datando do século 4 A.C.

Figura 1 - *sheng*



Fonte: Sonic Couture

<sup>1</sup> Doravante, sempre que ocorrer uma fala em citações, será grafada em itálico.

<sup>2</sup> Adotamos nessa dissertação a grafia *Acordeon* por esta remeter diretamente aos acordeonistas aqui estudados e citados e por estar consolidada a nível nacional e internacional, embora a grafia oficial em português atual seja *Acordeom*, revisão recentemente incluída.

Figura 2 - *jaw harp*

Fonte: acervo Felipe Soares

Figura 3 - *dan moi*

Fonte: acervo Felipe Soares

*Sheng* e berimbaus de boca, possuem lâminas ou palhetas de metal que vibram produzindo o som característico; são as palhetas livres (*free reeds*) que no *acordeon* serão tecnicamente chamadas de vozes. Com a chegada do milenar *sheng* na Europa no século XVIII, surgem vários instrumentos derivados dessa família de instrumentos. Pela inclusão do fole como elemento articulador do ar e do som, surge o harmônio (ou *Harmonium*), a concertina ou gaitas diatônicas, o *acordeon* de teclado (*piano-acordeon*) e o *acordeon* cromático (de botão). Podemos incluir nessa trajetória de inventos relacionados ao acordeon, outros instrumentos de sopros com palheta(s) livre(s). Em 1825, o físico e inventor inglês Charles Wheatstone havia criado o *Symphonium*, uma espécie de órgão de boca pequeno, com onze botões que abriam a passagem de ar para as palhetas livres. Em 1827, a gaita de boca ou harmônica foi patenteada pelo alemão Christian Friedrich Ludwig Buschmann. Um modelo muito simples de *acordeon* foi patenteado em 1829, pelo austríaco vienense de origem armênia, Cyril Damien, considerado por muitos pesquisadores como o inventor do *acordeon*. Este fato é questionável, já que o *acordeon* foi fruto de inúmeras

colaborações e ainda passaria por muitas outras modificações até chegar ao seu formato moderno. A principal colaboração técnica do *acordeon* de Damien, foi a criação de um princípio que tornou possível fazer soar um acorde através de um único botão.

Figura 4 - O *acordeon* de Cyril Damien (1929)



Fonte: HERMOSA, 2013, p. 24

Figura 5 - vozes internas do acordeon de Cyril Damien



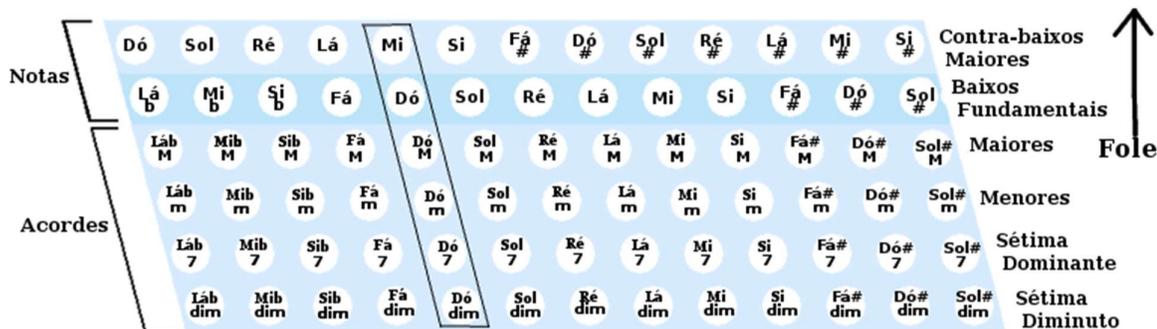
Fonte: Concertina.com

Desde a criação de Damien, muitos aprimoramentos foram realizados. Em 1844, Charles Wheatstone criou o primeiro instrumento que tocava tanto acordes quanto notas simultaneamente numa pequena caixa (*squeezebox*), geralmente em formato hexagonal ou octogonal. Ele patenteou o instrumento como concertina. "O *acordeon-piano* surge na Itália em 1880, através do construtor Tessio Jovani, na cidade de Stradella" (MIREK *apud* RUGERO, 2020b, p.20), sendo Paolo Soprani um dos principais colaboradores, considerado o primeiro fabricante italiano de acordeons, desenvolvendo a versão moderna do *acordeon-piano* ou *acordeon* de teclado.

## 1.2 O sistema *Stradella* dos acordeons *standards*

O sistema *Stradella* é uma forma de organização dos baixos e acordes da mão esquerda, que se padronizou como o mais difundido e mais utilizado no mundo. O *acordeon* de 120 baixos, é organizado em colunas e fileiras com a seguinte construção: relações de quartas e quintas no sentido horizontal; no sentido vertical possui seis colunas, sendo as duas primeiras – terça maior e fundamental – nas próximas quatro colunas - acorde maior, acorde menor, acorde com sétima e acorde diminuto. O *acordeon* de 80 baixos possui a mesma disposição, embora não possua a coluna dos acordes diminutos. Na mão esquerda do *acordeon* (no sistema mais comum, o *standard* ou *Stradella*) existe uma particularidade: além de notas avulsas, existem botões que abrem três ou quatro notas de uma só vez, formando acordes maiores, menores, com sétima e diminutos. Além dos acordes mencionados, é possível, através dessa estrutura, a formação de outros acordes que podem soar na mão esquerda através de diferentes combinações entre botões de baixos e acordes, ou, ainda, combinações entre dois botões de acordes. E. g.: Am7= C/A; Am7(b5) = Cm/A; Cm7/9 = Cm+Gm; C7sus4= Bb/C .

Figura 6 - Sistema *Stradella* (organização dos baixos e acordes na mão esquerda)



Fonte: Guilherme C. Bertozzin

No Brasil são mais encontradas as marcas *Scandalli*, *Paolo Soprani*, *Giulietti*, *Excelsior*, *Guerrini*, entre outras. Todeschini foi uma marca que se tornou muito popular por ser brasileira e ter tido Luiz Gonzaga como divulgador (*endorser*).

Em 1959, o artesão italiano Vittorio Mancini criou o *acordeon* modelo *converter*, pouco usado no Brasil, capaz de transformar todos os botões da mão esquerda em

notas, ampliando sua tessitura em pelo menos três oitavas. Esse sistema favorece interpretar com mais facilidade o repertório da música de concerto.

Observa-se a lista das principais contribuições para o desenvolvimento do *acordeon*, a partir do Séc. XIX.

Quadro 1 - aprimoramentos para o *acordeon*,

Contribuições para o instrumento	Ano / Inventor	Local
patente do primeiro <i>acordeon</i>	1829/ Cyril Damien	Viena
Mão direita com um som por botão	1831/ Mathieu François Isoard	Paris
Mão esquerda com dois botões	1834/ Adolf Müller	Viena
Protótipo de <i>acordeon</i> uníssono	1840/ Leon Douce	Paris
Registros	1846/ Jacob Alexandre	Paris
Mão direita cromática com botões	1850/ Franz Walther 1870/ Nicolai L. Beloborodov 1891/ George Mirwaldi	Viena Tula, Rússia Bavária
Mão direita com teclas	1853/ Auguste Alexandre Tisseux e Auguste Théophile Rousseau	Paris
Mão esquerda, baixo standard (sistema <i>Stradella</i> )	1880/ Tessio Giovanni 1885/ Matias Beraldi	Stradella Castelfidardo
Mão esquerda, <i>free bass</i> (sistema Bassi Sciolti)	1890/ Matthaus Bauer 1890/ Rosário Spadaro 1890/ Dallapé 1897/ Acordeón Wyborny	Viena Catania Stradella Viena
Patente do <i>Acordeon</i> Cromático com baixos standard	1897/ Paolo Soprani	Itália
Baixos adicionais na mão esquerda	1898/ Pasquale Ficosecco 1905/ Savoya-Gagliardi	Itália Paris
<i>Acordeon</i> de teclado com conversor	1911/ Autor Desconhecido 1929/ W. Samsonov 1929/ P. Sterligov 1929/ Juliez Prez	Bélgica Rússia Rússia França
Atual Sistema Conversor	1959/ Vittorio Mancini	Itália

Fonte: Baseado no quadro oferecido por Hermosa (2013, p. 24).

### 1.3 Estrutura básica do instrumento (anatomia)

A estrutura interna do *acordeon* é formada por uma caixa de ressonância, onde estão fixados os castelos, barras de madeira vazadas onde ficam fixadas as vozes (*reeds*), acopladas ao teclado que aciona e fecha a passagem de ar, fazendo com que essas vozes soem. O mesmo ocorre na mão esquerda, onde estão os baixos do instrumento (baixos mais acordes). Essa combinação entre o sistema de vozes ligados ao teclado e às vozes ligadas aos botões do acompanhamento acionados por um fole dá origem a um instrumento versátil e expressivo, cheio de possibilidades harmônicas, rítmicas, melódicas e de timbres (através do uso de registros), exigindo do intérprete bastante estudo, coordenação motora e trabalho de independência. Acerca disso, Sivuca comenta:

*Eu considero a sanfona uma parte do meu corpo. O violão também é um instrumento interativo, quer dizer, quem toca violão está abraçado com ele. Mas com a sanfona é diferente, além de abraçado, você está gerando a energia do instrumento através do fole, você está completamente integrado ao instrumento. Se você não souber respirar com o instrumento, você não chega a lugar nenhum. (SIVUCA apud RAÍZES, 2008)*

Veremos que esse estudo refinado do controle do ar, de estar respirando junto, se relaciona com o grau de intimidade com a linguagem musical ou expressão sonora que está sendo criada no momento. O domínio desta técnica pode atingir diferentes resultados e níveis de complexidade, de acordo com as qualidades do instrumento, do instrumentista e contexto cultural social onde cresceu e se desenvolveu.

### 1.4 Modelos de *acordeon* mais recorrentes no Brasil

No Brasil, os modelos mais populares são os acordeons de teclado de 80 ou 120 baixos, seguido dos instrumentos diatônicos e suas variantes: sanfonas de oito baixos e gaitas ponto. Embora bem menos comum, existem ocorrências do *acordeon* de 140 baixos e do *acordeon* cromático, como sistema de botões na mão direita.

A palavra sanfona, muito popular no Brasil e especialmente no Nordeste, é utilizada para nomear o *acordeon* de uma forma mais genérica, sendo os tipos mais comuns a sanfona de oito baixos ou de teclado (80 ou 120 baixos). Encontramos ainda as seguintes denominações populares: concertina, gaita, fole, harmônica, gaita-ponto, pé de bode e oito baixos.

Trata-se de um instrumento amplamente incorporado pela cultura popular brasileira, fazendo parte de diferentes manifestações e expressões musicais. Alguns músicos adotam o nome *acordeon*, por ser o nome universal e mais utilizado no mundo. Muitos tocadores preferem ser chamados de sanfoneiros, por uma questão de identidade cultural e ligação afetiva às origens caboclas, sertanejas e caipiras.

Nesta dissertação serão utilizadas as duas nomenclaturas, *acordeon* e sanfona, respeitando o tipo de expressão cultural de cada músico retratado.

Em Portugal, existe um instrumento de outra natureza, também denominado sanfona; trata-se da viela de roda ou *Hurdy Gurdy*, originária no século XIII. A sanfona (ou sanfona renascentista) é um instrumento de cordas friccionadas (geralmente entre três e cinco cordas) semelhante a um violino. Através de uma manivela, uma roda de madeira, com resina em sua superfície, fricciona as cordas. Havendo ao menos duas cordas acionadas, uma delas realiza a função de nota pedal e a outra, acoplada com um sistema de teclas que pressiona a corda, produz a melodia.

Figura 7 - sanfona portuguesa ou viela de roda



Fonte: Acervo de Marcos Kaiser

Figura 8 - sanfona portuguesa ou viela de roda



Fonte: Acervo de Marcos Kaiser

Figura 9 - sanfona portuguesa ou viela de roda



Fonte: Acervo de Marcos Kaiser

### 1.5 Os Instrumentos de Sivuca

Sivuca iniciou-se no *acordeon* através de um instrumento muito simples, de origem alemã. Tinha apenas dois baixos e foi presente de seu pai, quando tinha nove anos. Seu segundo instrumento foi comprado por ele mesmo em Itabaiana, e tinha oito baixos, o suficiente para animar os bailes pelo interior da Paraíba. A terceira sanfona foi comprada do sanfoneiro Babi e foi uma conquista: tinha 24 baixos. Ao chegar em Recife, músicos e colegas da Rádio Clube de Pernambuco notaram que o instrumento de Sivuca era precário, diante de suas possibilidades musicais. Fizeram uma arrecadação para ajudar o menino sanfoneiro a adquirir uma sanfona de 80 baixos, seu quarto instrumento. Assim, ampliaram-se suas possibilidades de interpretação e de se expressar musicalmente. Mais adiante, Sivuca adquiriu um *acordeon* 120 baixos com dupla ressonância da marca *Frontalini*. Por último, Sivuca adotou o instrumento que utilizou em boa parte de sua vida a partir dos anos 60: uma *Scandalli Super VI*, quarta de voz com dupla ressonância; um instrumento rico em recursos sonoros, com precisa resposta de ataques, maior controle de intensidades, timbres mais apurados e uma gama de registros.

Figura 10 - Sivuca e a sanfona de 80 baixos



Fonte: Acervo de Família

Figura 11 - Sivuca e o acordeon Dallapé 120 baixos



Fonte: Acervo de Família

Figura 12 - Sivuca e o acordeon Scandalli super VI



Fonte: Acervo de Família

## 1.6 Como o *acordeon* ou sanfona chegou ao Brasil?

Existem duas versões sobre a chegada do instrumento ao Brasil, que podemos tratar como complementares, sendo a primeira a mais difundida em métodos e textos:

1) Imigrantes e marinheiros europeus (italianos e germânicos em grande parte) trazem o instrumento e suas danças para o Sul do país, principalmente regiões de Rio Grande do Sul e Santa Catarina, onde o instrumento se populariza rapidamente e, a partir daí, se espalha pelo país. Isso aconteceu por volta da metade do séc. XIX. Teria sido levado para as regiões Norte e Nordeste por soldados nordestinos que lutaram na Guerra do Paraguai. Em 1925 surge a primeira fábrica brasileira de *acordeon*, a Todeschini, em Bento Gonçalves (RS).

2) Imigrantes e marinheiros, em sua maioria portugueses, trazem o instrumento e suas danças para o Nordeste do país, onde o nome que predomina é sanfona.

Luiz Gonzaga contou-me, no começo dos anos 80, que Januário havia lhe dito que a primeira vez que as pessoas de sua região na Chapada do Araripe – entre Pernambuco e Ceará – haviam visto uma sanfona tinha sido por meio de um mascate judeu – ou cristão novo – vendendo tecidos e outros pequenos produtos ligados à moda, no lombo de um jumento. Ele tocava numa sanfoneta<sup>3</sup> os temas de danças regionais do Além Tejo em Portugal, de onde deveria se originar o ambulante. Este ensinou a outros que, por sua vez, ensinaram a Januário, que passou a maestria ao filho Luiz.[...] (FONTELES, 2010, p. 39).

Sivuca descreve proximidades existentes entre a música produzida para *acordeon* tocada no nordeste do Brasil e o bailinho da Ilha da Madeira:

A música de Portugal tem um efeito muito interessante na formação da música nordestina, porque, na realidade, o bailinho da Madeira, por exemplo, e o bailinho de Portugal, como um todo, é um forró. É um ingrediente muito interessante que foi agregado ao forró. [Sivuca toca] Pronto! Tem diferença de forró? É um bailinho de Portugal isso aqui. O sotaque da música nordestina é diferente do sotaque do sul. (SIVUCA apud RAÍZES, 2008).

Flávia Barreto, filha e autora da biografia de Sivuca, desmistifica uma visão do estereótipo do nordestino como sendo sempre uma figura com o chapéu de couro montado num jerico (burrinho), e descreve particularidades na formação do povo paraibano.

Habitavam o território dois troncos indígenas: os Tupis e os Cariris ou Tapuias. O Tronco Tupi dividia-se entre Tabajaras e Potiguaras, que eram inimigos entre si. Ainda nos dias de hoje, os índios Potiguaras habitam a localidade de Baía da Traição, local onde o jovem Severino (Sivuca) levou a

<sup>3</sup> Provavelmente uma concertina ou oito baixos pela descrição

sanfona para tocar em uma de suas primeiras viagens. A população indígena conviveu com os europeus, não só os de origem lusitana, mas também com italianos, holandeses e judeus, que vieram para o nordeste após serem expulsos de Portugal na época da Santa Inquisição. Tempos depois, viveram experiências com a presença de alemães e suecos.

Posteriormente, a população de origem africana também veio colaborar na formação do tecido social paraibano, e deixou na região, como lembrança da escravidão, cerca de dezesseis comunidades quilombolas. (BARRETO, 2012 p. 28).

Ambas as hipóteses parecem fazer bastante sentido e, a meu ver, são complementares e não opostas. Não temos fontes para afirmar com precisão qual o primeiro acordeonista a chegar ao Brasil. Sabemos que os instrumentos dessa família começam a chegar na segunda metade do séc. XIX, nas mãos de imigrantes italianos e alemães. Os imigrantes italianos chegaram ao Brasil em 1870, mas foi a partir de 1880 que vieram em grande número, ocupando outras regiões além do Sul, concentrando-se bastante no estado de São Paulo. Na Argentina, ocorre um semelhante fluxo migratório de italianos e consta que o primeiro *bandoneón* (de origem alemã) ficou conhecido por lá, nas mãos de "Bartolo, *el brasileño, quien trajo uno de 32 voces*" (CHIAPPE *apud* BATES *apud* ZUCCHI, 1977, p. 670). Outras versões sustentam que o instrumento foi trazido por marinheiros alemães (ZUCCHI, 1977, p. 670).

No Brasil, provavelmente os acordeões diatônicos foram os primeiros a chegar. Essa hipótese pode ser justificada tanto por seu porte e custo reduzido, quanto por terem sido inventados e fabricados a mais tempo. Talvez seja essa uma das razões da grande presença de sanfonas de oito baixos<sup>4</sup> e gaitas-ponto em áreas pouco urbanizadas. O fato é que no início dessa história ligada à imigração, existiam fluxos e contrafluxos de instrumentos, instrumentistas, danças, ritmos e linguagens por todo o território brasileiro. Ao compararmos os repertórios de músicas tocadas no Sul com aqueles tocados no Nordeste, comparando os ritmos diversos e as influências comuns, podemos perceber que esses interfluxos contribuíram para a criação de uma grande gama de sonoridades e interferências que podemos entender como resultantes brasileiras.

---

<sup>4</sup> Dominginhos relatou, em entrevista para Fernando Faro no Programa Ensaio da TV Cultura (23/10/90), que seu primeiro contato com o instrumento foi através de uma sanfona de madeira de oito baixos da marca Veado, emprestada de seu pai. Ao que tudo indica Koch Veado ou Venezia, de fabricação alemã. (7min 52s),

O *acordeon*, que passa a transitar entre as diferentes culturas, pode ser comparado a um camaleão: sua sonoridade é como um amálgama que se mistura com facilidade aos mais diversos ambientes e estilos, tornando-se instrumento expressivo dessas culturas, além de criar laços consistentes entre elas.

### 1.7 Primeiro repertório de *acordeon* no Brasil (1914-1951)

Após uma ampla pesquisa buscando ouvir e mapear os primeiros registros fonográficos do *acordeon* ou sanfona no Brasil (incluindo todas as variantes desse instrumento), encontramos uma série de exemplos datados no início do Século XX.

As primeiras gravações de *acordeon* no Brasil, são datadas a partir de 1913, interpretadas por Giuseppe Rielli (identificado como Rieli), músico italiano radicado no Brasil, e foram lançadas em disco 78 rpm, pela Casa Edison (RJ). O disco tinha no lado A o *scottish* Tempo dos Prazeres (Gomine) e no lado B a mazurca *Royal Ciclone* (Assunção). A polca Birbantella (Giuseppe Rieli), ao que tudo indica foi, também, um dos primeiros fonogramas, gravado em 1913. Foram encontrados 107 fonogramas de Rieli, produzidos entre 1913 e 1916. Seu repertório inclui valsas, polcas, *scottishes* e mazurcas.

Figura 13 - Giuseppe Rielli



Giuseppe Rielli

Fonte: arquivo Humberto Franceschi

Figura 14 - Moisés Mondadori



Fonte: arquivo da Prefeitura Municipal de Ipê

A gravação de Moisés Mondadori de *Boi Barroso* foi realizada em 1914, pela *Casa Elétrica*, gravadora e uma das primeiras indústrias de discos e gramofones do mundo, sediada em Porto Alegre (RS). Essa gravadora, fundada pelo Italiano calabrês Savério Leonetti, é considerada a segunda a existir no Brasil e se dedicou a registrar principalmente estilos ligados à música gaúcha, além de outros estilos nacionais e internacionais, trazidos por músicos de outros estados que se interessavam pela gravadora. A *Elétrica* teve seu importante papel nessa fase inicial de gravações no Brasil, mas acabou fechando cedo, indo à falência, após 10 anos de trabalho. Mesmo com o relativo pouco tempo de produção, a gravadora produziu entre 3.500 a 4.500 títulos diferentes. Dentre os estilos musicais prevaleciam valsas, polcas, tangos argentinos, sambas, fados, arranjos cômicos e hinos (nacional e francês). A *Elétrica* lançava seus discos através de seu próprio selo, *Disco Gaúcho*.

Em 1915, foram gravadas as valsas *Noite de Amor* e *Vibrações d'Alma*, ambas de Francisco Canaro, interpretadas pela Orquestra Típica Canaro (*Disco Gaúcho* 1247 e *Disco Gaúcho* 3.016), Porto Alegre - RS - Brasil. Em 1916, a orquestra gravou a *Pavilhão das Rosas* (J. Felipetti).

Figura 15 - Orquestra Típica Canaro



Fonte: Discogs.com

Figura 16 - Orquestra Típica Canaro



Fonte: Discogs.com

Podemos destacar os fonogramas da polca *Pretensiosa*, de Pixinguinha, além dos tangos argentinos *Mis tristeza solo lloro* (MIS, 1928) e *Fraternidade*, do mesmo compositor, gravações realizadas em 1928 pela Orquestra Andreoni<sup>5</sup>. Nessa formação podemos ouvir como instrumentos solistas um duo de bandoneons.

---

<sup>5</sup> Orquestra Andreoni, uma orquestra típica argentina que realizou algumas turnês pelo Brasil, tendo residido por um tempo no Rio de Janeiro.

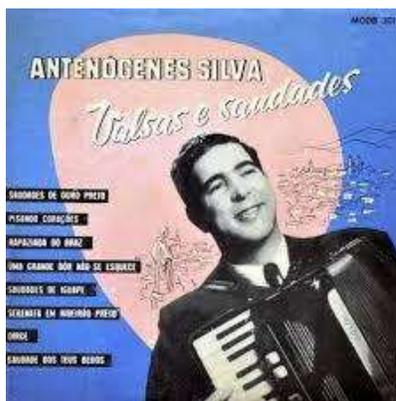
Figura 17 - Orquestra Andreoni e Os Oito Batutas



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

As primeiras composições e gravações de *Antenógenes Silva*, acordeonista natural de Uberaba, datam de 1929. Essas gravações pela Victor, infelizmente se perderam, restando apenas o registro. *Feliz de Quem Ama* e *Saudades de Uberaba*, gravadas no mesmo ano, foram lançadas em 1930.

Figura 18 - Capa do LP Valsas e Saudades – Antenógenes Silva.



Fonte: Immub.org

A Orquestra Colbaz, liderada pelo maestro Gaó (Odmir Amaral Gurgel) e formada por Jonas Aragão (clarineta), Zé Carioca (violino), Petit (violão), José Rielli (acordeon) e Atilio Grany (flauta) (MACHADO FILHO, s/d) gravou seu primeiro disco em 1930, com as valsas *Nosso Choro*, de Jonas Aragão, e *Implorando*, de A. Giordano. No mesmo ano, a orquestra gravou mais três discos, interpretando seis valsas: *Uma noite sonhando* e *Adoração*, de V. Giordano, *Martírio de um coração* e

Lágrimas que torturam, de Amadeu D'Annibale, Gaúcha, de Vito Coluna Neto e Alma brasileira, de Fernando Magalhães.

Foram localizados 48 fonogramas da Orquestra Colbaz como intérprete, produzidos entre 1930 e 1950, nos quais predominam o gênero valsa, seguido de choros e polcas.

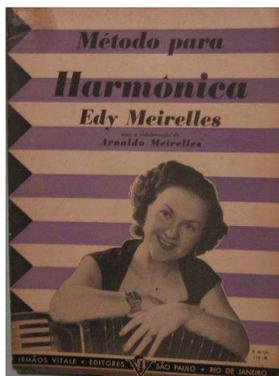
Arnaldo Meirelles, acordeonista paulistano, gravou seu primeiro disco em 1931, pela Parlophon, com músicas de sua autoria, a marcha *Agente Genésio*, e a valsa *Saudades de Pindurassaia* (ARNALDO, 2002). Suas principais gravações foram realizadas entre 1931 e 1942, em gêneros diversos como valsas e rancheiras, passando por xotes e mazurcas. Arnaldo Meirelles era autodidata nos estudos de *acordeon*, que já tocava com desenvoltura aos 14 anos, além de tocar violão, cavaquinho e bandolim. Começou a tocar no *broadcasting* em 1929, na Rádio Educadora, quando o compositor e cantor Jaime Redondo era o diretor artístico. Depois, apresentou-se na Rádio Record, Rádio Cruzeiro do Sul e Rádio São Paulo, todas na cidade de São Paulo. Chegou a gravar duo de *acordeons* com a sua esposa, a renomada acordeonista, Edy Meirelles, autora de um método para acordeon.

Figura 19 - Arnaldo Meirelles



Fonte: Arquivo de Marcelo Bonavides

Figura 20 - Método para Harmônica - Edy Meirelles



Fonte: Acervo de Felipe Soares

O *Sexteto Piratininga* gravou em 1932, a rancheira *Luna Criolla* e a famosa valsa *Rapaziada do Brás*, além de outras composições do integrante Rieli.

O compositor cearense Pedro de Alcântara Filho, conhecido como Xerém, foi o primeiro a utilizar a palavra forró, como título, em gravação de 1937. A música *Forró na Roça* interpretada por *Xerém–Tapuya e sua Tribo*, foi registrada como ritmo de choro sertanejo. O mesmo disco, no lado B, traz a faixa *Quadrilha no Arraiá*, do mesmo autor.

Figura 21 - Xerém e Bentinho.



Fonte: Recantocaipira.com.br

O compositor e sanfoneiro Luiz Gonzaga dá início a suas gravações em 1941, participando da faixa *A viagem de Genésio* (Genésio Arruda) e logo em seguida registrando as valsas *Véspera de São João* e *Numa Serenata* (ambas de sua autoria, sendo a primeira em parceria com Francisco Reis). Neste mesmo ano, gravou a faixa

*Vira e Mexe*, primeira gravação onde aparece o uso do resfolego, um dos recursos que caracterizam o estilo nordestino de se tocar sanfona. (dedicamos um subcapítulo específico ao resfolego, no Capítulo 3). A partir de 1941, Luiz Gonzaga gravou outros estilos instrumentais como choro, polca e calango, destacando-se alguns choros de sua autoria como *Araponga* e *Galo Garnizé*, acompanhado do Regional do Canhoto. Gravou a sua primeira faixa cantada em 1945, a mazurca *Dança Mariquinha*. Em 1946 inicia sua parceria com Humberto Teixeira, ano em que a composição *Baião* se torna grande sucesso na gravação de Quatro Azes e um Coringa, anterior à versão do autor.

No mesmo ano, Luiz Gonzaga gravou o xote *No Meu Pé de Serra*, ampliando cada vez mais a produção e divulgação de ritmos nordestinos em sua obra.

Figura 22 - Genésio Arruda



Fonte: Recantocaipira.com.br

Orlando Silveira, acordeonista paulista nascido em Rincão, é considerado uma grande referência como intérprete especializado na linguagem do choro e ritmos relacionados. Mudou-se para São Paulo, em 1944, onde assinou contrato com a Rádio Tupi, por recomendação do acordeonista Arnaldo Meireles, integrando o Regional do Rago. Foi lá que conheceu Esmeraldino Salles, cavaquinista e compositor paulistano. Juntos formaram uma grande dupla e compuseram choros como *Perigoso* e *Dedilhando*, trazendo modernidade a este repertório. Suas primeiras gravações com o regional datam de 1945, dentre elas a valsa-mazurca *Jeitosa*, a paródia *As Três Gargalhadas*, e o choro *Tudo Azul* em parceria com Esmeraldino Salles.

Em 1951, Orlando Silveira foi levado por Luiz Gonzaga ao Rio de Janeiro, onde participou do Regional do Canhoto, um desdobramento do Regional Benedito Lacerda, considerado um dos mais relevantes conjuntos de choro de todos os tempos. Orlando Silveira tinha um papel fundamental nessa formação: solava as melodias, e fazia contrapontos e naipes ao lado do flautista Altamiro Carrilho (posteriormente

Carlos Poyares). O regional contava com Dino e Meira, aos violões, Canhoto, no cavaco e Gilson de Freitas, no pandeiro (posteriormente Jorginho do Pandeiro). Além de choros, o conjunto interpretou outros gêneros como o baião, samba e até sorongo, reinventando sonoridades e fazendo pontes entre gêneros musicais brasileiros. Nessa época, Orlando Silveira aprimorou seus estudos com Koellreutter, Henrique Morelenbaum e Leo Peracchi. Em 1962, excursionou pela Europa e o Oriente Médio ao lado de outros artistas através da Lei Humberto Teixeira. Trabalhou na Gravadora Odeon entre 1956 e 1976, onde fez arranjos para Elza Soares, Raul Seixas, Marcos Valle, Clara Nunes e Elton Medeiros, entre outros artistas. Foi arranjador de Luiz Gonzaga em muitos discos, com quem compôs *Acácia Amarela*.

Figura 23 - Regional do Canhoto , Orlando Silveira ao acordeon



Fonte: O globo

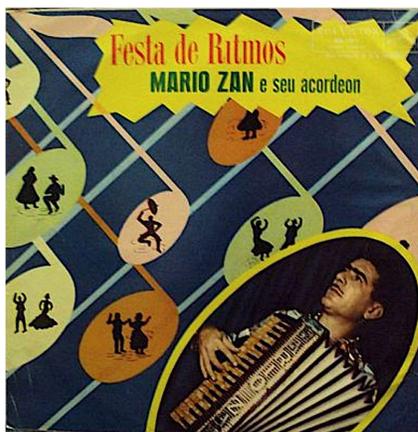
Mário Zan foi um dos acordeonistas que melhor representou um estilo paulista de tocar, segundo o depoimento de Dominginhos para o documentário *O Milagre de Santa Luzia*, de Sergio Rozenblit. É autor de famosas quadrilhas juninas como *Festa na Roça* e *Sapecando*, entre outras composições ligados ao repertório de música caipira, como a famosa canção *Chalana*, além de polcas e valsas. Suas primeiras gravações em 78 rpm pela gravadora Continental, datam de 1944. Foram gravados *El Choclo*, de *Angel Villoldo*, um tango argentino e a *Valsa dos Namorados*, de sua autoria.

Figuras 24 - Mário Zan



Fonte: Oriundibrasile.blogspot.com

Figura 25 - capa do LP Festa de Ritmos



Fonte: Tidal.com

Pedro Raimundo<sup>6</sup>, acordeonista catarinense, também conhecido como "o gaúcho alegre da rádio", lançou o seu primeiro disco em setembro de 1943, com suas composições: o choro *Tico-Tico no Terreiro* e o xote *Adeus Maria*. Seu famoso choro *Escadaria* foi gravado no ano seguinte. Pedro Raimundo foi inspiração e influência para Luiz Gonzaga, segundo o próprio, em sua forma de se vestir, buscando elementos e indumentárias de uma identidade regional.

---

<sup>6</sup> Também recorrente o nome artístico grafado como Pedro Raymundo

Figura 26 - Pedro Raimundo



Fonte: Portaldasmissoes.com.br

*Naquela época, eu percebia que todo cantor regional, todo cantor estrangeiro tinha uma característica própria. O gaúcho, aquela espora, bombacha, chapelão. O caipira tinha lá o seu chapéu de palha. O carioca tinha a famosa camisa listrada e o chapéu coco. Os americanos, os cowboys. Quando Pedro Raimundo veio pra cá vestido até os dentes de gaúcho, eu me senti nu. Eu digo: "Porque o Nordeste não tem a sua característica? Eu tenho que criar um troço." Só pode ser lampião. Apanhei por causa de lampião. Eu digo "Eu vou usar o chapéu de lampião.". Aí escrevi para a mamãe pedindo um chapéu de cangaceiro com toda a urgência. No primeiro portador que ela teve, me mandou o chapéu. Rapaz, quando eu botei o pé no palco da Rádio Nacional só faltaram me matar de raiva. "Como é que você, um mulato formidável, um artista fabuloso, se passa por um negócio desse? Reviver o cangaço, cangaceiros, facínoras, ladrões, saqueadores? " Eu disse: "Não se trata disso, é outra coisa. Eu agora sou um cangaceiro musical". Aí fiquei com essa característica. (GONZAGA apud SOUZA, 1971, p. 89-100).*

Concluindo essa breve retrospectiva dos acordeonistas mais influentes desta fase anterior às primeiras gravações de Sivuca, recorremos ao trecho da entrevista para o site Gafieiras, onde Sivuca relata quais seriam os principais nomes do *acordeon* dentro do contexto brasileiro.

Tacioli – Que nomes dessa escola brasileira (de acordeonistas) você destaca?

Sivuca - *Eu não tenho nome ainda, não. Eu acho que quem começou isso tudo foi o Gonzagão, que na década de 30 e 40 tocava muito bem. Aqui havia uns bons naquele tempo, como o Mario Zan, o Mário Genari Filho, mas era tudo com uma influência muito forte italiana. Na época era o Mario Zan, o Mário Gennari; havia o Aloísio, o senhor Meireles, como era o nome dele, meu Deus? Havia a dona Edy Meireles, que era professora de acordeon aqui em São Paulo; Arnaldo Meireles. E lá no Rio havia o Gonzagão, depois o Orlando Silveira aqui de São Paulo, que era o primeiro acordeonista especializado em choro. E aí eu vim do Nordeste pra me juntar à turma, o Chiquinho, do Rio Grande do Sul... E aí se fez aquela turma: eu, Chiquinho, Orlando Silveira, mais tarde o Dominginhos, que pra mim é quem melhor toca forró no Brasil. Eu aprendo a tocar forró realmente com Dominginhos. Ele é incrível tocando forró! (SIVUCA apud SAMPAIO et alii, s/d)*

Sivuca começou a gravar em 1951, na cidade do Rio de Janeiro, dez anos após os primeiros fonogramas de Luiz Gonzaga, produzidos na mesma capital.

## CAPÍTULO 2 SIVUCA E AS FONTES SONORAS: RITMOS, ESCOLAS, ESTILOS E INFLUÊNCIAS

### 2.1 Introdução: gêneros musicais trabalhados por Sivuca

A vasta obra musical de Sivuca foi influenciada por diferentes estilos musicais e fontes sonoras – algumas recorrentes em sua carreira – que ganharam diferentes relevâncias em cada fase do músico e que puderam ainda sofrer desdobramentos no decorrer dos processos de fusões e entrelaçamentos entre universos musicais, cuja resultante sonora é a produção eclética e universal de sua música.

Seguem os principais estilos musicais apreciados e desenvolvidos por Sivuca, dentre eles grande parte já aparece em sua fase embrionária ou inicial representada nos discos 78 rpm (1951 a 1957). Nessa fase, foi lançado o primeiro LP de sua carreira, *Eis Sivuca* (1956), no qual interpreta diferentes estilos em versões para *acordeon solo*.

Figura 27 - capa do LP *Eis Sivuca* (1956)



Fonte: Forroemvinil.com

Agrupamos aqui a obra de Sivuca, relacionando-a com as principais fases de seu trabalho e repertório. O desenvolvimento de cada repertório é contínuo e se relaciona com desdobramentos de sua carreira e influências sofridas no decorrer dessa. Por esse motivo, a organização das seções seguintes, embora possa vir a coincidir com uma sequência cronológica, privilegia o desenvolvimento de sua música dentro de cada gênero, estando estes, por sua vez, relacionados a determinados contextos socioculturais distintos, temporal e geograficamente. Dessa forma,

dialogamos com o ordenamento apresentado por Barreto (2012), autora da biografia de Sivuca, e sua filha, que enfatiza aspectos socioculturais atrelados ao repertório de Sivuca, bem como o seu desenvolvimento profissional em cada uma de suas fases. Optamos por analisar frevos e marchas carnavalescas, forró, choro, bolero, samba de gafieira, bossa nova, jazz, música africana, valsas e música de concerto, uma vez que, pela complexidade das inter-relações musicais que a sua obra apresenta, a análise individual de cada gênero ou estilo, seria superficial e incompleta sem a devida contextualização do todo.

O interesse de Sivuca pela música manifestou-se já em sua infância. Como lembra Barreto e Gasparini:

De vez em quando, à tarde, o garoto ouvia o rádio ligado numa venda, que também era o bilhar de Antônio Batista, do outro lado do Rio Paraíba, o único aparelho do povoado. Bilino<sup>7</sup> atravessava a nado o curso de água, a fim de escutar os sucessos da Rádio Clube. Voltava para casa, também a nado, relembrando as músicas de cabeça, em meio à sonoridade das águas. Quando chegava, ia imediatamente arriscar no fole as melodias assimiladas. (BARRETO, GASPARINI, 2010, p. 63)

Desde cedo, seja interpretando, compondo ou arranjando, Sivuca sempre esteve em contato direto com a música, especificamente regional, brasileira ou estrangeira, as quais ouvia na rádio desde sua juventude em Itabaiana. Mais adiante, ao longo de sua carreira, Sivuca chegou a produzir e tocar em parceria com músicos de muitas partes do mundo. Se por um lado Sivuca soube interagir com os modismos e a fase áurea de cada estilo ou movimento musical específico, quando decidiu interpretar e compor sob características particulares a cada estilo, se interessou também em trazer elementos de uma linguagem para outra, mesclando intencionalmente elementos e provocando fusões que são marcas pessoais de seu estilo.

Sivuca tinha uma escuta aberta e atenta a diferentes influências desde sua infância, nutrindo-se de estilos musicais, que ouvia através das transmissões dos programas da *Rádio Clube de Pernambuco*<sup>8</sup> e de seu contato com os artistas populares locais, sobretudo os improvisadores de coco de embolada e forrozeiros. Sua abertura e desenvoltura para diferentes estilos musicais foram se ampliando ao

---

<sup>7</sup> Bilino era o apelido de infância dado pela família a Severino.

<sup>8</sup> A Rádio Clube de Pernambuco passou a transmitir oficialmente para todo país em outubro de 1935, recebendo autorização assinada pelo presidente Getúlio Vargas. Nesta época, Sivuca tinha 5 anos.

longo de sua carreira, na medida em que sua carreira se desenvolveu em muitos locais e países.

A fase em que Sivuca viveu em Recife impulsionou muitos projetos, iniciando sua carreira profissional na *Rádio Clube de Pernambuco* em 1945. Nesse momento o baião estava em expansão, projetado principalmente através da voz de Luiz Gonzaga. Após um ano de trabalho na rádio, o jovem talento Sivuca já havia conquistado certa projeção como artista, devido ao grande sucesso de seus programas ao vivo. Então, naturalmente chamou a atenção de Luiz Gonzaga, que costumava oferecer apoio e oportunidades a jovens sanfoneiros. Sivuca narra esse episódio, que ocorreu após um ano de sua mudança para Recife:

*Meu primeiro encontro com Luiz Gonzaga foi em [19]46 na Rádio Clube de Pernambuco. Eu tocava lá e ele, já famoso, foi fazer uns programas lá. Chegou e me viu tocando. Falou, "Que diabo é isso? Como é que se toca desse jeito? Vem cá, eu preciso tocar com você. (...) Olhe, ninguém toca este instrumento como você, não, mas seja sempre simples, porque se você ficar vaidoso, as pessoas não vão lhe tolerar. E conte comigo quando chegar ao Rio". Uma semana depois ele mandou um telegrama oferecendo um contrato pra ir para a Rádio Nacional, mas eu não podia porque tinha um contrato lá em Recife. (SIVUCA apud SAMPAIO et alii, s/d)*

Posteriormente, Sivuca é contratado pela Rádio Jornal do Commercio com condições de trabalho mais vantajosas, através do convite de Theophilo de Barros, seu diretor artístico. Lá, conheceu o maestro Guerra-Peixe, que, segundo o próprio, foi quem o "ensinou e o encaminhou nos mistérios da orquestração" (SIVUCA apud SAMPAIO et alii, s/d). Foi também na Rádio Jornal do Commercio, que conheceu Lourival Ignácio de Carvalho, mais conhecido como Louro do Clarinete, integrante da orquestra da Rádio Clube de Pernambuco, e da Orquestra Nelson Ferreira, com quem finalmente aprendeu a notação musical.

O baião, enquanto gênero, e o forró, enquanto movimento, tornam-se rapidamente uma expressão nacional, atingindo grande público, principalmente por intermédio das rádios e da imprensa em geral, que desempenharam papel fundamental nesse processo. Essa experiência coincide com o período, no qual a cantora Carmélia Alves<sup>9</sup> convida Sivuca para gravar e se apresentar nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Nessa fase, Sivuca já é conhecido como um dos grandes

---

<sup>9</sup> Carmélia Alves Curvello (Rio de Janeiro 14/2/1923 - 3/11/2012) foi uma cantora brasileira. Nomeada por Luiz Gonzaga como a "Rainha do Baião", fez sucesso na década de 1950 com *Sabiá na gaiola*. Nessa época passou a gravar e se apresentar com Sivuca. Bastante reconhecida no Brasil e na América Latina, seus discos pela gravadora Continental venderam milhares de cópias.

intérpretes de forró, o que o torna uma referência nacional como instrumentista, fator que impulsionou seu desenvolvimento profissional e sua projeção como artista.

Figura 28: Sivuca e Carmélia Alves



Sivuca tocando sanfona e dançando o frevo Vassourinhas com Carmélia Alves

Fonte Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Figura 29 - selo do disco 78 rpm - No Mundo do Baião



Fonte: Forroemvinil.com

Nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, o choro, o samba, o baião, o bolero e a gafieira foram os principais estilos musicais incorporados por Sivuca. Nessa fase, conheceu importantes músicos que vieram a acompanhá-lo em suas primeiras gravações em 78 rpm. Dentre eles estavam Altamiro Carrilho, Garoto, Poly, Chiquinho do Acordeon, Radamés Gnattali, Canhoto<sup>10</sup> e seu regional, Carmélia Alves, Luiz Bandeira, dentre outros, que atuavam nesses grandes centros, iniciando assim, uma fase de grande produtividade artística.

<sup>10</sup> Cavaquinista Waldir Frederico Tramontano

### 2.1.1 Marchas Carnavalescas e frevo

Inicialmente chamado de marcha pernambucana, o frevo denomina do substantivo *fevor* e/ou do verbo *ferver*. Na confusão do carnaval ou no acompanhamento dos blocos, quando o povo se apertava nas ruas, era comum alguém gritar no meio da quizomba: "Óia o frevo!"(BARRETO; GASPARINI, 2010, p. 60).

Segundo o próprio Sivuca em diferentes depoimentos, a primeira música que tirou de ouvido, logo que ganhou o *acordeon* de seu pai, foi a marcha-carnavalesca *A Jardineira*<sup>11</sup>. Desde então, não parou mais de tirar melodias de ouvido, sendo o frevo pernambucano um de seus gêneros preferidos. Trata-se de um gênero, ainda hoje, pouco tocado por outros sanfoneiros<sup>12</sup>, por ser um repertório de grande desafio técnico.

Basta que eu lhe diga que as músicas de carnaval às vezes chegavam com um ano de atraso. A gente conhecia as músicas quando meu vizinho, chamado loiô, que tinha uma vitrola, trazia os discos de Recife. Quando ele trazia as novidades a gente ia pra casa dele escutar. Músicas de Carmem Miranda e esse povo todinho. (BARRETO, 2012, p. 64).

Em 1945, aos 15 anos de idade, Sivuca se transfere para Recife com a intenção de impulsionar sua carreira musical profissional. A princípio, seu objetivo era participar de um programa de calouros, o *Divertimentos Guararapes*. Ao chegar na rádio, logo foi apresentado para o diretor artístico da Rádio Clube de Pernambuco, o maestro e compositor de frevos Nelson Ferreira, que lhe pediu para que tocasse algo. Sivuca tocou o frevo *Mexe com Tudo*, de Levino Ferreira, deixando bastante impressionado o maestro e diretor da rádio. Sivuca narra em suas palavras esse episódio:

"E você tocando desse jeito quer ir pra um programa de calouros? Não, senhor. Um momento". Pegou o telefone, disse: "Ô, Antônio Maria<sup>13</sup>, Vem ouvir uma coisa. Venha ver esse menino que chegou aqui de Itabaiana".

<sup>11</sup> *A Jardineira* é uma marchinha de carnaval atribuída a Benedito Lacerda e Humberto Porto, que fez enorme sucesso em 1939 na voz de Orlando Silva e acompanhamento da Orquestra Victor Brasileira, com arranjos e regência de Pixinguinha. Há controvérsias sobre a verdadeira autoria. Na verdade, *A Jardineira* é um antigo tema popular, originário da Bahia, que os dois adaptaram para lançar como marchinha. Segundo o jornalista Jota Efegê (em artigo publicado em O Jornal, em 23/01/66) foi Hilário Jovino Ferreira quem introduziu *A Jardineira* no carnaval carioca, através do rancho homônimo, em 1899. Jovino aprendera a música com os ternos de reis que desfilavam na Bahia.

<sup>12</sup> Exemplos de sanfoneiros intérpretes notáveis do frevo: Dominginhos, Adelson Viana, Gennaro do Acordeon, Beto Hortiz, Mahatma Costa e Mestrinho.

<sup>13</sup> Antônio Maria (1921-1964) - Jornalista e compositor pernambucano. Em 1934, começou a trabalhar como locutor e apresentador de programas musicais, utilizando discos, na Rádio Clube de Pernambuco. Autor de *Ninguém me Ama* (1951), *Manhã de Carnaval* e *Samba de Orfeu* (ambos de 1959), e um dos cronistas mais lidos do Brasil. Fonte: (ANTONIO, 2002)

Juntaram-se mais uns três. “Toca outra música.” Aí eu toquei “Tico-tico no fubá” a mil. Ele disse: “Toque mais outra coisa”. Aí toquei “Silêncio”, que era uma valsa do próprio Nelson. Ele marejou o olho e disse: “Você quer fazer um programa amanhã aqui?”. Faço, oxe, faço tudo!”. Ele chamou Antônio Maria: “Antônio Maria, redige um programa pra amanhã”. Nesse tempo se fazia um quarto de hora; eram três músicas que a gente chegava na rádio e tocava ao vivo. Depois passava no caixa e recebia o cachê. (SIVUCA *apud* SAMPAIO *et alii*, s/d)

Além do frevo *Mexe com Tudo*, Sivuca apresentou para os dirigentes da rádio *Tico-Tico no Fubá* (Zequinha de Abreu) e outros frevos como *A Cobra Está Fumando* (Levino Ferreira) e *Picadinho* (Artur Gabriel), além do tema americano *In the Mood* (Joe Garland e Andy Razaf). No final, executou a melodiosa valsa *Silêncio*, de autoria do próprio diretor artístico da rádio, o maestro Nelson Ferreira, que havia alcançado recente sucesso na voz de Nelson Gonçalves. Nelson Ferreira e toda equipe da PRA-8 ficaram bastante impressionados com o repertório e qualidades musicais daquele jovem talento, o sanfoneiro Severino Dias de Oliveira.

Sivuca estreou, no dia 7 de novembro de 1945, seu programa musical na *Rádio Clube de Pernambuco*, a PRA-8, onde geralmente se apresentava solo e, eventualmente, acompanhando músicos convidados. Os programas tinham duração de quinze minutos, o suficiente para três ou quatro músicas. Foi o maestro Nelson Ferreira quem sugeriu a Severino Dias de Oliveira o apelido Sivuca, nome artístico que se tornou definitivo.

*O maestro Nelson Ferreira, diretor da rádio, chegou junto a mim e disse: Nós temos aqui um problema que precisamos resolver. O seu nome é nome de firma comercial de interior. Vamos simplificar e usar um nome só. Que tal Sivuca? Eu disse: Está bom, maestro, está bom. (SIVUCA apud SAMPAIO et alii, s/d)*

Não se passou muito tempo até Nelson Ferreira perceber os rápidos progressos que Sivuca obteve enquanto instrumentista, desde suas primeiras experiências na rádio. A partir disso, passou a incluí-lo, como solista, em diversas formações que a Rádio Clube de Pernambuco tinha à disposição.

E lá estava o fole a pulsar entre saxofones, trombones, trompetes e percussão - uma novidade que chama a atenção do público. Nelson Ferreira começa a criar arranjos de sanfona para as orquestras da emissora - um desafio, afinal o acordeonista Nilo Scancetti, no *cast* a vários anos, já tinha arranjos prontos. Como solista, Sivuca integrou todas as formações musicais da PRA-8 - da Orquestra de Concertos, de veia erudita, ao Regional do Felinho, onde aprendeu a acompanhar cantores populares. (BARRETO; GASPARINI, 2010, p.84)

Além de acompanhar artistas locais na PRA-8, Sivuca teve a oportunidade de conviver com artistas de fama nacional que eventualmente estavam em Recife, como Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Carlos Galhardo, Fernando Borel, Sívio Caldas e Luiz Gonzaga. Logo após essa experiência no *cast* da Rádio Clube de Pernambuco, que durou quase dois anos, Sivuca passou a trabalhar para a Rádio Jornal do Commercio, através de um convite feito pelo seu diretor artístico Theophilo de Barros, que lhe havia feito uma proposta de trabalho mais interessante e bastante convidativa, em termos de estrutura e de remuneração. A Rádio Jornal do Commercio tinha uma grande estrutura física e três orquestras residentes, além de um conjunto regional, que Sivuca chegou a integrar por um período.

*Na nova estação, eu vi pela primeira vez uma orquestração no nível do que se fazia na Rádio Nacional, com grade, com partituras. A orquestra da Rádio Nacional tinha um som de orquestra internacional, com oito violinos bem tocados, uma orquestra de jazz, três trompetes, três trombones, todos bem tocados, quatro saxofones muito bem ensaiados. Aquilo me fascinou. (SIVUCA apud BARRETO, 2012, p. 109)*

Na nova emissora eram apresentados os programas *Sivuca toca Órgão*<sup>14</sup> e posteriormente *Diabruras do Sivuca* (a partir de 1950).

Figura 30 - anúncio do programa *Sivuca Toca Órgão* no Jornal do Commercio



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

<sup>14</sup> Sivuca se encantou com o órgão Hammond adquirido pela Rádio Jornal do Commercio, estudando as possibilidades musicais e timbrísticas do instrumento, dando origem ao programa Sivuca toca Órgão.

Figura 31 - anúncio do programa *Diabruras do Sivuca* no Jornal do Commercio

Programa para hoje:  
 6.55 — Abertura; 7.00 — Bom dia musical; 8.00 — Coleção de ritmos; 9.00 — Cadência tropical; 9.30 — Cresça e apareça; 10.00 — Ritmos variados; 10.15 — Festa regional; 10.30 — Ritmo alegre; 11.00 — Meu amigo Neurato; 11.30 — Desfile de atrações; 12.00 — Audições Elixir Sanativo; 12.30 — Jornal do Commercio no ar; 12.45 — Filmes do dia; 12.50 — Informações úteis; 12.55 — Momento musical; 13.00 — Reporter Esso; 13.05 — Carnet social; 13.30 — Vale tudo; 13.45 — Programa Fortíssimo; 14.00 — Está na hora; 14.30 — Hora da galta; 15.00 — Sala de espera; 15.30 — Programa Ipiranga x Santa Cruz; 17.30 — Tapete mágico; 18.00 — Angelus; 18.05 — Jantar com música; 18.25 Brasil Calling — ondas curtas de 11 metros; 18.55 — Diabruras do Sivuca; 19.25 — Reporter Esso; 19.30 — Luar do sertão; 20.00 — Caravana musical; 20.30 — Matton, na sua penúltima audição; 21.00 — Desportos em revista; 21.30 — Noite de amores "Marca Dinho"; 22.30 — Gravações selecionadas.

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

O frevo sempre esteve presente em seu repertório, desde seu primeiro registro fonográfico em 78 rpm, datado de 1951, que continha no Lado A, o *Frevo dos Vassourinhas n.º1*<sup>15</sup> (Matias da Rocha e Joana Batista Ramos<sup>16</sup>) e no Lado B, *Sivuca no Baião*, um *pot-pourri* – sequência de diferentes temas reunidos numa única peça – com temas de Luiz Gonzaga e de Humberto Teixeira. No ano seguinte, foi gravado o frevo *Carabina* de Luiz Bandeira<sup>17</sup>, em arranjo para *acordeon* e orquestra de metais.

O frevo também aparece em seu primeiro LP *Eis Sivuca* (1956), onde interpreta o frevo *Coração* de Felinho. Muitos anos depois, Sivuca voltou a gravar esse

<sup>15</sup>Sivuca, em depoimento durante apresentação no Instituto Cravo Albin (26/11/1986) registrada em vídeo, conta que já tocava *Vassourinhas* desde 1945, que desde então se tornaria para ele uma música bastante recorrente em seu repertório, sendo solicitada em diversos momentos de sua carreira.

<sup>16</sup>Joana Batista Ramos é considerada parceira de Matias da Rocha na autoria do *Frevo dos Vassourinhas n.1*, sendo a autora de sua letra. Ela vendeu seus direitos musicais ao Clube Vassourinhas em 1910, por três mil réis. (MESQUITA, 2019)

<sup>17</sup>Luiz Bandeira (25/12/1923-22/2/1998), cantor e compositor recifense, autor de *Na Cadência do Samba*, subtítulo *Que Bonito É*. (LUIS, 2002)

frevo, no LP *Forró e Frevo* vol. 4 (1984), dessa vez com o acompanhamento de músicos pernambucanos, em arranjo de sua autoria.

Na década de 80, lançou uma série de LPs em quatro volumes, com o título de *Forró e Frevo* (respectivamente nos anos 1980, 1982, 1983, 1984). Nessa série estão presentes dois de seus grandes sucessos no gênero como compositor: *Folião Ausente* e *Frevo Sanfonado*. Essas músicas foram revisitadas e interpretadas por importantes orquestras de frevo, como a *Spok Frevo Orquestra*, ainda hoje ativa e em seu auge, liderada pelo saxofonista e maestro arranjador Spok, Inaldo Cavalcante de Albuquerque, (Igarassu, 12 de outubro de 1970), que recebeu, por vezes, Sivuca nos carnavais de Recife. Sivuca pode ser considerado como um dos maiores intérpretes de frevo de todos os tempos, e um dos raros sanfoneiros a tocar o frevo com tanta propriedade técnica, virtuosismo e precisão rítmica, além de ser um grande improvisador no estilo, sendo uma importante referência para os acordeonistas, instrumentistas em geral e ouvintes.

### **2.1.2 Forró (baião, xote e arrasta-pé)**

O forró é um baile popular de origem nordestina, no qual são tocados diferentes ritmos ou estilos musicais como o baião, o xote, o arrasta-pé, o xaxado, podendo englobar ainda variantes sobre o baião, como o forró sambado, o baião-maracatu e outros. Por sua complexidade, não pode ser reduzido somente aos aspectos musicais ou de sua dança; é uma manifestação cultural nordestina forte e abrangente. Esse universo músico-cultural é fruto da interação de músicos, poetas, dançarinos, brincantes, repentistas, cordelistas, cantadores, contadores de causos, xilogravuristas e outros artistas visuais, costureiros(as), cozinheiros(as), atores, apresentadores, humoristas, festeiros(as), produtores de eventos, entre outros.

Existem diferentes versões a respeito da origem da palavra forró. Alguns autores defendem que é uma abreviação da palavra forrobodó<sup>18</sup>, termo que também significa baile ou festa, e a meu ver, a versão mais convincente. Outros dizem que é

---

<sup>18</sup> Forrobodó significa baile caseiro, festança ou ainda confusão. O termo já havia sido utilizado por Chiquinha Gonzaga e seus parceiros de teatro de revista, Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, como título de uma burleta de costumes cariocas em três atos. (FORROBODÓ, s/d)

um abraço brasileiro ou corruptela da expressão inglesa “*For All*”, que significa para todos. Trata-se de uma manifestação cultural bastante presente em todo o Nordeste Brasileiro, de onde se originou, tendo se popularizado em todo o país, e atualmente atingiu maiores projeções internacionais devido ao forte interesse por sua dança em pares. A primeira ocorrência da palavra forró como título de gravação é o *Forró na Roça* de autoria de Dão Xerém e Manuel Queiroz, fonograma de 1937 por Xerém-Tapuya e sua Tribo. Nesse exemplo a palavra forró é usada como sinônimo de baile, pois não se trata ainda dos ritmos que costumamos associar atualmente ao universo do forró nordestino. No selo do disco, a indicação do ritmo está como choro sertanejo.

A figura central do forró é Luiz Gonzaga, sanfoneiro, cantor e compositor que foi um grande criador desse gênero, popularizando-o em todo o país, através de suas gravações, atuação nas rádios e inúmeras turnês.

Eu vou mostrar pra vocês, como se dança o baião,  
e quem quiser aprender é favor prestá atenção  
Morena chegue pra cá bem junto ao meu coração  
agora é só me seguir pois eu vou dançar o baião

Eu já toquei balancê, xamego, samba e xerém,  
mas o baião tem um que,  
que as outras danças não têm,  
por isso vou lhe ensinar  
com toda a satisfação  
como dançar o baião. (BAIÃO, c1946)

A composição Baião, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, considerada um marco de estreia que consolidou o gênero, foi inicialmente gravada por Quatro Ases e um Coringa, em 1946. Muito se discute sobre as origens do baião, o ritmo popularizado por Luiz Gonzaga.

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira deflagraram o baião e outros ritmos nordestinos que receberiam o termo genérico de forró. Em 1945 Luiz Gonzaga estava decidido de que a “música do Norte” seria sua chave para o sucesso no Sul. Então ele foi ao escritório de advocacia de Humberto Teixeira, no centro do Rio de Janeiro, conforme conta Humberto Teixeira em depoimento a Miguel Ângelo de Azevedo: “Aí ele me falou da ideia de deflagrar a música do Norte [sic] nos grandes centros... Naquele dia nós chegamos a duas conclusões muito interessantes. Uma delas é que a música ou o ritmo que iria servir de lastro para nossa campanha de lançamento da música do Norte, a música nordestina no Sul, seria o baião.” Três dias mais tarde, eles terminariam a música-manifesto daquele movimento que estavam deflagrando – Baião – sucesso instantâneo no Brasil inteiro gravado em 1947. (SALAZAR, s/d)

O baião é uma dança nordestina em ritmo binário, um dos principais ritmos contidos no repertório dos bailes de forró. Musicalmente, o ritmo resulta da combinação das células rítmicas executadas pelo zabumba e triângulo, considerados os principais instrumentos de percussão que norteiam esse gênero. O zabumba é um instrumento de percussão com duas peles afinadas em diferentes alturas. Na pele de cima, se produz o grave, onde a célula predominante é a colcheia pontuada-semicolcheia.

A pele inferior, com afinação mais aguda, é tocada com uma baqueta mais fina, uma vareta chamada de bacalhau. O toque realizado pelo bacalhau reproduz a função básica de marcação dos contratempos, não se resumindo exclusivamente a esse papel. A partir dos padrões rítmicos básicos estipulados ao forró e seus ritmos associados, os zabumbeiros possuem liberdade para fazer variações sobre os toques, de acordo com as características específicas de cada repertório e o fluir da interpretação.

O triângulo realiza uma função de condução, tocando todas as semicolcheias, alternando notas abafadas e notas abertas no contratempo, ou ainda, nas segundas e terceiras semicolcheias de cada tempo, conforme a figura abaixo.

Figura 32: grade resumida do ritmo de baião (zabumba e triângulo)

The musical notation for the baião rhythm is presented in three staves, all in 2/4 time. The top staff, labeled 'Triângulo', shows a sequence of notes: a dotted quarter note followed by an eighth note, then a dotted quarter note followed by an eighth note, and this pattern repeats. The notes are marked with '+' and 'o' symbols. The middle staff, labeled 'Zabumba (bacalhau)', shows a sequence of notes: a quarter rest followed by a quarter note, then a quarter rest followed by a quarter note. The bottom staff, labeled 'Zabumba (Grave)', shows a sequence of notes: a dotted quarter note followed by an eighth note, then a dotted quarter note followed by an eighth note, and this pattern repeats. The notes are marked with '+' and 'o' symbols.

Fonte: transcrição do autor (F. M. Soares)

O próprio Luiz Gonzaga se refere ao baião como uma denominação originada da palavra "baiano", o que sugere um ritmo que se formou a partir de contribuições vindas do estado da Bahia (dentre outras contribuições de estados como Alagoas, Ceará, Sergipe, Paraíba), sendo Pernambuco um importante centro dessa manifestação musical e cultural.

*Quando toquei o Baião para ele (Humberto Teixeira), saiu a ideia de um novo gênero. Mas o baião já existia como coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando faz o tempero para entrar na cantoria e dá aquela batida, aquela cadência no bojo da viola. A palavra também existia. Uns dizem que vem de baiano, outros que vem de baía grande. Daí o baiano que saiu cantando pelo sertão deixou lá a batida e os cantadores do Nordeste ficaram com a cadência. O que não existia era uma música que caracterizasse o baião enquanto ritmo. Era uma coisa que se falava - "Dá um baião ai..." Tinha só o tempero, que era o prelúdio da cantoria. É aquilo que o cantador faz, quando começa a pontilhar a viola, esperando a inspiração. (CAMPÊLO, s/d)<sup>19</sup>*

O *Baião do Salvador*, composição de Sivuca e Humberto Teixeira, foi gravado em 1951 pela cantora Helena de Lima, acompanhada de Sivuca e Regional do Canhoto. A letra de Humberto Teixeira, em tom bem-humorado, ilustra bem essa hipótese:

O baião tem cada coisa de espantar Virge Maria  
Por exemplo os gritinhos que tem, ai ai ai ai...  
no Baião que vem da Bahia

Vou tomar caminhão, navio, avião  
Pra dançar baião na Bahia, Senhor  
E pedir pra baiana dançar, por favor  
Soltando os gritinhos, ai ai ai ai...  
Salve o Baião e o São Salvador (BAIÃO, 1951)

Luiz Gonzaga esclarece, em entrevista para a Revista *Veja* citada acima, que não foi ele um inventor do baião enquanto ritmo, embora seja atribuído a ele a criação de uma formação instrumental do trio: sanfona, zabumba e triângulo, sendo de importância fundamental para a formatação do forró enquanto escola e gênero consolidado. Apelidado de *O Rei do Baião*, Luiz Gonzaga é autor de grandes sucessos como *Baião*, *Juazeiro*, *Qui nem Jiló*, *Asa Branca*, *Pau de Arara*, que tornaram o gênero consagrado. Luiz Gonzaga trabalhou frequentemente com parceiros letristas, especialmente com Humberto Teixeira e posteriormente Zé Dantas.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> A matéria escrita por Clóvis Campêlo reproduz o trecho da entrevista que Luiz Gonzaga deu à Revista *Veja* em 15 de março de 1972, quando fala da criação do baião.

<sup>20</sup> Luiz Gonzaga já havia produzido canções de sucesso com o letrista carioca Miguel Lima, como *Penerô Xerêm* e *Cortando Pano*, embora não o considerasse o parceiro ideal para suas canções, já que estaria buscando focalizar a temática do povo nordestino, seus costumes e sotaques.

Figura 33 - Luiz Gonzaga e os músicos Catamilho (zabumba) e Zequinha (triângulo)



Fonte: FONTELES, 2010, pg. 271.

Luiz Gonzaga, em depoimento para Dominique Dreyfus, relata que se inspirou no toque dos violeiros repentistas, que ouvia nas praças e feiras livres, para definir a marcação básica dos graves do zabumba e da mão esquerda do *acordeon*, e que teve uma grande inspiração quando viu um vendedor de rua tocando triângulo, logo percebeu que seria o instrumento ideal para complementar o ritmo de marcação do zabumba.

Eu, no início da minha carreira, tocava sozinho... Só depois é que precisei de uma banda. Foi quando me lembrei das bandas de pife que tocavam nas igrejas, na novena lá do Araripe e que tinham zabumba e às vezes—também um triângulo. Primeiro eu botei o zabumba me acompanhando. Mais tarde, numa feira no Recife, eu vi um menino que vendia biscoitinho, e o pregão dele era tocando triângulo. Eu gostei, achei que daria um contraste bom com o zabumba, que era grave. Havia os pífanos, que tem o som agudo, mas eu não quis utilizá-los porque a sanfona, com aquele sonzão dela, ia cobrir os pífanos todinhos. Depois eu verifiquei que esse conjunto era de origem portuguesa, porque a chula do velho Portugal tem essas coisas, o ferrinho (triângulo), o bombo (zabumba) e a rabeca (sanfona)... é folclore que chegou de lá no Brasil e deu certo. Agora, o que eu criei, foi a divisão do triângulo, como ele é tocado no baião. Isso aí não era conhecido. (DREYFUS, 1996, p. 150).

A toada *Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) é sem dúvida a canção mais conhecida do grande público associada ao forró enquanto universo musical, tornando-se repertório trivial da MPB. Luiz Gonzaga compôs *Asa Branca* e outras canções, com características harmônicas modais, a partir de temas populares. Ao que se indica, temas musicais dessa natureza já faziam parte de um repertório e imaginário dos sanfoneiros em versões semelhantes, aprendidas e difundidas por transmissão oral. Luiz Gonzaga compõe melodias inspiradas em sonoridades

presentes no repertório dos oito baixos, instrumento que seu pai Januário tocava e que estava mais popularizado que o *acordeon* de 80/120 baixos com teclado, sobretudo em cidades pequenas do interior de Pernambuco e de outras regiões do nordeste do Brasil.

Sivuca aprendeu a tocar forró desde muito jovem, certamente influenciado pela música de Luiz Gonzaga tocada nas rádios, dentre outras referências locais. Sivuca conta que em sua época de juventude, a expressão forró soava pejorativa, e que ele preferia usar a palavra baile, quando fosse trabalhar, para não chocar ou desagradar os familiares.

*O primeiro baile que eu toquei como sanfoneiro foi exatamente numa festa de São João, num lugarejo aqui na Paraíba chamado Fava de Cheiro, na fazenda Fava de Cheiro. Em 1940, pela primeira vez, eu empunhei a sanfona para fazer um baile profissionalmente, eu tinha 10 anos, e era um forró. Quer dizer...ninguém ousava chamar numa casa de família, um baile de forró. Se o tocador dissesse dentro da casa: "Eu estou tocando no forró", ele era posto para fora de casa a socos e pontapés, porque era uma palavra obscena naquele tempo né. [...] Até samba se podia chamar, o samba era meio pejorativo mas ... era baile, era... Mas o forró ou torrado... torrado então era terrível. Mas de maneira que eu acho que o Nordeste é fortíssimo nas suas [...] manifestações culturais, notadamente no ritmo do forró que é o ritmo da alegria das pessoas, do fim de semana [...] (SIVUCA apud VIVA) <sup>21</sup>*

De fato, o forró sempre esteve presente no repertório de Sivuca, que já se apresentava ainda bem jovem pelas imediações de Itabaiana na Paraíba, em festas particulares e eventos, ganhando seus primeiros trocados. Sivuca tinha bastante influência dos tocadores de cocos e emboladas, alguns dos gêneros que ele ouvia desde criança. Sua experiência como músico de forró, se ampliou em Recife, em época que sua carreira musical deslanchou, apresentando programas semanais na Rádio Clube de Pernambuco e posteriormente na Rádio Jornal do Commercio. Nessa fase, Sivuca conheceu diversos artistas, músicos e maestros, além de interagir com eles, em programas de rádios ou em seus bastidores e eventos. Foi lá que conheceu pessoalmente Luiz Gonzaga, Hermeto Pascoal e Jackson do Pandeiro, com quem teve um importante contato e aprendizados sobre os fundamentos da percussão. Jackson do Pandeiro, assim como Sivuca (apelidado por vezes na rádio de o "homem dos sete instrumentos"), era multi-instrumentista e trabalhou como percussionista no conjunto regional da Rádio Jornal do Commercio, acompanhando Sivuca, Luperce Miranda e outros músicos. Jackson do Pandeiro não permaneceu por muito tempo

---

<sup>21</sup> Transcrição do depoimento de Sivuca aos 36min e 32s.

como músico residente da Rádio, pois não desejava restringir seus trabalhos, atuando apenas como instrumentista de acompanhamento; sentia necessidade de que seu trabalho artístico, como cantor e compositor, deveria ser igualmente valorizado.

Uma grande admiração pela obra de Luiz Gonzaga por parte de Sivuca se confirmou, logo cedo, através de suas primeiras gravações em 78 rpm, realizadas nos anos de 1951 e 1952 no Rio de Janeiro, cinco anos após conhecer o “Rei do Baião” em Recife. As primeiras faixas de *Sivuca e o Baião n. 1, 2 e 3* foram gravadas em forma de pot-pourri de temas gonzagueanos, em parceria com a cantora Carmélia Alves. Nesta fase, Sivuca já estava produzindo canções em parceria com Humberto Teixeira, como *Adeus Maria Fulô* e *Baião do Salvador*. Bem mais adiante, Sivuca dedica algumas de suas peças sinfônicas em homenagem a Luiz Gonzaga: a *Rapsódia Gonzaguiana* e o *Concerto Sinfônico para Asa Branca*.

No início dos anos 50, o baião estava em febre. Músicas de outros estilos acabavam sendo interpretadas e gravadas em ritmo de baião, por interesses comerciais. Uma evidência disso é que até mesmo regionais de choro mais específicos, como o Regional do Canhoto, dedicaram-se ao ritmo nordestino. É o caso do baião *Gracioso*<sup>22</sup>, de Altamiro Carrilho gravado por este conjunto em 1951, da faixa *Lamentos*, um choro de Pixinguinha, gravado em ritmo de Baião em 1953 e do LP *Baião Mania*, integralmente dedicado ao gênero e lançado em 1956.

Figura 34 - quadro dos gêneros musicais mais frequentes em gravações no Brasil (1902/1964), levando em consideração as três principais gravadoras da época

Gênero	RCA	%	Odeon	%	Continental	%
Samba	550	23.1	338	23.8	367	25.1
Marcha	196	8,2	124	8,7	126	8,6
Valsa	209	8,8	109	7,7	137	9,4
Canção	100	4,2	55	3,9	57	3,9
Choro	148	6,2	91	6,4	118	8,1
Fox	76	3,2	53	3,7	82	5,6
Samba-canção	180	7,6	108	7,6	53	3,6
Toada	111	4,7	39	2,7	35	2,4
Chórtis	45	1,9	7	0,5	14	1,0
Chamego	21	0,9	0	0,0	1	0,1
Arrasta-pé	7	0,3	2	0,1	6	0,4
Bolero	84	3,5	83	5,8	80	5,5
Baião	225	9,5	116	8,2	115	7,9
Outros	425	17,9	298	20,9	269	18,4
<b>TOTAL</b>	<b>2.377</b>	<b>100,0</b>	<b>1.423</b>	<b>1.000</b>	<b>1.460</b>	<b>100,0</b>

Fonte: quadro elaborado pela autora, a partir da *Discografia Brasileira 78rpm, 1902/1964*, tomando 50% das gravações das empresas mencionadas.

Fonte: VIEIRA, 2000, p. 65

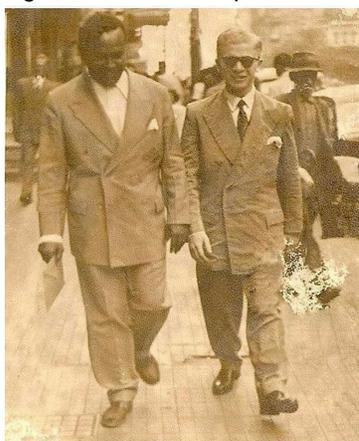
<sup>22</sup> A análise está disponível no capítulo 4.

Figura 35 - Luiz Gonzaga e Sivuca (1951)



Fonte: site Paraíba Criativa

Figura 36 - Luiz Gonzaga e Sivuca em Copacabana, Rio de Janeiro (1954)



Fonte: acervo de familiares de Sivuca de Itabaiana

*Adeus Maria Fulô* possui uma grande importância na carreira de Sivuca. Além de ser a parceria de maior sucesso com Humberto Teixeira, um dos grandes letristas nordestinos ligados ao universo do forró, foi uma de suas primeiras composições a ser gravada. O primeiro registro é o de 1951, com Carmélia Alves e Jimmy Lester no vocais. Sempre revisitada, a canção nordestina ganhou projeção internacional quando gravada por Miriam Makeba. É interessante notar como 21 anos após a primeira gravação, Sivuca nos revela uma nova concepção para *Adeus Maria Fulô*. A versão original é escrita para formação de trio pé-de-serra - sanfona, zabumba e triângulo - como idealizado por Luiz Gonzaga, enquanto a versão de *Adeus Maria Fulô* do LP Sivuca (1973), produzido e lançado nos EUA pela gravadora *Vanguard*, traz uma sonoridade menos regional e mais universal, o que pode ser constatado através da formação escolhida gerando uma nova timbragem além da rearmonização da melodia e uma concepção mais expandida de arranjo.

O arranjo de *Adeus Maria Fulô* para o LP Sivuca (1973), trabalha com novos procedimentos harmônicos, assimilados através de um repertório ligado à bossa nova

e ao jazz. Sivuca explorou bastante o recurso do vocalize em seus solos, gravou o piano além de outros instrumentos. (análise disponível no capítulo 4).

Podemos destacar dentro de sua vasta produção ligada ao universo de forró, o baião *Feira de Mangaio*<sup>23</sup>, provavelmente o mais famoso, imortalizado na voz de Clara Nunes em 1979. A letra de Glória Gadelha, companheira e parceira musical de Sivuca, retrata, de forma descritiva, uma feira de rua aos moldes nordestinos e seus principais produtos. Durante esse enredo são citadas pessoas e personagens trazidos de memórias de infância do Sivuca, como o Zé, a Maria do Joá e a Zefa da Porcina.

Fumo de rolo, arreio de cangalha  
 Eu tenho pra vender, quem quer comprar  
 Bolo de milho, broa e cocada  
 Eu tenho pra vender, quem quer comprar  
 Pé de moleque, alecrim, canela  
 Moleque sai daqui me deixa trabalhar  
 E Zé saiu correndo pra feira dos pássaros<sup>24</sup>  
 E foi passo-voando pra todo lugar

Tinha uma vendinha no canto da rua  
 Onde o mangaieiro<sup>25</sup> ia se animar  
 Tomar uma bicada com lambu assado  
 E olhar pra Maria do Juá

Cabresto de cavalo e rabichola  
 Eu tenho pra vender, quem quer comprar  
 Farinha, rapadura e graviola  
 Eu tenho pra vender, quem quer comprar  
 Pavio de cadeeiro, panela de barro  
 Menino vou me embora  
 Tenho que voltar  
 Xaxar o meu roçado<sup>26</sup> que nem boi de carro  
 Alpargata de arrasto não quer me levar

Porque tem um sanfoneiro no canto da rua  
 Fazendo floreio<sup>27</sup> pra gente dançar  
 Tem Zefa de Porcina fazendo renda  
 E o ronco do fole sem parar (FEIRA, 1979)

Em depoimento de 2001 para Flavia Barreto, Sivuca relembra seu pai e descreve suas principais atividades profissionais, incluindo suas vendas na feira em

<sup>23</sup> Análises musicais de Feira de Mangaio em versão orquestral, encontram-se no capítulo 4.

<sup>24</sup> Era comum em diversas regiões do Nordeste, a venda de pássaros em feiras livres. Hoje em dia esse tipo de comércio é considerado uma prática ilegal.

<sup>25</sup> Mangaieiro é um regionalismo. Na linguagem popular nordestina significa camelô ou vendedor de rua.

<sup>26</sup> Xaxar, regionalmente, "xaxá", que significa preparar o roçado para plantação com o auxílio dos pés, deu origem aos passos e ao ritmo do xaxado, dança rápida e vigorosa associada à figura dos cangaceiros.

<sup>27</sup> Fazer floreio ou florear significa embelezar a melodia através de ornamentos e contracantos.

Pilar, ao que tudo indica, informações aproveitadas por Glória Gadelha e Sivuca para criação da letra de *Feira de Mangaio*.

*Meu pai tratava de couro com angico e passava tinta, fazia cabresto, rabichola, essas coisas. Lidava com couro. E fazia essas coisas todas e no sábado ele ainda botava isso no cavalo e ia lá para Pilar vender na feira.*(BARRETO, 2012, p. 36).

Tornou-se famoso o episódio em que Sivuca conheceu Hermeto Pascoal e seu irmão José Neto, na Rádio Jornal do Commercio. Os jovens irmãos alagoanos, recém-chegados em Recife para trabalhar na Rádio Tamandaré, despertaram a curiosidade da equipe da Rádio Jornal do Commercio. Francisco Passos Queiroz, o presidente da rádio, propôs uma apresentação musical reunindo os três albinos, sugerindo o nome do trio de *Os Sivuquinhas*. Sivuca desaprova essa sugestão, alegando que esse nome poderia gerar um estigma que não seria positivo para as carreiras de Hermeto Pascoal e seu irmão. O produtor da rádio Amarílio Nicéas impôs o nome ao conjunto O Mundo Pegando Fogo, fazendo uma alusão politicamente incorreta ao albinismo dos músicos, que saíram tocando juntos em um trio elétrico. Hermeto Pascoal e José Neto eram bastante jovens na época e ainda não tinham intimidade com a sanfona (Hermeto tocava pandeiro) – afinal tinham acabado de pegar emprestado as sanfonas de oito baixos, instrumentos de difícil execução e que não possibilitam tocar em todas as tonalidades. A música ficou a encargo do Sivuca que dirigia os jovens parceiros a fazer parecer que estavam ensaiados e tocando corretamente.

*Cheguei aí com 14 anos, com meu irmão Zé Neto. Foi uma época muito rica, conhecer nomes como Guerra-Peixe, Duda, Clóvis Pereira, tinha a Orquestra Paraguay que era maravilhosa. Doutor Pessoa [refere-se a Francisco Pessoa de Queiroz, presidente do grupo Jornal do Commercio na época] foi quem me deu meu primeiro acordeon. Um para mim e outro para meu irmão. Foi ele também quem deu a ideia da formação de um trio comigo, Zé Neto e Sivuca, acho que ele achou a gente bonitinho, todos bem branquinhos. Fomos tocar uma vez num programa chamado A Felicidade Bate à Sua Porta. Nem eu nem Zé Neto sabia tocar, então Sivuca tocou por nós três, ele tocando e nós fazendo mímica. Foi neste dia que o apresentador Paulo Duarte batizou o trio de O Mundo Pegando Fogo. E o mundo pegou fogo mesmo, porque Sivuca puxou Vassourinhas e foi aquela coisa.* (HERMETO apud TELES, 2016)

Alguns anos mais tarde, Sivuca indica Hermeto Pascoal (aos 19 anos) para trabalhar na Rádio Jornal do Commercio, como músico contratado, que acaba assumindo o posto de acordeonista, no regional de choro dessa emissora.

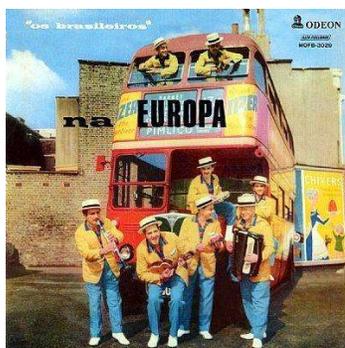
Após deixar o Recife, Sivuca se transferiu para o Rio de Janeiro, onde viveu por quatro anos com sua primeira esposa, a atriz e cantora Terezinha Mendes, mãe de sua filha Flávia. Nesse período, Sivuca dá continuidade às suas primeiras

gravações além de atuar como músico contratado da Rádio Tupi, participando de produções ligadas à Rádio Nacional. Sivuca segue fazendo caravana pela Europa em duas importantes turnês através da Lei Humberto Teixeira (Lei n. 3.447, de 23 de outubro de 1958).

Recentemente, foi lançado nas plataformas digitais, o álbum *O Baião em Paris*, título homônimo de uma canção de Humberto Teixeira. Na verdade, trata-se de um Maestros Guio relançamento do LP *Os Brasileiros na Europa* lançado em 1958, sob direção artística do de Moraes, gravado na Inglaterra. O texto de contracapa foi escrito por Humberto Teixeira e dizia o seguinte:

Tivemos como que o cuidado de renacionalizar para universalizar todo o repertório que através da sanfona de Sivuca, do clarinete de Abel Ferreira, dos vocalizes do Trio Irakitan, do ritmo de Pernambuco do Pandeiro e Dimas e do comando artístico do maestro Guio Moraes no cavaquinho, está sendo apresentada nos grandes centros europeus. (TEIXEIRA, 1958)

Figura 37 - capa do LP *Os Brasileiros Na Europa* (1958)



Fonte: Imnub.org

Figura 38 - capa do LP *Os Brasileiros Novamente* (1959)



Fonte: Forroemvinil.com

Após retornar ao Brasil, Sivuca passa por uma brevíssima estadia no Rio de Janeiro. Em 1964 vai para os EUA, onde acaba se fixando por mais de dez anos.

Nessa fase, a sua produção relacionada ao forró sofre um hiato e Sivuca passa a se dedicar mais ao violão, instrumento com que passa a trabalhar por boa parte do tempo até reconquistar seu lugar como acordeonista, em um país e época em que o *acordeon* sofreu bastante preconceito.

Mais tarde, após Sivuca regressar definitivamente ao Brasil em fins dos anos 1970, inicia uma nova fase de trabalho, onde passa a se envolver intensamente em projetos ligados ao forró, atuando como instrumentista e arranjador. Gravou em LPs de artistas como Os Trapalhões, Maria Alcina, Nando Cordel, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e principalmente Genival Lacerda, com quem trabalhou na produção de diversos LPs. (relação completa disponível no anexo 3).

Sivuca participou do Especial Luiz Gonzaga produzido e transmitido pela TV Globo em 1984. Alguns anos antes disso, em 1978, recém-chegado ao Brasil, Sivuca havia participado da gravação do LP Dengo Maior, de Luiz Gonzaga, que incluía uma composição de sua autoria com Glória Gadelha, *Serena No Mar*. O LP Dengo Maior conta ainda com a participação especial de Dominginhos e arranjos de Orlando Silveira.

Apesar de toda admiração mútua que havia entre Sivuca e Luiz Gonzaga, tinham carreiras bastante independentes. A influência de Luiz Gonzaga sobre Sivuca aconteceu de forma mais indireta, diferente do que ocorreu com Dominginhos, que foi apadrinhado por Luiz Gonzaga, sendo o seu principal precursor, trabalhando juntos por muitos anos. Luiz Gonzaga considerava Dominginhos imprescindível para acompanhá-lo em gravações de estúdio, geralmente com duas sanfonas, chegando a desmarcar a sessão de gravação, quando Dominginhos não estava disponível.

Figura 39 - Luiz Gonzaga, Oswaldinho do Acordeon, Dominginhos e Sivuca



Fonte: Jornal da Paraíba

Um álbum, que se destaca dentre os vários projetos de Sivuca ligados ao forró, é o CD *Cada um Belisca um Pouco*, lançado pela gravadora Biscoito Fino em 2004. O disco é considerado um épico, por reunir em um mesmo projeto os três maiores

sanfoneiros de forró naquele período: Sivuca, Oswaldinho do Acordeon e Dominginhos. O repertório transita por clássicos de Luiz Gonzaga, Dominginhos, Sivuca e Pedro Sertanejo<sup>28</sup> (pai de Osvaldo Silva, o Oswaldinho). Esse disco tem um interesse especial, por registrar o encontro de três grandes improvisadores, sendo possível reconhecer os traços pessoais em cada um deles.

Sivuca expressou, em diferentes momentos, que considerava Dominginhos o maior sanfoneiro de forró de todos os tempos. O último registro do encontro deles em vida foi documentado por Sergio Rozenblit, no filme e na série homônima *O Milagre de Santa Luzia*. Nessa filmagem Sivuca e Dominginhos tocam juntos, e de maneira improvisada, *Adeus Maria Fulô* (Sivuca e Humberto Teixeira) e *Roseira do Norte* (Pedro Sertanejo).

### 2.1.3 Choro

Quando nos referimos ao choro e sua importância na obra de Sivuca, estamos falando de uma "primeira escola" do sanfoneiro brasileiro, que consiste na formação de uma matriz própria:

*Bom, resumindo, eu creio que o sanfoneiro brasileiro é o único que toca choro, pra começar. O europeu talvez tenha até mais técnica que o brasileiro, mas na hora da pulsação musical, o brasileiro tem esse pulo do gato que é tocar choro, é tocar forró, é fazer ritmo com a sanfona, que eles não sabem fazer. Eu, por exemplo, fui fazer uma visita a uma orquestra de acordeão na Dinamarca. Aí peguei um dos instrumentos e toquei o "Quando me lembro", de Luperce Miranda. Quando terminei, a sanfoneira spalla da orquestra – eles dividem como uma mini-sinfônica – disse: 'Eu não sabia que esse instrumento tinha tantos recursos como você está me mostrando agora'. Então é isso. (SIVUCA apud SAMPAIO et alii, s/d)*

Conforme constatamos em sua biografia, Sivuca teve sua primeira formação musical desenvolvida através da oralidade e do tocar de ouvido. Dentre os estilos que ouvia desde criança através das rádios, o choro foi sem dúvida um dos mais recorrentes e inspiradores. O choro, enquanto escola brasileira, é das linguagens

---

<sup>28</sup> Pedro Sertanejo foi compositor e sanfoneiro de oito baixos, pai de Oswaldinho do Acordeon e criador da gravadora e selo Cantagalo no Rio de Janeiro, que existiu por mais de dez anos, especializada em música nordestina. Fundou o seu espaço cultural, o Forró de Pedro Sertanejo, bastante frequentado por músicos do gênero e dançantes, inicialmente no Rio de Janeiro e posteriormente em São Paulo. Pedro Sertanejo foi um dos grandes responsáveis por fomentar a música nordestina e por trazer a cultura do forró à cidade de São Paulo.

musicais mais completas em termos de diversidade de melodias, informações harmônicas e ritmos associados, possuindo um repertório tecnicamente exigente. Essa escola trouxe a Sivuca uma boa bagagem musical inicial, além de habilidades específicas como solista e acompanhador.

Ele não teve a oportunidade de frequentar uma escola de formação de músicos e obter, ao final do curso, um diploma como forma de confirmação da capacidade e do talento. Por este motivo, precisava cumprir alguns requisitos. Era imprescindível tocar um choro, porque quem soubesse tocar choro confirmava claramente ser um músico profissional. O valor do instrumentista era referente a dificuldade da peça que se mostrasse capaz de executar. (BARRETO, 2012, p. 79).

Através do choro, Sivuca aprende bastante sobre harmonia popular e como criar variações sobre as melodias, ornamentando-as. Convive com inúmeras formas de acompanhamentos com sua grande gama de claves e células rítmicas sincopadas. Desenvolve o senso de "comentar" uma melodia e de contrapontear. Acerca dos desafios que o choro exige de seus intérpretes em geral, não apenas musicais ou técnicos, por vezes até mesmo físicos, Barreto afirma:

O primeiro choro que Severino aprendeu foi Saxofone Por Que Choras, da autoria do popular Jararaca, da dupla Jararaca e Ratinho, ou seja, Severino Rangel Carvalho.

Ampliou o repertório e incluiu Tico-Tico no Fubá, de Zequinha de Abreu, que tocava, como ele conta, "a mil", para impressionar o público nas incursões pelo interior da Paraíba. Obteve estrondoso sucesso com a primorosa execução da difícil peça, no Cine Capitólio, em Campina Grande. Decidiu-se por incorporar o número na seleção que fazia mentalmente, de modo a se organizar para a ambicionada apresentação na Rádio em Recife. (2012, p. 80).

Certa vez, em entrevista para Rádio Jornal do Commercio, concedida em 15/07/1998, Sivuca se referiu a Jackson do Pandeiro como sendo "o único que tinha munheca para me acompanhar no *Tico Tico no Fubá*", dando a entender que executavam o choro, em andamentos bastante rápidos.

Dentre os acordeonistas anteriores ao surgimento de Sivuca, que se relacionam mais diretamente ao choro, estão: Luiz Gonzaga e Orlando Silveira, como principais referências, assim como Antenógenes Silva, Mário Zan, Mário Gennari Filho, Edy Meirelles, Arnaldo Meireles. Posteriormente Chiquinho do Acordeon e Dominginhos, embora mais jovens, foram grandes influências para Sivuca e para o cenário da música popular instrumental, além de parceiros em gravações em determinadas ocasiões. No caso específico de Chiquinho do Acordeon, tornou-se uma

referência à parte, por ser um dos poucos acordeonistas que liam bem partitura e que tocavam repertório de concerto.

Algumas obras do pianista e compositor Ernesto Nazareth, já haviam sido gravadas por Luiz Gonzaga, como por exemplo as faixas *Apanhei-te Cavaquinho* e *Escorregando*. Nessa última, a composição original contém uma ponte direta entre a segunda e terceira partes, que lembra bastante a figuração rítmica de um baião. Sivuca interpretou com maestria no seu primeiro LP *Eis Sivuca* (1956), uma versão de acordeon solo para o choro *Tenebroso*, que possui encaminhamentos harmônicos atípicos e uma melodia, na primeira parte, tocada na mão esquerda do piano, que Sivuca adaptou para o *acordeon*. Isso nos dá a dimensão de como o trabalho de Ernesto Nazareth continha importantes traços de modernidade em suas harmonias, influenciando muitas gerações, até os dias de hoje.

Pixinguinha é considerado, unanimemente, como figura central do choro e como um dos principais mestres da música instrumental brasileira de todos os tempos. Pixinguinha é a síntese da forma musical do choro, que se consolidou nas gerações anteriores, trazendo contribuições e inovações que marcam o seu trabalho, como a inclusão de instrumentos percussivos e o desenvolvimento de uma linguagem contrapontística própria, criando contracantos improvisados em tempo real, que influenciaram bastante os violonistas de sete cordas, como Dino Sete Cordas, e acordeonistas, como Sivuca. São exemplos de como contribuições de linguagens idiomáticas (como é o caso do choro) ultrapassam limites de um instrumento específico para o qual foram criadas, influenciando a maneira de se tocar de outros instrumentistas, e Sivuca soube muito bem como usufruir dessas fontes.

Sivuca fez registros fonográficos valiosos dentro da vertente do choro em suas primeiras gravações em 78 rpm, na cidade do Rio de Janeiro, demonstrando suas habilidades como improvisador e arranjador, que já haviam sendo desenvolvidas e ampliadas desde sua fase anterior de trabalho, nas rádios de Recife. Nessa fase inicial de suas gravações em 78 rpm, podemos destacar *Carioquinha no Flamengo*, onde ele cria um arranjo juntando os choros *Carioquinha* (Waldir Azevedo) e *Flamengo* (Bonfiglio de Oliveira). Nesta faixa, podemos ouvir um improviso notável na segunda parte do *Flamengo* e também uma ideia interessante de ponte entre os dois temas, onde ele aproveita o motivo menor do tema de *Carioquinha*, transformando-o em maior, criando assim uma modulação para o começo de *Flamengo*. Ainda nessa fase das gravações de 78 rpm, Sivuca gravou alguns choros de sua autoria como

*Entardecendo, Homenagem a Velha Guarda*, onde experimentou novas instrumentações em voga nos anos 50, como o uso de guitarra e vibrafone. Infelizmente, nessa época, havia poucos cuidados em se registrar a ficha técnica das gravações, problema que voltou a acontecer atualmente em plataformas como *Spotify, Deezer, YouTube* e outros.

Sivuca desenvolveu uma importante parceria com Altamiro Carrilho em sua fase no Rio de Janeiro. Altamiro participou do Regional do Canhoto, conjunto de choro formado por Dino Sete Cordas e Meira (violões), Canhoto (cavaco), Gilson (pandeiro) e Orlando Silveira (*acordeon*). Juntos participaram de projetos como Altamiro Carrilho e sua bandinha, e a Turma da Gafieira em sua segunda formação, da qual trataremos adiante, no subcapítulo Gafieira. Ainda no capítulo 4, sobre transcrições e análises, abordaremos aspectos interpretativos de Sivuca e de seus parceiros de conjunto, nas gravações de *Rio Antigo* e *Gracioso*, composições de autoria de Altamiro Carrilho.

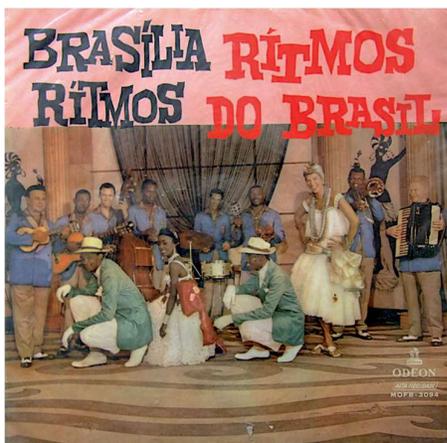
Figura 40 - Altamiro Carrilho e Sivuca



Fonte Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Outro projeto musical relevante ligado ao repertório de choro e samba foi o Brasília Ritmos, conjunto formado em 1959, por conta da Lei Humberto Teixeira que incentivou viagens de divulgação da música brasileira pelo exterior. O grupo era formado por Waldir Azevedo (cavaquinho); Sivuca (*acordeon*); Norato (trombone); Jorge Santos (violão); Eliseu (pandeiro); Swing e Wilma Valéria (vocais e percussão); Tião Marinho (baixo); Edson (bateria) e pelo Trio Fluminense, integrado por percussionistas da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro.

Figura 41 - capa do LP Brasília Ritmos - Ritmos do Brasil (1959)



Fonte: Forroemvinil.com

O conjunto excursionou pela Europa, resultando dessa turnê a gravação de dois LPs no Brasil. O LP *Conjunto Brasília Ritmos - Ritmos do Brasil*, com a interpretação das músicas *Vê se gostas*, de Waldir Azevedo e Otaviano Pitanga; *Manjeriço*, de Humberto Teixeira e Cícero Nunes; *Sivuca no frevo*, de Nelson Ferreira; *Delicado*, de Waldir Azevedo; *Na Glória*, de Raul de Barros, Ari dos Santos e Felipe Tedesco; *Eu não Morro Sem Ver Paris*, de Alcyr Pires Vermelho, Roberto Roberti e Arlindo Marques Júnior; *É Luxo Só*, de Ary Barroso e Luiz Peixoto; *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo; *Mulata Assanhada*, de Ataulfo Alves; *O Apito no Samba*, de Luiz Bandeira; *Sinfonia do Café*, de Humberto Teixeira, e *Copacabana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro. Em 1960, foi lançado o LP "Ritmos do Brasil - Vol. 2" com as músicas *Para dançar*, de Waldir Azevedo; *Fantasia Carioca*, de Alcyr Pires Vermelho e Osvaldo Santiago; *Moreninha e Kalu*, de Humberto Teixeira; *Tire A Mão Daí*, de Cristóvão de Alencar e César Brasil; *Deus me Perdoe* e *Só Uma Louca Não Vê*, de Lauro Maia e Humberto Teixeira; *Passa, Passa, Moreninha*, de Roberto Martins e Mário Lago; *Fogo-pagô*, de Humberto Teixeira e Sivuca; *Maracangalha*, de Dorival Caymmi; *Comprando Barulho*, de Djalma Mafra e Jorge Tavares, e *Baianinha*, de Humberto Teixeira e Alcyr Pires Vermelho (SIVUCA, 2002).

Dentre o repertório de choros compostos por Sivuca, podemos destacar:

- Entardecendo - primeiro choro de autoria a ser gravado em 1952 (transcrição da partitura em anexo 4). Gravado novamente em 1984 no LP Sivuca e Chiquinho do Acordeon.

- *Homenagem à Velha Guarda* - choro serenata em homenagem a Pixinguinha e seus parceiros musicais, a Turma da Velha Guarda. É uma de suas composições mais tocadas em rodas de choro. Sua primeira gravação foi realizada em 1956, fonograma em versão instrumental, com a participação de coro em *vocalize*. Posteriormente essa música recebeu uma letra do poeta e compositor Paulo César Pinheiro, sendo regravado por Clara Nunes no LP *As Forças da Natureza* (1977).
- *Músicos e Poetas* - Choro contemplado entre os finalistas no I Festival Nacional de Choro realizado pela TV Bandeirantes. A gravação ao vivo, feita por Sivuca e Evandro do Bandolim e seu regional, encontra-se disponível no LP *Brasileirinho – I Festival Nacional do Choro – As 12 Finalistas* (1977). Foi gravado novamente em diferente instrumentação no LP *Cabelo de Milho* (1980) (transcrição da partitura em anexo 4).
- *Cada Um Torce Como Pode* – Choro gravado no LP *Cabelo de Milho* (1980) e no LP *Let 's Vamos - Sivuca & Guitars Unlimited* (1987).
- *Dino Pintando o Sete* – composição em homenagem a Horondino José da Silva, o Dino Sete Cordas. Esse choro foi gravado no CD *Enfim Solo* (1997) em um arranjo para *acordeon* e violão de seis cordas, ambos instrumentos gravados por Sivuca. A música foi regravada no CD *Café Brasil vol.2 - Época de Ouro e Convidados* (2002).
- *Choro Serenata* - Gravado por Carlos Poyares e Seu Regional no LP *Revento Com A Flauta Os Bons Tempos Do Chorinho* (1977), *Portinho - Choro Chorado* (1977) de *Inezita Barroso e Evandro e Seu Regional* (1979).<sup>29</sup>
- *Choro de Cordel* - gravação de Sivuca e Quinteto Uirapuru (2004) em seu arranjo para *acordeon* e quinteto de cordas.

---

<sup>29</sup> Não foi localizada nenhuma versão desta música com o autor.

### 2.1.4 Bolero

A música caribenha, em especial o bolero<sup>30</sup>, também foi um gênero impulsionado pelo mercado internacional com grande influência no mercado brasileiro, no qual Sivuca se projetou, especialmente nos anos 50. O movimento do bolero no Brasil teve uma relação direta com o repertório executado pelas bandas de gafeira, devido ao seu forte apelo dançante, atingindo grande sucesso nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Sivuca, que transitava com facilidade em diversos estilos dançantes, tanto internacionais quanto nacionais, como boleros, *foxtrots*, choros e sambas de gafeira, construía assim a vasta fonte de inspiração, que nutriu sua trajetória como músico instrumentista e improvisador. Nesse período, sua produção caracterizou-se por interpretar e arranjar sucessos da música dançante. Ainda na fase dos 78 rpm, podemos ouvir um bolero de sua autoria, a faixa *Solidão*, gravada em 1955 por Chiquinho do Acordeon, Vero<sup>31</sup> e sua orquestra, pela gravadora Continental. Logo em seguida produz os álbuns *Motivo para Dançar vol.1 e 2* (1956-1957), que apresentam uma formação de baile semelhante à gafeira, e um repertório variado que incluía sucessos nacionais e internacionais em diversos, como boleros, choros, valsas, foxtrotes, temas de jazz, sambas-canções e o samba de gafeira.

Figura 42 - capa do LP Motivo para Dançar vol. 1 (1956)



Fonte: Forroemvinil.com

<sup>30</sup> Bolero é um ritmo cubano que mescla raízes espanholas com influências locais de vários países da América Latina. Apesar de nascer em Cuba, tornou-se também bastante conhecido como canção romântica mexicana, como é o caso de *Besame Mucho*. O ritmo foi se modificando, tornando-se mais lento e desenvolvendo temas mais românticos. O bolero se popularizou em diversos países latino-americanos incluindo Brasil, Argentina e Uruguai, especialmente na década de 1950.

<sup>31</sup> Vero foi um pseudônimo utilizado por Radamés Gnattali.

O pesquisador Ary Vasconcelos, em trecho do seu texto para contracapa do *Motivo para Dançar*, escreveu:

Chegou-se a um tal padrão de qualidade neste álbum para se dançar, que quase se pode prescindir do par. É que se por um lado o ritmo não permite que fiquemos sentados, por outro a arte e a técnica de Sivuca obriga a nos aproximar da vitrola, e ficar ouvindo indefinidamente as músicas. Sivuca, o "demônio louro do Acordeão", atinge neste LP o ponto culminante de sua fulgurante carreira. Parece requintar aqui em virtuosismo e classe. (VASCONCELOS, 1956)

Ainda no ano de 1957, Sivuca gravou em disco 78 rpm, o bolero *Esmagando Rosas* (Alcir Pires Vermelho e David Nasser), não poupando o uso expressivo do fole, com os efeitos de *vibrato* e *tremolo* característicos desse estilo, quando interpretado ao *acordeon*. Nesse mesmo ano, participa da gravação do LP *Boite*, de Nestor Campos, guitarrista de São Luiz do Paraitinga e um dos integrantes da Turma da Gafieira. Nesse LP, com claras influências latino-caribenhas em seu repertório, foram gravadas canções e temas de jazz em ritmo de bolero como *If You Can Dream* (N. Brodzky e S. Cahn), *Too Close for Comfort* (Jerry Bock, Larry Holofcener e George David Weiss), essa última imortalizada na voz de Ella Fitzgerald, além do bolero *Ternura* (Nestor Campos), e do mambo *Old Man Mambo* (Bob Taylor). Participam da formação desse disco: Zequinha Marinho (piano), Nestor Campos (guitarra), Sivuca (*acordeon*), Chuca-Chuca (vibrafone), K-Ximbinho (clarone), Pedro Vidal (baixo) e Paulinho Magalhães (bateria).

### 2.1.5 Gafieira

A palavra gafieira, pode ser definida segundo o dicionário Caldas Aulete, como:

1. baile popular, de entrada paga e frequentado por pessoas de baixo poder econômico e, da década de 1960 em diante, permeado por classes mais abastadas.
2. o local onde se realizam esses bailes." (GAFIEIRA, s/d)

O dicionário Michaelis da língua portuguesa define o samba de gafieira como:

"Samba bem ritmado, feito para dançar, surgido na década de 1940 e executado por grandes orquestras, com instrumentos de sopro (trombone, saxofone e trompete), por influência da música americana do pós-guerra." (SAMBA, s/d)

Esse tipo de proposta ou formação musical onde repertório e arranjos estão voltados para o baile, a partir de uma instrumentação contendo uma sessão rítmica-harmônica – chamada popularmente de "cozinha" – complementada por instrumentos solistas, é chamada de gafieira ou banda de gafieira.

O samba de gafieira pode ser entendido como uma forma de abordagem dançante de sambas, sambas-canções e suas variantes voltada para o baile, onde prevalecem arranjos instrumentais para sopros, por vezes *acordeon* e guitarra criando naipes, incluindo com frequência sessões de improvisações.

Nesse sentido, as fórmulas de acompanhamento criadas pela cozinha (piano, baixo, bateria e guitarra) se baseiam musicalmente nas claves rítmicas convencionais do samba, executadas pelo tamborim, mais a marcação do surdo, que já determinam o sentido do ritmo. O ritmo de samba, embora seja em 2/4, forma uma linha completa de tamborim a cada dois compassos. Temos como principal variante dessa levada, a clave invertida de tamborim, também muito utilizada, que segue o mesmo padrão abaixo, iniciando o ciclo no segundo compasso.

Figura 43 - grade básica do ritmo de samba, clave e marcação

The figure displays two musical staves in 2/4 time. The top staff, labeled 'Clave - Tamborim', shows a rhythmic pattern of eighth notes: a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note followed by an eighth note, and so on. The bottom staff, labeled 'Marcação - Surdo', shows a pattern of plus signs and circles: a plus sign followed by two dots, then a circle followed by two dots, and so on. The lyrics 'ti .. k tu .. k ti .. k tu .. k' are written below the surdo staff.

Fonte: cedida por Ari Collares

Colares define clave (rítmica) como "conceito da música afro-cubana pelo qual as claves são levadas<sup>32</sup> que se destacam com a função especial de orientar o fraseado, e que pode ser aplicado ao estudo dos ritmos brasileiros".

Seguindo essa linha de pensamento, muitos compositores e arranjadores como Sivuca, que trabalharam com o universo da música dançante, utilizando os ritmos afro-caribenhos e afro-brasileiros, se utilizam do conceito de clave como trilhos condutores, para distribuir as linhas melódicas e células de acompanhamento do arranjo aos

<sup>32</sup> O termo levada é utilizado para se referir a formas específicas de condução rítmica, podendo ser aplicado a instrumentos de percussão ou ainda a instrumentos harmônicos associados a função rítmica. Exs: levada de samba, levada de cavaquinho, levada de violão, levada de maxixe no violão.

instrumentistas. A consciência rítmica das claves torna-se importante ferramenta para se conceber e fundamentar arranjos aplicados a ritmos brasileiros, que poderão ser transmitidos, tanto através da via escrita, quanto através da oralidade.

Sivuca se aplicou a projetos ligados a linguagem da gafeira, especialmente em sua fase profissional no Rio de Janeiro, onde conheceu Altamiro Carrilho, e com quem atuou em diferentes projetos como Altamiro Carrilho e Sua Banda e a Turma da Gafeira. Ao ser perguntado sobre grandes momentos da música instrumental no Brasil, Sivuca se refere à Turma da Gafeira como um momento de inserção jazzística na música brasileira.

A formação de Sivuca e Seu Conjunto, escolhida para as gravações dos LPs Música para Dançar vol.1 e vol.2, anteriormente à Turma da Gafeira, embora apresentem em seu repertório, em sua maioria, gêneros caribenhos, mantém o perfil de instrumentação, abordagem e apelo dançante, não limitando o repertório das bandas de gafeira a um gênero exclusivo. O repertório de Turma da Gafeira no álbum Samba em Hi-Fi é formado por sambas de vários compositores em tratamento instrumental. O repertório do segundo disco, que tem como título o nome do conjunto, segue a mesma linha de abordagem musical dançante com espaços para improvisações dos solistas. Nesse repertório são interpretadas exclusivamente composições de Altamiro Carrilho, choros em sua maioria, interpretados com ingredientes jazzísticos em sua abordagem. A Turma da Gafeira em sua segunda formação foi composta por Zé Bodega (saxofone), Raul de Barros (trombone), Jorge Marinho (contrabaixo), Edison Machado (bateria), Altamiro Carrilho (flauta), Nestor Campos (guitarra), Britinho e Paulinho (piano), Maurílio Santos (trompete) e Sivuca (acordeon).

Figura 44 – capa do LP Samba em Hi-Fi (1957)



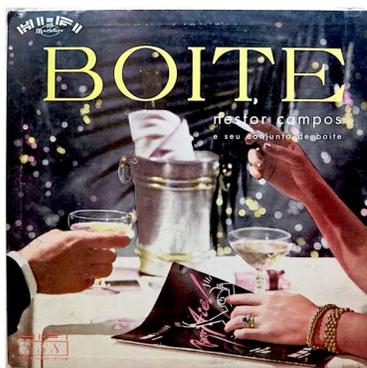
Fonte: Immub.org

Figura 45 – capa do LP Turma da Gafieira (1957)



Fonte: Imub.org

Figura 46 – capa do LP Boite (1957)



Fonte: Imub.org

Nota-se que, no mesmo ano, Sivuca participou do LP *Boite* de Nestor Campos, guitarrista e compositor de São Luiz do Paraitinga (SP), um dos integrantes da Turma da Gafieira. Na formação do LP *Boite*, participaram Sivuca (acordeon), K-Ximbinho (clarone), Chuca-Chuca (vibrafone), Zequinha Marinho (piano), Vidal (baixo) e Paulinho Magalhães (bateria). Fazem parte desse repertório temas bem sambados e outros mais jazzísticos, flertando com timbres e sonoridades bastante utilizados na época (segunda metade dos anos 50), como por exemplo, combinações timbrísticas em torno dos instrumentos: *acordeon*, clarinete, guitarra elétrica, vibrafone, contrabaixo, piano e bateria, somando-se, com frequência, a outros instrumentos solistas.

Instrumentações e escolhas de repertório semelhantes podem ser ouvidas em discos como *Par Constante* (1957) de Orlando Silveira; *Brejeirice* (1956) e *Ritmo de Samba* (1959) de Siles e seu conjunto ou em discos de K-Ximbinho, dessa época,

como *Em Ritmo de Dança* (1958), *K-Ximbinho e Seus Playboys* e *O Samba de Cartola* (1959).

O repertório das bandas de gafeira em geral, que tiveram seu auge nos anos 50, interpretavam principalmente os estilos: samba, samba-canção, choro, mambo e bolero.

### 2.1.6 Jazz

O interesse de Sivuca pela música norte-americana parece vir desde cedo. O jazz influenciou muitos músicos brasileiros de sua geração, principalmente através da programação que se ouvia nas rádios, o principal meio de comunicação de massa da época.

Sivuca relata, em entrevistas, que uma das músicas que tocou para o teste na Rádio Clube de Pernambuco foi *In the Mood* (Joe Garland e Andy Razaf), tema que ficou muito famoso através da gravação de *Glenn Miller e sua orquestra*. A outra música que tocou para o concurso, foi o choro *Tico-Tico no Fubá* (Zequinha de Abreu), pré-requisito para o repertório de um chorão ou sanfoneiro, que nos dá dimensão da grande projeção que essas músicas tinham na época. Em uma das cenas do documentário *Raízes do Fole* (2002), produzido e dirigido por Rafael Coelho<sup>33</sup>, Sivuca interpreta *In the Mood*, de uma forma bem-humorada, imitando como um sanfoneiro nordestino de oito baixos tocaria a *In the Mood*, em sua época.

Após três anos de trabalho nessa rádio, acabou se transferindo para a *Rádio Jornal do Commercio*, por vezes musicalizando radionovelas, impulsionando futuros trabalhos nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. A fase que Sivuca viveu e trabalhou em Recife (1945-1955) foi bastante frutífera em termos de formação, experiências profissionais e contato com diferentes músicos e estilos musicais em efervescência, não apenas os de origem pernambucana.

Sivuca participou ainda de várias formações, enriquecendo-as com a presença da sanfona. Foram parceiros os músicos que faziam parte da Orquestra Jazz Paraguay, da Jazz Band Acadêmica, do Regional de Luperce e da Orquestra Sinfônica. A noite fazia apresentações externas, em bares, teatros e cinemas. Tocou no Restaurante Leite com Luís Bandeira no vocal, Zé Menezes ao Clarinete e Américo Pesce no contrabaixo. Fazia uma música melódica, dançante e ainda boleros, sambas-canção, etc... (BARRETO; GASPARINI, 2010, p. 115).

---

<sup>33</sup> Aos 58 min 6s.

Em 1957, Sivuca participa de um banquete oficial para a recepção de Louis Armstrong no Palácio das Laranjeiras, com as presenças de Pixinguinha, Dorival Caymmi, Grande Otelo, e do presidente Juscelino Kubitschek. Na imagem, Louis Armstrong aparece cantando, enquanto Sivuca o acompanha.

Figura 47 - Louis Armstrong e Sivuca no Palácio das Laranjeiras



Fonte: Agência O Globo (27/11/1957)

A primeira excursão de Sivuca pela Europa aconteceu em 1958, foi realizada com o apoio da Lei Humberto Teixeira<sup>34</sup> e curadoria do próprio. Participaram dessa formação, além de Sivuca, o Trio Irakitan, o clarinetista Abel Ferreira, os percussionistas Dimas Sedícias e Pernambuco do Pandeiro, sob direção de Guio de Moraes. O conjunto foi chamado de Os Brasileiros, e se apresentou, com êxito, em Londres, Paris e Bruxelas, numa turnê que durou três meses, resultando no LP *Os Brasileiros na Europa*. Segundo Barreto (2001, pg 201), "ao final das apresentações do grupo (provavelmente em Paris), Os Brasileiros faziam uns números acompanhando pessoalmente a cantora francesa Edith Piaf."

Voltaram em 1959. O próximo escolhido para a turnê europeia através da Lei Humberto Teixeira, foi o compositor de samba Ataulfo Alves, que, três meses após o convite, desiste da viagem. Humberto Teixeira convida novamente Sivuca para a turnê europeia, deixando a cargo do mesmo a arregimentação musical do conjunto. Sivuca

---

<sup>34</sup> A lei foi criada e aprovada pelo próprio Humberto Teixeira [letrista, compositor, flautista e deputado federal cearense] (1915-1979), um dos formatadores do baião, ao lado de Luiz Gonzaga, durante o governo de Juscelino Kubitschek. O objetivo dessa lei era a difusão da música brasileira de qualidade, financiando turnês de conjuntos de música brasileira no exterior.

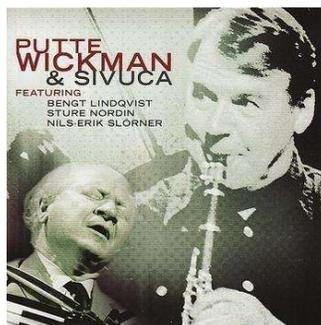
aceita o convite, deixando claro a Humberto a condição de que nessa próxima viagem, após o final da turnê, ele não voltaria de imediato para o Brasil. A condição foi aceita.

Sivuca fixou residência em Paris, entre 1960 e 1964, realizando temporadas no *night club* La Grande Séverine e shows na Bélgica, Suíça, França e Itália.

Quando retornou ao Brasil após sua segunda turnê europeia, Sivuca já vivia uma crise em seu casamento com a cantora e atriz Terezinha Mendes, o que acabou culminando em divórcio. A situação política no país não estava nada favorável pois acabava de acontecer o golpe de 1964, abalando drasticamente as condições de trabalho da classe musical e artística em geral, gerando um período de grandes incertezas. Nesse momento, Sivuca recebeu o convite da cantora Carmen Costa para fazer uma série de apresentações nos Estados Unidos. Ele aceita a proposta, que a princípio seria de uma turnê de aproximadamente seis meses. O plano inicial havia falhado, pois apenas uma apresentação importante havia sido confirmada. Sivuca decide tentar prosseguir sua vida por lá, e sua breve turnê acabou se transformando num período de 12 anos de residência nos EUA (1964-1976).

Em 1968, Sivuca gravou um LP em parceria com o clarinetista sueco Putte Wickman. No repertório podemos ouvir alguns *standards* de jazz como *Misty* (Errol Garner), *There Will Never Be Another You* (Harry Warren), *Someone To Watch Over Me* (George Gershwin), entre outros temas de bossa nova, incluindo alguns de sua autoria.

Figura 48 - capa do LP Putte Wickman & Sivuca (1968)



Fonte: Forroemvinil.com

Ainda com Sivuca e Putte Wickman, podemos assistir um valioso registro em vídeo, produzido pela TV2 na Suécia no ano de 1969, onde Sivuca toca *acordeon* e violão. Neste vídeo é apresentado um repertório diversificado, incluindo algumas músicas do disco lançado anteriormente, como *Céu e Mar* (Johnny Alf), *Arrastão* (Edu

Lobo), *Felicidade* (Tom Jobim), *La Pluie sur la Mer* (Sivuca), *There Will Never Be Another You* (Harry Warren), *How Insensitive* (Tom Jobim), *Berimbau* (Baden Powell).<sup>35</sup>

O jazz e a bossa nova propiciaram um vasto campo para Sivuca idealizar e experimentar fusões de elementos idiomáticos. Em outros gêneros brasileiros, Sivuca evita fazer fusões excessivas, respeitando as figuras rítmicas e as sonoridades de origem. É o caso do frevo, do baião, do samba e do choro. No entanto, após uma certa experiência de trabalho, passa a experimentar e elaborar fusões com mais intensidade, a exemplo de como outros compositores faziam, como Johnny Alf (misturava samba, bossa nova e jazz) ou Moacir Santos, que trabalhava com fusões de ritmos pernambucanos com elementos jazzísticos e samba, que resultaram em diversos LPs como o álbum *Coisas*.

Figura 49 - capa da coletânea Brasil USA 70 (2019)



Fonte: Discogs.com

Sivuca incorporou bem os elementos idiomáticos do jazz, conforme podemos ouvir em diversos projetos, embora o próprio não se considerasse um *jazzman*.

*(...) Eu resolvi aproveitar aquela experiência esplêndida que foram os 13 anos nos Estados Unidos e voltar pra aqui e dizer pra juventude que nós temos que fazer a música brasileira, e servir de exemplo. Quer dizer... cheguei aqui mais nordestino do que antes. Porque antes eu excursionava e tocava músicas de Glenn Muller aquela coisa toda, mas eu verifiquei o seguinte: que eu nunca vou tocar a música americana ou de outro país qualquer tão bem quanto eles tocam. Eu vou tocar razoavelmente bem, mas com sotaque. Ao invés de tocar com sotaque, eu vou tocar a música nossa mesmo, eu vou tocar o que eu sou. Pois só nós perdemos a dívida externa, pode se pagar, pode se não pagar,*

<sup>35</sup> Músicos: Severino (Sivuca) Dias de Oliveira - (acordeon e violão), James Phillips (baixo), Luizito Ferreira (bateria), Leopoldo Fleming (percussão). Músicos Convidados: Putte Wickman (clarinete) e Monica Zetterlund (vocal). Jan Bergenstråhle - designer de palco e Karl Jaskel - produtor, TV 2.

*não faz a mínima diferença. Agora... Perda de identidade cultural aí a coisa já fica mais difícil.*<sup>36</sup> (SIVUCA, 2015)

Sivuca incorporou uma influência jazzística a diferentes estilos brasileiros e do mundo, reconhecendo ser mais interessante investir na interpretação de músicas brasileiras e fusões. Reconhece assim sua vocação inconfundível, aproveitando-se das fusões de suas raízes com as inúmeras influências no decorrer de seu trajeto artístico, insere seu sotaque às criações e interpretações, que são suas marcas pessoais, investindo, após o seu retorno ao Brasil em arranjos de música brasileira.

### **2.1.7 Bossa nova**

Sivuca aderiu ao repertório de bossa nova, desde seus prenúncios, em fins de anos 50. A gravação de *Chega de Saudade* de 1958, cantada por Elizeth Cardoso com acompanhamento de João Gilberto é considerado o marco inicial da bossa nova, embora compositores como Sivuca, Garoto, Johnny Alf, Chiquinho do Acordeon e Radamés Gnattali, que colaboraram com o universo musical do choro e samba canção nos anos 50, já estariam flertando com harmonias e instrumentações influenciadas pelo jazz, em busca de novas sonoridades e da modernidade que permeia a cena musical da bossa nova.

*Estive muito atrelado à bossa nova. Eu fazia parte daquela turma da pesada. A gente se reunia. Em 1950, morei no Rio, fui tocar num clube que tinha o esquema de você tocar meia hora e deixar para o outro. O outro era Tom Jobim. Fui muito amigo de Dolores Duran, Edinho, do Trio Irakitan, Edson França e Lúcio Alves. Fazia parte da turma que se reunia em Copacabana para pesquisar a relação do samba com o jazz. Mas a bossa nova foi um movimento musical elitista, que ajudou a melhorar a qualidade harmônica da música brasileira em geral. Éramos, antes da bossa nova, um bocado de compositores que nem sequer se preocupavam em estudar teoria musical. O conservatório do músico brasileiro, antes da bossa nova, era a mesa do bar. Eram boêmios que faziam música. Depois o quadro foi se modificando, A música intuitiva não entrava na bossa nova porque a harmonia se sofisticou. Tom Jobim estudou muito. O João Gilberto não. Ele veio a estudar um pouco depois, mas ele era um remanescente dos boêmios musicais, um harmonista nato. João pega o violão e harmoniza tudo na hora, corretamente. E se der um tropeço sabe e procura uma melhor, é feito o Gonzaguinha. (SIVUCA apud BARRETO. 2012, p.178)*

---

<sup>36</sup> Depoimento de Sivuca ao Instituto Cultural Cravo Albin

Na época em que Sivuca se transfere para os EUA, em 1964, a bossa nova estava no auge de seu sucesso mundial. Luiz Bonfá influenciou diretamente Sivuca a tocar violão, segundo depoimento do próprio em apresentação no Instituto Cravo Albin (1986), em que descreve suas conquistas como músico brasileiro em território estadunidense, através do violão.

*Tudo começou em 1946 quando teve no Recife um grupo chamado os Quitandinha Serenaders<sup>37</sup>. Acho que pouca gente lembra desse grupo. É... Era um grupo na época liderado pelo meu amigo Luiz Bonfá<sup>38</sup>. E Luiz Bonfá é um violonista (assim) de mão cheia. Quer dizer... a gente ouvir o Luiz Bonfá tocar... As pessoas que não tem [sic] tendência a tocar, se delíam com o que ele toca. As pessoas que têm tendência (a tocar) tem vontade de fazer o que ele faz. Então Bonfá tocou tão bonito que eu fiquei com vontade de aprender o instrumento, e não tinha meios, tocar violão era um negócio muito difícil. Mas aí quando fui para os Estados Unidos, que sanfona não tinha jeito, eu comprei um violão e comecei a estudar. E Bonfá casualmente estava por lá e me ensinou muita coisa. Inclusive o primeiro violão bom que eu toquei nos Estados Unidos foi um presente do Luiz Bonfá. E foi aí que começou tudo. Eu tive que tocar violão pra começar minha nova vida nos Estados Unidos, que eu fui lá passar seis meses e acabei ficando 13 anos (...)(Sivuca, 2015)<sup>39</sup>*

Figura 50 - Sivuca e o violão



Fonte: MARCELO, 2012

Em seus primeiros anos de trabalho nos Estados Unidos, Sivuca se apresentava, quase que exclusivamente como violonista, inserindo pouco a pouco o

<sup>37</sup> Quitandinha Serenaders - Conjunto vocal com repercussão nos anos 1940. De curta, porém marcante atuação, era formado por Alberto Ruschell, Francisco Pacheco, Luiz Bonfá, e Luiz Telles, em 1946. O nome do conjunto foi dado pelo produtor musical Carlos Machado quando o mesmo se apresentava no Hotel Quitandinha em Petrópolis, RJ. Com o fim dos cassinos em 1946 por decreto do então presidente Eurico Dutra, o conjunto buscou novos rumos para a carreira e rumou para a cidade do Rio de Janeiro onde se apresentaram em rádios como a Nacional e outras.

Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/quitandinha-serenaders/>

<sup>38</sup> Luiz Bonfá (Rio de Janeiro, 17/10/1922 — Rio de Janeiro, 12/1/2001) violonista, cantor e compositor brasileiro, autor de *Manhã de Carnaval* e *Samba do Orfeu* (ambas com Antônio Maria).

<sup>39</sup> Depoimento de Sivuca ao Instituto Cravo Albin aos 33min e 48s.

*acordeon* nos projetos, os quais fazia parte. Conseguiu através disso romper com um grande preconceito, que o *acordeon* sofria no exterior nessa época, tendo recebido o seguinte telegrama: "Mister Sivuca: finalmente encontrei alguém que me fizesse fazer as pazes com esse maldito instrumento que se chama acordeon. Assinado Miles Davis." (SAMPAIO *et alii*, s/d)<sup>40</sup>

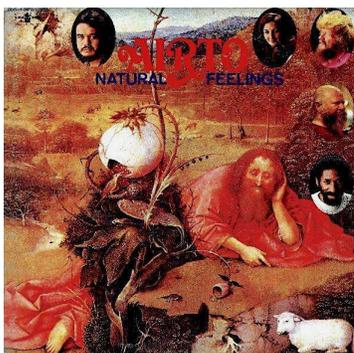
É fato que Sivuca despertou grande interesse na cena musical norte-americana, pois independentemente do instrumento utilizado, sua criatividade, como arranjador e improvisador, colocou-o em destaque, especialmente após sua atuação nos conjuntos de Miriam Makeba e Harry Belafonte. Antes disso, Sivuca já havia participado das gravações do LP Oscar Brown Jr & Luiz Henrique - Finding a New Friend (1965), bem ao estilo da bossa nova. Luiz Henrique, músico e compositor catarinense, foi um importante amigo e parceiro musical de Sivuca desde os momentos iniciais de suas carreiras em terras norte-americanas. Luiz Henrique foi responsável por apresentar Sivuca a Oscar Brown, que, posteriormente, se tornou um importante parceiro de Sivuca, na concepção e realização do musical Joy, e a John Payne, contrabaixista americano, entusiasta da música brasileira. Foi Payne quem o apresentou a Miriam Makeba.

Podemos concluir que, após realizar os primeiros projetos e parcerias nos Estados Unidos, Sivuca conquistou seu devido lugar, como acordeonista, dentro da cena musical local, quebrando, significativamente, o preconceito que existia em torno do instrumento. Dentro dessa fase, podemos destacar importantes participações em álbuns de artistas brasileiros, que viveram por lá, como *Natural Feelings* (1970) do percussionista Airto Moreira, com participações da cantora Flora Purim e do multi-instrumentista Hermeto Pascoal, e os álbuns *Dom Um Romão* (1972), *Spirit of the Times* (1973) e *Hotmospheres* (1976) do baterista e percussionista Dom Um Romão, com quem conviveu e dividiu um *flat* em seus primeiros anos, em Nova York.

---

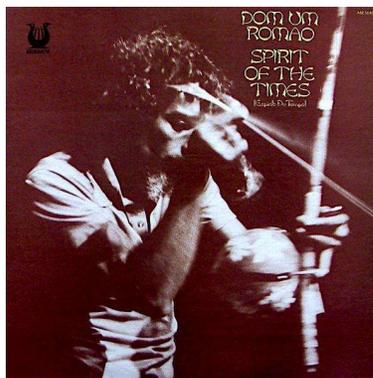
<sup>40</sup> Miles Davis impressionou-se positivamente quando ouviu gravações de Sivuca para um documentário produzido para NBC (The National Broadcasting Company - Nova Iorque EUA) (SAMPAIO, s/d)

Figuras 51 - capa do LP Natural Feelings (1970)



Fonte: Immub.org

Figura 52- capa do LP Spirit of the Times (1975)



Fonte: Discogs.com

Figura 53 - capa do LP Hotmosphere (1976)

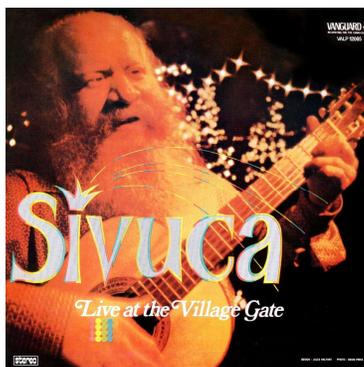


Fonte: Discogs.com

Sivuca gravou um registro ao vivo no Village Gate, um famoso *nightclub* em Nova York, onde importantes músicos de jazz se apresentavam. Esse material se transformou no LP *Live at Village Gate* (1975), com repertório que transitava entre bossa nova, afro-sambas, incluindo sucessos como *Adeus Maria Fulô*

(Sivuca/Humberto Teixeira), *Aint no Sunshine* (Bill Withers) e *Coisa n.10* (Moacir Santos).

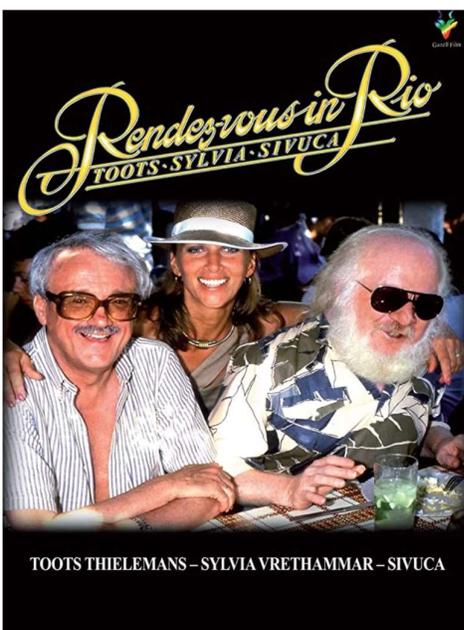
Figura 54 - capa do LP Sivuca Live at Village Gate (1975)



Fonte: Forroemvinil.com

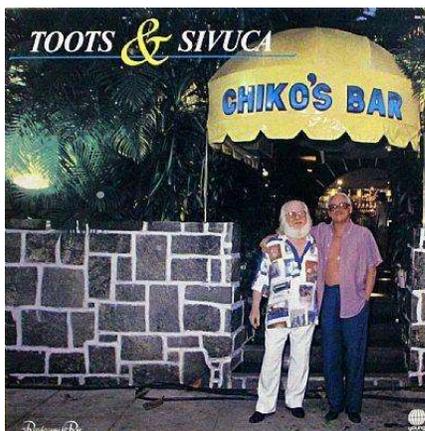
Nos anos 80, Sivuca participou de alguns projetos pontuais, ligados à bossa nova e jazz. Nessa fase, podemos destacar a sua parceria com o gaitista Toots Thielemans, que resultou nas gravações do DVD *Rendez Vous ao Rio* em 1985, (lançado no Brasil como *Encontro no Rio*) e, também, do LP *Chikos Bar* em 1986, pela gravadora RCE.

Figura 55 – capa do DVD Rendez-vous in Rio (1985)



Fonte: Immub.org

Figura 56 – capa do LP Toots & Sivuca - Chiko's Bar (1986)



Fonte: Forroemvinil.com

### 2.1.8 Música africana

"Pelo bastão de Xangô e o caxangá de Oxalá  
Filho Brasil pede a bênção, Mãe África"<sup>41</sup>

Sivuca encontra proximidades entre o forró nordestino e danças populares de origem africana, no que diz respeito às suas manifestações e funções sociais, conforme entrevista para o documentário Viva São João:

O Nordeste é fortíssimo nas suas manifestações culturais, notadamente no ritmo do forró, que é o ritmo da alegria das pessoas, do fim de semana. O Forró está para o nordestino assim como o *Highlife*<sup>42</sup>, como a *Upakanga*<sup>43</sup>, estão para os africanos na África. (SIVUCA *apud* VIVA)

Sivuca teve contato com relevantes músicos africanos em diferentes circunstâncias. Em suas duas primeiras viagens para Europa, Sivuca esteve em contato com o Duo Ouro Negro (Angola). Numa fase seguinte, em que morou nos EUA, trabalhou ativamente com a cantora Miriam Makeba, sendo arranjador e diretor de seu conjunto por quatro anos.

<sup>41</sup> Letra de Paulo César Pinheiro para a música *Mãe África*, gravada em diferentes LPs pelos autores, por Clara Nunes e por outros intérpretes.

<sup>42</sup> *Highlife* é um gênero musical que surgiu em Gana, com influências africanas, jazzísticas e caribenhas. É também uma das principais influências do gênero *afrobeat*. Seu principal representante foi o músico multi-instrumentista E.T Mensah. (PLAGEMAN, 2013, tradução nossa)

<sup>43</sup> *Upakanga* ou *Mbaqanga* (na grafia original) é um dos ritmos dançantes da África do Sul, que surgiu no início da década de 1960, tendo como raiz a música rural do povo Zulu, a partir de ritmos como *kwela*, *marabi* e fusões com o *jazz*. Na língua zulu, *mbaqanga* significa um mingau de farinha de milho que se come diariamente.

Em 1958, Sivuca participa de sua primeira turnê europeia, com o conjunto *Os Brasileiros*. Apresentaram-se, em temporada de três meses de duração, com shows no *Olympia* de Paris, no *London Palladium* e na Exposição Internacional de Bruxelas. Ao voltar para o Brasil, da primeira turnê europeia em 1959, Sivuca foi demitido da TV Tupi, por ter aderido a uma greve de reivindicação salarial. No mesmo ano, Sivuca e músicos arregimentados por ele, são convidados a realizar uma nova turnê europeia. Dessa vez Sivuca não regressou ao Brasil com os demais companheiros. Foi contratado por uma *boite* de Lisboa e lá ficou até o ano seguinte. Residiu em Lisboa por nove meses e, nessa época, participou como instrumentista e arranjador do primeiro disco de música angolana gravado na Europa: "Africaníssimo - Sivuca/ Duo Ouro Negro" da gravadora *Valentim de Carvalho*.

Figuras 57 - capa do LP Africaníssimo - Duo Ouro Negro com Sivuca (1959)



Fonte: Forroemvinil.com

Figura 58 - contracapa do LP Africaníssimo - Duo Ouro Negro com Sivuca (1959)



Fonte: Forroemvinil.com

Ouro Negro manteve relações com a política e emancipação de Angola, utilizando as canções em quimbundo e português.

O primeiro grupo (angolano) a desbravar os mercados europeu, brasileiro, norte-americano e cubano foi o Duo Ouro Negro, formado por Milo Mac Mahon (Huila, 1940-1985) e Raul Indipwo (Cunene, 1933-2006), originário de Benguela, ao sudoeste de Angola. A primeira apresentação do Duo, em Luanda, aconteceu em junho de 1957. Com a popularidade conquistada em Angola, rapidamente se tornaram frequentes em shows e festivais em Portugal, inaugurando uma vertente da música angolana “for export”. A carreira exitosa incluiu turnês por todos os continentes (a primeira ida à Europa foi em 1959), comprovando o sucesso de suas carreiras e inserindo Angola no catálogo do mercado nascente da world music, onde já figuravam nomes da música do continente africano — Miriam Makeba, Ladysmith, Black Mambazo (África do Sul) e outros. Elegemos a data de 1959 como marco desse processo de cosmopolitismo ou internacionalização da música angolana, em função da representatividade do Duo Ouro Negro no mercado internacional como o maior divulgador da cultura angolana. O protesto, o ataque ao governo colonial não eram alvo do Duo Ouro Negro. É possível perceber que o Duo Ouro Negro contribuiu na formação de uma angolanidade ainda mais global, que aliou símbolos locais (na vestimenta, nos textos cantados em diversos idiomas locais mesclados com o português, na difusão de belezas da natureza e da cultura do país) com símbolos de uma modernidade pretendida: elementos da música cubana, instrumentação da música popular portuguesa (flauta clarinete, *acordeon*) e arranjos sofisticados. Dessa forma, atendiam aos anseios locais de expressão do “ser angolano” e de autoidentificação, e cumpriam códigos da indústria da world music, ávida por exotismos em música, promovendo a música angolana por meio de um duo de violonistas cantores dançarinos sorridentes mestiços. O Duo Ouro Negro surgiu na esteira do projeto artístico e nacionalista do Ngola Ritmos, mas com seu vetor apontado para fora do país, enquanto o Ngola Ritmos teve intensa atuação interna e muito mais politizada. Nota-se, pelas capas dos LPs e pelos registros em vídeo disponíveis na web, uma ênfase à imagem de instrumentos musicais típicos da região de Angola, como kisanji ao lado do violão, e vestimentas “tribais” alusivas à cultura africana, como uma exacerbação da africanidade. (KUSCHICK, 2016, p. 92)

Quando voltou para o Brasil, após sua segunda turnê europeia, Sivuca não permaneceu muito tempo no país, pois segundo ele havia chegado na “época errada”. Além do agravante de ter vivido uma crise conjugal incontornável gerada por sua estadia europeia prolongada, sem dar notícias a esposa, o golpe militar de 1964 acabara de acontecer no Brasil e Sivuca decide transferir-se para os EUA, aproveitando a oportunidade de um convite de trabalho para uma turnê, feito pela cantora Carmen Costa, que acabou não acontecendo conforme as condições prometidas. Sua estadia nos EUA, que segundo planos iniciais seria relativamente curta, cerca de alguns meses, acabou resultando em 13 anos de residência em Nova Iorque, no Bronx. Nessa fase Sivuca passa a se dedicar quase que exclusivamente ao violão, instrumento que estava em voga nos EUA e Europa, muito por influência da bossa nova.

No início, Sivuca passou dificuldades: fazia *busking*<sup>44</sup>, tocava por cachês baixos, entre outros bicos, até se estabelecer profissionalmente e conhecer artistas com quem passou a trabalhar, como Miriam Makeba, Harry Belafonte que o contratava para acompanhá-lo em shows e gravações.

Em 1965, Sivuca foi apresentado por Don Payne a Hugh Masekela<sup>45</sup>, o então marido e produtor da cantora sul-africana Miriam Makeba.

*Conheci um baixista, Don Payne, louco por bossa nova, amigo de João Gilberto, que me levou à Miriam Makeba. Ela tinha uma excursão e o trio se desfez. Queria a Rosinha de Valença, que não estava nos Estados Unidos. O Don Payne sugeriu o meu nome. Fiz o teste. A audição começou às 15h [sic] e terminou às 2h [sic] do dia seguinte, com todo mundo de fogo.*  
(SIVUCA apud BARRETO, 2012, p. 264)

A um certo ponto do teste, Miriam Makeba já estava bastante convencida de que aquele homem albino conhecia bem os ritmos africanos. Desejou saber como Sivuca havia aprendido aqueles ritmos. Sivuca comenta na mesma entrevista.

Ela precisava de um violonista, um contrabaixista e um percussionista. Aí eu fui lá fazer um teste de violão na mão. Quando me mostravam como era o ritmo que ela cantava, era a mesma coisa que um ritmo nordestino, que nós chamamos de balaio. Fui tocar o balaio pra ela cantando. Ela olhou pra mim... A filha dela falava francês e eu não falava nada de inglês. Nessa altura eu já falava francês. "Sivuca, minha mãe quer saber onde é que o senhor aprendeu o ritmo sul-africano tão bem?" Eu disse: "Diga a ela que foi por assimilação. Estou fazendo um ritmo nordestino chamado balaio<sup>46</sup> que é igual ao que ela chama de upakanga (mbaqanga), da África do Sul". Aí fui logo contratado por ela. (SIVUCA apud SAMPAIO *et alii*, s/d)

Sivuca é admitido como músico do conjunto de Miriam Makeba assumindo o papel de arranjador dessa formação: um trio integrado por Leopoldo Fleming Júnior (percussão e bateria), William Salter (contrabaixo) e Sivuca (violão e *acordeon*). Tão logo Sivuca assumiu a direção musical, Miriam Makeba já estaria fazendo sucesso

---

<sup>44</sup> *Busking* - A atividade de tocar música nas ruas ou em outro lugar público em troca de doações espontâneas dos transeuntes. Na linguagem popular: "Passar o chapéu".

<sup>45</sup> Hugh Masekela (4/4/1939-23/1/2018) foi músico sul-africano, trompetista, cantor e compositor, além de escritor e crítico musical. Por vezes chamado como o pai do jazz sul-africano, foi casado com Miriam Makeba entre 1964 e 1966. Sivuca participou de algumas faixas de seu álbum *Colonial Man*, lançado em 1976.

<sup>46</sup> "O balaio é brasileiro da gema e procede do Nordeste" - assevera Augusto Meyer em seu Guia do Folclore Gaúcho. Do ponto de vista musical, o balaio guarda a nítida feição de nossos velhos lundus - aqueles velhos lundus que criaram, no Nordeste do Brasil, o baião ou o baiano. Nas estrofes de seu canto, outrossim, o balaio relembra quadrinhas dos sertanejos, não faltando sequer um redundante "Não quero balaio não", bastante estranho ao linguajar gauchesco. Constituiu uma dança popular em toda campanha do Rio Grande do Sul, até fins do século passado. O nome "balaio" origina-se do aspecto de cesto que as moças dão às suas saias, quando o cantador diz: "moça que não tem balaio, bota a costura no chão". A esta última voz, as mulheres giram rapidamente sobre os calcanhares e se abaixam, fazendo com que o vento se embolse nas saias. (CORTES; LESSA, 1961, pg. 113).

mundial, em boa parte atribuído ao lançamento da música *Pata Pata*<sup>47</sup>, que possui uma grande colaboração de Sivuca no arranjo, embora ele, humildemente, diga que tenha sido resultado de um arranjo coletivo.

Sivuca foi inserindo, pouco a pouco, o *acordeon* em repertórios dos shows de Miriam Makeba, que a princípio não gostava do instrumento, mas que, aos poucos, foi ganhando simpatia e sendo cativada, chegando a interpretar com profundidade o arranjo de Sivuca para a música *When I've Passed On* (William Salter<sup>48</sup>). Essa música já havia sido gravada por ela em 1965, no LP *The Magic of Miriam Makeba* (orquestrado e dirigido por Sid Bass). Posteriormente, com a presença de Sivuca no grupo, gravaram outras versões, como a do LP *Miriam Makeba In Concert* (1967), um registro ao vivo no *Carnegie Hall* e a versão do compacto simples que tinha ao lado B a faixa *Reza* (Edu Lobo). Gravaram juntos o baião *Adeus Maria Fulô* em compacto duplo, lançado em 1968.

Além das gravações oficiais em LPs, Sivuca e Miriam Makeba possuem importantes registros em vídeo, produzidos na Suécia, disponíveis na internet, como o *Live At Berns Salonger* (1966), gravado em Estocolmo, e o *Together* (1969), produzido pela *The Swedish Broadcasting Corporation* em Montreux, onde *When I've Passed On* foi gravada em uma versão primorosa.

Ao longo de seus quatro anos de trabalho ao lado de Miriam Makeba, Sivuca acompanhou a cantora em turnês pela África, Europa, Ásia e América.

Sivuca também foi o diretor musical de *Joy*, uma peça de teatro musical que teve sua estreia na cidade de São Francisco em 1969. As canções foram compostas por Oscar Brown, Jean Pace, Norman Shobei, além do próprio Sivuca.

A temática do musical trata de um protesto contra o alistamento de jovens negros norte-americanos, que eram enviados prioritariamente ao *front* de guerra no Vietnã em comparação aos soldados brancos. *Joy* permaneceu em cartaz por três

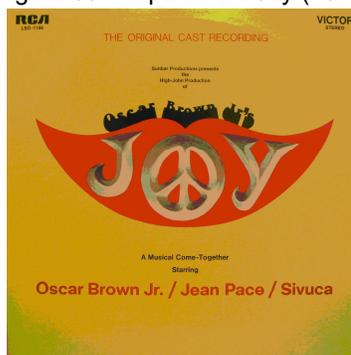
---

<sup>47</sup> *Pata Pata* é uma canção afro-pop que se popularizou mundialmente através de Miriam Makeba. É também o nome de um estilo de dança que se tornou muito popular em meados de anos 50 nos *shebeens* (estabelecimentos que comercializavam ilegalmente bebidas alcoólicas) de subúrbios e pequenas cidades de predominância negra em Johannesburg, oficialmente designada por ocupação negra através da legislação do Apartheid. *Pata Pata* significa "toque toque" na língua Xhosa. Os movimentos dessa dança fazem referência e satirizam uma revista policial, situação inconveniente muito comum vivenciada pela população negra daquela região sul-africana. A versão de Miriam Makeba que mais se popularizou é a gravação de 1967, produzida nos Estados Unidos (LUCIA, 2009).

<sup>48</sup> William "Salty Bill" Salter FOI UM compositor, contrabaixista e produtor norte-americano, nascido em Harlem, região suburbana de Nova York. Participou do trio que acompanhava Miriam Makeba na época em que Sivuca participou da formação como instrumentista e diretor musical do conjunto."

meses, alcançando grande sucesso. Posteriormente a peça foi exibida no circuito *off-broadway*. Em 1970, o musical Joy foi indicado para o Prêmio Tony, uma espécie de Oscar do Teatro. No mesmo ano, foi produzido um LP homônimo com a trilha sonora original da peça, interpretada por atores e músicos que faziam parte do elenco, praticamente todos afrodescendentes e norte-americanos, exceto os brasileiros Sivuca e o baterista Everaldo.

Figura 59 - capa do LP Joy (1970)



Fonte: Forroemvinil.com

Figura 60 - detalhe da contracapa - Sivuca, Jean Pace e Oscar Brown Jr.



Fonte: Forroemvinil.com

Em 1976, Sivuca participa do LP Colonial Man, do trompetista sul-africano Hugh Masekela (ex-marido de Miriam Makeba) em duas faixas do disco. Em 1978 Sivuca lança o LP Sivuca pela gravadora Copacabana. Esse disco contém duas composições próprias em ritmo de *upakanga*: *Mãe África* em parceria com Paulo César Pinheiro e *Barra Vai Quebrando*, em parceria com Glória Gadelha. A concepção dos arranjos, envolvendo rítmica da melodia e acompanhamentos está fundamentada sobre as bases do ritmo sul-africano de *upakanga*, aprendido através do repertório de Miriam Makeba.

*Mãe África* ganha diferentes gravações como a de Paulo César Pinheiro (1980)<sup>49</sup> pela gravadora Odeon, e a de Clara Nunes para o LP Nação (1982)<sup>50</sup>, ambas com a participação de Sivuca, como arranjador e instrumentista. Posteriormente, Sivuca escreveu novos arranjos sobre as mesmas canções para a gravação do DVD O Poeta do Som (2006), que serviu de material para o CD Terra Esperança.

*Barra Vai Quebrando* foi arranjada para o acordeon com participação do sexteto Brazilian Trombone Ensemble, e *Mãe África*, com a participação do Quinteto Brassil, ambas formações ligadas a professores e alunos do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).<sup>51</sup>

Em 1993, Sivuca participa do CD Batacotô, um projeto de um conjunto brasileiro com referências musicais africanas, gravando a faixa *So Bashiya Ba Hilala Ekhaya* (Hino da Juventude Negra da África do Sul). Participaram também em outras faixas do CD: Ernie Watts, Gilberto Gil, Ivan Lins e Lenine.

### 2.1.9 Valsa

A valsa é um dos gêneros musicais mais populares e difundidos em todo o mundo. É uma dança ternária de origem austríaca e alemã, que surge por volta de 1750. Sua dança acontece em pares e foi influenciada por danças camponesas, minuetos e galhardas. A valsa chegou ao Brasil com a transferência da corte portuguesa ao país, em 1808. A música foi apresentada em salões onde a elite do Rio de Janeiro dançava. Desde suas origens até os dias atuais, a valsa se aclimatou por onde passou, dando origem a diferentes estilos de interpretação, andamentos e subgêneros. O próprio repertório de valsas de Sivuca, presente em diversas gravações ao longo de sua carreira, pode ilustrar essa gama de diferentes estilos e sotaques presentes nas valsas, por vezes classificadas em subgêneros.

---

<sup>49</sup> PAULO César Pinheiro (1980) Álbum Completo. Paulo César Pinheiro. [S.l., s.n.], 1 mar. 2014. 1 vídeo. Canal Janos6675 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=g6MO9cGGQGo>. Acesso em: 29 dez. 2021

<sup>50</sup> MÃE África. Clara Nunes. [S.l., s.n.], 8 nov. 2016. 1 vídeo (3min 44s). Canal de Moacir Simpatia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LDiJauxTXIk>. Acesso em: 29 dez. 2021.

<sup>51</sup> BARRA Vai Quebrando/ Mãe África. Sivuca. [S.l., s.n.], 1 fev. 2013. 1 vídeo (7min 16s). Canal de Dennis Boolyoins. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=28VKiZdDxec>. Acesso em: 29 dez. 2021.

- *Quando me lembro*, de Luperce Miranda, é uma valsa de caráter virtuosístico, com trocas de andamento, rubatos, que se aproxima do estilo da música de concerto. Foi gravada, diversas vezes, por Sivuca, que realizou uma transcrição muito interessante para o *acordeon*, onde ele utiliza com maestria o recurso do resfolego (*below shake*) na última parte, sendo um dos números musicais solo mais importantes que manteve em seu repertório, ao longo de sua carreira.
- *Lover*, de Richard Rodgers e Hart, é um exemplo de valsa-jazz que ficou muito conhecida mundialmente. Foi escrita originalmente para o filme *Love me Tonight* (1932), interpretada pela atriz e cantora Jeanette MacDonald. Foi gravada também por Deanna Durbin, para o filme *Can't Help Singing* (1944). Sivuca gravou a valsa no seu primeiro LP *Eis Sivuca* (1956).
- *Primeiro Amor* de Patápio Silva, escrita originalmente para flauta, é uma demonstração de um estilo de valsa que transita entre o repertório erudito e o popular, sendo bem recebida dentro do ambiente musical dos chorões.
- *Saudades do Matão*<sup>52</sup>, de autoria controversa, atribuída a Antenógenes Silva ou também, a Jorge Galati e Raul Torres, revela um estilo de valsa ligada às raízes caipiras. Tornou-se muito conhecida e foi gravada por inúmeros intérpretes, desde 1938. Podemos ouvir a versão do LP *Sivuca e Rosinha de Valença, ao vivo* (1976), que possui uma introdução improvisada por Sivuca ao *acordeon*.
- *Subindo ao Céu*, de Aristides Borges, foi interpretada e gravada com perfeição por Sivuca no CD *Enfim Solo* (1997). A famosa valsa já havia sido gravada por Pixinguinha e Orquestra do Pessoal da Velha Guarda, Luperce Miranda, Jacob do Bandolim, e por Luiz Gonzaga, em 1944, em andamento mais lento, com acompanhamento de Canhoto e seu Regional, se tornando repertório obrigatório de sanfoneiros e chorões.
- *João e Maria*, composição de Sivuca letrada por Chico Buarque em sua versão mais conhecida, é um exemplo do gênero valsa inserido no contexto da MPB. Foi gravada, inicialmente, por Nara Leão com a presença de Sivuca, como

---

<sup>52</sup>SAUDADE de Matão. Sivuca E Rosinha de Valença. [S.l., s.n.], 18 out. 2010. 1 vídeo (5min 15s). Canal Vídeoraridade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1liiUij5xHo>. Acesso em: 29 dez. 2021.

instrumentista e arranjador. *João e Maria* tornou-se uma valsa muito popular dentro do cancioneiro brasileiro, sendo gravada por dezenas de intérpretes dos mais variados estilos musicais.

### **2.1.10 Sivuca e a música de concerto: da sanfona solo à música “sanfônica”**

Desde jovem, recém-chegado em Recife aos quinze anos de idade, Sivuca já demonstrava grande interesse pela música de concerto. Foi lá que assistiu pela primeira vez um concerto sinfônico com grande orquestra, no Teatro de Santa Isabel, apresentando a Quinta Sinfonia de Beethoven.

*Aquilo pra mim foi um abrir portas para um mundo musical que eu realmente desconhecia. Essa é a lembrança que eu tenho. E a lembrança das primeiras lições de teoria musical que eu tive com o clarinetista da sinfônica, o Lourival de Oliveira. E daí, anos depois, conheci o Maestro Guerra Peixe, que me ensinou, me encaminhou no mistério das orquestrações. (SIVUCA apud SAMPAIO et alii, s/d)*

Mesmo antes de sua chegada a Recife, Sivuca já havia tido algum contato com a escrita musical e escuta de repertório da música de concerto.

*A primeira vez que eu vi um papel de música foi na União dos Artistas e Operários de Itabaiana. Eles sabiam música e começaram a me ensinar para aprender as notas. Sem saber, eu pensava que música era uma coisa que para cima era agudo e para baixo era o grave. E era, só que em forma de notas. Eu fiquei excitado com vontade. Com três semanas de trabalho eu já escrevia. (BARRETO, 2012, p. 70)*

Acerca do interesse de Sivuca por música de concerto, que se despertou desde sua infância, podemos citar uma importante relação de amizade com Rivaldo Bandeira, construída em torno desse tema:

*Uma grande contribuição para a formação do menino veio através de Rivaldo Bandeira, famoso intelectual. Ganhava a vida como fotógrafo. Dono de um ateliê de fotografia, falava de Mozart, de Beethoven, de Carlos Gomes, brindando Sivuca com longas conversas, na quais construiu na imaginação do menino uma espécie de História da Música. (BARRETO, 2012, p. 71)*

Desde seu primeiro LP Eis Sivuca, foram gravadas, em versão solo, o *Vôo do Besouro* de Rimsky-Korsakov e a *Toccata em Ré menor* de Bach, peças de concerto, que foram mantidas em seu repertório por toda a vida.

Muito antes de suas primeiras gravações, que aconteceriam no Rio de Janeiro, Sivuca já teria contato com a música de concerto, desde sua infância em Itabaiana (Paraíba), através das programações da Rádio Tabajara e da Rádio Clube de

Pernambuco, que muito influenciou seu repertório e que mais tarde se tornaria seu primeiro ambiente de trabalho em Recife. O maestro Nelson Ferreira, diretor musical da Rádio Clube de Pernambuco, ao certificar-se da competência musical do jovem Sivuca, possibilitou-o de participar de todas as formações e orquestras que a rádio mantinha:

A rádio possuía a Orquestra de Concertos, que se apresentava com o repertório erudito, e outros grupos musicais como o Quarteto de Saxofones Ladário Teixeira, para o repertório nordestino; o Quarteto de Cordas Euclides Fonseca; a Orquestra Típica Argentina Andrade que tocava tangos; a Orquestra de Swings que executava os maiores sucessos norte-americanos das *jazz-bands*; e, finalmente, a Orquestra Nelson Ferreira, que se ocupava em lançar, com meses de antecipação, os sucessos do carnaval tendo como *crooner* o inigualável Claudionor Germano. (BARRETO, 2001, pg. 94).

Sivuca tornou-se famoso, em Recife, após adquirir bastante experiência musical, através de sua participação nas diferentes orquestras disponíveis na Rádio Clube de Pernambuco, que duraram por volta de dois anos. Estava em ascensão a emissora concorrente, a Rádio Jornal do Commercio, que abriu contratação para a formação de um novo elenco de músicos e artistas em geral, no início de 1948.

Theophilo de Barros, diretor artístico da Rádio Jornal do Commercio, havia feito uma proposta para Sivuca trabalhar na nova emissora, oferecendo um contrato e a contrapartida que quisesse, caso aceitasse o convite. Esse convite gerou uma grande polêmica, afinal, Sivuca trabalhava para a Rádio Clube de Pernambuco e havia feito grandes amizades, embora não tivesse um contrato por escrito. A proposta financeira era bastante acima do que estaria recebendo, além de que a Rádio Jornal do Commercio era muito mais estruturada e possuía três orquestras fixas. Sivuca aceitou o convite e como parte do acordo, exigiu como contrapartida uma apresentação com a grande orquestra da rádio, bastante desenvolvida para a época. O pedido foi aceito.

*Na nova estação, eu vi pela primeira vez uma orquestração no nível do que se fazia na rádio Nacional, com grade, com partituras. A orquestra da Rádio Nacional tinha um som de orquestra internacional, com oito violinos bem tocados, uma orquestra de jazz, três trompetes, três trombones, todos bem tocados, quatro saxofones muito bem ensaiados. Aquilo me fascinou. SIVUCA apud BARRETO, 2001, p. 109).*

Dentre o repertório selecionado para o evento, que seria a estreia na Rádio Jornal do Commercio, foi escolhida a peça *Rhapsody in Blue* de Gershwin, executada em arranjo para *acordeon*, piano e orquestra, regida pelo maestro Fittipaldi, e que gerou uma grande polêmica diante dos mais conservadores. Embora ovacionados

pelo público, Sivuca e o maestro Fittipaldi receberam críticas severas e preconceituosas de um jornalista conservador da época, fomentando um conflito.

Este fato tornou por agravar os desentendimentos entre as rádios que competiam pela exclusividade do músico Sivuca, o que rendeu um processo judicial tornando réu Severino Dias e a Rádio Jornal do Commercio, acionado pela Rádio Clube de Pernambuco.

Figura 61 - Edição 182 do Diário de Pernambuco (1948)

— O juiz da 11.ª vara mandou ao contador para a contagem dos autos da ação cominatória, proposta perante a referida vara, pelo Radio Clube de Pernambuco, contra Severino Dias de Oliveira, conhecido por Sivuca e a Empresa Jornal do Comercio S. A. cujos autos, depois de preparados, lhe serão conclusos para julgamento da excessão de incompetencia levantada por um dos réus.

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Figura 62 - Edição 182 do Diário de Pernambuco (1948)

— O juiz de direito da 11.ª vara homologou, por sentença a desistência da ação cominatória movida pelo Radio Clube de Pernambuco contra Severino Dias de Oliveira (Sivuca) e a Empresa Jornal do Comercio, obrigando-se o réu Sivuca ao pagamento de Cr\$ 10.000,00 ao autor.

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Após o concerto, que havia chocado alguns ouvintes mais conservadores, e a matéria do jornalista, que criticou duramente Sivuca e o maestro Fittipaldi por executarem uma música de concerto com *acordeon*, (e logo se tratando da obra de Gershwin que propõe quebrar barreiras entre a música erudita e o jazz), saiu um direito de resposta no Jornal do Commercio. Essa matéria intitulada "Num Tribunal Divino", descreveu como o diretor artístico da rádio, Theophilo de Barros, leu e retratou este episódio, logo após o incidente, metaforicamente através de uma pequena fábula, que busca desconstruir preconceitos e barreiras entre o universo da música popular e a música de concerto:

Figura 63 - Num Tribunal Divino



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Finalmente a *Rádio Clube de Pernambuco* desiste de mover a ação contra Sivuca, firmando-se, por definitivo, seu contrato com a Rádio Jornal do Commercio.

Foi na Rádio Jornal do Commercio, onde Sivuca teve seu primeiro contato com o maestro Guerra-Peixe. Isto lhe rendeu um aprofundamento musical através de aulas semanais, gentilmente oferecidas pelo maestro, por aproximadamente dois anos, acompanhado de seu amigo e colega de estudos musicais, o maestro Clóvis Pereira. Segundo Barreto (2012, p.127), "Guerra-Peixe estava em busca de elementos indicativos de uma identidade nacional, influenciado pela leitura de Mário de Andrade, que foi sistematizador de uma influente perspectiva modernista."

A partir desse encontro e aprendizados acerca de teoria musical e orquestração, Sivuca teve a oportunidade de ouvir seus primeiros trabalhos, como arranjador, serem tocados pela Orquestra Sinfônica da Rádio Jornal do Commercio

liderada por Guerra-Peixe, servindo como uma espécie de laboratório. Na mesma época Sivuca começa a escrever trilhas sonoras para radionovelas e filmes.

Em 1956, Guerra-Peixe convida Sivuca para participar da gravação do LP *Festa dos Ritmos* com Gilberto Alves, Leny Everson e orquestra. O projeto reuniu arranjos sobre temas populares em ritmos afro-brasileiros como jongo, maracatu, tambu, toque de Xangô e cabocolinhos. Existe uma forte presença dos instrumentos de percussão popular nesse álbum, algo incomum para a música de concerto desse período. A faixa *De Viola e Rabeca* apresenta basicamente o mesmo material da peça Mourão, com poucas diferenças entre a versão instrumental e cantada. Essa é a peça onde o *acordeon* aparece em maior destaque; no restante, a presença do *acordeon* é pouco evidente, pois seu timbre acaba se fundindo bastante com a massa sonora de naipes de sopros e cordas.

Ao que tudo indica, a primeira obra de concerto brasileira escrita especialmente para *acordeon* e orquestra foi o *Concerto para Acordeon, Tumbadoras e Cordas*, de Radamés Gnattali, composta em 1977 e dedicada ao Chiquinho do Acordeon<sup>53</sup>. Radamés Gnattali que, a princípio não apreciava o som do *acordeon*, mudou de ideia e se encantou ao ouvir Chiquinho do Acordeon, convidando-o para participar da orquestra da rádio e, também, de seu quinteto.

*Naquela época [1951], o Mário Mascarenhas tinha milhares de alunos de acordeon e eles faziam apresentações na Rádio Nacional. Eu não gostava, mas José Mauro, que era diretor da rádio, queria que eu usasse um pouco mais o acordeon nos arranjos das músicas. Não, de jeito nenhum, eu dizia. Bota sino, inventa qualquer coisa, acordeon não.*

*Um dia, apareceu um magricela fazendo prova pra ingressar na orquestra e percebi logo: Ah, agora a gente pode usar o acordeon. Era o Chiquinho...*

*Mais tarde, escrevi para ele um concerto que teve para mim um interesse especial. Era a primeira vez, que eu soubesse, que se escrevia um concerto para esse instrumento. Chiquinho tem uma musicalidade fantástica.*

(GNATALLI apud DIDIER, 1996, p. 47).

---

<sup>53</sup> “Chiquinho do Acordeon foi um grande acordeonista gaúcho, se destacando a partir da era do Rádio. Em 1949 se transfere para o Rio de Janeiro, onde a partir de 1950, realiza as primeiras gravações. Trabalhou com grandes músicos da época: foi integrante do Trio Surdina, ao lado de Garoto e Fafá Lemos, cujas sonoridades modernas renunciavam a bossa nova. Neste período formou o *Chiquinho e seu conjunto*. Em 1951, o maestro Radamés o convida para tocar com o Quarteto Continental, originando-se o Quinteto Radamés Gnattali. Tornam-se Sexteto em 1960, quando viajam em turnê pela Europa. Chiquinho era sempre solicitado para as gravações com orquestra. Escrevia arranjos para muitos artistas, além de jingles e trilhas para filmes. Foi um dos músicos contratados da Rádio Nacional, a mais importante da época. Chiquinho tinha muita afinidade com os músicos nordestinos. Gravou com Trio Nordestino, Sivuca e Luiz Gonzaga, que lhe apelidou de “Gaúcho da Cabaceira”. Dominginhos dedicou a ele o choro *Homenagem a Chiquinho do Acordeon*. Suas composições mais famosas foram *Esquina da Saudade*, em gravação de Jamelão e *São Paulo Quatrocentão*, parceria com Garoto e grande sucesso de vendas. Chiquinho do Acordeon era bastante amigo de Sivuca e o auxiliou na busca por uma moradia em sua fase no Rio de Janeiro.” (SOARES, 2019)

Chiquinho foi acordeonista residente, contratado pela Rádio Nacional. Impressionou o maestro Radamés pelo seu som, conhecimentos harmônicos e acabamento musical. Além disso, era um dos poucos acordeonistas com leitura musical fluente, sendo muito solicitado para gravações com orquestra. O *Concerto para Acordeon, Tumbadoras e Cordas*, de Radamés Gnattali permanece até hoje como sendo um dos raros exemplos de peça escrita originalmente para acordeon e orquestra no Brasil.

Em 1985, Sivuca escreveu sua primeira peça sinfônica, o *Concerto Sinfônico para Asa Branca*, para uma apresentação com a Orquestra Sinfônica do Recife, no Teatro de Santa Isabel.

*Eu estou me integrando ao mundo e à família dos músicos chamados de eruditos. Porque a música, essa história de erudição e de clássicos, são rótulos que vêm com o tempo, mas na realidade a música é dividida em duas: a boa e a ruim. A ruim se acaba e a boa fica e vira clássica. Agora, perder o suíngue, eu não estou perdendo, porque suíngue é como andar de bicicleta, a gente nunca esquece. Agora, eu estou tentando dar para as cordas um certo suíngue. E até pela disciplina que eles têm, eles não têm aquele suíngue. O que existe é uma integração a um ponto em que as cordas vêm de lá e eu vou de cá, e a gente se encontra. (SIVUCA apud SAMPAIO et alii, s/d)*

Sivuca, na última etapa de sua vida, investiu como uma de suas principais metas na produção de composições e arranjos sinfônicos e/ou formações de câmara, além de concretizar importantes projetos de gravação com esse tipo de instrumentação, materializando, por definitivo, um de seus maiores antigos sonhos : trazer o *acordeon* para a sala de concerto. Sivuca tocou suas composições e arranjos, com diferentes orquestras, dentre elas a Orquestra Sinfônica da Paraíba, Orquestra Sinfônica de Recife, Orquestra Petrobrás Pró-Música do Rio de Janeiro, Orquestra Jazz Sinfônica (SP), Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte.

Figura 64 - programa do concerto de Sivuca com a Orquestra Jazz Sinfônica (5/5/1992)

**ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA**  
DIRETOR ARTÍSTICO: MAESTRO MÁRIO VALÉRIO ZÁCCARO  
REGENTES: MAESTRO CYRO PEREIRA (SUPERVISOR) E MAESTRO NELSON AYRES

**MÚSICOS**

Primerica Violone  
Marta Violone - Baixo  
Cassio Frade  
Igor Sacramento  
Maurício Tavares  
Cláudio  
Luis Cláudio  
Nelson Ayres  
Alexandre Bastião de Vasconcelos  
Davi Loureiro  
Sérgio Mello  
Eugênio Mello  
Gustavo Mello  
Miguel de Oliveira Lima  
Luis Tavares  
Marta Lucia Perna  
Milton Viana  
Antonio Fala Fala  
Mônica Helena de Souza  
Dinora Pedreira  
Patricia Cascaes Lima  
Bismarck Odebrecht  
Vitor  
Maurício Joffe  
Mário Viana  
Henrique José Oliveira  
Alexandre Lomberg  
Maurício Lomberg  
Ester Carlos Ode  
Hicman  
Zygmunt Kubala  
Rogério José Soares  
Alexandre Dal  
João Carlos Ode  
Milton Jorge Alves  
A. P. Silva  
Dimitrios  
Marta Eugênia Guimarães  
Roy André Deutch  
Fábio  
Antonio Carlos dos Santos  
Fátima Alves  
Marta Regina Odebrecht

Cláudio  
Sérgio Soares Santos  
Dimitrios  
Luis Antonio Ramos  
Luis Paulo  
Ferreira  
Mário Sérgio Nogueira  
Fernando de Moraes  
Daniel Brito  
Eugênio Paganini  
Sérgio Mello  
Jairo Ladeira  
Nelson Ayres de Oliveira  
Milton Viana  
Ferreira  
Milton Viana de Ode  
Antonio Soares  
Bismarck Pereira dos Santos  
Igor Tavares  
Alexandre  
Demétrio Ramos Lima - Sax Alto  
Paulo Vinícius Soares - Sax Alto  
Carlos Alberto D'Almeida - Sax Tenor  
João Roberto Prado - Sax Tenor  
Mário Viana - Sax Barítono  
Fernando  
Milton Viana de Ode  
Dimitrios  
Rogério Soares  
Alexandre  
Antonio de Almeida  
João Roberto Prado  
Gustavo Jorge Santos  
Gustavo  
Antonio Garcia  
Fábio  
Roberto Soares  
Primerica  
Luis - Baixo  
Mário Viana  
João Roberto  
Sérgio Joffe

**UNIVERSIDADE LIVRE DE MÚSICA**  
E  
**MEMORIAL**  
Fundação memorial da América Latina

apresentam

**JAZZ SINFÔNICA & SIVUCA**

05 DE MAIO DE 1992

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA  
GOVERNO DO RIO DE JANEIRO  
UNIVERSIDADE LIVRE DE MÚSICA

Fonte: acervo de Antonio Carrasqueira

Figura 65 - programa do concerto de Sivuca com a Orquestra Jazz Sinfônica (5/5/1992)

**ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA E SIVUCA**

**PROGRAMA**

- 1 - BAIÃO DA SUÍTE BRASILEIRA  
Composição: CYRO PEREIRA  
Arranjo: CYRO PEREIRA
- 2 - FEITIO DE ORAÇÃO  
Composição: OSWALDO GUGLIANO (VADICO)  
Arranjo: CYRO PEREIRA  
Violoncelo: ZYGMUNT KUBALA
- 3 - AGUIARELA DE SAMBAS  
Compositores: DIVERSOS  
Arranjo: CYRO PEREIRA  
Regente: MAESTRO CYRO PEREIRA
- 4 - KILLER JOE  
Composição: BENNY GOLSON  
Arranjo: QUINCY JONES  
Adaptação: NELSON AYRES
- 5 - BACHIANA BRASILEIRA Nº 5  
a. CANTILENA  
b. MARTELO  
Composição: HEITOR VILLA LOBOS  
Adaptação: NELSON AYRES  
Flauta: TONINHO CARRASQUEIRA
- 6 - JOGOS DE DANÇA  
Composição e Arranjo: EDU LOBO  
Regente: MAESTRO NELSON AYRES
- 7 - RAPSÓDIA GONZAGUANA  
Compositores: DIVERSOS  
Arranjo: SIVUCA
- 8 - QUANDO ME LEMBRO  
Composição: LUPERCÊ MIRANDA  
Adaptação: SIVUCA
- 9 - CONCERTO SINFÔNICO PARA ASA BRANCA  
Composição: LUIZ GONZAGA  
Arranjo: SIVUCA

Solista: SIVUCA  
Regente: MAESTRO MÁRIO VALÉRIO ZÁCCARO

**UNIVERSIDADE LIVRE DE MÚSICA**  
DIRETOR GERAL: MAESTRO JULIO MEDAGLIA  
COORDENADOR ADMINISTRATIVO: FERINANDO CALVOZO  
COORDENADOR DOS CORPOS MÚSICAIS: JACOMO BRAGLIA

**ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA**

Formada por setenta dos melhores instrumentistas de São Paulo, a Jazz Sinfônica é patrocinada pela Secretaria de Estado da Cultura e integra as atividades da Universidade Livre de Música. Com o objetivo de tratar sinfonicamente a música popular, principalmente a brasileira, a orquestra resgata a linguagem das grandes orquestras dos anos 30 e 40. Em seus quase dois anos de existência formou um grande e variado repertório através de seus regentes permanentes, além de contar com a colaboração de outros apresentadores como Heitor Villa-Lobos, Chiquinho Moraes, Paulo Bellinati, Amílson Godoy e Gil Jardim. Seus concertos mensais no Memorial da América Latina já se tornaram tradição na vida cultural da cidade e entre artistas que se apresentaram como convidados da orquestra destacam-se os nomes de Tom Jobim, Edu Lobo, Sivuca, Toquinho, Leila Pinheiro, Nivaldo Ornelas, Eugênia Mello e Castro, Zimbo Trio, Pau Brasil, Os Caracóis e Vinícius Bastos.

**SIVUCA**

Solista: SIVUCA  
Regente: MAESTRO MÁRIO VALÉRIO ZÁCCARO

Solista: SIVUCA - este solista não é hoje, sem dúvida, um dos maiores expoentes da música instrumental brasileira. Sua arte e genialidade são consagradas em todo o mundo. Aos quinze anos já tocava e cantava músicas com um grupo de maracatu que costumava passar próximo à sua casa. O som era tirado de uma harmônica rudimentar, feita de madeira, presente do pai. Aos nove anos ganhou, junto com seus irmãos, uma primeira violão de sua carreira de músico. No princípio autodidata, teve as primeiras noções de teoria musical com o clarinetista Lurival de Oliveira. Mas foi o maestro e mestre Guerra Peixe quem conseguiu abrir seus horizontes musicais, tornando-o realmente um músico brasileiro. Com 49 anos dedicados à música instrumental e fiel às suas raízes nordestinas, SIVUCA é, hoje, solicitado por platéias estrangeiras, participando de festivais, realizando turnês pela Europa, fazendo programas para as TVs e gravando discos com artistas internacionais, mais recentemente com Toquinho e Thales.

Fonte: acervo de Antonio Carrasqueira

Sivuca gostava de tocar *Moto Perpetuo* de Paganini<sup>54</sup>, peça que executava decorada com perfeição, apresentando-a em diversos concertos com orquestras.

<sup>54</sup> MOTO Perpetuo. Compositor: Paganini. Intérpretes: Sivuca, acordeon; Orquestra Petrobrás Pró Música do Rio de Janeiro. Regente: Roberto Tibiriçá. 2001. Disponível em: <http://cultura.fm.br/arquivo-vivo/obras-de-sivuca-em-arranjos-orquestrais>. Acesso em 30 de dez. 2021.

Destaques para as cadências improvisadas em *Concerto Sinfônico para Asa Branca* e *Rapsódia Gonzaguiana*, comprovadas se compararmos com outras gravações das mesmas obras. Isso nos remete a paradigmas interpretativos do passado, onde em um concerto para instrumento solista e orquestra, o instrumentista tinha o hábito de improvisar em sua cadência final após grande pausa da

Ouviu, pela primeira vez, a *Moto Perpetuo*, em companhia do violinista italiano Guido Mansuino, em sua fase em Recife. Guido era um dos integrantes da orquestra da Rádio Jornal do Commercio. Acabaram por conseguir uma versão da partitura de Paganini, transcrita para piano, por Fritz Kreisler, que havia passado pelo Teatro de Santa Isabel e decidiram estudar juntos. Sivuca se inspirava em ideias musicais, que partiam de outros instrumentos, além daqueles que tocava, desenvolvendo e trazendo aspectos técnicos para o *acordeon*, como ele próprio relatou em entrevista, quando se referia aos ensaios que fazia com o violinista Guido Mansuino:

Eu ia pra casa do Guido estudar sanfona e ele estudava violino. Por isso que a minha sanfona é um pouco diferente, porque eu aprendi a mão esquerda do instrumento de acordo com as arcadas do violino. Aquilo me ajudou muito a limpar a articulação da sanfona. (SIVUCA apud BARRETO; GASPARINI, 2010, p. 35).

Sivuca arranjou *Moto Perpetuo*, de Paganini para *acordeon* e orquestra. Essa peça foi apresentada diversas vezes e gravada no CD Sivuca Sinfônico (2006) com a Orquestra Sinfônica de Recife. Esse disco reúne uma série de arranjos sinfônicos de Sivuca, muitos dos quais sobre suas próprias composições, exceto a *Rapsódia Gonzaguiana* (uma fantasia nordestina com temas de Luiz Gonzaga), O *Concerto Sinfônico para Asa Branca* (peça em forma de variações sobre o tema, que já havia sido gravada em 1999 com a Orquestra Sinfônica da Paraíba) e a recorrente valsa de Luperce Miranda, *Quando Me Lembro*, peça emblemática em sua carreira desde a sua primeira versão solo, agora orquestrada para grande formação.

Figura 66 – capa do CD Orquestra Sinfônica da Paraíba e Sivuca (1999)



Fonte: Immub.org

---

orquestra, a partir de materiais, motivos e acontecimentos musicais relacionados aos temas apresentados durante o concerto.

Figura 67 – capa do CD Orquestra Sinfônica da Paraíba e Sivuca –  
Homenagem aos 70 anos da CIMEPAR (2003)



Fonte: Forroemvinil.com

Figura 68 – capa do CD Sivuca e o Quinteto Uirapuru (2004)



Fonte: IMMUB.ORG

Figura 69 – capa do CD Sivuca Sinfônico (2006)



Fonte: Immub.org<sup>55</sup>

Segundo Flávia Barreto, em seu livro *Magnífico Sivuca Maestro da Sanfona*, havia alguns manuscritos de obras de caráter sinfônico, em progresso, que não foram editados e publicados. É o caso de uma *Ave Maria*, de sua autoria, de uma peça em homenagem a Pixinguinha, intitulada *A Paixão Segundo São Pixinguinha* (clara referência a obra bachiana) e *Os Sertões*, uma obra inacabada, baseada na obra de Euclides da Cunha.

<sup>55</sup> Para que se conheça o trabalho de Sivuca como intérprete, compositor e arranjador de música de concerto, é recomendada a seguinte discografia: Os projetos solos *Eis Sivuca* (1956) e *Enfim Solo* (1997), e os projetos de *acordeon* com orquestras ou formações de Câmara, Orquestra Sinfônica da Paraíba & Sivuca (1999), Sivuca e Orquestra Sinfônica da Paraíba (2003), Sivuca e Quinteto Uirapuru (2004), Sivuca Terra Esperança (2006) e Sivuca Sinfônico (2006).

## 2.2. Sivuca e sua participação em filmes

Obcecado com a atualização do repertório, ia ao cinema para ouvir a trilha sonora dos filmes. Ficava dentro da sala de projeção por várias sessões até estar satisfeito com a memorização. Depois corria para casa para escrever e registrar as músicas. Não era mais o menino de Itabaiana que só possuía como recurso sua própria memória. Esta permanência prodigiosa, ao menos no que diz respeito à música, mas agora podia escrever as canções. (BARRETO, 2012, p. 122).

Sivuca, desde sua juventude, era um aficionado por cinema e desenvolveu-se no campo de criação de trilhas sonoras. Frequentava, repetidas vezes, as sessões de filmes que gostava, para tirar no *acordeon* o material, que aprendia de ouvido. Ao longo de sua carreira, contribuiu expressivamente com seu trabalho musical para produções audiovisuais, no Brasil e no exterior. Participou de filmes, documentários, programas de TV e musicais, como instrumentista, arranjador e por vezes ator. Sivuca assina as trilhas sonoras dos filmes: *Rico Ri à Toa* (1957) e *No Mundo da Lua* (1958), ambos dirigidos por Roberto Farias, comédias censuradas durante o regime militar. *Rico Ri à Toa*, trata de um chofer de praça, que ganha o prêmio da loteria. Como rico, porém, ele fica deslocado do mundo e passa a sofrer uma série de situações constrangedoras. Dentro do repertório musical, Sivuca escreve alguns arranjos para orquestra de baile, no estilo de sambas de gafeira, entre outras inserções de vinhetas tocando o órgão *Hammond*. O filme conta a participação do famoso cantor de samba Jorge Veiga e da atriz e cantora Silvinha Chiozzo.

As presenças de Zé Gonzaga, Marinês e Dolores Duran são um sintoma de proximidade de Sivuca na direção desta trilha sonora. Tanto o regionalismo nordestino de Marinês, ao cantar Peba na Pimenta (João do Vale, J. Batista e A Rivera), quanto o samba carioca de Dolores Duran, tem a marca da amizade próxima de Sivuca por esses artistas. (BARRETO, 2012, pg. 172).

*No mundo da Lua* é a história do êxodo dos nordestinos rumo ao Sul, nas figuras de dois homens que chegam ao Rio. Um deles procura uma noiva, que havia conhecido em "noivado por correspondência"; onde ambos haviam enviado falsas amostras fotográficas de sua beleza. Seu colega nordestino entra em conflito com a namorada, uma menina sofisticada que defende o *rock'n roll*.

Figuras 70 - cartaz do filme Rico Ri à Toa (1957)



Fonte: Adorocinema.com.br

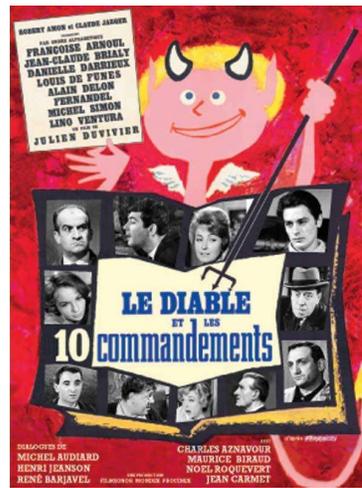
Figura 71 – cartaz do filme No Mundo da Lua (1958)



Fonte: Adorocinema.com.br

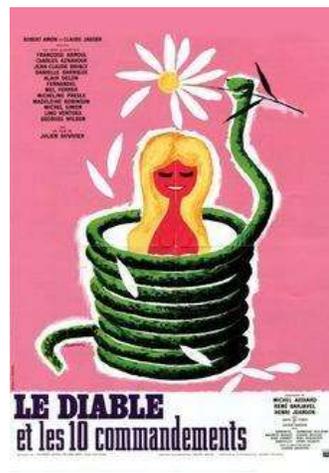
Sivuca trabalhou como músico e ator no filme *Le Diable et les Dix Commandements* (1962), uma comédia do francês *Julien Duvivier* (1896-1967), no período em que viveu em Paris (1960 à 1964).

Figuras 72 - cartaz do filme Le Diable et les 10 Commandements (1962) 1



Fonte: lmbd.com

Figuras 73 - cartaz do filme Le Diable et les 10 Commandements (1962) 2



Fonte: Filmow.com

Figuras 74 - cartaz do filme Le Diable et les 10 Commandements (1962) 3



Fonte: Chilsomposter.com

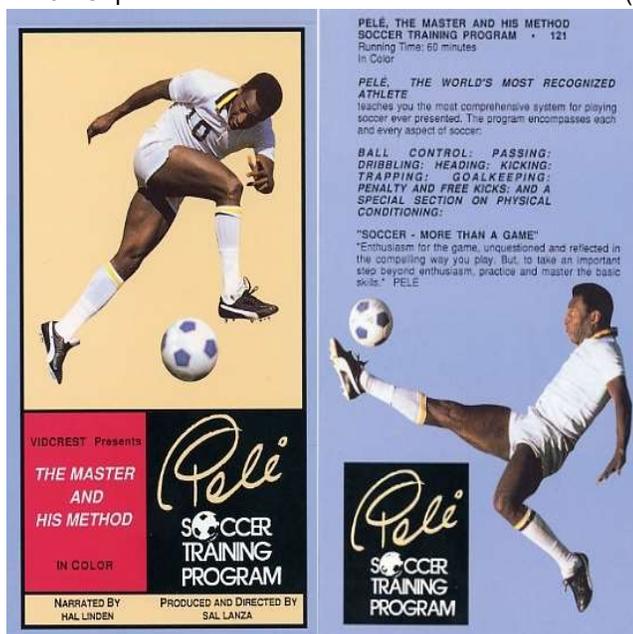
O filme é estruturado sobre *sketches* aos moldes franco-italianos:

1) Jérôme Chambard, um homem aposentado, acolhido por freiras em um convento, blasfema como um soldado. 2) Françoise tem um amante, porque este lhe prometeu um colar de diamantes. 3) Denis, um seminarista, decide renunciar a seus votos para vingar sua irmã. 4) Deus em pessoa pousa em uma fazenda remota e faz milagres por lá. 5) Pierre descobre que sua mãe não é sua mãe, mas uma atriz famosa. 6) Didier, um bancário, junta-se a um ladrão de banco, após ser despedido pelo gerente 7) Jérôme Chambard é convidado por seu amigo bispo, para beber e celebrar a amizade deles. O santo homem não consegue mais se lembrar dos dez mandamentos — por Guy Bellinger.

No segundo *sketch*, podemos reconhecer a partir dos 19 '40'', na cena que se segue, o músico Sivuca que toca *acordeon* no conjunto, que anima a noite, organizado por Philip Allan (Mel Ferrer). Sivuca interpreta uma das músicas temas do filme, *Notre Samba*, de Guy Magenta.

A trilha sonora para o documentário *Pelé, The Master and His Method*, produzido em 1973, rendeu a Sivuca uma indicação ao Grammy e um prêmio da União Soviética. O filme se baseia em cenas de Pelé, em ação nos jogos, e seu trabalho educativo nos EUA, como treinador de futebol, voltado para crianças e jovens atletas.

Figura 75 - Capa do vídeo Pelé The Master and His Method (1973)



Fonte: <http://vidcrest.net/catalog/order.html>

Sivuca, após treze anos vivendo nos EUA, finalmente retorna para o Brasil, no ano de 1976. Desde então, começou a contribuir como instrumentista e arranjador para diversos projetos de artistas brasileiros ligados ao forró e à MPB. Nessa fase, participou de algumas produções para televisão, como no programa Os Trapalhões, em que aparece tocando *Feira de Mangaio*, com Clara Nunes, em 1979. Isso acaba lhe rendendo outras parcerias com o grupo, como a gravação do LP O Forró dos Trapalhões (1981), para o qual compôs a canção *Seca e Chuva*, em parceria com Glorinha Gadelha.

Figura 76 - capa do LP O Forró dos Trapalhões (1981)



Fonte: Forroemvinil.com

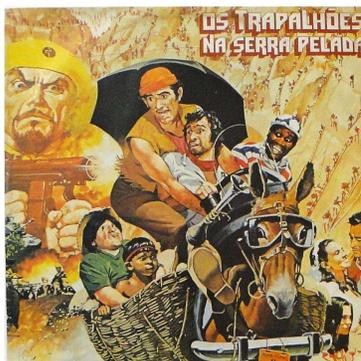
No ano seguinte, Sivuca colabora para os filmes Os Vagabundos Trapalhões e Os Trapalhões na Serra Pelada (1982). Neste último também atua, tocando em cena de abertura. Conseqüentemente foram lançados dois LPs com as músicas, que faziam parte das respectivas trilhas sonoras.

Figuras 77 - capa do LP Os Vagabundos Trapalhões (1982)



Fonte: Imnub.org

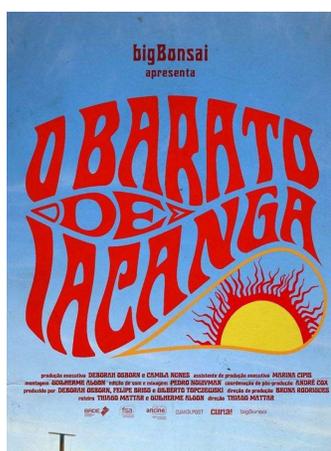
Figura 78 – capa do LP Os Trapalhões na Serra Pelada (1982)



Fonte: Forroemvinil.com

O filme documentário dirigido por Thiago Mattar, O Barato de Iacanga, retrata um festival de música que foi realizado, despretensiosamente, por iniciativa de Antonio Checchin Junior (Leivinha) e amigos, na região de Águas Claras (interior de SP), bem aos moldes de Woodstock. A realização do festival acaba surpreendendo seus organizadores, que não contavam com tamanho público, atingindo grandes proporções em sua primeira edição em 1975. Essa fazenda, que sediou o evento realizado ao ar livre, acaba por receber um enorme público vindo de todas as partes do Brasil. O sucesso do evento fez com que o festival tomasse forma e acontecesse de forma patrocinada, em outras três edições: 1981, 1983 e 1984.

Figura 79 - cartaz do filme O Barato de Iacanga (2019)

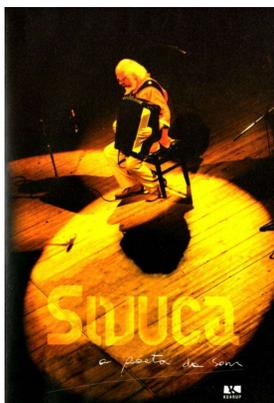


Fonte: Adorocinema.com.br

Sivuca participou da terceira edição do Festival de Águas Claras (1983), e aparece nas imagens do filme O Barato de Iacanga (2019), entre tantos músicos brasileiros relevantes como Gilberto Gil, Anastácia, Arthur Moreira Lima, João

Gilberto, Hermeto Pascoal, Itamar Assumpção, Jards Macalé, Almir Sater, Alceu Valença, Luiz Gonzaga, Gonzaguinha, Jorge Mautner, Sandra de Sá, Paulinho Boca de Cantor, Raul Seixas, Egberto Gismonti, Xangai, Oswaldinho do Acordeon, Moraes Moreira, Suzana Salles, Walter Franco, Sá e Guarabyra, entre outros.

Figura 80 – capa do DVD Sivuca, O Poeta do Som (2006)



Fonte: Filmearte.com.br

Figura 81 – contracapa do DVD Sivuca, O Poeta do Som (2006)



Fonte: Filmearte.com.br

O último registro oficial de Sivuca leva o título de O Poeta do Som e começou a ser produzido cerca de um ano antes de seu falecimento em 2006. Sivuca escreveu todos os arranjos e acompanhou a produção até o fim, tendo tocado em seu pré-lançamento, em João Pessoa. O DVD reúne 12 dos melhores grupos da Paraíba, além de extras, com a Orquestra Sinfônica da Paraíba e com Glória Gadelha, viúva do sanfoneiro e produtora do DVD.

Figura 82 – cartaz do filme O milagre de Santa Luzia (2008)



Fonte: Adorocinema.com.br

Figura 83 - Dominginhos e Sivuca em cena do filme



Fonte: Screenshot do filme

O Milagre de Santa Luzia é um filme-documentário sobre sanfoneiros brasileiros, produzido pelo cineasta Sérgio Roizenblit (Miração Filmes). O título faz menção ao grande ícone da sanfona, Luiz Gonzaga, que nasceu no dia 13 de dezembro, dia de Santa Luzia, santa protetora da visão, e que por esse motivo foi batizado como Luiz. Trata-se de um importante acervo audiovisual sobre a sanfona, onde é retratado um panorama do instrumento e seus intérpretes, em diferentes estilos e regiões do Brasil, como uma espécie de reverberação do legado de Luiz Gonzaga. O material bruto do filme se transformou numa série com vários capítulos, disponíveis na rede, na qual Sivuca tem um capítulo dedicado exclusivamente a ele. O protagonista do filme é o sanfoneiro e compositor Dominginhos, o principal discípulo de Luiz Gonzaga, que ao longo de seus últimos anos de sua vida conduziu o cineasta Sérgio Roizenblit a diferentes lugares do Brasil, mapeando diferentes intérpretes e tendências musicais ligadas ao universo da sanfona.

Como Dominginhos não gostava de viajar de avião, ele mesmo guiava seu automóvel para realizar seus shows em turnês brasileiras. Aproveitando essas ocasiões em que viajava a trabalho, tornou-se o motorista e interlocutor na função dessa pesquisa, que rende belas cenas e depoimentos no *backstage*. As cenas do Sivuca foram colhidas dias antes de sua morte. Trata-se de um registro histórico e emocionante, e, certamente, suas últimas imagens em vídeo. Com esse material, Rozenblit dedicou posteriormente um capítulo exclusivo a Sivuca, na versão de O Milagre de Santa Luzia, transformada em série. Sivuca e Dominginhos interpretam de maneira improvisada *Adeus Maria Fulô* (Sivuca e Humberto Teixeira) e *Roseira do Norte* (Pedro Sertanejo).

## CAPÍTULO 3 RECURSOS TÉCNICO-EXPRESSIVOS UTILIZADOS POR SIVUCA

Analisamos abaixo recursos técnico-expressivos utilizados por Sivuca, enquanto intérprete e arranjador. Ressaltamos a importância da análise desses recursos uma vez que estão integrados nas múltiplas funções exercidas, simultânea ou combinadamente por Sivuca.

### 3.1 Resfolego ("resfulengo")

Quero ver tu remexer no  
resfulengo da sanfona até o Sol raiar  
(VEM, 1950)

O resfolego é um recurso técnico próprio do *acordeon*, de natureza rítmica expressiva, bastante utilizado por sanfoneiros nordestinos. O efeito consiste na repetição de notas gerada pela articulação alternada do fole. Essa técnica é conhecida mundialmente por *bellow shake* e aparece em diferentes estilos populares do mundo, como na música de *cabaret*, nas polcas, na música popular russa, no jazz, na música cigana do leste europeu<sup>56</sup> ou repertório de dança do ventre (*belly dance*), sendo estudada em detalhes por acordeonistas que se dedicam à música de concerto, incluindo o repertório de música contemporânea. O estudo da técnica do *bellow shake* abrange diferentes maneiras de realização das articulações através da ação do fole, sendo encontrado como parte inclusiva de métodos de *acordeon* antigos e modernos, encontrando-se em métodos e tutoriais específicos para o desenvolvimento dessa técnica (DEIRO, 1937a; BELFIORE, 1953; HUGHES, 1958; ROOZENDAAL, s/d).

Sivuca traça paralelos entre a técnica do fole do *acordeon* e a técnica de arcadas dos instrumentos de cordas friccionadas:

Eu ia pra casa do Guido estudar sanfona e ele estudava violino. Por isso que a minha sanfona é um pouco diferente, porque eu aprendi a mão esquerda do instrumento de acordo com as arcadas do violino. Aquilo me ajudou muito a limpar a articulação da sanfona. (SIVUCA apud BARRETO; GASPARINI, 2010, p. 35)

<sup>56</sup>ROUMANIAN Gypsy/Ciocarla 'Flight of the Lark' ▪ Nick Ariondo, accordion-composer. [S.l., s.n.], 12 ago. 2017. 1 vídeo (7min 9s). Canal Nickariondo1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ueMt4qt8qBg>. Acesso em: 29 dez. 2021.

O resfolego também é conhecido na música nordestina como jogo de fole<sup>57</sup>, xamego<sup>58</sup> ou xenhenhém.<sup>59</sup> O compositor baiano Gilberto Gil afirmou no documentário Raízes do Fole:

*Pelo menos na linguagem técnica daquela época, no início dos anos 50 os professores de acordeon, os especialistas no instrumento, chamavam de jogo de fole, e essa invenção era atribuída a Luiz Gonzaga, não havia antes dele... o Xamego... (canta a melodia do Xamego e o ritmo do fole). Essa coisa que tinha... que fazer isso simplesmente nos teclados, dava... mas dava com um certo sentido de dureza, uma certa coisa... com o jogo de fole dava o sentido fluente da respiração... dava esse sentido voluptuoso e ao mesmo tempo envolvente que o jogo de fole que deu. É uma técnica gonzagueana da música nordestina, uma contribuição extraordinária do acordeon e seus instrumentistas. Evidentemente isso foi depois de Gonzaga, isso foi desenvolvido às raias da perfeição... (GIL apud RAÍZES, 2008).*

No caso dos sanfoneiros nordestinos, como Sivuca, Luiz Gonzaga e outros, não existe nenhum indício de que tenham aprendido essa técnica através de métodos e, sim, através da percepção e da práxis, o que gerou particularidades regionais e sotaques, nessa forma de resfolegar.

Encontramos particularidades da técnica do resfolego nordestino em relação a outros tipos de *bellow shake*, nas acentuações associadas a claves de ritmos brasileiros. Esses ritmos se libertam muitas vezes dos acentos nos tempos fortes ou cabeças de tempo, buscando acentos no contratempo ou em diferentes espaços presentes nas subdivisões. Geralmente, a produção dos acentos sonoros nos tempos fortes ou contratempos coincide com a "puxada", movimento do fole ao abrir. É bastante recorrente o resfolego estar associado a uma subdivisão das semicolcheias, presente no toque do triângulo, em ritmos como baião e arrasta-pé.

Sivuca demonstra ser um virtuose nessa técnica desde jovem, desenvolvendo e ampliando a técnica "gonzagueana"<sup>60</sup>, como podemos ouvir nos exemplos contidos em seus primeiros fonogramas 78 rpm<sup>61</sup> :

<sup>57</sup> A mesma técnica apresentada na música gaúcha é chamada de gaitaço.

<sup>58</sup> Luiz Gonzaga adotou essa nomenclatura em gravações em que utilizava a técnica do resfolego, sugerindo uma espécie de gênero musical, conforme letra de Baião (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira).

<sup>59</sup> Nota do Autor: A primeira vez que me encontrei com Dominginhos em 2002, pedi a ele dicas de como estudar o resfolego. Dominginhos recomendou iniciar o estudo do jogo de fole em andamento lento, sugerindo praticar através da toada *Cigarro de Paia* (Klécius Caldas e Armando Cavalcanti), disponível no LP *O Nordeste na Voz de Luiz Gonzaga* (1962).

<sup>60</sup> Luiz Gonzaga inaugurou a técnica de resfolego trazendo seu sotaque nordestino em gravações. Aplicava o recurso em ritmos como baião, choro e maxixe, muitas vezes classificando a gravação como um subgênero, que ele denominava Xamego (sinônimo de resfolego).

<sup>61</sup> Primeiros fonogramas de Sivuca disponíveis no site: [www.discografiabrasileira.com](http://www.discografiabrasileira.com)

- *Tico-Tico no Fubá* (Zequinha de Abreu) (1951) - choro de difícil execução técnica em que Sivuca aplica o resfolego de uma forma bastante original, além de criar variações sobre o tema e uma ponte modulatória, onde a parte A é exposta em nova tonalidade.
- *No Mundo do Baião I, II, III* (pot-pourri com temas de Luiz Gonzaga) (1951) - resfolegos de base aplicados ao ritmo de baião.
- *Frevo do Vassourinhas n.1* (Matias da Rocha e Joana Batista Ramos) - recurso utilizado na segunda e terceira variações improvisadas. Na quinta variação é exibida a técnica do resfolego aplicada a figuração de fusas, raramente encontrada em outros exemplos dentro do repertório de música brasileira.
- *Choro Baixo* (Luiz Bandeira e Sivuca) (1952) - resfolego com acentos rítmicos da clave de samba.
- *Entardecendo* (Sivuca) (1952) - resfolego como efeito de acompanhamento nos agudos na última sessão A.
- *O Vôo do Mangangá* (Humberto Teixeira) (1952) - resfolego de acompanhamento e citações musicais do Vôo do Besouro.

Sivuca desenvolveu e aplicou essa técnica em diferentes ritmos e estilos, durante sua trajetória, criando uma grande gama de possibilidades e variações. Um exemplo claro de sua abordagem de resfolego aplicada ao ritmo de arrasta-pé se encontra na gravação de *Aproveita Gente*, de autoria de Onildo Almeida, disponível no programa especial *Danado de Bom*, produzido pela TV Globo em 1984; uma homenagem a despedida de Luiz Gonzaga, de sua carreira artística. Essa gravação antológica conta com a presença de Dominginhos, Sivuca e Oswaldinho do Acordeon, grandes nomes da sanfona e do forró. Cada qual com direito a uma sessão de solo improvisado, demonstrando suas particularidades e habilidades resfolegantes, no registro ao vivo de *Aproveita Gente* (APROVEITA, c1984). A letra da canção faz uma menção direta ao ato de resfolegar, conforme o trecho da segunda parte:

O resfunlengo desse fole não é mole  
 Todo mundo aqui se bole  
 Com o seu resfunlengar  
 E o sanfoneiro que não só faz resfunlengo  
 Quando sai do lengo-lengo bota pra improvisar (APROVEITA, c1984)

### 3.2 Vocalize

Outro recurso sonoro musical expressivo bastante utilizado por Sivuca ao longo de sua carreira é o uso do vocalize, em combinação com o toque da sanfona em diferentes registros, criando um timbre diferenciado, e que se tornou uma das suas impressões digitais, enquanto solista.

As primeiras ocorrências de Sivuca vocalizando em alguns de seus solos, encontram-se nos discos da Turma da Gafieira, onde ainda experimenta possibilidades cantando em diferentes oitavas. Exemplos: *Samba de Morro*, durante o solo improvisado e *Meu Sonho é Você*, na última apresentação da melodia.

Ao longo dos anos Sivuca desenvolve técnicas próprias de vocalize, criando uma paleta de diferentes timbragens, em alguns momentos, usando a voz mais “limpa”, ou em outros, criando um *drive*<sup>62</sup> com a voz, buscando muitas vezes se aproximar de timbres como o do saxofone ou do órgão. Sivuca indicou em diferentes entrevistas seu desejo de ter tocado o saxofone e sua paixão por essa sonoridade. Isso se evidencia em sua busca incessante por timbres e efeitos no *acordeon*, a partir do *vocalize*, recurso que Sivuca aplicou em inúmeras gravações no Brasil e no exterior, criando uma assinatura musical:

Meu sonho começou quando escutei a Orquestra Tabajara pela primeira vez, em 1943, 1944, nos bailes que Severino Araújo fazia no Itabaiana Clube. Verifiquei que aquele tipo de arranjo era diferente do que eu escutava nas bandas, e aquilo era o que eu queria fazer. Tanto que a minha sanfona soava diferente das outras porque eu tocava o instrumento como se estivesse tocando um saxofone. (SIVUCA *apud* OSIAS, 2017)

Exemplos musicais relevantes de Sivuca improvisando com o recurso do vocalize:

- *Céu e Mar* (Johnny Alf) - Nesse registro em vídeo para TV Sueca, produzido pela *Sveriges Radio Stockholm* em 1969, Sivuca imprime o timbre de vocalize com *drive* na interpretação do tema, trazendo um som áspero. A improvisação de Sivuca, nessa faixa, é um dos destaques dessa apresentação.<sup>63</sup>
- *Coisa n.10* (Moacir Santos) - trata-se de uma de suas peças favoritas, interpretada a partir dos anos 70, que podemos encontrar em diferentes

<sup>62</sup> *Drive* é uma técnica vocal que produz um som rouco, distorcido, por vezes agressivo, que se obtém através do apoio diafragmático e ajustes na laringe.

<sup>63</sup> TRANSCRIÇÃO de solo #3 de Céu e Mar de Johnny Alf. Sivuca. [S.l., s.n.], 21 mai. 2019. 1 vídeo (2min 33s). Canal de Marcelo Amazonas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NUgX5Nz-VqQ>. Acesso em: 29 dez. 2021.

versões em LPs como *Live at Village Gate*, *Vou Vida Afora* (1981), e *Let's Vamos* (1987), esse último com a participação do *The Guitars Unlimited*, um duo de guitarristas suecos.

- *When I've Passed On* (William Salter)<sup>64</sup> - Nesse exemplo, uma canção bastante recorrente no repertório de Miriam Makeba, Sivuca parece buscar uma aproximação com a timbragem de um órgão.
- *I'd Do It For Your Love* (Paul Simon) - O jornalista e pesquisador paraibano Sílvio Osias, que entrevistou Sivuca em diversas ocasiões, afirma que:

O que temos no disco de Simon é um solo em que, misturada à sua voz, a sanfona de Sivuca, numa melodia que lembra uma toada nordestina, soa como se fosse um sax. Mais do que em outros registros, em *I Do It For Your Love*, Sivuca desliza os dedos pelas teclas do instrumento como se estivesse soprando num saxofone. (2017)

### 3.3 Variações melódicas

Na música popular brasileira é recorrente os intérpretes em geral (instrumentistas ou cantores) buscarem uma forma pessoal de se expressar, a partir de variações<sup>65</sup> melódicas sobre o tema. A melodia poderá ser ornamentada de diferentes maneiras, procurando-se evitar tocá-la exatamente da maneira tal e qual foi escrita. O intérprete possui uma certa liberdade para embelezar a melodia, tendo como recursos a interferência em sua rítmica, adiantando ou atrasando os ataques das notas, alterando durações, criando-se apogiaturas e diferentes maneiras de se chegar às notas "alvo". Para que esse trabalho seja efetivo, pressupõe-se um conhecimento prévio da melodia a fim de estar sempre em busca de novas inflexões, através de um gesto mais natural possível, encontrar diferentes maneiras de dizer o texto musical já interiorizado (como uma história que pode ser contada de diferentes maneiras sem alterar o significado dela).

As variações melódicas podem ocorrer por ornamentações - ato ou efeito de ornamentar(-se), de ornar(-se); decoração, ilustração - por extensão que caracteriza um estilo artístico.

<sup>64</sup>WHEN I've Passed On. William Salter. [S.l., s.n.], 24 ago. 2021. 1 vídeo (4min 38s). Canal de Felipe Soares Br. Disponível em: <https://youtu.be/XxJ8q4iHaWo>. Acesso em: 29 dez. 2021

<sup>65</sup> Não devemos compreender aqui variações em seu sentido específico atribuído às formas musicais, tal como Tema e Variações e/ou formas como a *Passacaglia*, a *Chaconne*, variações escritas. Estamos lidando com o conceito de variações que ocorrem em tempo real durante o ato de interpretação.

Variações sobre a melodia ocorrem, com frequência, na interpretação de gêneros como o choro, samba, bossa nova e frevo. Exemplos desse tipo de procedimento podem ser ouvidos através de gravações de intérpretes como Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho e contemporâneos como Izaías do Bandolim, Nailor Proveta e Hamilton de Holanda, dentre outros. Sobre variações sobre temas de frevo, ouvir a gravação de Sivuca tocando *Frevo dos Vassourinhas n.1* (1951)<sup>66</sup>, a partir das variações de Felinho, com acompanhamento de Canhoto e seu conjunto, ou ainda as mais recentes interpretações da Spok Frevo Orquestra a partir de composições de Sivuca, como *Frevo Sanfonado* e *Folião Ausente*.

### **3.4 Melodia em blocos (*chord melody*)**

A técnica de harmonização através da melodia em blocos (*chord melody*) é um recurso bastante utilizado por arranjadores e instrumentistas de harmonia, em geral, como pianistas, acordeonistas, violonistas e guitarristas. Suas sonoridades e aplicações, originam-se a partir de uma tradição que se inicia a partir de arranjos para big bands de jazz da década de 1930, de autores como Glenn Miller, Tommy Dorsey, Duke Ellington, Count Basie. A técnica consiste em conduzir vozes adicionais à melodia principal, provocando um resultado harmônico através do naipe.

Sivuca foi influenciado por esse tipo de sonoridade desde cedo, ouvindo arranjos jazzísticos de Big Bands, através das transmissões das rádios Tabajara e Rádio Clube de Pernambuco, durante sua infância e adolescência, sendo grande referência nacional a Orquestra Tabajara, liderada por Severino Araújo, a partir de 1938. Anos mais tarde, podemos ouvir Sivuca aplicando a técnica de melodia em blocos, em suas primeiras gravações e arranjos, contextualizando-a em outros ritmos dançantes como o bolero, o mambo e o samba de gafieira.

Destacamos algumas gravações de Sivuca, em início de carreira, onde podemos ouvir com clareza a aplicação do recurso de melodia em blocos:

---

<sup>66</sup> Exemplo disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/artista/81221/sivuca>

- *Marimba* (Agustin Lara) - LP Motivo para Dançar vol.1 (1956)
- *Por Hoje é Só* (Altamiro Carrilho) - LP Motivo para Dançar vol. 1 (1956) e LP Samba em Hi-Fi (1957)
- *Saudades da Bahia* (Dorival Caymmi) - LP Samba em Hi-Fi (1957)
- *Maracangalha* (Dorival Caymmi) – LP Samba em Hi-Fi (1957)
- *Meu Sonho é Você* (Altamiro Carrilho/Átila Nunes) - LP Turma da Gafieira (1957)
- *Feitiçaria* (Custódio Mesquita/ Evaldo Ruy ) - LP Motivo para Dançar 2 (1957)
- *Mistura Fina* (Luiz Bandeira) - LP Motivo para Dançar 2 (1957)
- *Rancho Fundo* (Ary Barroso/Lamartine Babo) - LP Motivo para Dançar 2 (1957)
- *Sonhando Contigo* (Anísio Silva/Fausto Guimarães) - LP Motivo para Dançar 2 (1957)
- *Faceira* (Ary Barroso) - LP Vê Se Gostas (1959)
- *Fita Amarela* (Noel Rosa) - LP Vê Se Gostas (1959)
- *Cidade Maravilhosa* (André Filho) - LP Vê Se Gostas (1959)

### **3.5 Recursos harmônicos (harmonia tonal e modal)**

A obra de Sivuca, em relação ao uso da harmonia, pode ser dividida em: composições que usam harmonia tonal, harmonia modal, harmonia híbrida tonal-modal ou, ainda, a presença de diferentes perfis de harmonia dentro de uma mesma música.

Analisando a obra de Sivuca, podemos constatar que, do ponto de vista harmônico, a maior parte de seu repertório está associada a um tipo de harmonização tonal, como é o caso dos repertórios de frevos, choros, sambas e valsas. Em algumas fases e projetos específicos, sobretudo em sua fase nos EUA ou mesmo anteriormente em suas diversas formações de baile, por Recife e Rio de Janeiro, Sivuca utiliza o sistema tonal expandido, com informações harmônicas trazidas do jazz e da bossa nova, além de aquisições harmônicas advindas da música de concerto. É o caso do uso de acordes com extensões, como nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, acordes sub V7, além do uso de escalas diminutas e de tons inteiros.

No repertório de forró de Sivuca, seja em interpretações ou composições, estão presentes progressões harmônicas a partir de elementos da música modal<sup>67</sup>, sendo os modos mais recorrentes mixolídio, dórico e mixolídio #4 ou lídio b7, que nos remetem a um universo de sonoridades nordestinas, além de jônio e eólio.

[...] Siqueira (1981, p. 3-4), estabelece que os modos mais utilizados no Nordeste são: I Modo Real (mixolídio), II Modo Real (lídio) e o III Modo Real - misto Maior (mescla de lídio e mixolídio), além de: I Modo derivado (frígio), II Modo derivado (dórico) e III Modo derivado - mixto menor (mescla de frígio e dórico) (PAZ, 1994, p. 23).

Fig. 84 - quadro de classificação dos modos recorrentes no Nordeste



Fonte: SIQUEIRA, 1981

Exemplos de composições de Sivuca com base em estruturas modais:

- *Adeus Maria Fulô* (mixolídio) \*
- *Queixo de Cobra* (mixolídio) \*
- *Feira de São Cristóvão* (mixolídio)
- *Forró Praieiro* (dórico)
- *Fogo Pagô* (lídio)
- *Aboio* (lídio - mixolídio)
- *Feijoada* (Eólio - Dórico)

Há, ainda, uma parte desse repertório, que em uma mesma composição são apresentadas em sua harmonia, características modais e tonais. E. g.:

- *Choro em Cordel* (primeira parte tonal em Dó menor / segunda parte, em modo mixolídio).

<sup>67</sup> Utilizamos aqui a nomenclatura mais usual dos modos jônio (C), dórico (D), frígio (E), lídio (F), mixolídio (G), eólio (A), lócrio (B).

Alguns autores que trataram do modalismo da música nordestina como o maestro Clóvis Pereira evitam essa terminologia e adotam outras nomenclaturas, como modo maior com a sétima menor para o modo mixolídio, modo maior com a quarta aumentada para o lídio e modo menor com a sexta maior para dórico).

- *Visitando Zabelê* (primeiras e segundas partes em modo jônio, procedimentos tonais como cadências IIm V7 I na terceira parte, e base harmônica em modo dórico, na sessão de improviso).
- *Adeus Maria Fulô*, na versão de 1973, onde na primeira parte se estabelece o modalismo através da cadência I VII no modo mixolídio, e recursos tonais, nas partes posteriores.

### 3.6 Citações Musicais

Sivuca gostava de criar espécie de "brincadeiras musicais", fazendo referências a temas clássicos e populares conhecidos, como o tema recorrente de *Bolero* de Ravel, que aparece na interpretação de *Coisa n.10* (Moacir Santos); o motivo do *Vôo de Besouro* (Rimsky Korsakov) citado em *O Vôo do Mangangá* (Humberto Teixeira/Felícia Godoy), trazendo bom humor a seus improvisos e arranjos.

Ouvindo o improviso de *Nilopolitano*, em sua apresentação no Instituto Cravo Albin<sup>68</sup>, na segunda sessão em que é apresentada a base de forma resfolegada sobre o acorde de Eb7, Sivuca busca surpreender os ouvintes, citando motivos conhecidos como o do *Bolero* de Ravel e o *Rhapsody in Blue* de Gershwin, entre outras citações intercaladas, por pontes improvisadas, de figuras melódicas em tons inteiros. Na última parte do solo, Sivuca utiliza o vocalize repetindo motivos rítmicos, que sinalizam o desfecho da sessão de improvisação.

---

<sup>68</sup> A partir de 1h 0min 10s

## CAPÍTULO 4 TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES

Analizamos alguns procedimentos recorrentes utilizados por Sivuca, tais como variações melódicas, fraseados, recorrências harmônicas, ideias rítmicas, e, utilização e fusão de elementos musicais de diferentes gêneros em um mesmo arranjo ou composição. A gama rítmica específica, advinda de combinações e fusões possui uma resultante musical de qualidades únicas; dessa maneira cada exemplo aqui contido revela e contempla um determinado tipo de fusão de elementos descritos a seguir:

### 4.1 Ainda Me Recordo (choro)

*Ainda Me Recordo* é um choro de Pixinguinha, transcrito por Sivuca para *acordeon* solo. Nesta transcrição, Sivuca amplia as possibilidades da execução convencional de um choro, que geralmente é interpretado *a tempo*, trabalhando com contrastes de andamentos, acelerandos e rubatos, aspectos relacionados à música de concerto.

A melodia e os desenhos são mantidos bem próximos aos originais, salvo pequenos “arredondamentos,” onde Sivuca transforma, intencionalmente, algumas síncopes em tercinas<sup>69</sup>. A harmonia se mantém tal qual a original. (não há rearmonização, como em outros casos de interpretações e/ou arranjos).

A técnica do contraponto assimilada através da música de Pixinguinha (em inúmeros exemplos, ouvida ao saxofone tenor), e desenvolvida por Dino Sete cordas (expandindo a atuação do violão de sete cordas nos regionais de choro) é transferida para a mão esquerda do *acordeon* gerando um resultado que se aproxima de um contraponto bachiano, dentro de um contexto rítmico brasileiro. Ressalta-se que é necessária uma técnica instrumental avançada para o domínio da mão esquerda para tal execução, assim como para tocar com independência as linhas, simultaneamente. Pixinguinha, por sua vez, assimilou e desenvolveu sua técnica contrapontística, através do contato e práxis musical com seu mestre Irineu de Almeida (Irineu Batina);

---

<sup>69</sup> Esse procedimento de interpretação melódica no Choro é bastante recorrente, assim como muitas vezes ocorre naturalmente em interpretações vocais de canções brasileiras. Mário de Andrade aborda em seu Ensaio sobre a Música Brasileira um estudo de caso sobre a questão do gesto brasileiro de se interpretar a rítmica da célula semicolcheia-colcheia-semicolcheia, neste caso mais precisamente o que ele chama de “diluição característica da síncopa em tercina com acentuação central, costume frequentíssimo em nosso geito [sic] de cantar.

esse, por sua vez, aplicou esse procedimento de contracantos em bandas de sopros, especialmente na Banda do Corpo de Bombeiros, regida por Anacleto de Medeiros, e posteriormente no Choro Carioca (formação em que Pixinguinha tocava flauta/flautim ainda muito jovem). Constam registros fonográficos de 1914, ao lado do trompetista Bonfiglio de Oliveira, trompetista e base harmônica formada pelos irmãos de Pixinguinha: Leo e Otávio (violões) e Henrique Viana (cavaquinho).

Sivuca cria pequenas mudanças na transcrição das frases originais de saxofone de Pixinguinha, em prol da organicidade da mão esquerda do *acordeon*, já que a tessitura dos baixos neste instrumento não ultrapassa uma oitava.

Figura 85 - introdução de Ainda me Recordo (Pixinguinha)

The musical score for the introduction of 'Ainda me Recordo' is presented in two systems. The first system contains four measures. The chords above the staff are F6, E7, Eb7, and D7. The second system starts at measure 5 and contains four more measures. The chords above the staff are B° and F/C. The notation includes treble and bass clefs, a 2/4 time signature, and various musical symbols such as slurs and accents.

Fonte: transcrição do autor (F.M.Souares)

A interpretação de Sivuca em *Ainda me Recordo*, ao *acordeon* solo, executando, com clareza e expressividade, a melodia principal no teclado e contrapontos na mão esquerda, requer um grande domínio técnico do instrumento. O resultado pode ser ouvido na gravação do CD *Enfim Solo*<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> *Enfim Solo* - CD lançado em 1997, onde Sivuca se propõe a gravar todos os instrumentos: *acordeon*, piano, violão e voz. Algumas músicas do disco são regravações de faixas de seu primeiro LP *Eis Sivuca* (1956), como a *Tocata* de Johann Sebastian Bach e *Ainda me Lembro* de Luperce Miranda.

## 4.2 Rio Antigo (maxixe)

*Rio Antigo* é um maxixe de Altamiro Carrilho, bastante presente no repertório de músicos de choro, e em rodas de choro.

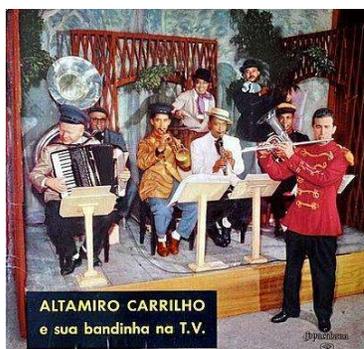
A primeira gravação de *Rio Antigo* é a do LP Altamiro Carrilho e Sua Bandinha, lançada em 1954. Nessa versão, se revela um estilo de arranjo voltado para formação instrumental das bandas de coreto<sup>71</sup>, que tocavam em seu repertório ritmos como maxixe, valsas, polcas e sambas, além dos dobrados, gêneros formadores dessa linguagem.

Figura 86 - capa do LP Rio Antigo (1954)



Fonte: [Discotecapublica.com.br](http://Discotecapublica.com.br)

Figura 87 - capa do LP Altamiro Carrilho e sua bandinha na TV (1957)



Fonte: [Immub.org](http://Immub.org)

<sup>71</sup> No século XVIII surgem no Rio de Janeiro, as primeiras Bandas de Música, formadas por barbeiros – escravos em sua maioria – que tocavam fandangos, dobrados e quadrilhas, em festas religiosas e profanas. Em 1896, Anacleto de Medeiros fundou a mais famosa de todas as Bandas de Música: A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. (HISTÓRIA, s/d)

Foi gravada uma nova versão em 1958 para o LP Turma da Gafeira do conjunto homônimo, com uma nova proposta e abordagem, voltada para o baile no estilo da gafeira.

A instrumentação deste conjunto inclui a "cozinha", formada pelos instrumentos de ritmo e harmonia - piano, baixo, bateria, guitarra - mais a sessão de sopros, formada por flauta, trompete, trombone e saxofone tenor. Tomamos essa gravação como referência, para analisar alguns aspectos sobre interpretação e improvisação.

72

Essa formação reúne grandes instrumentistas da época, como o próprio Altamiro Carrilho (flauta), Zé Bodega (saxofone tenor), Raul de Souza (trombone), Maurílio (trompete), Nestor Campos<sup>73</sup> (guitarra), e outros<sup>74</sup>. A linguagem da gafeira basicamente transforma o repertório de samba e outros gêneros musicais em arranjos orquestrados e dançantes, direcionado a bailes, geralmente realizados em dancing-clubs, forrós e outros. São frequentes em arranjos concebidos para a linguagem da gafeira, espaços para solos improvisados, onde os instrumentistas se expressam com mais liberdade. No caso da faixa escolhida para transcrição, praticamente apenas o refrão instrumental se mantém tal como original, tocado em uníssono por todos os sopristas.

Figura 88 - refrão instrumental de Rio Antigo

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soures)

Posteriormente, a exposição inicial do refrão, cada parte A ou B da melodia é interpretada como um *chorus* de improvisação, organizadas na seguinte ordem:

<sup>72</sup> Transcrição de *Rio Antigo* pelo autor, disponível em Anexos.

<sup>73</sup> Nestor Campos é compositor, guitarrista, contrabaixista, líder de conjuntos, nascido em São Luís do Paraitinga (SP). Gravou na mesma fase da Turma da Gafeira, os LPs *Música da Noite - Vol. 1* (1956) e *Boite* (1957) - Nestor Campos e Seu Conjunto de Boite, trazendo ao *acordeon* Sivuca. (MELLO, 2020)

<sup>74</sup> a informação foi dada por Altamiro Carrilho em 2009, durante a gravação do DVD "A Fala da Flauta"

solo de trompete (A), solo de saxofone tenor (B), solo de trombone (B') e solo de *acordeon* (B2).

Ao analisarmos aspectos idiomáticos contidos nos improvisos, nota-se que o solo de trompete de Maurílio Santos traz aspectos de sonoridade e motivos melódicos associados à música caribenha, pela rítmica e tipo de fraseado, que se evidenciam nos compassos 13-16, retomando o tema com uma pequena variação rítmica sobre a melodia original.

Figura 89 - trecho do solo de trompete de Maurilio Santos

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soures)

Ainda no que se refere a rítmica e fraseado, o solo de saxofone de Zé Bodega traz um *ingrediente jazzístico* em seu fraseado e gesto, assim como o solo de trombone de Raul de Barros.

Figura 90 - trecho do solo de saxofone de Zé Bodega

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soures)

Figura 91 - solo de trombone de Raul de Barros

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soures)

O solo de *acordeon* de Sivuca demonstra além de influências brasileiras e jazzísticas, caminhos melódicos e ornamentações próximos ao da música cigana, que

podem ser ouvidos na música dos acordeonistas do leste europeu ou no estilo gypsy jazz de Django Reinhardt ou Gus Viseur, entre outras referências. Observa-se que alguns traços da música cigana estão presentes em repertório de forró e música nordestina, em composições como as de Severo do Acordeon (*Petro Forró*) ou do próprio Luiz Gonzaga (*Pagode Russo*, *Forrobodó Cigano* e outras), podendo ser uma influência indireta desse tipo de sonoridades. Resumindo, o arranjo e interpretação de *Rio Antigo* pela Turma da Gafieira, reúne elementos de diferentes linguagens instrumentais, como o maxixe, o samba, o jazz e os ritmos afro-caribenhos, chegando a um resultado próprio de sonoridades relacionadas ao ambiente dos bailes de gafieira.

### 4.3 Entardecendo (choro moderno)

Essa é uma das primeiras composições de Sivuca a serem gravadas em 78 rpm. (Gravado em 21/8/1952, pela gravadora Continental).

Esse choro demonstra algumas inovações harmônicas e melódicas, que contribuíram para a modernização da linguagem e repertório. Dentre os elementos musicais que trazem inovações estão:

- 1- O uso de acordes menores em movimento paralelo.

Figura 92 – acordes em movimento paralelo



Fonte: transcrição do autor (F.M.Soures)

- 2- A relação inusitada entre o tom da parte A em Ré menor e a parte B em Sol Maior.
- 3- O uso melódico de acordes com sétimas, nonas e décimas terceiras na coda.

Figura 93 - uso melódico de acordes com sétimas, nonas e décimas terceiras na coda



Fonte: transcrição do autor (F.M.Soures)

4- Instrumentação que utiliza a guitarra-elétrica como acompanhamento na versão original, demonstrando a busca por uma sonoridade diferente da formação consagrada pelos regionais de choro.

A composição *Entardecendo* foi lançada na Argentina, com o título de *Atardeciendo*. No selo consta acompanhamento de Bittencourt<sup>75</sup> y su conjunto.

Figura 94 - Atardeciendo



Fonte: Discogs.com

Figura 95 – capa do LP Sivuca e Chiquinho (1984)



Fonte: Immub.org

<sup>75</sup> Luís Gonzaga Bittencourt - 6/5/1915 Rio de Janeiro, RJ compositor e violonista

Figura 96 – capa do LP Choro Chorado (1997) de Portinho



Fonte: Discogs.com

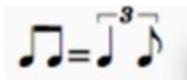
Posteriormente, a faixa foi gravada pelo Maestro Portinho no LP Choro Chorado (1977), e pelo próprio Sivuca, no LP Sivuca e Chiquinho do Acordeon(1984), em versão para dueto de *acordeons*, mais acompanhamento de contrabaixo elétrico e bateria.

#### 4.4 João e Maria (valsa)

João e Maria<sup>76</sup> é uma das valsas mais conhecidas dentro do âmbito da música popular brasileira. A partir de uma parceria inesperada, surge uma obra-prima do ponto de vista musical e poético. Chico Buarque deu a sua contribuição como letrista, trinta anos após a valsa já ter sido composta. Sivuca compôs a valsa em 1947 e a apresentava em formato instrumental, em serenatas pelo Recife.

Podemos ouvir que a estrutura rítmica se aproxima de um perfil valsa-jazz (onde o compasso 3/4 pode se aproximar de um 9/8), com uma estrutura da melodia normalmente escrita em colcheias, porém interpretadas e ouvidas como figuras tercinadas (semínima e colcheia).

Figura 97 - indicação do *jazz feeling*



Fonte: transcrição do autor (F.M.Soures)

<sup>76</sup> O título faz menção ao conto de fadas de tradição oral recolhido pelos irmãos Grimm.

Esse tipo de notação rítmica é convencionalizado e anotado nos livros e songbooks como "jazz-feeling". Essa característica de articulações tercinadas sobre a melodia dessa valsa, assim como o que ocorre no xote nordestino, é bastante recorrente, não sendo característica exclusiva de interpretação da música norte-americana. Exemplos como *Chovendo na Roseira* (Tom Jobim) e a *valsa Romaria* (Renato Teixeira), apesar de soarem em estrutura rítmica similar, não transmitem um gestual jazzístico.

Sivuca já havia gravado uma jazz-waltz muito conhecida nos anos 50, *Lover* (Richard Rodgers) em seu primeiro LP *Eis Sivuca* (1956), interpretando uma parte do repertório internacional, que ouvia desde jovem, influenciado pelas primeiras transmissões da *Rádio Clube de Pernambuco*, onde futuramente seria contratado.

A parceria de Sivuca e Chico Buarque, na valsa *João e Maria*, aconteceu através de uma encomenda do produtor e dramaturgo Paulo Pontes para um espetáculo musical de Elizeth Cardoso, que seria realizado no Canecão do Rio de Janeiro. Sivuca aceitou a proposta, e ao se lembrar de uma de suas antigas valsas, faz um registro caseiro, em fita cassete, e a envia para Chico Buarque, que aprovou a sugestão.

Quando Chico Buarque finalizou a letra, inspirada numa cena de brincadeiras de infância, o produtor não a considerou adequada para o espetáculo em questão, pois o resultado não condizia com o estilo temático interpretado por Elizeth Cardoso. Essa versão, logo, foi concedida para o LP *Meus Amigos São Um Barato de Nara Leão*. O arranjo do próprio Sivuca, é enriquecido pela linguagem contrapontística do choro, presente nas linhas de flauta, *acordeon* e violão. Evidenciam-se os conhecimentos violonísticos de Sivuca (executado pelo próprio, nesta gravação<sup>77</sup>) e seu fraseado contrapontístico, popularmente chamado de "baixaria", inspirado na função do violão de sete cordas, dentro dos conjuntos regionais.

Um detalhe importante dessa história é o fato de que essa música já havia sido "letrada" por um outro parceiro de Sivuca, Ruy de Moraes e Silva (autor de *Casaca de Couro*, gravada por Jackson do Pandeiro), em 1947. Tratava-se de uma letra romântica com o título de *Amanhecendo*. Essa versão foi gravada pela cantora Nadja Maria, mas o disco não gerou repercussão. Chico Buarque teve conhecimento sobre esse fato somente alguns anos depois de ter escrito a sua letra, quando a própria

---

<sup>77</sup> Sivuca utilizou esse recurso de *overdubs* em diferentes gravações, como no disco *Enfim Solo* ou na faixa *Flor Amorosa*, contida na caixa comemorativa da obra de Joaquim Callado - *O Pai dos Chorões*, em que gravou o violão e *acordeon* sobrepondo as pistas,

intérprete da versão anterior, após um show no Teatro Santa Isabel, visita o camarim de Chico e toca uma fita cassete em seu gravador de mão. Nadja pergunta a Chico “Reconhece esta melodia?”, em tom inquisitivo. Chico responde: “Recebi a melodia de Sivuca. Ele não me disse que já havia parceria na letra.”

O trabalho, enfim, já estava concretizado, e o resultado dessa única parceria entre Sivuca e Chico Buarque foi marcante, tornando-se uma das valsas mais conhecidas do cancionero brasileiro. Sivuca narra o fato:

*Eu estava em casa, em casa não, lá no pequeno apartamento onde eu morava, e estava com o teclado ligado. Comecei a tocá-lo. Me lembrei da música, de um tema que eu havia escrito em 1947, 'João e Maria', não era 'João e Maria' ainda, não. Glorinha ouviu e disse: 'Sivuca, que música é essa tão bonita?' 'Ah, Glorinha, é uma música que eu fiz em 47'. – Eu usava a música pra fazer serenata lá em Recife. Aí Glorinha disse, 'Grave isso imediatamente e entregue ao Paulo Pontes pra passá-la ao Chico'. Eu gravei toda bonitinha, com a segunda parte e a mandei para o Paulo Pontes. E o Chico recebeu. Duas semanas depois, disse: 'Sivuca, fiz uma letra pra essa música, mas agora ela não tem nada a ver com Elizeth Cardoso. 'Está certo.' Ele, por telefone, cantou com a letra. Eu fiquei mudo, sem saber o que dizer dada a surpresa da letra. A letra levou a música por um caminho completamente diferente do que eu pensava. 'Chico, essa música é um primor, é não, virou um primor com essa letra.' 'Pois é, que tal a Nara Leão<sup>78</sup>gravar essa música?' 'Vai ser maravilhoso.' 'Mas quem vai fazer o arranjo é você.' 'Tá bom, Chico.' Me encontrei com Chico e escrevi a música que até então não havia sido escrita. Levei pra casa, fiz o arranjo, gravamos a música. Ninguém esperava. A música no vinil que a Nara lançou era a de número 6 do lado B. E foi a música que levou o disco de Nara Leão ao sucesso. Aí, pronto, quatro anos depois, eu encontrei o Chico. 'Poxa, Sivuca, a única música que nós fizemos como parceiros virou um carma na minha vida. Tenho que cantá-la sempre.' 'Pois é.' Ele seguiu, 'Vamos fazer mais.' Nunca mais a gente se encontrou, mas a música virou um clássico. E a gravação realmente ficou muito bonita. Foi feita com João Donato, teclado, Luizão Maia, contrabaixo, Meireles, flauta, eu, violão e sanfona, e o Paulinho Braga, bateria. Foi essa formação musical de 'João e Maria' com Nara Leão e Chico cantando. (SIVUCA apud SAMPAIO et alii, s/d)*

Figura 98 - capa do LP Os Meus Amigos São Um Barato - Nara Leão (1976)



Fonte: Naraleao.com.br/

<sup>78</sup>Ficha técnica da gravação: arranjos de Sivuca, João Donato (teclado), Luizão Maia (contrabaixo), Meireles (flauta), Sivuca (violão e acordeon) e Paulinho Braga (bateria).

João e Maria foi gravada por inúmeros intérpretes a partir dessa gravação, que se tornou a principal referência da música.

Na transcrição que fizemos a partir da versão de Nara Leão/Chico Buarque, objeto dessa análise (disponível integralmente nos Anexos), optamos por reduzir esse arranjo, em quatro linhas principais: voz guia, flauta, *acordeon* e contrabaixo, ficando subentendido o papel harmônico do piano e violão através da harmonia cifrada.

Figura 99 - excerto da introdução do arranjo para João e Maria

The musical score for the introduction of 'João e Maria' is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four staves: 'voz guia' (voice guide), 'Fl' (flute), 'Ac' (accordion), and 'Ctb' (double bass). The 'voz guia' staff contains rests. The 'Fl' staff features a melodic line with triplet markings. The 'Ac' staff provides harmonic accompaniment with triplet markings. The 'Ctb' staff features a bass line with triplet markings. Chord symbols Gm, F, Gm, and Eb are placed above the first four measures.

Fonte: transcrição do autor (F.M.Souares)

Optamos, também, por escrever por extenso, as figuras tercinadas da melodia vocal e dos instrumentos, e não a notação jazz feeling, para ficar mais clara a realização da interpretação rítmica em cada caso, destacando-se assim os trechos específicos onde Sivuca parece optar, intencionalmente, pelo uso de colcheias sem o efeito tercinado, nas linhas melódicas da voz, da flauta e do *acordeon*, criando um gesto rítmico interpretativo.

Figura 100 - compassos 19 a 21 do arranjo de João e Maria

The musical score for measures 19 to 21 of the 'João e Maria' arrangement is written in 3/4 time with a key signature of two flats. It consists of four staves: 'voz guia', 'Fl', 'Ac', and 'Ctb'. Measure 19 is marked with a '19' and a '7' above the first note. Chord symbols F7 and Bb are placed above the first and second measures, respectively. The 'voz guia' staff features a melodic line with triplet markings. The 'Fl' staff is mostly silent. The 'Ac' staff provides harmonic accompaniment with triplet markings. The 'Ctb' staff features a bass line with triplet markings.

Fonte: transcrição do autor (F.M.Souares)

O *acordeon* e a flauta assumem uma função contrapontística nesse arranjo, atrelando-se a função do acompanhamento. São utilizados, também, como elementos fundamentais na construção da introdução e da coda.

Figura 101 - compassos 62 a 66 do arranjo de João e Maria

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soures)

Subentende-se que esse arranjo tenha sido escrito em detalhes por Sivuca. Embora não tenhamos acesso aos manuscritos originais, podemos constatar isso através da presença de diferentes linhas em uníssono, principalmente as dobras entre flauta e *acordeon*, além da relação intervalar muito bem definida, entre os instrumentos.

#### 4.5 Um Tom para Jobim (baião)

Esse baião instrumental composto por Sivuca e Oswaldinho do Acordeon está entre os preferidos dos chorões e forrozeiros. O título faz uma clara referência ao pianista e maestro Antônio Carlos Jobim, a quem essa composição foi dedicada. Dentro de sua estrutura rítmica, podemos ouvir o encontro do ritmo de baião, com outros tipos de acompanhamento e rítmicas, ligados ao choro, samba e ao ijexá.

A informação harmônica desta música contém elementos diferentes do que acontece normalmente em outros baiões, que em sua grande maioria, tem como base a harmonização modal ou híbrido modal-tonal, como se encontra com frequência na obra de Luiz Gonzaga, Sivuca e Oswaldinho. A composição inspira-se em procedimentos utilizados por Tom Jobim, trazendo elementos harmônicos e modulações presentes no choro e na bossa nova. (linguagem tonal, uso de cadências II-V7-I, transportes e modulações, acordes aumentados e tons inteiros)

A transcrição do improviso, que analisamos aqui, foi realizada a partir da versão do LP Pau Doido (1992).<sup>79</sup> Esse álbum instrumental possui alto nível técnico de gravação e execução e trata-se do registro de um grande entrosamento musical desse quarteto formado por Sivuca (*acordeon*), João Lyra (*violão*), Toni Dias (*contrabaixo*) e Fernando Pereira (*bateria*). O conjunto havia realizado inúmeros shows e concertos, em turnê pela Europa, por quase um ano, amadurecendo bastante a concepção e interpretação de seu repertório e arranjos. O resultado dessa gravação é um registro, praticamente, 100% ao vivo, em estúdio.

O improviso de Sivuca nessa faixa tornou-se um dos mais emblemáticos de sua carreira. Podemos encontrar versões de diferentes instrumentistas (não apenas acordeonistas, mas também bandolinistas, guitarristas, flautistas e outros) executando o improviso em vídeos disponíveis, em diferentes plataformas digitais.

Analisando o solo de Sivuca em detalhes, a partir de 1min 41s da gravação, podemos constatar a fluência na linguagem improvisativa de Sivuca, além de um princípio de unidade muito bem arquitetado, através das conexões de recursos rítmicos-harmônicos e motivos, como veremos a seguir.

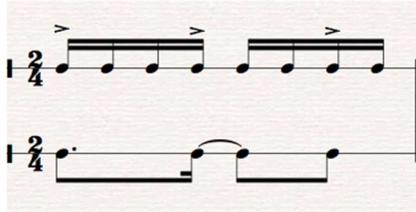
O solo improvisado inicia-se sobre a harmonia da parte A, logo após a exposição completa do tema original, transcendendo o que seria uma simples variação sobre o tema. Esse improviso tem duração de 32 compassos e pode ser dividido em duas partes de 16 compassos, tal como acontece com a harmonia da base, que se repete a partir do compasso 17. A melodia inicia-se em anacruse, contendo em seu motivo um pequeno cromatismo. Nos dois primeiros compassos do solo é utilizado um segundo motivo, com nota de aproximação cromática, que lembra o efeito de uma *blue note* (em escala pentatônica maior). Neste mesmo motivo está

---

<sup>79</sup> A versão integral da transcrição do solo se encontra no Anexo 4.

presente uma ideia rítmica, que se repete como uma espécie de clave de baião invertida. (ao invés de 3-3-2 é usado 2-3-3).

Figura 102 - clave rítmica 3-3-2 aplicada ao ritmo baião



fonte transcrição do autor (F.M.Soares)

Figura 103 - trecho inicial do solo de acordeon - Um Tom para Jobim



Fonte: transcrição do autor (F.M.Soares)

A frase desenha-se em graus conjuntos sobre o acorde F#m7(b5), seguido de um arpejo de B7 (cadência IIm7(b5) / V7 para o acorde de Em), o relativo menor de G, e novamente uma ideia cromática descendente conectando a próxima frase (ou semifrase, se interpretarmos que a ideia inicial completa se define em oito compassos).

Figura 104 - compassos 3 e 4 do solo de acordeon - Um Tom para Jobim



Fonte: transcrição do autor (F.M.Soares)

A seguir, é utilizado um recurso com antecipações de colcheias por notas ligadas, denominado popularmente de "notas penduradas". Essa antecipação de notas da melodia provoca, também, a antecipação de acordes no compasso 6.

A ideia de antecipação é reaproveitada no compasso 8, criando uma elisão dessa primeira ideia de oito compassos, com a frase posterior. Uma nova cadência II-V7 é utilizada apontando para o IV grau, o acorde de C.

Figura 105 - compassos 5 a 8 do solo de acordeon - Um Tom para Jobim



Fonte: transcrição do autor (F.M.Soures)

A frase iniciada, a partir do compasso 9, traz um novo motivo ou material: o uso de figuras tercinadas, gerando um contraste com as figuras de semicolcheias, nos 8 compassos anteriores, promovendo um alargamento do padrão rítmico com tercinas, que serão lembradas em um momento posterior do solo. A harmonia dos compassos 9 e 10 apresenta o recurso de nota pedal no baixo e uma cadência de engano, sendo que o acorde de D7, aqui como D/C, segue em direção ao Bm7, adiando por alguns compassos a resolução na Tônica em G.

Figura 106 - compassos 9 e 10 do solo de acordeon - Um Tom para Jobim



Fonte: transcrição do autor (F.M.Soures)

A partir da anacruse do compasso 10, o improviso segue com uma grande frase de seis compassos, concluindo a primeira metade do solo. O trecho pode ser entendido como três frases, de 2 compassos cada, que se fundem. A primeira frase inicia-se, usando-se intervalos de quartas sobre o acorde de Bm, alternando-se entre as sétimas e terças menores do acorde. É construída uma frase sobre o motivo de segundas descendentes, a partir da escala de tons inteiros sobre o acorde A7(#5). Essa frase conecta-se a uma próxima frase, a partir do compasso 15, através de cromatismo, chegando ao acorde de D7, onde um novo motivo ascendente da melodia

conduz a uma conclusão do trecho, insinuando uma extensão de nona aumentada, comum a fraseados do jazz. (D7#9)

Figura107 - compassos 9 a 16 do solo de acordeon - Um Tom para Jobim

The musical notation for Figure 107 consists of two staves. The first staff covers measures 9 to 12. Measure 9 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by another triplet (C5, B4, A4). Measure 10 has a whole rest followed by a quarter note G4. Measure 11 contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). Measure 12 contains a triplet of eighth notes (C5, B4, A4). The second staff covers measures 13 to 16. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note G4. Measure 14 contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). Measure 15 contains a triplet of eighth notes (C5, B4, A4). Measure 16 contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4).

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soares)

A segunda metade do solo, a partir do compasso 17, inicia-se com uma frase, que apresenta um novo motivo sincopado. Nessa mesma frase é relembrado o motivo das tercinas do compasso 9.

Figura 108 - compassos 17 a 20 do solo de acordeon - Um Tom para Jobim

The musical notation for Figure 108 consists of one staff. Measure 17 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note G4. Measure 18 contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note G4. Measure 19 contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note G4. Measure 20 contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note G4. The notation includes a wavy line above the notes in measure 18, indicating a vibrato effect.

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soares)

A frase, que se inicia no compasso 21, apresenta-se quase idêntica a do compasso 5, exceto pelo ataque antecipado, no compasso anterior e diferença de uma oitava, dando a impressão de que serão repetidas as antecipações dos acordes, tal como no compasso 6. Sivuca, novamente, nos surpreende fazendo o oposto. Dessa vez, cria uma pequena variação sobre a frase, colocando as notas "no chão" ou nas cabeças do tempo. A síncopa criada pela antecipação da colcheia da nota sol no compasso 23 também cria uma surpresa aos ouvintes.

Figura109 - compassos 21 a 24 do solo de acordeon - Um Tom para Jobim



Fonte: transcrição do autor (F.M.Soares)

No compasso 25 e 26 foi usado o recurso de hemíolas, em seguida resgatando a memória do motivo sincopado.

Figura 110 - compassos 25 a 28 do solo de acordeon - Um Tom para Jobim



Fonte: transcrição do autor (F.M.Soares)

Nos últimos quatro compassos do improviso, Sivuca reaproveita a ideia de tons inteiros sobre o acorde A7(#5), exposta na primeira metade do solo, dessa vez deslocando em uma semicolcheia, os motivos de segundas descendentes.

Figura 111 - compassos 13 a 16 do solo de acordeon - Um Tom para Jobim



Fonte: transcrição do autor (F.M.Soares)

Figura 112 - compassos 29 a 32 do solo de acordeon - Um Tom para Jobim



Fonte: transcrição do autor (F.M.Soares)

Essa frase final possui uma função de ritornelo em direção à parte B, onde acontece uma elisão com a melodia original em uma reexposição, dando prosseguimento a forma.

#### 4.6 Gracioso (baião)

*Gracioso* é uma composição de Altamiro Carrilho registrada originalmente como baião. Foi composta e gravada numa época em que a música de Luiz Gonzaga estava em evidência em todo o país, alavancada por sua grande projeção na mídia nacional, resultado de sua vida profissional no Rio de Janeiro. O baião transformou-se num ritmo febril no início dos anos 50 (uma verdadeira coqueluche, segundo imprensa da época), logo após o lançamento de Luiz Gonzaga, no sudeste do país, e não apenas os músicos nordestinos o interpretaram<sup>80</sup>. O ritmo encantou músicos e dançantes do Sudeste e de todo país, espalhando-se pelos principais centros urbanos, especialmente no Rio de Janeiro, local onde aconteciam grande parte das produções fonográficas.

Faremos uma breve análise comparativa entre duas versões de *Gracioso*: a de Sivuca (1956) e a de Dominginhos (1976), tomando como ponto de partida a partitura original, que serviu para a gravação de Orlando Silveira, com o Regional do Canhoto (1951)<sup>81</sup>

Através dessa composição de Altamiro Carrilho, registrada inicialmente em ritmo de baião pelo Regional do Canhoto em 1951, serão analisadas as posteriores gravações históricas de Sivuca e Dominginhos, apontando suas releituras, principais ideias rítmicas-interpretativas, e utilizando-se de transcrições próprias de solos improvisados. (em anexo 4)

*Gracioso* tornou-se um tema conhecido e apreciado entre os sanfoneiros. Dentre alguns motivos podemos apontar a convivência e afinidades musicais existentes entre Altamiro Carrilho e Orlando Silveira, a partir de experiências profissionais, o que ocorre também em relação ao Sivuca. Paralelamente a essa convivência, temos gêneros em comum, que os unem como: choro, samba, samba de

---

<sup>80</sup> A música *Baião* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) foi lançada pelo conjunto Quatro Ases e um Coringa em 1947.

<sup>81</sup> Transcrições completas no Anexo.

gafieira, baião, valsa e repertórios ligados a conjuntos de sopros e bandas de coreto. Além disso, o Regional do Canhoto foi importante como difusor de repertório, que mesclou elementos da linguagem do choro a outros ritmos, sobretudo os nordestinos. Os duetos entre flauta e *acordeon* (Altamiro Carrilho e Orlando Silveira), presentes nas gravações desse conjunto regional, tornaram-se emblemáticos nessa fase, encontrando-se sonoridades, que representam uma modernização do choro, nesse período fértil em composições e arranjos.

A composição *Gracioso* originou-se como um baião, porém podemos dizer que não pertence mais exclusivamente a esse gênero musical. Por possuir uma linguagem harmônica inovadora para a música popular brasileira da época, como o uso de tons inteiros, cadências cromáticas e acordes de substituição da função dominante, *Gracioso* dá margem a diferentes possibilidades de acompanhamento rítmico.

Na versão original de *Gracioso*, interpretada pelo Regional do Canhoto no lado B do 78 rpm de 1951 (lado A *Meu Limão, meu Limoeiro*), a duração do fonograma é curta, apresentando basicamente o tema e pequenas ideias criativas de arranjo, como a Introdução e a coda.

Na versão interpretada por Sivuca, no LP *Motivo para Dançar* (1956), notamos uma forte influência rítmica da linguagem do samba de gafieira, característica bastante utilizada por Altamiro Carrilho, que inclusive, participou da versão de Sivuca. Nessa gravação, o perfil da base rítmica é de um samba rápido e cadenciado, provocando o alargamento rítmico da melodia e trazendo um efeito mais sincopado. A forma também se expande, repetindo-se mais vezes cada parte, dando margem a improvisos de sanfona (Sivuca) e flautim<sup>82</sup>(Altamiro Carrilho). Podemos ouvir, claramente, aspectos em comum entre essa versão e a gravação posterior de 1960, do próprio autor, para o LP *Era Só o Que Flautava* (1960), o que nos leva a supor que o próprio Altamiro Carrilho tenha sido coautor de Sivuca, nas ideias básicas desse arranjo de 1956, trazendo um perfil rítmico de samba para a composição.

Trazer elementos da clave rítmica de samba para a linguagem do choro foi um procedimento, que passou a acontecer com mais frequência a partir da década de 1950, dando origem ao subgênero chamado de choro sambado. Podemos ouvir o perfil rítmico sambado, em exemplos como: *Chorinho de Gafieira*, de Astor Silva, *Deixa o Breque pra Mim*, *Esquerdinha na Gafieira* e *Samba de Morro*, de Altamiro

---

<sup>82</sup> o mesmo que flauta piccolo

Carrilho, *Sambando na Gafieira*, de Ary Barroso, *Concerto de Bateria e Choro de Gafieira*, de Pixinguinha, *Bole-Bole*, *Assanhado*, *Diabinho Maluco*, de Jacob do Bandolim, entre outros.

São as claves ligadas à função do tamborim, associadas às células de marcação presentes no pandeiro e surdo, que norteiam esses tipos de composição ou arranjo sambado, dando suporte à construção das melodias e dos acompanhamentos rítmico-harmônicos. (assunto já tratado no capítulo 2)

A interpretação e arranjo contidos na versão do LP Domingos Menino Dominginhos (1976) provocam um grande contraste entre os anteriores. Essa versão revela uma sonoridade característica, em voga nos anos 70. A abordagem rítmica dessa versão é influenciada pela *black music*, com elementos de *funk* e *soul*, trazendo uma atmosfera mais “pop” e universal, se compararmos essa com as primeiras versões. Por consequência, isso resulta numa abordagem que traz outros tipos de fraseados e articulações sobre o tema, trazendo variações rítmicas e outros tipos de ornamentações, incluindo dois *chorus* de improvisação de Dominginhos, dentro da forma estipulada.

Essa composição é um exemplo entre muitos, do vasto repertório assimilado por sanfoneiros, que ultrapassa o repertório composto originalmente para o instrumento. Dentre algumas melodias criadas originalmente para outros instrumentos e que se tornaram repertório básico dos sanfoneiros, podemos citar: *Saxofone por que Choras?* (para saxofone), *Tico Tico no Fubá* (para piano), *Delicado* (para cavaquinho), *Odeon*, *Apanhei-te Cavaquinho* e *Escorregando* (para piano), *Primeiro Amor* (para flauta).

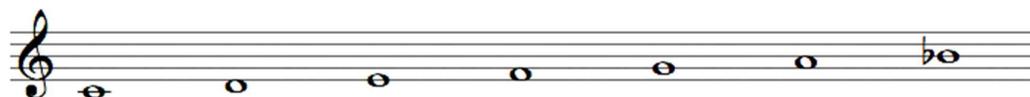
#### **4.7 Adeus Maria Fulô (baião)**

De grande importância na carreira de Sivuca, além de ser uma parceria com um dos maiores letristas nordestinos ligados ao universo do forró, foi uma de suas mais antigas composições a ser gravada, sendo a primeira versão a de 1951, com Carmélia Alves e Jimmy Lester no vocais. Sempre revisitada em sua carreira, a música ganhou projeção internacional quando gravada por Miriam Makeba. É interessante notar como a concepção de *Adeus Maria Fulô* se transforma ao longo dos anos, ganhando um novo tratamento harmônico, cores e nuances melódicas em sua versão

gravada para o LP *Sivuca* (1973). Faremos uma breve análise comparativa entre os elementos harmônicos presentes na versão de 1951 - fundamentada na sonoridade do trio nordestino, sanfona, zabumba e triângulo, influenciado por Luiz Gonzaga - com a versão do LP *Sivuca* de 1973, que contém uma instrumentação mais completa incluindo piano, violão (tocados por Sivuca), além de baixo elétrico, violão, saxofone e bateria. Nessa versão, podemos ouvir algumas partes rearmonizadas em um arranjo mais desenvolvido, onde Sivuca busca uma timbragem que contribui para uma nova roupagem e ambiência à canção. Sivuca explora em seu solo improvisado o recurso de vocalise, além dos procedimentos harmônicos que veremos a seguir em maiores detalhes.

A melodia de *Adeus Maria Fulô* nas duas primeiras partes, é construída sobre o modo mixolídio na tonalidade Dó.

Figura 113 - modo mixolídio em C



Fonte: transcrição do autor (F.M.Soures)

A introdução da versão original inicia-se com acorde de C7 e um *riff*<sup>83</sup> de *acordeon* à moda do baião. O acorde de C7 permanece fixo por toda a parte A, sem cadências.

Na versão de 1973, a introdução intercala dois acordes C e Bb (I e VII b), fixando a atmosfera modal do C7. No último compasso da parte A, o IV grau é preparado por um acorde com a função Sub V (substituto) do IV, o Gb7(b5). A parte B da versão original foi harmonizada com procedimentos semelhantes aos encontrados nas gravações de Luiz Gonzaga, como no caso de *Asa Branca*. Trata-se de um hibridismo modal/tonal, onde sobre uma melodia de origem modal é aplicado o acorde de dominante V7, que a princípio não está contido no campo harmônico naturalmente gerado pela verticalização do modo mixolídio (o que daria origem a

<sup>83</sup> Riff - Middleton (1990) define como "figuras rítmicas, melódicas ou harmônicas curtas que se repetem formando uma estrutura de base".

acorde de Vm7). No quinto compasso de B é usado o acorde de Bb (VIIb), uma das possibilidades de harmonização esperadas num modo mixolídio. (VIIb - I)

Quadro 2 - acordes e funções harmônicas - Adeus Maria Fulô - parte B -versão 1951

Acordes parte B	G7	C	G7	C	Bb	C	F G7	C
Funções Harmônicas	V7	I	V7	I	VIIb	I	IV V7	I

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soures)

Na versão de 1973, Sivuca rearmoniza essa passagem da parte B, com um movimento descendente dos baixos em graus conjuntos, eliminando a característica de hibridismo modal/tonal presente original, assumindo um procedimento tonal, embora as notas fundamentais dos acordes estejam todas presentes no modo mixolídio. A parte B define-se com a seguinte progressão acordes:

Quadro 3 - acordes e funções harmônicas - Adeus Maria Fulô - parte B - versão 1973

Acordes	F7M	Em7	Dm7	C	Bb7M	Am7	Bb7M	C
Funções Harmônicas	IV	IIIIm7	IIIm7	I	VIIb	VIIm7	VIIb	I

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soures)

A introdução intercala os acordes C e Bb (I e VIIb), fixando através desse movimento a atmosfera modal do C7. Um elemento surpresa ocorre no último compasso da parte A, onde o IV grau é preparado por um acorde com a função Sub V do IV, o Gb7(b5).

Na parte C da música, em ambas as versões, é estabelecido um centro temporário no grau IV, que pode ser entendido como uma rápida modulação, gerando posteriormente uma modulação de fato ao tom homônimo, pois ao chegar no acorde C, este agora se apresenta como Cm, o que pode ser entendido como um empréstimo modal.

Quadro 4 - acordes e funções harmônicas - Adeus Maria Fulô - parte C - versão 1951

F	F	F	F	F	Bb7M	G7	Cm	Cm	Dm7(b5)	G7(b13)
I	I	I	I	I	IV	V7 do Im	Im	Im	IIIm7(b5)	V7

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soares)

Quadro 5 - acordes e funções harmônicas - Adeus Maria Fulô - parte C - versão 1973

Eb7M	F	Eb7M	F	Bdim	Bb7M	G7	Cm	Cm/Bb	Fm6/Ab	G7(b13)
VIIb	I	VIIb	I	subV7 do IV	IV	V7 do Im	Im	Im/7	IVm/3	V7

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soares)

O efeito harmônico, adquirido através da modulação para o tom menor, gera um contraste entre as demais partes, reforçando a dramaticidade da letra da canção.

#### 4.8 Queixo de Cobra (baião)

Baião de autoria de Sivuca gravado no LP Forró e Frevo vol.1 (1980).

Nesta sequência de LPs é proposto um repertório instrumental dedicado aos expressivos gêneros da música nordestina. Queixo de Cobra é um exemplo de repertório do forró contido neste ciclo, onde Sivuca realiza procedimentos de harmonização ligados ao modalismo.

Essa composição é dividida em três partes dentro da mesma tonalidade (G) e sua melodia é construída a partir do modo mixolídio. O interesse desse tipo de harmonização é o uso de acordes e cadências geradas, a partir da verticalização desse modo, sem utilização de recursos tonais de apoio, gerando uma sonoridade específica do ambiente modal, bastante recorrente em manifestações populares nordestinas.

Figura 114 - parte A: F - C - G (cadência sobre os graus VII - IV - I)

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soares)

Figura 115 - parte B: Dm - F - G (cadência sobre os graus Vm - VII - I)

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soares)

Figura 116 - parte C: C - G - F - G (cadência sobre os graus IV - I - VII - I)

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soares)

O acorde corresponde ao quinto grau apresenta-se sempre como menor (Vm), não existindo a função de acorde dominante como em outros exemplos presentes no repertório de forró, em que dentro da linguagem harmônica, acontecem combinações de elementos modais e tonais, gerando um procedimento híbrido.

#### 4.9 Visitando Zabelê (baião)

*Visitando Zabelê* é um baião instrumental de autoria de Glória Gadelha, composto por quatro partes. Nesse exemplo estão presentes procedimentos modais (partes A, B e D) e procedimentos tonais (parte C).

Figura 117 - parte A - Modo Jônio em G



Fonte: transcrição do autor (F.M.Souares)

Figura 118 - parte B - Modo Jônio em G



Fonte: transcrição do autor (F.M.Souares)

Figura 119 - parte C - procedimentos tonais (como o uso de cadências II V7 de engano)



Fonte: transcrição do autor (F.M.Souares)

Figura 120 - parte D - improvisação sobre Modo Dórico em Em



Fonte: transcrição do autor (F.M.Souares)

Esse tipo de procedimento tonal/modal não chega a ser híbrido como em algumas composições de Gonzaga, pois as partes com características modais e tonais estão delimitadas em diferentes sessões. Esse caso ocorre também na composição Choro de Cordel.

#### 4.10 Choro de Cordel<sup>84</sup> (choro/ baião)

Essa composição é influenciada por sonoridades armoriais<sup>85</sup> e construída a partir dos ritmos de choro e de baião. Foi gravada pelo quinteto de cordas Uirapuru.

A forma é composta de introdução (lembrando um tipo de harmonização barroca), seguindo pela parte A, em ritmo de choro com melodia de inspiração bachiana e harmonização tonal.

Figura 121 - introdução de Choro de Cordel - compassos 1 a 9

The musical score for the introduction of 'Choro de Cordel' (measures 1-9) is presented in two staves. The key signature is B-flat major and the time signature is 2/4. The first staff (measures 1-5) includes the following chords: C7, Fm7, Bb7, Eb7M, and Ab7M. The second staff (measures 6-9) includes: Dm7(b5), G7, To Coda, Cm7, Eb7, Dm7(b5), and G7. The notation features a mix of eighth and quarter notes with rests, characteristic of the choro and baião styles.

Fonte: partitura cedida por Marcelo Caldi

A parte B torna-se um baião ao estilo de Guerra-Peixe, conforme é possível ouvir ecos da melodia de *Mourão* ou *De Viola e Rabeca*, através dos motivos melódicos sobre o modo mixolídio, bastante recorrente na música nordestina.

A forma completa de *Choro de Cordel* se repete duas vezes, abrindo uma sessão de improvisação na repetição da parte B, solos divididos entre *acordeon* e violino.

#### 4.11 Feira de Mangaio (baião)

*Feira de Mangaio* faz parte de um repertório trivial dos grupos de forró e bandas de baile. É também uma das canções mais conhecidas de Sivuca em parceria com Glória Gadelha, composta em fins de anos 70. Ficou imortalizada na voz de Clara

<sup>84</sup> Cordel ou literatura de cordel é uma manifestação popular literária do interior do nordeste brasileiro influenciada pelas trovas europeias. Possui diversas modalidades de métricas e rimas, como por exemplo o martelo alagoano e galope a beira mar, comuns a práticas dos repentistas, exigindo de seus improvisadores e escritores um grande repertório, conhecimento prévio das formas e rimas, além de apurado reflexo.

<sup>85</sup> Movimento Armorial foi uma iniciativa artística cujo objetivo foi criar uma concepção de arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste Brasileiro, tendo como um de seus fundadores e criadores o escritor Ariano Suassuna. O Movimento Armorial se manifesta através de diversos tipos de linguagens artísticas, como música, dança, teatro, arquitetura, literatura e artes plásticas.

Nunes e foi gravada diversas vezes por Sivuca, em versões instrumentais, destacando-se a versão do CD Cada um Belisca Um Pouco, em parceria com Dominginhos e Oswaldinho do Acordeon.

Sivuca escreveu um arranjo sinfônico para *Feira de Mangaio*, em sua última fase de trabalho, na qual se dedicou mais intensivamente à produção de composições e arranjos para orquestras.

A instrumentação escolhida para o arranjo é formada por uma sessão de cordas (contrabaixo, violoncelos, violas e violinos 1 e 2), uma sessão de sopros (quatro trompas, três trompetes, três trombones e tuba) e uma sessão de madeiras (flauta piccolo, duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, um clarone e dois fagotes), além do acordeon solista e uma sessão de percussão (tímpanos, caixa, pratos, zabumba, pandeiro, triângulo e xilofone).

Nessa versão orquestral, Sivuca traz um tratamento inédito à composição, desconstruindo inicialmente as características do tema conhecido enquanto baião em 2/4. O arranjo inicia-se com uma introdução de 17 compassos de caráter bastante rítmico e solene. O tema da parte A é apresentado ao *acordeon*, trazendo à melodia original um novo perfil rítmico em 6/8.

Figura 122 - melodia parte A - compassos 17 a 21

The musical score for Figure 122 shows the melody for part A, measures 17 to 21. It is written in 6/8 time and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes and quarter notes. The bass line is mostly rests, with some chords indicated below the staff: Cm, G7, and Cm.

Fonte: Sivuca Partituras

Após a introdução e exposição completa do tema em compasso composto, que se repete, Sivuca cria uma rápida ponte em compasso 4/4, utilizando o modo dórico, para a segunda parte da composição.

Figura 123 - ponte - compassos 50 a 52

Fonte: Sivuca Partituras

Após essa ponte, a melodia finalmente é apresentada em seu perfil original, em ritmo de baião.

Figura 124 - Feira de Mangaio - melodia original

Fonte: transcrição do autor (F.M.Soures)

O tema todo é apresentado duas vezes com o perfil de baião. Ao se encaminhar para o último refrão, na última parte do arranjo, ocorre uma surpresa. Ao invés de ser reapresentado o refrão esperado, acontece uma espécie de *intermezzo* caminhando para a *coda*, em que Sivuca escreve para a orquestra uma espécie de citação musical, onde, de modo divertido, revela as semelhanças existentes entre caminhos harmônicos de *Feira de Mangaio* e harmonias barrocas.

Figura 125- excerto do arranjo orquestral de Feira de Mangaio

A musical score for an orchestral arrangement of 'Feira de Mangaio'. The score is written on five staves. The first staff begins with a box containing the letter 'K'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense and intricate texture. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Fonte: Sivuca Partituras

Notam-se semelhanças entre essa sessão e o trecho do *Terceiro Concerto de Brandemburgo* de J.S.Bach abaixo:

Figura 126 - excerto da partitura Concerto de Brandemburgo n.3 (J.S.Bach)

A musical score for an excerpt from the 'Concerto de Brandemburgo n.3' by J.S. Bach. The score is written on ten staves, with the first five staves for the right hand and the last five for the left hand. The music is highly technical, featuring rapid sixteenth-note passages and complex harmonic structures. A 'forte' dynamic marking is visible on the right side of the score. The page number '11' is printed above the first staff.

Fonte IMSLP/ editora Dover

Na conclusão dessa sessão "barroca" com orquestração romântica, na sessão L da grade orquestral editada pelo compositor, existe um solo escrito de *acordeon*, como uma variação melódica do tema original.

No entanto, conforme a gravação que tomamos como referência, com a Orquestra da Paraíba, Sivuca realiza um outro solo improvisado, diferente do que está na grade orquestral original.

Figura 127 - solo improvisado de Sivuca para Feira de Mangaio

Fonte: transcrição do autor a partir do CD Orquestra Sinfônica da Paraíba e Sivuca (1999)

Esse tipo de desenho melódico com notas alternadas e repetidas na fundamental do acorde, remete-nos diretamente aos procedimentos de Bach, como no tema sujeito da fuga da Toccata e Fuga para órgão, obra que Sivuca interpretou e gravou diversas vezes em sua carreira.

Figura 128 - tema da Toccata e Fuga para órgão

Fonte: IMSLP/ Editora Dover

Esse tipo de procedimento, cuja movimentação da melodia sugere a existência de fragmentos melódicos em dois níveis, e que ocorre com frequência na música barroca, seria referido por Guerra-Peixe como pseudopolifonia. (PEIXE, 1988)

## 5 CONCLUSÕES GERAIS

Sivuca, ao longo de sua carreira, buscou sempre ampliar suas possibilidades musicais, expressivas e profissionais, expandindo sua técnica e aprimorando sua linguagem. Sua formação musical híbrida, que reúne grande repertório adquirido com base no aprendizado não formal, desenvolvendo o aprendizado de ouvido, complementa-se com posteriores estudos de teoria musical, harmonia e orquestração, resultando em uma linguagem própria e rica em musicalidade, abrangente em estilos, gêneros e conhecimentos idiomáticos.

Ele conquistou melhores condições técnicas, gradualmente, a partir de aquisições de melhores instrumentos, potencializando seus estudos em diferentes tonalidades, a partir da sua percepção auditiva.

As possibilidades de acompanhamento foram gradativamente ampliadas, de sua sanfona de oito baixos com poucos recursos, a um instrumento de 80 baixos com capacidade maior de resposta e timbres do instrumento, até a aquisição de *acordeon* de 120 baixos, quarta de voz e dupla ressonância. A melhoria da qualidade técnica de seus instrumentos, associada a aperfeiçoamentos nas técnicas dos recursos de captação em gravações, o Hi-Fi (reprodução em alta fidelidade, reduzindo ruídos e distorções), possibilitou um salto de qualidade em resultados no que diz respeito a gravações com formações maiores e orquestras.

Sivuca assimilou em seu repertório grande parte dos gêneros musicais que haviam sido gravados, anteriormente, por outros intérpretes, dando prosseguimento a alguns desses gêneros e incluindo novos. Foi influenciado por Luiz Gonzaga no que diz respeito ao repertório de ritmos nordestinos e a técnica de resfolego, introduzida em gravações dos anos 40, aprofundando ainda mais essa técnica em diferentes tipos de repertório. A diversidade de gêneros musicais trabalhados por Sivuca pode ser facilmente percebida desde o início de sua obra, quando analisamos o repertório contido em suas gravações 78 rpm (1951/1957) assim como em seu primeiro LP *Eis Sivuca* (1956).

Na trajetória da carreira profissional de Sivuca, verificamos que em sua fase inicial de trabalho no Brasil (1945-1959), houve uma conquista gradual de melhores condições de trabalho, tanto no que se refere a salários quanto à qualidade técnica dos registros. Aconteceu uma curva ascendente, se pensarmos em sua trajetória nas

Rádio Clube de Pernambuco e Rádio Jornal do Commercio (Recife), passando por Rádio Nacional e TV Tupi (Rio de Janeiro) e outras, até início de carreira internacional.

Concluímos que o papel das rádios, na Era das Rádios, foi determinante na grande produtividade cultural e musical do período, graças a um forte investimento na música nacional da qual foram fundamentais a contribuição de diversos músicos e atores sociais, envolvidos em outras funções, como diretores de rádio, arranjadores, maestros, copistas, atores, locutores, escritores, jornalistas, roteiristas, letristas, entre outros.

Além do fato da apreciação musical propiciada pelas rádios, onde a música ao vivo teve grande efervescência, havia à época também grande movimentação ligada às bandas de baile e gafieiras, peças-chave para a formação de público e repertório, propiciando ambientes onde a improvisação musical acontecia com maior frequência, em um ambiente mais informal.

Em relação ao repertório e ampliação desse, podemos concluir que suas relações com os principais ambientes profissionais, contato com a rádio através da escuta, trouxeram o cerne do que seria seu repertório e principais influências, repertório esse tirado de ouvido por Sivuca (frevo, choro, samba, jazz e música de concerto).

Na PRA-8 (em Recife), ocorre a inserção de Sivuca em ambiente profissional formal, a ampliação da sua prática de repertório e a assimilação de novos ritmos e suas práticas, incluindo suas primeiras experiências como integrante de regionais e orquestras de rádio. Inicia-se a aprendizagem de assimilação de conhecimentos teóricos ligados à música, através de Louro do Clarinete e maestro Guerra-Peixe. Na Rádio Jornal do Commercio em Recife, adquire novas experiências como integrante do conjunto regional residente da rádio e como instrumentista e arranjador com orquestras de grande nível, comparável às melhores do país, como a da Rádio Nacional (RJ). Essa rádio, considerada a mais importante do período, tinha em seu elenco músicos contratados de alto nível que migravam de todo o Brasil para o Rio de Janeiro em busca das melhores condições de salário e técnicas, encontradas no contexto dos anos 50.

Sua carreira internacional iniciou-se após contato com grandes nomes da música brasileira, fomentadas pela Lei Humberto Teixeira, fundamental na iniciação de sua carreira internacional. Foram produzidas excelentes gravações em termos de captação e relevância artística dos músicos envolvidos. Ampliou-se sua gama de

repertório, incluindo jazz, ritmos africanos, bossa nova e fusões da MPB com influências jazzísticas.

Podemos concluir que cada uma das cidades e países onde Sivuca trabalhou, propiciou um convívio com músicos especializados em suas determinadas linguagens e que possuíam *expertises* específicas, agregando-lhe valores à linguagem musical. Dessa forma, associamos os principais locais às linguagens mais atuantes, onde ocorreram essas imersões. Sivuca e o frevo (Recife), Sivuca e o choro (Recife e Rio de Janeiro), Sivuca e o samba de gafieira (Rio de Janeiro), Sivuca e o bolero (Rio de Janeiro), Sivuca e a bossa nova (Rio de Janeiro, Europa e Estados Unidos), Sivuca e o jazz (Brasil, Europa e EUA), Sivuca e a música africana (Brasil, Portugal, EUA e África), Sivuca e a música de concerto e valsas (diversas contribuições).

Dentro da ampla discografia, alguns destaques serviram de conexões e inter-relações aos principais temas abordados em nossa dissertação:

- Fonogramas 78 rpm - primeiras gravações de Sivuca realizadas no Rio de Janeiro, entre 1951 e 1957, trazem uma significativa amostra de seu primeiro repertório, desenvolvido em Recife, associado a ritmos em voga no Rio de Janeiro (baião, samba e bolero). (ver Anexo 1)
- Samba em Hi-Fi (1957) e Turma da Gafieira (1957) - primeiros LPs registrados pelo conjunto Turma da Gafieira, que trazem sonoridades resultantes da inserção do elemento jazz em ritmos da MPB. Período de notáveis avanços técnicos na captação sonora dos instrumentos e reprodução em alta fidelidade (Hi-Fi).
- Os Brasileiros na Europa (1958) - primeiro LP da discografia de Sivuca, resultante de uma turnê internacional.
- Duo Ouro Negro (1959) - primeiro disco de música angolana, gravado na Europa com arranjos de Sivuca.
- Miriam Makeba (1965 a 1968) - primeira experiência de Sivuca como diretor musical de um conjunto estrangeiro. Incursão de Sivuca aos ritmos africanos ligados ao repertório de Miriam Makeba, como a *upakanga*.
- Sivuca e Putte Wickman (1968) - primeiro disco mais especificamente dedicado ao jazz como linguagem, e suas relações com a bossa nova.
- Anos 70 em geral - Experiências diversas em parceria com músicos brasileiros, no exterior. Fase de grande experimentação musical, desenvolvendo um estilo de música brasileira instrumental, por vezes chamado de "jazz brasileiro". Exs:

Airto Moreira, Hermeto Pascoal, Dom Um Romão e outros. (disponível em anexo 3)

- Fim de anos 70 e Anos 80 - fase de grande produtividade como arranjador associado a discos de forró e MPB em geral. (disponível em anexo 3)
- Pau Doido (1993) - registro de uma turnê internacional acompanhado de grandes instrumentistas. O repertório inclui ritmos brasileiros ainda pouco explorados em gravações anteriores. Fonte da música *Um Tom Para Jobim*, improvisado do qual fizemos transcrição e análise.
- Enfim Solo (1997) - segundo importante registro solo de Sivuca, que aborda seus aspectos como acordeonista, pianista, violonista, cantor e arranjador. Trata-se de uma síntese de sua carreira, onde é apresentado repertório de peças e principais ritmos mantidos durante toda a sua trajetória, incluindo peças de concerto.

Concluimos que esses procedimentos a que chamamos de recursos técnico-interpretativos não são exclusivos à linguagem utilizada por Sivuca, mas fazem parte de uma linguagem musical, comum a sanfoneiros ou acordeonistas, desenvolvida a partir dos principais gêneros e ritmos musicais abordados. Nesse sentido exemplificamos, através de Sivuca, procedimentos que são utilizados por outros músicos, em diferentes linguagens, resultante dos interfluxos de elementos entre elas.

As análises e transcrições trouxeram uma compreensão mais detalhada dos recursos descritos no capítulo 3, aplicados a práxis, sejam elas interpretativas, composicionais ou improvisadas. Cabe realizar uma série de outras transcrições no sentido de enriquecer a documentação referente a linguagem instrumental brasileira e seu repertório para *acordeon*.

Esperamos que esta pesquisa traga contribuições para estudantes e pesquisadores, e que possa servir como um ponto de partida e estímulo para outras pesquisas.

## 6 REFERÊNCIAS

### 6.1. Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANGELO, Assis. **Dicionário Gonzagueano, de A a Z**. São Paulo: Editora Parma, 2006
- BARRETO, Flavia. **Magnífico Sivuca Maestro da Sanfona**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 2011.
- BARRETO, Flavia; GASPARINI, Fernando. **Sivuca e a música do Recife**. Recife: Publikimagem, 2010.
- BAS, Julio. **Tratado de la forma musical**. Buenos Aires: Ricordi Americana, s/d.
- BOTEZELLI, J. C. Pelão. **A música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes**. São Paulo: Editora Sesc, 2000.
- CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha vida e Obra**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CABRAL, Sérgio. **No Tempo de Almirante: uma história da rádio e da MPB**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. Apresentação. In: SILVA, Marília T Barbosa; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Filho de Ogum Bexiguento**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Global, 1954.
- CAVALCANTI, Alberto R. **Música Popular: Janela espelho entre o Brasil e o Mundo** - Brasília: Editora UNB, 2007.
- DEL NERY, A. **O Brasil da Sanfona**. São Paulo: Myriam Taubkin Produções Artísticas, 2003.
- DIDIER, Aluísio. **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga, uma história de vida**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.
- DREYFUS, Dominique. **Vida do Viajante, a saga de Luiz Gonzaga**. Saõ Paulo: 34, 2012.
- ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão: uma história brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

- FONTELES, Bené. **O rei e o Baião**. Brasília : Fundação Athos Bulcão, 2010
- FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- HERMOSA, G. **Breve Historia del Acordeón**. 2012.
- HERMOSA, G. **El Acordeón en el Siglo XIX**. Santander: Editorial Kattigara. 2013.
- HERMOSA, G. **Oposiciones para acordeonistas**. Santander: Ediciones Nubero, 2008.
- JACOBSON, Marion. **Squeeze This!: A Cultural History of the Accordion in America**. Chicago: University of Illinois Press, 2012.
- LESSA, Luiz Carlos Barbosa; CÔRTEZ, Paixão. **Manual de Danças gaúchas**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1956.
- LUCIA, Christine. **The world of South African music: a reader**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- MARCELO, Carlos. **O fole roncou: uma história do forró**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- MELLO, Jorge. **A Viagem Musical de Nestor Campos: São Luiz do Paraitinga - São Paulo - Rio - México - DF - Paris - Lisboa - Jorge Mello**. São Paulo: Scortecci, 2020.
- MEIRELLES, Edy. **Método para harmônica**. São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1953.
- MIREK, Alfred. **Reference book on harmonica" diagram**. Moscou. Ed. do autor, 1992.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Divisão de Música Popular, 1983.
- NEPOMUCENOS, Rosa. **César Guerra-Peixe: a música sem fronteiras**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PAIVA, Edna Martins. **Sivuca, o mito: de Itabaiana para o mundo**. João Pessoa: MLP Gráfica e Editora, 2019.

PAZ, Ermelinda A. **As estruturas modais na música folclórica brasileira**. Rio de Janeiro: Cadernos didáticos UFRJ, 1994.

PAZ, Ermelinda A. **Jacob do Bandolim**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

PAZ, Ermelinda A. **O modalismo na música brasileira**. Brasília: Musimed, 2002.

PERDIGÃO, Paulo. **PRK-30, o mais famoso programa de humor da Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

PEIXE, César Guerra. **Melos e Harmonia Acústica - Princípios de composição musical**. Edição Opus, 1988.

PEIXE, César Guerra. **Estudos de Folclore e Música Popular Urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PEIXE, César Guerra. **Maracatus do Recife**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980.

PEIXE, César Guerra. Os cabocolinhos do Recife. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Orgs.). **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: Massangana / FUNDAJ, 1991, pp. 89 – 115.

PINTO, A.Gonçalves. **O choro: Reminiscências dos chorões antigos**. Rio de Janeiro, 1936.

PLAGEMAN, Nate. **Highlife saturday night: popular music and social change in urban Ghana**. Indiana: Indiana University Press, 2013.

RANGEL, Lúcio. **Sambistas e Chorões: Aspectos e figuras da música popular brasileira**. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1962 .

RIZZI, Celso. **Música brasileira: O chorinho através dos tempos**. São Paulo: e-galaxia, 2016.

SANTOS, Climério de Oliveira ; RESENDE, T. S. **Batuque Book**. São Paulo: Editora Lumiar, 2006.

SANTOS, Climério de Oliveira . **Forró: a codificação de Luiz Gonzaga**. 1. ed. Recife: Cepe - Companhia Editora de Pernambuco, 2013. v. 1. 144p.

SIQUEIRA, José. **O sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa: Sistema de Educação e Cultura, 1981.

SILVA, Marília T Barbosa; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Filho de Ogum Bexiguento**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

SOUZA, Tarik (org.). **O Som do Pasquim: grandes entrevistas com os astros da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1976.

VERDANA, Hardy. **A Eléctrica e os discos gaúchos**. Porto Alegre, s.n., 2016.

VIEIRA, Sulamita. **Velhos Sanfoneiros**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2006.

VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento – a dinâmica da produção cultural**. São Paulo: Annablume, 2010.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. São Paulo. Ícone Editora 1991.

## 6.2 Métodos e Álbuns de Partituras para Acordeon

ANZAGHI, Luigi Orestes. **Método Completo Teórico-Prático Progressivo para Acordeon: De 24 a 140 baixos, sistema "a piano" e "cromático"**. Buenos Aires: Ricordi Americana. 1951.

BELFIORE, Maddalena. **Frosini's System of Bellow Shake**. New York: O. Pagani & Bro., 1953.

BELFIORE, Maddalena. **First Steps in Bellows Shake**. New York: O. Pagani & Bro., 1954.

BELFIORE, Maddalena. **12 Bellows Shake Solos**. New York: O. Pagani & Bro., 1957.

BERTUSSI, Adelar e TEIXEIRA, Waldir. **Método para Acordeon: Som Bertussi**. Curitiba: Idealgraf. 1999.

BUCHMANN, Bettina. **The Techniques of Accordion Playing**. Kassel: Bärenreiter, 2010.

CAMARGO, Marina. **Acordeon brasileiro: livro de partituras e diálogos com acordeonistas brasileiros**. Curitiba: Parabolé, 2018.

DEIRO, Pietro. **Below Shake for Accordion**. New York: O. Pagani e Bro., 1937.

DEIRO, Pietro. **School of Velocity**. New York: O. Pagani e Bro., 1937.

DEIRO, Pietro. **Road to Velocity for Accordion**. S/L: Music Publishing Co., 1944.

FRANCESCHINI, Agib. **Como aprender Harmônica em 6 lições**. São Paulo: Editora Mangione, 1950.

GADELHA, Glória (coord.). **Sivuca: partituras/scores**. João Pessoa: Ed. Universitária, 2009.

GOLDONI, Carlo. **Método para acordeon – parte 1**. São Paulo: Casa Manon, 1952.

HUGHES, Palmer. **Palmer Hughes' Bellows Shake Book**. New York: Alfred Music Co. Inc., 1958.

MAGNANTE, Charles. **Accordion Method: a graded course**. Book 2. New York: Robbins Music Corporation, 1940.

MASCARENHAS, Mário. **Método de acordeon Mascarenhas**. 49. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.

MEIRELLES, Edy. **Método para harmônica**. São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1953.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**, Philadelphia: Open University Press, 2002.

PIERONI, Antônio. **Método Mirim para acordeon (para principiantes de todas as idades)**. São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1954.

RUGERO, Léo. Um Panorama do Acordeon no Brasil *In: Sanfonas do Brasil - Partituras brasileiras online vol. 8*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2020a.

RUGERO, Léo. O Acordeon no Brasil. *In: Sanfonas do Brasil - Partituras brasileiras online vol. 8*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2020b.

STANGANELLI, Roberto. **Aprenda tocando: método Hering**. São Paulo. Editora Musical Inspiração, 1959. V. 1.

STRICKER, Ralph. **Jazz Theory and Improvisation Studies For Accordion**. Henry Doktorski, 2011.

TERRA, Alencar. **Método para Acordeon**. São Paulo e Rio de Janeiro: Vitale, 1945. V. 1.

TERRA, Alencar. **Método para Acordeon**. São Paulo e Rio de Janeiro: Vitale, 1945. V. 2.

TERRA, Alencar. **Método para Acordeon**. São Paulo e Rio de Janeiro: Vitale, 1945. V. 3.

### 6.3 Teses e Dissertações

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

ARAGÃO, Pedro de Moura. **O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro**. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

CARRASQUEIRA, Antonio Carlos Moraes Dias. **Estudos criativos para o desenvolvimento harmônico do instrumentista melódico: uma contribuição para a formação do músico**. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

COLLARES, Arildo. **Aprendiz de Samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CÔRTEZ, Almir. **Improvizando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a música instrumental brasileira**. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

COUTO, S. A. **O ensino do acordeon no Brasil: Uma reflexão sobre seu material didático**. 76 folhas. Monografia (Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música) - Departamento de Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FERREIRA, Cláudio Leal. **A arte do arranjo e da orquestração na música popular brasileira: origens e desenvolvimento**.

FRANCESCON, Maryanne. **A gaita ponto na região Sul do Brasil: Relação dialética entre seus aspectos socioculturais e técnico-musicais**. TCC (Graduação em Música) - Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular**. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

KLEBER, Matheus. **Recursos interpretativos de Chiquinho do Acordeon e reflexões sobre a sua atuação de 1950 até 1980**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

KUSCHICK, Mateus Berger. **Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba: música angolana nas onda sonoras do Atlântico Negro**. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

LACERDA, Izomar. **Nós somos batutas: Uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

LIMA, Edson de Aguiar. **O uso da técnica estendida para acordeon como estímulo composicional**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

MAGALHÃES, Alexandre Caldi. **Contracantos de Pixinguinha - Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo**. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro , 2000.

MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. **Improvisação no choro segundo chorões**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

PAES, Anna. **Almirante e o pessoal da velha guarda: memória, história e identidade**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

PAES, José Eduardo Tomé. **Processos Mentais Subjacentes à improvisação idiomática**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

RIBEIRO, Vicente Samy. **O Modalismo na música Popular Urbana do Brasil**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SANTOS, Arildo Colares dos. **Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ROSA, Luciana Fernandes. **Relações entre escrita e oralidade na transmissão e prática do choro no Brasil**. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. **Frevendo no Recife: A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através da Rádio** Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró desordeiro: para além da bipolarização "pé de serra versus eletrônico"**. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

TINÉ, Paulo J. de Siqueira. **Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 60**. Tese (Doutorado em Música) -

Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TINÉ, Paulo J. de Siqueira. **Três compositores da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim - uma análise comparativa que abrange o período do Choro à Bossa-Nova.** Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro.** Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performance e improvisação.** Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VELHA, Cristina Eira. **Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006).** Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

#### **6.4 Artigos científicos e publicações em anais de eventos**

ALONSO, Gustavo; VISCONTI, Eduardo. Dominginhos e a "invenção" do Nordeste cosmopolita. **Revista Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, 2018.

Castro, F. S. de. Os impactos do conceito da dita "música séria" no choro brasileiro: Três estudos de caso. **Revista Da Tulha**, v. 5, n. 2, pp. 9-33, 2019.

KLEBER, Matheus. Distintos Ventos do Fole: dos primeiros fonogramas ao modismo do acordeão na década de 1950 no Brasil. **Anais do V SIMPOM**, Rio de Janeiro, n. 5, 2018.

LACERDA, Bruno Renato. Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio. **Per Musi**. Escola de Música da UFMG, n. 23, p. 138-147, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/26609>. Acesso em: 28 dez. 2021.

LOPES, Artur Costa. Contribuições dos pensamentos de Paulo Freire e Murray Schafer para a Educação/Pesquisa musical. **Anais do III SIMPOM**, Rio de Janeiro, n. 3, 2014.

PEIXE, César Guerra. A influência africana na música do Brasil. In: MOTTA, Roberto (org.) **Os afro-brasileiros. Anais do III Congresso Afro-Brasileiro**. Recife: Massangana, 1985, pp. 89-104.

PEIXE, César Guerra. Os cabocolinhos do Recife. **Revista Brasileira de Folclore**. Ano VI, n. 15, maio - ago. 1966.

PEIXE, César Guerra. Zabumba, orquestra nordestina. **Revista Brasileira de Folclore**. Ano X, n. 26, jan-abr. 1970.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. O advento da música popular urbana do Recife no rádio e os seus desdobramentos na PRA-8. IN: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 16., 2006, BRASÍLIA. **Anais...** Brasília, UNB, 2006, pp. 158-162.

SANTOS, Eurides de Souza. Nordestinidade gonzagueana na música de Sivuca. . In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa, UFPB, 2012, pp. 161-180.

SANTOS, Eurides de Souza. Rapsódia gonzagueana: reflexões sobre identidade musical e dialogismo na obra do compositor Sivuca. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa, UFPB, 2012, pp. 1959-1967.

SANTOS, Eurides de Souza et. al. Música e músicos paraibanos: diálogo entre estilos na música de Sivuca. ENCONTRO NACIONAL DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., SALVADOR, 2004. **Anais ...** Salvador: UFBA, 2004.

## 6.5 Verbetes

ANTÔNIO Maria. *In*: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/antonio-maria/>. Acesso em 28 dez. 2021.

ARNALDO Meirelles. *In*: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/arnaldo-meirelles/>. Acesso em: 28 dez. 2021.

GAFIEIRA. *In*: **DICIONÁRIO Caldas Aulete**. Disponível em: <https://aulete.com.br/gafieira>. Acesso em 29 de dez. 2021.

LUIS Bandeira. *In*: **DICIONÁRIO Cravo Albin da Música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/luis-bandeira/>. Acesso em 30 de dez. 2021.

RUGERO, L. A sanfona de 8 baixos na música instrumental brasileira. *In*: **Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia**. Petrobras, 2009. Disponível em: <http://www.musicosdobrasil.com.br> . Acesso em set. 2017.

SAMBA. *In*: **DICIONÁRIO MICHAELIS**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/samba>. Acesso em 14 de dez. de 2019.

SIVUCA (Severino Dias de Oliveira). *In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/sivuca/>. Acesso em: 28 dez. 2021.

SIVUCA. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12160/sivuca>. Acesso em: 30 de dezembro de 2021. Verbetes da Enciclopédia.

SIVUCA. *IN: Inventário - Paraíba Criativa*. Disponível em: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/sivuca/>. Acesso em: 28 dez. 2021.

SIVUCA. *In: Allmusic.com*. Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/sivuca-mn0000012852/credits>. Acesso em: 28 dez. 2021.

## 6.6 Jornais e revistas

BARRETO NETO, Antônio et al. O grande sanfoneiro aponta uma saída para a música brasileira. **A União**, João Pessoa, 01 de maio de 1985. Caderno de Artes, p. 09.

BOMFIM, Emanuel. Efeito Sanfona. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 08 dez. 2012. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,efeito-sanfona-imp-970914>. Acesso em: 28 dez. 2021.

MESQUITA, Mariana. O renascimento de Joana, a mulher que compôs “Vassourinhas”. **Folha de Pernambuco**. Recife, 24 de março de 2019. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/o-renascimento-de-joana-a-mulher-que-compos-vassourinhas/99748>. Acesso em 30 de dezembro de 2021.

NÓBREGA, Evandro. De volta ao Nordeste depois de 23 anos. **O Norte**, João Pessoa, 03 de dezembro de 1978. Caderno 2, p. 1.

NÓBREGA, Evandro. Sivuca: 50 anos de música. **O Norte**, João Pessoa, 16 de agosto de 1989. Caderno de Educação, p. 3.

OSIAS, Silvio. O dia em que Sivuca tocou com Paul Simon. **Jornal da Paraíba**, João Pessoa, 9 de agosto de 2017. Disponível em: <http://blogs.jornaldaparaiba.com.br/silvioosias/2017/08/09/o-dia-em-que-sivuca-tocou-com-paul-simon>. Acesso em 28 dez. 2021.

OSIAS, Silvio. Luiz Gonzaga, Dominginhos e Sivuca. **Jornal da Paraíba**, João Pessoa, 25 de junho de 2018. Disponível em: <https://jornaldaparaiba.com.br/noticias/2018/06/25/luiz-gonzaga-dominguinhos-sivuca>. Acesso em 28 de dez. 2021.

TELES, José. Hermeto Pascoal, 80 anos bem tocados. **Jornal do Commercio**, Recife, 22 de junho de 2016. Coluna Toques. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/colunas/toques/2016/06/22/15578>. Acesso em 28 dez. 2021

VÁRIOS Autores. Sivuca 90 anos: um mergulho na trajetória do músico paraibano que fez da sanfona, um respeitado instrumento para a sala de concerto. **Correio das Artes**, João Pessoa, Mai. 2020. Disponível em: <https://auniao.pb.gov.br/servicos/arquivo-digital/correio-das-artes/edicao-digital-2020/correio-das-artes-maio-de-2020/view> . Acesso em: 28 dez. 2021.

WEIS, José. Os cem anos de Pedro Raymundo e a invenção do Gaúcho. **Portal das Missões**, 23 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://www.portaldasmissoes.com.br/noticias/view/id/2746/os-100-anos-de-pedro-raymundo-e-a-invencao-do-gauc.html>. Acesso em 28 dez. 2021.

## 6.7 Entrevistas

PAVAN, Alexandre, MALTEZ, Manu, ELUARD, Max, TACIOLI, Ricardo. GAFIEIRAS - entrevistas de música brasileira 2001 - 2016: DOMINGUINHOS (2011) . Disponível em: <https://medium.com/gafieiras/dominguinhos-out-2011-bd22132c5d3e> . Acesso em: 28 dez. 2021.

SAMPAIO, Dafne; ALMEIDA, Daniel; ELUARD, Max; TACIOLI, Ricardo; SEABRA, Sérgio. GAFIEIRAS - entrevistas de música brasileira 2001 - 2016: SIVUCA (2004). Disponível em: <https://medium.com/gafieiras/sivuca-2004-db01d4e1d3f4> . Acesso em: 13 dez 2021.

## 6.8 Letras de músicas

APROVEITA gente. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositor: Onildo Almeida. *In*: Danado de bom. Rio de Janeiro: RCA Camden. c1984. 1 LP.

BAIÃO. Intérprete: Quatro Ases e um Coringa. Compositor: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (Letra). *In*: Odeon 127124. Rio de Janeiro: Odeon. c1946. 1CD.

BAIÃO do salvador. Intérprete: Helena de Lima. Compositor: Sivuca e Humberto Teixeira. *In*: Todamérica TA – 5064. Rio de Janeiro: Todamérica. c1951. 1 fonograma. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/109796/todamerica-ta-5064>. Acesso em 29 de dez. 2021.

FEIRA de Mangaio. Intérprete: Clara Nunes. Compositor: Sivuca e Glória Gadelha. *In*: Esperança. Rio de Janeiro: EMI-Odeon. c1979. 1CD.

VEM morena. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositor: Zé Dantas e Luiz Gonzaga. *In*: RCA – Victor 80-0643. Rio de Janeiro: RCA Victor, c1950. 1Disco. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/76455/rca-victor-80-0643>. Acesso em 30 dez. 2021.

## 6.9 Textos de contracapa

TEIXEIRA, Humberto. Contracapa. *In*: Os Brasileiros na Europa. Intérpretes: Os Brasileiros. Rio de Janeiro: Odeon, c1958. 1 CD.

VASCONCELOS, Ary. Contracapa. *In*: Motivo para dançar. Intérprete: Sivuca. Rio de Janeiro: Copacabana, c1959. 1CD.

## 6.10 Sites consultados

ANDRADE, Soraia Simões. Angola: a palavra na Canção e a emancipação da cultura popular face ao imperialismo. Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/angola-palavra-na-cancao-e-emancipacao-da-cultura-popular-face-ao-imperialismo/64352>. Acesso em 28 dez. 2021.

ANOS 50/ acordeon. Disponível em: <http://brazilian-charts-1950s.blogspot.com/2017/04/june-1952.html>. Acesso em: 28 dez. 2021.

ANTENÓGENES Silva. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/biografias/4770025>. Acesso em 28 dez. 2021.

ALL about William “Salteen” Salter. Disponível em: <http://billsaltermusic.com/biography.html> Acesso: 9 nov. 2021.

ATARDECIENDO. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/3684141-Sivuca-Jorge-Goulart-Atardeciendo-Pepita-De-Guadalajara>. Aceso em: 30 de dez de 2021.

BARATO de Iacanga, o. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-272937/>. Acesso em: 30 dez. 2021.

BOITE. Disponível em: <https://immub.org/album/boite-nestor-campos-e-seu-conjunto-de-boite>. Acesso em 29 de dez. de 2021.

BRASIL. LEI Nº 3.447, DE 23 DE OUTUBRO DE 1958 (Humberto Teixeira). Altera disposições do código civil (direitos autorais). Diário Oficial da União - Seção 1 - 25/10/1958, p. 22977. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1950-1959/lei-3447-23-outubro-1958-354856-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 28 dez. 2021.

BRASILEIROS na Europa, os. Disponível em: <https://immub.org/album/os-brasileiros-na-europa>. Acesso em 28 dez. 2021.

BRASILEIROS NOVAMENTE, os. Disponível em: <https://www.forroemvinil.com/lps/os-brasileiros-na-europa-novamente/>. Acesso em 29 de dez. 2021.

BRASÍLIA Ritmos. Disponível em: <http://www.forroemvinil.com/lps/sivuca-brasilia-ritmos-ritmos-do-brasil/>. Acesso em 29 de dez. 2021.

BRAZIL USA 70. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/13720560-Various-Brazil-USA-70-Brazilian-Music-In-The-USA-In-The-1970s>. Acesso em 29 de dez. 2021.

CAMPÊLO, Clóvis. De onde vem o baião? In: Portal Pravda.ru. Disponível em: [https://port.pravda.ru/cplp/32748-onde\\_baiao/](https://port.pravda.ru/cplp/32748-onde_baiao/). Acesso em: 13, dez 2021.

CARABINA. Compositor: Luiz Bandeira. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/134094/carabina>. Acesso em 28 dez. 2021

CATÁLOGO Acordeons Todechini. Disponível em: <http://www.acordeontodeschini.com.br/>. Acesso em: 28 dez. 2021.

CHIKO'S Bar. Disponível em: <https://www.forroemvinil.com/lps/sivuca-chikos-bar/>. Acesso em 30 dez. 2021.

CHORO Chorado Portinho. Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/release/8160688-Portinho-Choro-Chorado](https://www.discogs.com/pt_BR/release/8160688-Portinho-Choro-Chorado). Acesso em: 30 dez. 2021.

CONCERTINA Library. Disponível em: <http://www.concertina.com>. Acesso em: 28 dez. 2021.

CONTEMPORARY Accordion Museum. Disponível em: <http://accordion-museum.com/en/accordions/de>. Acesso em: 28 dez. 2021.

DANILO. Domingo Menino Dominginhos (1976): a voz de um ícone. Disponível em: <http://oganpazan.com.br/domingo-menino-dominguinhos-1976/>. Acesso em: 28 dez. 2021.

DE onde vem a palavra Forró? Disponível em: <https://leiamaisba.com.br/2013/05/30/de-onde-vem-palavra-forro>. Acesso em: 28 dez. 2021.

DIABLE et les 10 commandements, le 1. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0055904/plotsummary?ref=tt\\_ov\\_pl](https://www.imdb.com/title/tt0055904/plotsummary?ref=tt_ov_pl). Acesso em: 29 dez. 2021.

DIABLE et les 10 commandements, le 2. Disponível em: <https://filmow.com/o-diabo-e-os-dez-mandamentos-t49845/>. Acesso em: 29 dez. 2021

DIABLE et les 10 commandements, le 3. Disponível em: <https://www.chisholm-poster.com/posters/CL12833.html>. Acesso em: 29 dez. 2021

**DICIONÁRIO Cravo Albin da Música popular brasileira.** Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 28 dez. 2021.

DISCOTECA pública. Disponível em: <https://www.dicotecapublica.com.br>. Acesso em: 28 dez. 2021.

DOMINGO Menino Dominginhos. <http://www.forroemvinil.com/?s=dominguinhos+menino+dominguinhos> . Acesso em: 28 dez. 2021.

EIS Sivuca. Disponível em: <https://www.forroemvinil.com/lps/sivuca-eis-sivuca/>. Acesso em 28 dez. 2021.

FARIAS, Paula. Sivuca o Poeta do Som. Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2017/06/27/sivuca-poeta-do-som/>. Acesso em 28 dez. 2021.

FESTA de Ritmos. Disponível em: <https://tidal.com/browse/artist/3664136>. Acesso em 28 dez. 2021.

FONOGRAMAS Sivuca. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/artista/81221/sivuca> . Acesso em: 28 dez. 2021.

FPRRÓ dos Trapalhões. Disponível em: <https://www.forroemvinil.com/lps/o-forro-dos-trapalhoes/>. Acesso em 30 dez. 2021.

FORROBODÓ, Burlata de costumes cariocas em 4 atos (completa). Disponível em : [https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=forrobodo&post\\_id=2419](https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=forrobodo&post_id=2419). Acesso em: 14 nov. 2021.

GENÉSIO Arruda. Disponível em: [https://www.recantocaipira.com.br/duplas/genesio\\_arruda/genesio\\_arruda.html](https://www.recantocaipira.com.br/duplas/genesio_arruda/genesio_arruda.html). Acesso 28 dez. 2021.

GIL, Gilberto. O forró. Disponível em: <https://gilbertogil.com.br/conteudo/textos/#modal-texto-1297>. Acesso em: 29 dez. 2021

HERMETO Pascoal: 84 anos de um dos maiores músicos brasileiros. Disponível em: <https://www.causaoperaria.org.br/rede/uzwela/hermeto-pascoal-84-anos-de-um-dos-maiores-musicos-brasileiros/> . Acesso em 29 dez. 2021.

HISTORIA das bandas de música. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/historia-das-bandas-de-musica/> . Acesso em: 28 dez. 2021.

HOTMOSPHERE. Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/release/1214938-Dom-Um-Romão-Hotmosphere](https://www.discogs.com/pt_BR/release/1214938-Dom-Um-Romão-Hotmosphere). Acesso em 29 dez. 2021.

IMMUB (Instituto Memória Musical Brasileira). Disponível em: <https://www.immub.org>. Acesso em: 28 dez. 2021.

KRIEGER, Fernando. "Adeus Maria Fulô": a brincadeira que virou um clássico da MPB. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/posts/244245/adeus-maria-fulo-a-brincadeira-que-virou-um-classico-da-mpb>. Acesso em: 28 dez. 2021.

LIVE at Village Gate (1954). Disponível em: <http://www.forroemvinil.com/lps/sivuca-live-at-the-village-gate/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

MACHADO FILHO, Samuel. Orquestra Colbaz. Disponível em: <https://www.toque-musical.com/?cat=2046>. Acesso em 28 dez. 2021.

MARIO Zan. Disponível em: <http://oriundibrasile.blogspot.com/2010/05/italiani-o-acordeon-de-mario-zan.html>. Acesso em 28 dez. 2021.

MILAGRE de Santa Luzia. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-202401/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

MOTIVO para dançar. Disponível em: <https://www.forroemvinil.com/lps/sivuca-motivo-para-dancar/>. Acesso em 29 de dez. 2021.

MUNDO do baião, no. Disponível em: <http://www.forroemvinil.com/tag/sivuca/>. Acesso em 28 dez. 2021.

NARA Leão – Os meus amigos são um barato. Disponível em: <https://www.naraleao.com.br/>. Acesso em: 28 dez. 2021.

NATURAL Feeling. Disponível em: <https://immub.org/album/natural-feelings>. Acesso em: 22 dez. 2021.

ORQUESTRA Típica Canaro. Disponível em: <https://www.discogs.com/artist/2978983-Francisco-Canaro-Y-Su-Orquesta-T%C3%ADpica>. Acesso em 28 dez. 2021.

ORQUESTRA Sinfônica da Paraíba e Sivuca. Disponível em: <https://immub.org/album/orquestra-sinfonica-da-paraiba-sivuca>. Acesso em: 30 dez. 2021.

ORQUESTRA Sinfônica da Paraíba e Sivuca. Disponível em: <http://www.forroemvinil.com/wp-content/uploads/2014/05/frente.jpg>. Acesso em: 30 dez. 2021.

PELÉ: the máster and his method. Disponível em: <http://vidcrest.net/catalog/order.html>. Acesso em 28 dez. 2021.

PENNAFORT, Roberta; GARCIA, Lauro Lisboa. O silêncio da sanfona: entre a caça ao tesouro e a solidariedade dos músicos. Disponível em: <http://www.acervoorigens.com/2008/05/matria-publicada-no-estado-de-so-paulo.html>. Acesso em: 28 dez. 2021.

PUTTE Wickman & Sivuca. Disponível em: <https://www.forroemvinil.com/lps/sivuca-putte-wickman-meets-sivuca/>. Acesso em 29 dez. 2021.

RENDEZ-vous in Rio. Disponível em: <https://immub.org/album/rendez-vous-in-rio-sivuca-toots-thielemans-sylvia-vrethammar>. Acesso em 30 dez. 2021.

RICO ri à toa. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=Ink&exprSearch=ID=014051&format=detailed.pft>. Acesso e 30 de dez. 2021.

ROOZENDAAL Erica. For composers. Disponível em: <http://www.ericaroozendaal.nl/composermanual/>. Acesso em: 28 dez. 2021.

SALAZAR, Leo. Luiz Gonzaga: características empreendedoras. Disponível em: <https://www.musicaltda.com.br/2012/11/luiz-gonzaga-caracteristicas-empendedoras/>. Acesso em: 13 dez 2021.

SAMBA em hi-fi. Disponível em: <https://immub.org/album/samba-em-hi-fi-turma-da-gafeira>. Acesso em 29 de dez. de 2021.

SIVUCA, o poeta do som. Disponível em: <https://www.filmearte.com.br/sivuca-o-poeta-do-som-p6115>. Acesso em: 29 dez. 2021.

SIVUCA e Chiquinho. Disponível em: <https://immub.org/album/sivuca-chiquinho-do-acordeom>. Acesso em: 30 dez. 2021

SIVUCA e Quinteto Uirapuru. Disponível em: <https://immub.org/album/sivuca-e-quinteto-uirapuru>. Acesso em: 30 dez. 2021.

SIVUCA Sinfônico. Disponível em: <https://immub.org/album/sivuca-sinfonico>. Acesso em: 30 dez. 2021.

SPIRIT of the times. Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/release/855674-Dom-Um-Romao-Spirit-Of-The-Times-Espirito-Du-Tempo](https://www.discogs.com/pt_BR/release/855674-Dom-Um-Romao-Spirit-Of-The-Times-Espirito-Du-Tempo). Acesso em: 29 dez. 2021.

TRAPALHÕES na Serra Pelada, os. Disponível em: <http://www.forroemvinil.com/lps/os-trapalhoes-na-serra-pelada/>. 30 dez. 2021.

TURMA da gafeira. Disponível em: <https://immub.org/album/turma-da-gafeira>. Acesso em 29 de dez. de 2021.

VAGABUNDOS Trapalhães, os. Disponível em: <https://immub.org/album/os-vagabundos-trapalhoes-trilha-sonora-do-filme>. Acesso em 29 dez. 2021.

VALSAS e saudades. Disponível em: <https://immub.org/album/valsas-e-saudades-antenogenes-silva-acordeom-com-seu-conjunto-serenata>. Acesso em 28 dez. 2021.

XÉREM e Bentinho. Disponível em: [https://www.recantocaipira.com.br/duplas/xerem\\_bentinho/xerem\\_bentinho.html](https://www.recantocaipira.com.br/duplas/xerem_bentinho/xerem_bentinho.html). Acesso em 28 dez. 2021.

## 6.11 Áudios disponíveis no YouTube e em outros sites

CONCERTO para Asa Branca – Rapsódia Gonzagueana. Compositor: Sivuca. Intérpretes: Sivuca, acordeon; Orquestra Petrobrás Pró Música do Rio de Janeiro. Regente: Roberto Tibiriçá. 2001 Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/arquivo-vivo/obras-de-sivuca-em-arranjos-orquestrais>. Acesso em 30 de dez. 2021.

FORRÓ na Roça (1937). Xerém-Tapuya e sua tribo. [S.l., s.n.], 21 nov. 2014. 1 vídeo (4 min 8s). Canal de Luciano Hortêncio Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q4o4GsVB7pY>. Acesso em 28 dez. 2021.

GRACIOSO (1960). Altamiro Carrilho. [S.l., s.n.], 5 maio 2012. 1 vídeo (2min 13s). Canal Telstarweb. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Uh\\_IME66Tal](https://www.youtube.com/watch?v=Uh_IME66Tal). Acesso em: 28 dez. 2021.

GRACIOSO (1976). Dominginhos. [S.l., s.n.], 16 ago. 2012. 1 vídeo (2min 9s) Canal Dominginhos – Tema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MDhHZDB3P6c> . Acesso em 28 dez. 2021.

MÃE África. Clara Nunes. [S.l., s.n.], 8 nov. 2016. 1 vídeo (3min 44s). Canal de Moacir Simpatia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LDiJauxTXIk>. Acesso em: 28 dez. 2021.

MIS tristeza solo lloro (1928). Orquestra Típica Andreoni. [S.l., s.n.], 23 abr. 2016. 1 vídeo (2min 55s). Canal de Eduardo Paz Fraga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bwf0ObTviQk>. Acesso em: 28. Dez. 2021.

MOLAMBO (Jaime Florence (Meira) e Augusto Mesquita jul. 1956). K-Ximbinho e seu Conjunto. [S.l., s.n.], 31 dez. 2015. 1 vídeo (3mkn 18s). Canal de Luciano Hortêncio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sAkoKR8cln0>. Acesso em: 28 dez. 2021.

MOTO Perpetuo. Compositor: Paganini. Intérpretes: Sivuca, acordeon; Orquestra Petrobrás Pró Música do Rio de Janeiro. Regente: Roberto Tibiriçá. 2001. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/arquivo-vivo/obras-de-sivuca-em-arranjos-orquestrais>. Acesso em 30 de dez. 2021.

ONDE O CÉU É MAIS AZUL. K-Ximbinho e seu Conjunto. [S.l., s.n.], 8 nov. 2018. 1 vídeo (2 min 58s). Canal de Luciano Hortêncio Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OmibCWX9Pq8>. Acesso em: 28. dez. 2021

Sivuca e orquestra de frevo Coração, de Felinho (1984). [S.l., s.n.], 24 de já. De 2013. 1 vídeo (2min 18s) Canal de Abílio Neto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kCa6yuXj73M>. Acesso em 30 de dez. 2021.

TENDERLY (1957). Julie Joy e K-Ximbinho e seu conjunto. [S.l., s.n.], 16 mai. 2016. 1 vídeo (4 min 8s). Canal de Luciano Hortêncio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HEQZwooCx6g>. Acesso em: 28 dez. 2021

## 6.12 Vídeos

*ACORDEON* Todeschini - a História. [S.l., s.n.], 22 jan. 2019. 1 vídeo (16min 58s). Canal Espaço do Acordeon. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FRMb2Tz9w6A>. Acesso em: 29 dez. 2021.

*APROVEITA* Gente. Luiz Gonzaga. [S.l., s.n.], 28 jun. 2015. 1 vídeo (3min 34s). Canal Gonzaga Music Entertainment. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CvvGRC6XmJY>. Acesso em: 29 dez. 2021.

*BARRA Vai Quebrando/ Mãe África*. Sivuca. [S.l., s.n.], 1 fev. 2013. 1 vídeo (7min 16s). Canal de Dennis Boolyoins. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=28VKiZdDxec>. Acesso em: 29 dez. 2021.

*CIGANOS do Nordeste*. Direção: Olney São Paulo (1976). [S.l., s.n.], 19 mai. 2018. 1 vídeo (17min 40s). Canal de Felipe Berocan. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3W6mzG6r0xY>. Acesso em: 29 dez. 2021.

*CLARA NUNES*, em 1979, nos Trapalhões. [S.l., s.n.], 29 jun. 2018. 1 vídeo (2min 35s). Canal Clara Nunes Guerreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gu6STFrAA4w>. Acesso em: 29 dez. 2021.

*DOCUMENTÁRIO Dominginhos canta e conta Gonzaga*. Maurício Machado e Wagner Malagrini. Direção: [São Paulo, M. 3 Filmes.], 16 jul. 2016. 1 vídeo (1h 17 min 42s). Canal de Chico Marques. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k-o3D1vJoxA>. Acesso em: 29 dez. 2021.

*DOMINGUINHOS* (1990). [S.l., s.n.], 30 jul. 2013. 1 vídeo (1h 1min 16s). Canal do Programa Ensaio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ocfEo9u5gm0&t=1s>. Acesso em: 29 dez. 2021.

*DOMINGUINHOS* (2007). [S.l., s.n.], 20 mar. 2013. 1 vídeo (48 min 6s). Canal do Programa Ensaio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DeOIVM6TgL8>. Acesso em: 29 dez. 2021.

*DOMINGUINHOS no Programa Leruaite do Falcão*. [S.l., s.n.], 2 ago. 2017. 1 vídeo (54min 12s). Canal de Velton Rocha. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=p7C91lylpAI&list=PLbsrmtgLR93HqqtPm4ri\\_9-xfGfbge9io&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=p7C91lylpAI&list=PLbsrmtgLR93HqqtPm4ri_9-xfGfbge9io&index=3). Acesso em: 29 dez. 2021.

*DOMINGUINHOS*, Sivuca e Oswaldinho. [S.l., s.n.], 11 ago. 2017. 1 vídeo (4min 25s). Canal de Marcílio Meira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j24tVGcgh70>. Acesso em: 29 dez. 2021.

*DOMINGUINHOS I - Episódio Completo*. In: Milagre de Santa Luzia. Direção: Sérgio Roizenblit. [São Paulo, Miração Filmes], 2008. 1 vídeo (25min 1s). Canal Milagrestaluziaserie. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I569QGtZN5w>. Acesso em: 29 dez. 2021.

DOMINGUINHOS II - Episódio Completo. *In*: Milagre de Santa Luzia. Direção: Sérgio Roizenblit. [São Paulo, Miração Filmes], 2008. 1 vídeo (24min 41s). Canal Milagrestaluziaserie. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BITWFBkzcJg>. Acesso em: 29 dez. 2021.

ENTREVISTA de Luiz Gonzaga na Rádio Caturité AM (1972). [S.l., s.n.], 19 jun. 2013. 1 vídeo (29min 11s). Canal Djerickmail. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1xbjLSz15XQ&list=PLbsrmtgLR93HqqtPm4ri9-xfGfbge9io>. Acesso em: 29 dez. 2021.

FAMILIA Gonzaga. *In*: Milagre de Santa Luzia. Direção: Sérgio Roizenblit. [São Paulo, Miração Filmes], 2008. 1 vídeo (2min 25s). Canal Milagrestaluziaserie. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7twtggyliPA>. Acesso em: 29 dez. 2021.

FESTIVAL de Águas Claras (1975) - O verão em que Jacanga virou Woodstock. [S.l., s.n.], 10 abr. 2019. 1 vídeo (15 min 13s). Canal Eles pararam a cidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lpZqqITXj1s>. Acesso em: 29 dez. 2021.

LUZ dos Sertões. Luiz Gonzaga. [S.l., s.n.], 2 jul. 2010. 1 vídeo (37min 50s). Canal de Leandro Silva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4kO0AiLPB7I&t=973s>. Acesso em: 29 dez. 2021.

MÃE África. Clara Nunes. [S.l., s.n.], 8 nov. 2016. 1 vídeo (3min 44s). Canal de Moacir Simpatia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LDiJauxTXIk>. Acesso em: 29 dez. 2021.

MULHER de Sanfoneiro. Sivuca, Luiz Gonzaga e Glorinha Gadelha. [S.l., s.n.], 14 set. 2010. 1 vídeo. Canal MPBmusikavideos. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=l\\_PiKj-dxmk](https://www.youtube.com/watch?v=l_PiKj-dxmk). Acesso em: 29 dez. 2021.

NOTA legal (1957). Silvinha Chiozzo. [S.l., s.n.], 1 jul. 2014. 1 vídeo (2min 8s). Canal Radiosantod (REM). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NRV71u48HWQ>. Acesso em: 29 dez. 2021.

OSWALDINHO do Acordeon e Sivuca - No Forró do Pedro Sertanejo 1. [S.l., s.n.], 11 fev. 2016. 1 vídeo (11min 22s). Canal Forrobregaromantica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pJifGpZD5s8>. Acesso em: 29 dez. 2021.

OSWALDINHO do Acordeon e Sivuca - No Forró do Pedro Sertanejo 2. [S.l., s.n.], 12 fev. 2016. 1 vídeo (11min 15s). Canal Forrobregaromantica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8e6tg6fUIIU>. Acesso em: 29 dez. 2021.

PAULO César Pinheiro (1980) Álbum Completo. Paulo César Pinheiro. [S.l., s.n.], 1 mar. 2014. 1 vídeo. Canal Janos6675. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g6MO9cGGQGo>. Acesso em: 29 dez. 2021.

PELÉ: The Master & His Method Training Program. [S.l., s.n.], 30 Set. 2016. 1 vídeo (1h 13min 25s). Canal French Toast Soccer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZPVPrhADhzk>. Acesso em: 29 dez. 2021.

QUE é café society, o. (1957) Jorge Veiga. [S.l., s.n.], 18 jun. 2017. 1 vídeo (1min 48s). Canal Radiosantos (REM). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vDzjUw6HnHQ>. Acesso em: 29 dez. 2021.

RAÍZES do Fole. Direção de Rafael Coelho. [S.l., Página 21.], 26 nov. 2015. 1 vídeo (1h10min 11s). Canal Página 21. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=64xk316ESEc>. Acesso em: 29 dez. 2021.

ROUMANIAN Gypsy/Ciocarla 'Flight of the Lark' ▪ Nick Ariondo, accordion-composer. [S.l., s.n.], 12 ago. 2017. 1 vídeo (7min 9s). Canal Nickariondo1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ueMt4qt8qBq>. Acesso em: 29 dez. 2021.

SANFONA de Dominginhos e Sivuca, a. [S.l., s.n.], 2 jul. 2010. 1 vídeo (4min 53s). Canal da TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iDIS-gWjOFA>. Acesso em: 29 dez. 2021.

SAUDADE de Matão. Sivuca E Rosinha de Valença. [S.l., s.n.], 18 out. 2010. 1 vídeo (5min 15s). Canal Vídeoraridade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1liiUij5xHo>. Acesso em: 29 dez. 2021.

SIVUCA. *In*: Milagre de Santa Luzia. Direção: Sérgio Roizenblit. [São Paulo, Miração Filmes], 2008. 1 vídeo (1min 25s). Canal Milarestaluziaserie. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MbZgNgBe-uQ>. Acesso em: 29 dez. 2021.

SIVUCA 26/11/1986. [S.l., s.n.], 28 ago. 2015. 1 vídeo (1h 26min 15s). Canal do Instituto Cravo Albin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p--1cTSRf2A>. Acesso em: 29 dez. 2021.

SIVUCA e a Música do Recife - Bate papo com Fernando Gasparini. [S.l., s.n.] 23 mai. 2020. 1 vídeo (1h 3min 15s). Canal de Marina Camargo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H5Si0VxrPt8>. Acesso em: 29 dez. 2021.

SIVUCA e Oswaldinho entre amigos. [S.l., s.n.], 24 Jul. 2016. 1 vídeo (17min 2s). Canal força cultural. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=UD\\_mAaXd7Zg](https://www.youtube.com/watch?v=UD_mAaXd7Zg). Acesso em: 29 dez. 2021.

SIVUCA e seu Acordeon (fórró-jazz-blues). [S.l., s.n.], 1 jan. 2014. 1 vídeo (9min 3s). Canal de Clayton Gama. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CMksokG-Gq8>. Acesso em: 29 dez. 2021.

SIVUCA em Currais Novos - Orquestra Sinfônica do RN. [S.l., s.n.], 7 fev. 2018. 1 vídeo. Canal de Jota Lucio. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ZB3prGGRgU&list=PLbsrmtgLR93HqqtPm4ri\\_9-xfGfbge9io&index=21](https://www.youtube.com/watch?v=ZB3prGGRgU&list=PLbsrmtgLR93HqqtPm4ri_9-xfGfbge9io&index=21). Acesso em: 29 dez. 2021.

TONY Lovello Malaguena (1995). [S.l., s.n.], 20 jul. 2011. 1 vídeo (6 min 51s). Canal Petosa Accordions. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WEihOm3X4dE>. Acesso em: 29 DE DEZ. 2021.

TRECHO de “Rico ri à toa” (1957). [S.l., s.n.], 1 de ago. 2012. 1 vídeo (2min 5s). Canal MostraRobertoFaria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2tbQtCNSqEE>. Acesso em 29 de dez. 2021.

TRÊS Dias com Sivuca. [S.l., s.n.], 2 jul. 2010. 1 vídeo (28min 27s). Canal de Pedro da Rocha. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1PyFMQ\\_i1Q](https://www.youtube.com/watch?v=1PyFMQ_i1Q). Acesso em: 29 dez. 2021.

TRANSCRIÇÃO #2 - Feira de Mangaio (Glorinha Gadelha/Sivuca) - Improv. Dominginhos/ Sivuca/ Oswaldinho, 20/4/2020. [S.l., s.n.], 20 abr. 2020. 1 vídeo (1min 51s). Canal de Gustavo Mustafé. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KBJxB49-nCs>. Acesso em: 29 dez. 2021.

TRANSCRIÇÃO de solo #3 de Céu e Mar de Johnny Alf. Sivuca. [S.l., s.n.], 21 mai. 2019. 1 vídeo (2min 33s). Canal de Marcelo Amazonas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NUgX5Nz-VqQ>. Acesso em: 29 dez. 2021.

TRAPALHÕES na Serra Pelada, os (1982). [S.l., s.n.], 14 set. 2019. 1 vídeo (1h 24 min 20s). Canal Nostalgia Club Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YzT1cSWVvoQ>. Acesso em: 29 dez. 2021.

VAGABUNDOS Trapalhães, os (1982). [S.l., s.n.], 9 out. 2019. 1 vídeo. Canal Canal Nostalgia Club. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0DNusO80lb0>. Acesso em: 29 dez. 2021.

VIVALDI - 4 Estaciones - Verano - Ult. mov. - Hrustevich. [S.l., s.n.], 23 abr. 2016. 1 vídeo (2min 44s). Canal de Ícaro Shock. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SZA8O-aTOTQ>. Acesso em: 29 dez. 2021.

WHEN I've Passed On. William Salter. [S.l., s.n.], 24 ago. 2021. 1 vídeo (4min 38s). Canal de Felipe Soares Br. Disponível em: <https://youtu.be/XxJ8q4iHaWo>. Acesso em: 29 dez. 2021.

### 6.13 Partituras em anexo/Transcrições

BACH, Johan Sebastian. **Bradenburg Concerto No.2 in F Major**. [S.l., s.n.], 1721. 1 partitura. Orquestra. Acervo da Biblioteca ECA/USP.

CARRILHO, Altamiro. **Gracioso**. [S.l., s.n.], 1951. 1 partitura. Acervo da Biblioteca ECA/USP.

CARRILHO, Altamiro. **Rio antigo**. [S.l., s.n.], 1959. 1 partitura. Transcrição do autor.

DOMINGUINHOS. **Gracioso**. [S.l., s.n.], 1976. 1 partitura. *Acordeon*. Transcrição do autor.

PIXINGUINHA. **Ainda me recordo – versão Sivuca**. [S.l., s.n.], 1997. 1 melodia cifrada. *Acordeon solo*. Transcrição do autor.

SIVUCA; ACORDEON, Oswaldinho do. **Um tom para Jobim**. [S.l., s.n.], 1993. 1 melodia cifrada. Transcrição do autor.

SIVUCA; BUARQUE, Chico. **João e Maria**. [S.l., s.n.], 1977. Grade reduzida do arranjo. Transcrição do autor.

SIVUCA; TEIXEIRA, Humberto. **Adeus Maria Fulô**. [S.l., s.n.], 1973. 1 melodia cifrada. Transcrição do autor.

SIVUCA. **Choro em cordel**. [S.l., s.n.], 2004. 1 melodia cifrada. Transcrição de Marcelo Caldi.

SIVUCA. **Entardecendo (versão 78rpm)**. [S.l., s.n.], 1952. 1 melodia cifrada - versão 78rpm. Transcrição do autor.

SIVUCA. **Gracioso**. [S.l., s.n.], 1956. 1 partitura. *Acordeon* e flauta. Transcrição do autor.

SIVUCA. **Músicos e poetas**. [S.l., s.n.], 1980. 1 melodia cifrada. Versão Cabelo de milho. Transcrição do autor.

SIVUCA. **Queixo de cobra**. [S.l., s.n.], 1980. 1 melodia cifrada. Transcrição do autor.

SIVUCA. **Visitando Zabelê**. [S.l., s.n.], 2006. 1 melodia cifrada. Transcrição do autor.

**APÊNDICES**  
**ANEXO 1**

GRAVAÇÕES DE SIVUCA EM 78 RPM					
Ano	Artista	Gravadora	Observações (ficha técnica)	Especificações	Nº REG.
1951	Sivuca	Continental	Sivuca:Sanfona  Gênero:Frevo, pot-pourri Baião	Lado A Frevo dos Vassourinhas nº1 Autoria: Matias da Rocha  Lado B Sivuca no Baião Autoria: H. Teixeira e L. Gonzaga	C 16475
1951	Sivuca	Todamérica	Sivuca:Autor  Gênero:Baião Intérprete:Helena de Lima	Lado A Baião do Salvador Autoria: Sivuca e H. Teixeira	C 5064
1951	Sivuca	Continental	Sivuca:Autor, Sanfona  Gênero:Baião Intérprete:Carmélia Alves e Jimmy Lester	Lado A Adeus Maria Fulô Autoria: Sivuca e H. Teixeira	C 16436
1951	Sivuca	Continental	Sivuca: Arranjo(choros conjugados), Sanfona  Gênero:Choro	Lado A Carioquinha no Flamengo Autoria: Waldir Azevedo e Bonfiglio de Oliveira  Lado B Tico-Tico no Fubá Autoria: Zequinha de Abreu	C 16396
1952	Sivuca e Carmélia Alves	Continental	Gênero:Baião	Lado A Maria Joana Autoria: Luiz Bandeira  Lado B O Vôo do Mangangá Autoria: H. Teixeira e Felícia Godoy	C 16617
1952	Sivuca	Continental	Sivuca:Arranjos, Sanfona  Gênero: Choro	Lado A Choro Baixo Autoria: Luiz Bandeira  Lado B Entardecendo Autoria: Sivuca	C 16647

1952	Sivuca	Copacabana	Lado A/ B solo de Sanfona com Orquestra	Lado A Carabina Autoria: Luiz Bandeira  Lado B Lamento do Morro Autoria: Sivuca	Co 5675
1952	Sivuca e Carmélia Alves	Continental	Sivuca:Sanfona / Voz  Carmélia Alves: Voz	Lado A No Mundo do Baião I Autoria: Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga  Lado B No Mundo do Baião II Autoria: H. Cordovil, Rochinha, M. Vieira, L. Maia, João de Barro, A. Kerner, H. Teixeira	C 16413
1952	Sivuca e Carmélia Alves com conjunto	Continental	Sivuca:Sanfona / Voz  Carmélia Alves: Voz	Lado A No Mundo do Baião III Autoria: H. Teixeira, G. de Moraes, L. Menezes, L. Bittencourt, L. Gonzaga, Zé Dantas, Sivuca, M. Araújo, H. Cordovil  Lado B No Mundo do Baião IV Autoria: Humberto Teixeira, L. Rodrigues, H. Cordovil, João de Barro, A. Almeida, C. Nunes, M. Gennari, L. Bandeira, H. Barbosa, L. Alves	C 16178
1953	Sivuca	Continental	Sivuca: Sanfona  Gênero: Baião	Lado A Lancha Nova Autoria: João de Barro e Antônio Almeida  Lado B Feijoada Autoria: Sivuca	C 16798
1953	Sivuca	Continental	Sivuca: Sanfona  Gênero: Valsa, Choro	Lado A Só Esta Valsa Autoria: João Pezzi Neto  Lado B Sincopado Autoria: Luiz Bandeira	C 16831

1955	Sivuca	Continental	Sivuca:Autor Gênero: Bolero Intérprete: Chiquinho do Acordeon	Lado A Solidão Autoria: Sivuca	C 17115
1956	Sivuca	Sinter	Gênero: Baião Intérprete: Trío Marayá	Lado A Amor Verdadeiro Autoria: Sivuca e Luiz Bandeira	S 514
1956	Sivuca	Copacabana	Sivuca: Sanfona Gênero: Choro, Polca	Lado A Homenagem à Velha Guarda Autoria: Sivuca  Lado B Pulando num Pé Só Autor: Edivaldo Pessoa	Co 5610
1957	Sivuca	Copacabana	Sivuca: Sanfona Gênero: Choro Bolero	Lado A Um Chorinho Diferente Autoria: Gaúcho  Lado B Esmagando rosas Autoria: Alcir Pires Vermelho e David Nasser	Co 58291

## ANEXO 2 - DISCOGRAFIA SIVUCA

listagem de LPs e CDs oficiais

Ano de lançamento	Título do LP ou CD	Gravadora
1956	Eis Sivuca	Copacabana
1956	Motivo para Dançar - Vol. 1	Copacabana
1957	Motivo para Dançar - Vol. 2	Copacabana
1957	Samba em HI-FI - Turma da Gafieira	Musidisc
1957	Turma da Gafieira - Turma da Gafieira	Musidisc
1957	Cante Novamente - Sivuca e seu Conjunto	Parlophone
1958	4 Azes em Hi-Fi	Copacabana
1958	Astros em Desfile	Copacabana
1958	Os Brasileiros na Europa	Odeon
1959	Africaníssimo - Duo Ouro Negro	Columbia
1959	O Lápis do Lopes - Sivuca e seu Conjunto	Parlophone
1959	Ritmos do Brasil - Brasília Ritmos	Odeon
1959	Os Brasileiros na Europa Novamente	Odeon
1959	Vê Se Gostas	Odeon
1962	Samba Nouvelle Vague	Barclay / Universal
1965	Rendez-vous à Rio	EBRAU
1968	Bossa Nova - Golden Bossa Nova Guitar	Reprise Records
1968	Putte Wickman & Sivuca	Swedisc / Interdisc
1969	Guitar & Accordion	Grammonfon AB Electra
1970	Joy	RCA / Victor
1973	Sivuca	Vanguard / Copacabana
1975	Live at The Village Gate	Vanguard / Copacabana
1977	Sivuca & Rosinha de Valença ao vivo (RJ)	RCA Pure Gold

1978	Sivuca - (participação Hermeto)	Copacabana
1980	Cabelo de Milho	Copacabana
1980	Forró e Frevo - Vol. 1	Copacabana
1981	Vou Vlda Afora	Copacabana
1982	Forró e Frevo - Vol. 2	Copacabana
1982	Putte Wickman & Sivuca	InterDisc
1983	Forró e Frevo - Vol. 3	Copacabana
1984	Forró e Frevo - Vol. 4	Copacabana
1984	Onça Caetana	Copacabana
1984	Sivuca & Chiquinho do Acordeon	Ariola / Barclay
1985	Rendez-vous in Rio	Sonet
1985	Som Brasil	RGE
1987	Sivuca & The Guitars Unlimited - Let's Vamos	RGE
1987	Sanfona e Realejo	WEA
1990	Um Pé no Asfalto, um Pé na Buraqueira	Copacabana
1992	Pau Doido	Kuarup
1997	Enfim Solo	Kuarup
1999	Orquestra Sinfônica da Paraíba & Sivuca	FUNESC
2003	Sivuca & Orquestra Sinfônica da Paraíba	CIMEPAR
2004	Cada um Belisca um Pouco	Biscoito Fino
2004	Raízes Nordestinas	EMI
2004	Sivuca e Quinteto Uirapuru	Kuarup
2006	Sivuca Sinfônico	Biscoito Fino
2006	Terra Esperança	Kuarup

### ANEXO 3 DISCOGRAFIA DE PARTICIPAÇÕES DE SIVUCA

Legenda para Contribuição - (I)nstrumentista, (A)rranjo , (C)omposição

Ano	Título do LP ou CD (Gravadora)	Artista	Contribuição
1956	Festa de Ritmos (Copacabana)	Guerra-Peixe	I
1957	Boite (Musidisc)	Nestor Campos	I
1960	II Festival da Canção Portuguesa (Voz do Dono)	Antônio Calvário Simone de Oliveira	A/I
1962	Le Roi Pelé (Barclay)	Sylvio Silveira Et Ses Rythmes Brésiliens	A/C/I
1962	Marpessa Dawn acompanhada por Sivuca y su orquesta (Iberofon/Bel Air)	Marpessa Dawn	A/C/I
1966	Finding a New Friend (Fontana)	Oscar Brown Jr & Luiz Henrique	A/I
1966	The Magnificent Miriam Makeba (Mercury)	Miriam Makeba	A/I
1966	All About Miriam (Mercury)	Miriam Makeba arr. Luchi DeJesus e Sivuca	A/I
1967	Barra Limpa (Verve Records)	Luiz Henrique	I
1967	Pop Corn (Verve Records)	Luiz Henrique	I
1967	Miriam Makeba In Concert (Reprise Records)	Miriam Makeba	A/I
1968	Miriam Makeba Live In Tokyo (Reprise Records)	Miriam Makeba	A/I
1968	Bobby/Billy/Brazil (Verve Records)	Billy Butterfield/ Bobby Hackett (feat. Luiz Henrique)	I
1968	A Long Time Coming (Columbia)	Electric Flag	I
1969	Mustang Côr De Sangue (Odeon)	Marcos Valle	I

1970	Natural Feelings (Buddah Records)	Airto Moreira	I
1971	Gilberto With Turrentine (CTI)	Astrud Gilberto arr. Eumir Deodato	I
1971	Seeds of the Ground (Buddah Records)	Airto Moreira	I
1971	Joyce (compacto) (Odeon)	Joyce	C
1972	If Not for You/Brazilian Tapestry (CTI Records)	Astrud Gilberto arr. Eumir Deodato e Ruggero Cini	I
1972	Dom Um Romão (Muse)	Dom Um Romão	I
1973	Spirit of Times (Muse)	Dom Um Romão	C/I
1974	Belafonte Concert in Japan (RCA)	Harry Belafonte	A/I
1975	The Sugar Man (CTI Records)	Stanley Turrentine arr. Don Sebesky, Chico O'Farrill e Bob James	I
1975	Still Crazy After All These Year (Columbia)	Paul Simon	I
1976	Colonial Man (Casablanca Records)	Hugh Masekela	I
1976	Cheiro de Mato (Odeon)	Rosinha de Valença	I
1976	Hotmosphere (Pablo Records)	Dom Um Romão	I
1976	Agora (Odeon)	Doris Monteiro arr. Geraldo Gaspar	I
1976	Essential Airto – Featuring Flora Purim & Special Friends (Buddah Records/Tapecar)	Airto Moreira	I
1976	American Jazz & Blues History vol. 40 (Tobacco Road)	Dom Um Romão	I
1976	Foram 17 anos (CID)	Aparecida arr. José Menezes	I
1976	Songs For The New Depression (Atlantic Records)	Bette Midler	I

1977	Preço de Cada Um (Pesquisa)	Grupo Cravo e Canela	A/C/I
1977	As Forças da Natureza (Odeon)	Clara Nunes arr. Ivan Paulo, Gaya, Radamés Gnattali e Sivuca	A/C/I
1977	Somos Todos Iguais Essa Noite (EMI)	Ivan Lins (faixa Velho Sermão)	I
1977	Orlandivo (Copacabana)	Orlandivo arr. João Donato	I
1977	Jardim de Infância (CBS)	Robertinho do Recife	I
1977	Paulo Simon Greatest Hits, etc ... (Columbia)	Paul Simon	I
1977	Norma Canta Mulheres (Elenco)	Norma Bengell arr. Rosinha de Valença e Célia Vaz	I
1977	Proporções (Som Livre)	Cyro Aguiar arr. Ivan Paulo	I
1977	Comigo é Assim (Philips)	Emílio Santiago arr. Antonio Adolfo, Sivuca, Roberto Menescal, João Donato, Maireles e Tibério Gaspar	A/I
1977	Meus Amigos São um Barato (Philips/Phonogram)	Nara Leão (faixa João e Maria)	A/C/I
1978	Coisas da Minha Terra (selo Cid)	Codó	A/I
1978	Água Viva (Phonogram Philips)	Gal Gosta (faixas De Onde Vem o Baião e O Gosto do Amor)	I
1978	A Cantadeira do Amor (Copacabana)	Elizeth Cardoso (faixas Fim de Semana em Paquetá, Até Pensei, Bom Dia Tristeza)	A/I
1978	Barranqueiro (Philips)	MarKu Ribas	I
1978	Fernando Mendes (Emi Odeon)	Fernando Mendes	I

1978	Guitarra Latina (RCA)	Sebastião Tapajós	I
1978	Querelas do Brasil (Philips)	Quarteto em Cy arr. Luiz Cláudio Ramos	I
1978	Dengo Maior (RCA)	Luiz Gonzaga	A/C/I
1978	Cabeça Chata (SOM)	Genival Lacerda arr. Orlando Silveira	I
1978	Um Canto de Esperança (CBS)	Agepê arr. Orlando Silveira e Waltel Branco	I
1978	Flor do Mal (Philips Records)	Zizi Possi arr. Roberto Menescal, Luiz Roberto e Jottinha	I
1978	Pastores da Noite (TAPECAR)	Vital Lima arr. Cesar Camargo Mariano, Magro Waghabi e Maurício Maestro	I
1978	Respire Fundo (Epic)	Walter Franco (faixas Coração Tranquilo e Os Bichos) Arr. Wagner Tiso e Paulo Machado	I
1979	Ave de Prata (CBS/Epic)	Elba Ramalho	I
1979	O inverno do meu tempo (Som Livre)	Elizeth Cardoso (faixa No tempo dos Quintais)	A/C
1979	Não despreze seu Coroa (Copacabana)	Genival Lacerda	A/I
1979	Aos Músicos Brasileiros (Som Livre)	Cyro Aguiar	A/C/I
1980	Trilha sonora da novela Água Viva (Som Livre)	(c/ Elizeth Cardoso )	A/C
1980	As riquezas do Brasil (Copacabana)	Genival Lacerda	A/I
1980	Canto Livre (Copacabana)	Waleska	A/C/I

1980	Bacurinha/ Sinal Completo - Compacto (Copacabana)	Maria Alcina	A/I
1980	Amigos e Parceiros (MPB-Crazy Discos)	Paulinho Tapajós	C/I
1980	Brasil Mestiço (EMI-Odeon)	Clara Nunes (faixa Viola de Penedo)	I
1980	Eternas Ondas (CBS)	Fagner (arranjo de Sivuca para Coro)	A/I
1980	É Mais Embaixo / Torresmo À Milanese (Copacabana)	Maria Alcina	A/I
1981	Tempo tempo (Ariola)	MPB4 arr. Antônio José Waghabi Filho (Magro), Sivuca (faixa Batalha)	A
1981	Inclinações Musicais (Ariola)	Geraldo Azevedo arr. Mazola	I
1981	Bendito o fruto (Copacabana)	Glória Gadelha arr. Sivuca e Hermeto Pascoal	A/C/I
1981	Me dê seu gravador (Copacabana)	Genival Lacerda	A/I
1981	Lápis de Cor (EMI)	Fátima Guedes arr. Gilson Peranzetta (faixa Bicho Medo)	I
1981	João do Vale (Sony Music)	(canta Miucha - PIPIRA - João do Vale/José Batista - arranjo Sivuca)	A/I
1981	O Forró dos Trapalhões (Ariola)	Os Trapalhões arr. Sivuca	A/I
1981	Para Incendiar seu coração (Epic/CBS)	Terezinha de Jesus Eu vi o mar virar sertão (Sivuca e Cacaso)	A/C/I
1981	Água e Luz (EMI/Odeon)	Joyce (faixa Samba de Gago)	I
1981	Vontade de Rever você (Som Livre)	Marcos Valle	I

1981	Clara (EMI/Odeon)	Clara Nunes (faixa Como é Grande e Bonita a Natureza)	A/C/I
1982	Nação (EMI)	Clara Nunes (faixa Mãe África)	A/C/I
1982	Nasci pra Bailar (Philips)	Nara Leão (faixa Tô com o Diabo no Corpo (Sivuca e Sebastião Tapajós))	C
1982	Folia Elétrica (Som Livre)	Armandinho Macedo e Trio Elétrico de Dodô e Osmar	I
1982	Panorama mundial (Copacabana)	Silvio Brito faixa Quem Governa A Dor	I
1982	Sotaque (CBS)	Terezinha de Jesus	A/C/I
1982	Força Verde (Epic/CBS)	Zé Ramalho (faixa Banquete dos Signos c/ Marinês)	I
1983	Mate o Veio - Compacto (Copacabana)	Genival Lacerda	A/I
1983	Seguindo o Mantra (Opus/Columbia)	Walter Queiroz arr. João Donato, Levy Pereira, Chiquito Braga, e Lula Queiroz	I
1983	Segredos da Palavra Manhã (Copacabana)	Glória Gadelha arr. Sivuca, Antonio Adolfo, Ivan Machado	A/C/I
1983	Brilho e Paixão (BMG)	Joanna (faixa Pro Que Der e Vier)	A/C/I
1983	Pintando o Oito (Ariola)	Moraes Moreira (faixa Oi Tentação)	A/I
1984	Mistura Brasileira (Som Livre)	Agepê	A
1984	Coração Feliz (RCA)	Beth Carvalho (faixa Forró Bonitinho)	I
1984	Troque as Pilhas, Só Não Mate o Véio (Copacabana)	Genival Lacerda	A/I

1984	Brega Chique, Chique Brega (Polygram/Philips)	Eduardo Dussek (faixa Soraia)	I
1985	Festaça (Selo Gema)	Lázaro- arr. Antonio Adolfo	I
1985	Renato Borghetti (selo Sigla/RBS/Som Livre)	Renato Borghetti (faixa Encontro)	C/I
1985	Caldinho de Mocotó (RCA)	Genival Lacerda	A/I
1985	Isso Aqui Tá Bom Demais (RCA Camden)	Dominginhos (faixa Nilopolitano)	I
1986	Bad Boys From Brazil (Amigo)	Rune Ofwerman Trio	I
1986	One For The Soul (Polydor)	Lizzy Mercier Descloux (c/ Sivuca e Chet Baker)	I
1986	Luz e Esplendor (Arca/Biscoito Fino)	Elizeth Cardoso (faixa Operário Padrão)	I
1986	Meu Lado (Sony Music)	Djavan (faixa Romance (Laranjinha))	I
1987	A Fubica Dela (RCA Vik)	Genival Lacerda arr. Sivuca	A/I
1987	Aldeia dos Ventos (Independente)	Oswaldo Montenegro (faixa O país dos Apressados)	I
1987	Pura Magia (Arca Som)	Maria Creuza arr. Gilson Peranzetta, Victor Velez, Sivuca e Carlos Kalunga (faixas Luz e Sou Rei)	A/I
1987	Ao capitão Furtado - Marvada Viola (FUNARTE)	Roberto Corrêa, João Lyra, Adelmo Arcoverde arr. Maurício Carrilho/João de Aquino	I
1987	Danças de Rua (Vertigo)	Rão Kyao	I
1987	O Tocador de Realejo (RCA)	Rildo Hora	I

1988	Galeguim do Zói Azu (Continental)	Genival Lacerda	A/I
1988	Sambas & Bossas on Guitar (Tropical Music)	Sebastião Tapajós	I
1988	Puro Prazer (RCA Victor)	Nando Cordel	A/I
1989	Samba de Flora (Montuno Records)	Airto Moreira	I
1989	Ripa na chulipa (Continental)	Genival Lacerda	A/I
1989	Ary Amoroso (Sony music/Biscoito Fino)	Elizeth Cardoso arr Maurício Carrilho	I
1990	Negócio da China com Aquilo (Continental)	Genival Lacerda	A/I
1990	Ana Fonteles (independente)	Ana Fonteles	A/I
1990	Maria Bethânia 25 anos (Polygram/Philips)	Maria Bethânia arr. Wagner Tiso e Jayme alen (faixa Flor de Ir Embora)	I
1991	Aqui só tem forró (Continental)	Genival Lacerda	A/I
1991	Cidadão (Columbia/Sony Music)	Moraes Moreira (faixa Banho de Amor)	A/I
1991	Tocando Brasil (Atlantic Records)	Jerzy Milewski	C/I
1992	O Rambo do Sertão (Continental)	Genival Lacerda	A/I
1992	Tudo que Ilumina (Kuarup)	Glória Gadelha	C/I
1992	Bem Te Vi (Independente)	Galo Preto (faixa Sanhauá)	C/I
1992	One Good Turn feat. Sivuca (Music Partner)	Erik Petersen	A/I

1993	Batacotô (Gravadora Velas)	Batacotô · (faixa So Bashiya Ba Hlala Ekhaya (Hino da Juventude Negra da África do Sul))	I
1993	Songbook Dorival Caymmi vol. 2 (Lumiar Discos)	Vários Artistas faixa Roda Pião	I
1993	Songbook Dorival Caymmi vol. 4 (Lumiar Discos)	Vários Artistas faixa Dona Chica (Francisca Santos das Flores)	I
1994	Maracatus, Batuques e Ladeiras (BMG Ariola)	Alceu Valença (faixa Pra Clarear)	I
1994	João Batista do Vale (RCA)	vários intérpretes	A/I
1994	Viva Gonzagão! É forró é xote é baião (BMG)	vários intérpretes	I
1994	Don't Say That I Ain't Your Man: Essential Blues 1964-1969 (Columbia)	Michael Bloomfield	I
1994	Flautas de Terra (Polygram discos SARL)	Rão Kyao	I
1995	Dá Licença meu Senhor (Sony Music)	João Bosco (faixa Forró em Limoeiro)	I
1995	Acústico (Virgin)	Moraes Moreira (faixa Arco Íris, Sivuca, Moraes Moreira e Glória Gadelha)	C
1995	Gonzagão - Sanfoneiro Macho (RCA Camden)	Luiz Gonzaga arr. Chiquinho do Acordeon (faixa A Mulher do Sanfoneiro)	I
1995	Antonio Carlos Jobim Songbook : Instrumental (Lumiar Discos)	vários intérpretes (faixa Diálogo (c/ Vittor Santos))	I
1995	Aquarela do Brazil (Sonet)	Ulf Wakenius	I
1995	Yesterday & Today (Out of the Blue)	Toots Thielemans (faixa Out of Nowhere)	I
1995	Samba Pras Moças (Polygram)	Zeca Pagodinho	I

1996	BRASIL MUSICAL - Série MÚSICA VIVA (Tom Brasil)	Armandinho e Raphael Rabello (faixa Forró Baquiano)	C
1997	Escravos de Jó - Remix	Dom Um Romão	I
1997	Pela Saudade que me Invade Um Tributo a Dalva de Oliveira (Columbia/Sony Music)	Angela Maria (faixa Kalu)	A/I
1997	José Lourenço e amigos (Valda Music)	Suite Brasil (faixa Muito Mais)	I
1997	Através dos Tempos (Warner Music Brasil)	Roupa Nova	I
1997	Hoje é Dia de Festa (Polygram)	Zeca Pagodinho (faixa Coco de Catolé)	I
1997	50 Carnavais (Virgin Brasil/EMI)	Moraes Moreira	I
1998	Dança da Voz (Lumiar Discos)	Carol Saboya	I
1998	Os Grande da MPB (Polygram/Ediciones del Prado)	Kleiton e Kleidir (faixa Pára Pedro)	I
2000	Ouro e Mel (CPC UMES)	Glória Gadelha	I
2001	Comigo (MZA Music/Abril Music)	Rita Ribeiro arr. Pedro Mangabeira (faixa Parangolé)	I
2001	Todas as Canções (Acari Records)	Raphael Rabello e Amelia Rabello	I
2001	Café Brasil (Teldec/Warner Music Brasil)	vários intérpretes (faixa Noites Cariocas)	A/I
2002	Café Brasil 2 (WEA)	Conjunto Época de Ouro e vários intérpretes (faixa Dino Pintando o Sete)	A/I
2002	Antonio Callado – O Pai dos Chorões - 5 CDs (Acari Records/Arte_Facto)	vários intérpretes (faixa Flor Amorosa)	A/I

2002	Humberto Teixeira - O Doutor do Baião (Biscoito Fino)	vários intérpretes (faixas Adeus Maria Fulô e Asa Branca)	C/I
2002	Duetos (BMG)	Chico Buarque (faixa A Mulher do Aníbal)	A/I
2002	Luiz Eça - Reencontro (Biscoito Fino)	Vários Intérpretes (faixa Tema de Anita)	I
2004	Com Tempero (Mills Records)	Grupo Sembatuta arr. Jorjão Carvalho (faixa Menino Sivuca)	I
2005	Tinto e Tropical (CPC-Umes)	Glória Gadelha	A/I
2005	Costinha - participação especial Sivuca	Heleno Feitosa Costinha	I
2006	Par ou Ímpar (KUARUP)	Paulinho Tapajós (faixa No tempo dos Quintais)	C
2007	Fortaleza (Som Livre)	Fagner (faixa No tempo dos Quintais)	C
2009	K-Ximbinho Sanfonado (Nação Potiguar)	vários intérpretes (faixa K-Xim-Tema)	A/I
2010	Zé Ramalho canta Jackson do Pandeiro	(faixa O Canto da Ema)	I
2014	O samba é bom (Elo Music/Seven Music)	Antônio Vieira (faixas Maçarico e O Balaio de Guarimã)	I

# Adeus Maria Fulô

Sivuca/Humberto Teixeira

**A**

C B $\flat$  C B $\flat$

A deus Ma-ri-a Fu - lô Mar-me - lei-ro'a-ma re-lou

8 C B $\flat$  C G $\flat$ 7(b5)

**B** A deus Ma-ri-a Fu - lô O-lho d'á-gua'es-tur - ri-cou A-deus vou mem

13 Fmaj $^7$  Em $^7$  Dm $^7$  Cmaj $^7$

bo - ra meu bem Cho-rar não a - ju - da nin - guém En-xu - ga teu

17 B $\flat$ maj $^7$  Am $^7$  B $\flat$ maj $^7$  Cmaj $^7$  G $\flat$ 7(b5)

pran - to de dor que a se - ca mal co - me - çou A-deus vou mem

21 B $\flat$ maj $^7$  C B $\flat$  C (tacet) E $\flat$ maj $^7$

mal co - me - çou A-deus vou mem - bo - ra Ma - ri -

**C**

26 F E $\flat$ maj $^7$  F Bdim B $\flat$ maj $^7$

- a Fu-lô do meu co - ra-ção Eu\_\_ vol-ta - rei qual-quer di - a é só cho-

31 G $^7$ (b9) Cm $^7$  Cm/B $\flat$  Fm/A $\flat$  G $^7$ (b13)

ver no ser-tão lá lon-ge'as ho-ras dá vol - ta eu con-to na mi - nha mão

36 C B $\flat$  C B $\flat$  C B $\flat$  C B $\flat$

*improvisos*

# Ainda Me Recordo

Versão Sivuca

Pixinguinha

Accordion

F6 E7 Eb7 D7

Accord.

5 B° F/C

Accord.

10 F D7/F# Gm C7 F D7 Gm C7

Accord.

14 F6 Abdim C7 F6 C7 F6 Abdim

Accord.

19 C7 F6 C7 D7/F# D7 Gm

Accord.

24 E7/G# E7 Am C7 F D7 Gm Gm D7/F# Gm/F

30 Gm F/A Abdim C7/G Am7(b5) F7 Bb6 B°

Accord.

35 F/C D7 Gm C7 F D7/F# C7/G C7 Fm Fm/Ab

Accord.

*ritardando*

40 Gm7(b5) C7 Fm Fm/Eb G7/D Bbm6 C7 C/Bb Fm/Ab

Accord.

**Lento ad libitum**

45 Eb7/G Ab Db C7 F/A F7

Accord.

50 Bbm Eb7/G Eb7 Ab Ab/Gb Db/F C7

Accord.

56 Fm Db7 C7 Fm Db7 C7 Fm Eb7

Accord.

61 Ab Eb7/G Ab/Gb Db/F Dbm/Fb Ab/Eb

Accord.

67 Fm Gm7(b5) C7 Fm Fm/Eb

Accord.

70 G7/D Bbm6/Db C7 C/Bb F7/A F7 Bbm

Accord.

74 Fm/Ab G7 C7 **A Tempo** F D7/F#

Accord.

77 Gm C7 F D7 Gm C7

Accord.

80  $\Phi$

Accord.

85

Accord.

89 F6

Accord.

# Choro de cordel

Choro de cordel

Intro

Chorus

6

10

14

18

22

26

30

35

Chords: C7, Fm7, Bb7, Eb7M, Ab7M, Dm7(b5), G7, To Coda, Cm7, Eb7, Dm7(b5) G7, Cm7, G7/B, C/Bb, C7, F7, Bb7, Eb6, Cm7, Am7(b5), Ab7, Gm7, C7, Fm7, Bb/Ab, Gm7(b5) C7, Fm7 Bb7, Eb7M, Dm7(b5), Cm/Eb, Cm7, Db7, Dm7(b5) G7, Cm7, G7/B, C/Bb, C7, Fm6, G7, Cm7, G7, Cm7, F7, C7, Cm7, F/C, Bb/C, C7, Bb/C, C7, Bb/C, C7, C7, Bb/C, C7, Bb/C

## Choro de cordel

40 *C7* *B $\flat$ /C* *C7* *B $\flat$ /C* *C $\flat$*

45 *B $\flat$ /C* *C7* *B $\flat$ /C* *C7* *B $\flat$ /C*

50 *C7* *B $\flat$ /C* *C7* *B $\flat$ /C* *C7*

55 *B $\flat$ /C* *C7* *F7* *C7* *D.S. al Coda*

59 *Cm7* *E $\flat$ 7(13)* *D7* *D $\flat$ 7M* *C*

Rall.....

Forma : AABBA Coda

# Entardecendo

Sivuca

choro

♩ = 70

D m D<sup>b</sup>m C m G m

G m E m7(b5) D m D m/C E7/B B<sup>b</sup>7 A7 D m D<sup>b</sup>m

C m G m G m E m7(b5) D m E7 A7 1. D m 2.

G G<sup>o</sup> G B m7 B<sup>b</sup>m7 A m7 B7 E m7

D/A A7 D G G

G7 C C m G m

F E<sup>b</sup> D7 G7 C m

F7 B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> D7

1. G m 2. G m A7 D m G7 F7 E<sup>b</sup>7 D m6

transcrição Felipe Soares - sobre gravação de 78 rpm (1952)

# GRACIOSO BAIÃO

Altamiro Carrilho

8a

E7

Ame Cm D7

Gm Bbm F C7

F F#° Gm E7

Ame A5+ A5+ A5+ Gm C7

F 1. 2. F F7 Bb9 A9

A9 Ab Ebm Bb7+ Cm F7

1. Bb 2. Bb Dm

Gm C7 FC7F FIM

# Gracioso

Altamiro Carrilho

♩ = 140

ritmo(samba)

Am<sup>7</sup> 3 Ab<sup>7</sup> 3 Gm<sup>7</sup>(add11) 3 Gb<sup>7</sup>(b5) 3 F<sup>6</sup>

8 E<sup>7</sup> Am

13 D<sup>7</sup> Gm Bbm F

20 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F Cm<sup>6</sup>

26 D<sup>7</sup> Gm 3 E<sup>7</sup> E<sup>7</sup>(#5) Am<sup>8va</sup> A(#5)

33 (8) Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

39 (8) F 3 E<sup>7</sup> Am 3 D<sup>7</sup>

46 Gm Bbm F

53 C<sup>7</sup> F Cm<sup>6</sup> D<sup>7</sup>

59 Gm 3 E<sup>7</sup> E<sup>7</sup>(#5) Am A(#5)

65 C7

71 F ☺ sanfona + vocalise Bb9 A9

77 Ab9 8va flautim Ebm

83 Bbmaj7 ☺ sanfona + vocalise Gm C7 F7(add13) Bb6

89 Bb9 A9 8va Ab9 flautim

96 (8) Ebm6 Bbmaj7 ☺ sanfona + vocalise Gm C7

102 F7(add13) Bb6 ☺ E7 Am

108 D7 Gm Bbm

115 F C7 3 F

121 Cm6 D7 Gm E7 E7(#5)

127 Am ☺ A(#5)

133 C<sup>7</sup> F flautim E<sup>7</sup> 3

139 Am D<sup>7</sup> Gm Bbm

146 F C<sup>7</sup> F

153 Cm<sup>6</sup> D<sup>7</sup> Gm E<sup>7</sup>

158 Am A(#5) C<sup>7</sup>

166 F sanfona + vocalise Bb<sup>9</sup> A<sup>9</sup>

172 Ab<sup>9</sup> flautim Ebm

178 Bb<sup>9</sup> sanfona + vocalise Gm C<sup>7</sup> F7(add13) Bb<sup>6</sup>

184 Gm C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Bb Ebm Bbm/Db Cbmaj<sup>7</sup> Bb

# Gracioso

Altamiro Carrilho

Chords: G7(sus9) C7(add13) Fmaj7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

5 Gm7(add9) C7b9(13) F6 **A** E7 Am7(b5)

10 D7(b9) Gm Bbm Am7 D7

14 Gm7 C7 F F#o Gm

18 E7 A(#5)

22 Gm7 C7 F E7 Am7(b5) D7

27 Gm7 Bbm7 Am7 D7 Gm7 C7

31 F F#o Gm E7

35 A(#5) Gm7 C7 F

2

**B**

40  $Bb^9$   $A^9$   $Ab^9$

44  $Bbmaj7$   $C7$   $F7(add13)$   $Bb$   $Bb^9$

48  $A^9$   $Ab^9$

52  $Bbmaj7$   $C7$   $F7(add13)$   $Bb$

56  $E7$   $Am7(b5)$   $D7$   $Gm$   $Bbm$   $F$

62  $Gm$   $C7$   $F$   $F^\circ$   $Gm$   $E7$   $A(\#5)$

68  $Gm7$   $C7$   $F$

72  $E7$   $Am7(b5)$   $D7$   $Gm$   $Bbm$   $Am7$   $D7$

78  $Gm$   $C7$   $F$   $F^\circ$   $Gm$   $E7$

83  $A(\#5)$   $Gm7$   $C7$   $F$

88  $Bb^9$   $A^9$   $Ab^9$

92 B♭maj7 C7 F7(add13) B♭

96 A9 A♭9

100 B♭maj7 C7 F7(add13) B♭

103 E♭7(add9) F7 E♭7(#11) B♭maj9

# João e Maria

Sivuca / Chico Buarque

Chords: Gm F Gm Eb

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

6 Chords: Gm F Gm Eb

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

10 Chords: Gm

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

2

**A**

14 Cm7(11) Am7(b5) Bb Gm Cm7(11)

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

Cm7(11) Am7(b5) Bb Gm Cm7(11)

19 F7 Bb

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

F7 Bb

22 A7 Dm

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

A7 Dm

25

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

Bb<sup>7</sup> Eb D<sup>7</sup>

29

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

Gm Cm<sup>7</sup>(11) Am<sup>7</sup>(b5) Bb

33

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

Gm Cm<sup>7</sup>(11) Am<sup>7</sup>(b5) Fm<sup>6</sup>/Ab

37 G<sup>7</sup> F<sup>7</sup>/A G<sup>7</sup>/B Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

G<sup>7</sup> F<sup>7</sup>/A G<sup>7</sup>/B Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

40 B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> A<sup>b</sup>

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>

43 D<sup>7</sup> Gm

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

D<sup>7</sup> Gm

**B**

46 Gm D7/F# G/F Cm/Eb

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

50 F7/A Bb Ab D7

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

54 Gm D7/A G7/B Cm7

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

58 Am<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) Gm/B<sup>b</sup> Gm Gm/F Edim D<sup>7</sup> Gm

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

62 Cm<sup>7</sup>(11) Am<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

65 B<sup>b</sup> Gm Cm<sup>7</sup>(11)

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

68 Am<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) Fm<sup>6</sup>/Ab G<sup>7</sup> F<sup>7</sup>/A G<sup>7</sup>/B

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

Am<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) Fm<sup>6</sup>/Ab G<sup>7</sup> D<sup>7</sup>/A G<sup>7</sup>/B

71 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup>

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Bb

74 Eb Ab D<sup>7</sup>

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

Eb Ab Gm

77 Gm F Gm Eb

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

81 Gm F Gm Eb

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

85 Gm

voz  
guia

Fl

Ac

Ctb

# Músicos e Poetas

Sivuca

Fm Ab Db Gb

5 Gm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> Dm Gm C<sup>7</sup>

9 F Am<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) D<sup>7</sup> Gm Bm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) E<sup>7</sup>

13 Am Dm Gm C<sup>7</sup> F Dm Gm C<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)

17 Fm Dm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) G<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> Am Ebdim

21 Dm G<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)

25 F Am<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) D<sup>7</sup> Gm Bm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) E<sup>7</sup>

29 Am Dm Gm Am<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

33 Bb Eb<sup>7</sup> Ab Db

37 F/C C<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> C<sup>7</sup>b<sup>9</sup> F tacet

41 Fm Ab Db Db/C Bbm<sub>3</sub> Bbm/Ab<sub>3</sub>

45 Gm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) Gm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)/F C<sup>7</sup>/E C<sup>7</sup> Fm Fm/Ab Gm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) C<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)<sub>6</sub>

49 Fm Dm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) G<sup>7</sup> C Am<sub>3</sub> Am<sub>3</sub>

53 Dm G<sup>7</sup> Dm G<sup>7</sup> Gm C<sup>7</sup>

57 Fm Ab Db Db/C Bbm Bbm/Ab

61 Gm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) Gm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)/F C<sup>7</sup>/E Cm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)<sub>3</sub> F<sup>7</sup><sub>3</sub>

65 Bbm Bbm/Ab Gm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) C<sup>7</sup> Fm Fm/Ab

69 G<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)<sub>3</sub> C<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)<sub>3</sub> F<sup>6</sup><sub>3</sub> Dm<sub>3</sub> Gm C<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)

ao.

73 Fm Ab Db Gb

77 Gm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) C<sup>7</sup> Db<sup>7</sup> Fm<sup>6</sup>

# Queixo de Cobra

Sivuca

Intro  
apito

**A**

9 F C G F C G

13 F C G F C G G

**B**

18 Dm F G Dm F G

22 Dm F G Dm F G G

**C**

27 C G F G

31 C G F G G



49 Dm Gm Dm A<sup>7</sup> Dm D<sup>7</sup>

54 Gm Dm A<sup>7</sup> Dm

58 Dm A<sup>7</sup> Dm

62 Dm A<sup>7</sup> A<sup>7</sup> Dm

66 Dm A<sup>7</sup> Dm D<sup>7</sup>

70 Gm Dm A<sup>7</sup> Dm D<sup>7</sup>

74 Gm Dm A<sup>7</sup> Dm

78 Gm Dm A<sup>7</sup> Dm

Solo de acordeon

The image shows a musical score for the song 'Turma da Gafieira' (1957). It consists of eight staves of music in G minor, 4/4 time. The score includes various chords (Dm, Gm, A7, D7) and rhythmic patterns, including triplets and eighth notes. A section labeled 'Solo de acordeon' begins at measure 54. The score is numbered 49 through 78.



### Turma da Gafieira (1957)

Altamiro Carrilho (flauta)  
 Maurílio Santos (trompete)  
 Zé Bodega (sax)  
 Raul de Souza (trombone)  
 Sivuca (acordeon)  
 Britinho e Marinho (piano)  
 Nestor Campos (guitarra)  
 Jorge Marinho (baixo)  
 Edison Machado (bateria)

# Um Tom pra Jobim

(solo de Sivuca)

transcrição:  
Felipe Soares

Sivuca/Oswaldinho

1 G Em<sup>7</sup> F<sup>♯</sup>m<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) B<sup>7</sup>

5 Em Em<sup>7</sup> Ebm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

9 C D/C Bm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

13 A<sup>7</sup>(#5) D<sup>7</sup>

17 G G F<sup>♯</sup>m<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) B<sup>7</sup>

21 Em Em<sup>7</sup> Ebm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

25 C D/C Bm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

29 A<sup>7</sup>(#5) D<sup>7</sup>

# Visitando Zabelê

Glória Gadelha

**A**

Musical notation for section A, measures 1-10. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody consists of eighth notes with a consistent rhythmic pattern. Chords are indicated above the staff: D7, G, D7, G, D7, G, D7, G, D7, G. A repeat sign is present at the end of the section.

**B**

Musical notation for section B, measures 11-15. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody continues with eighth notes. Chords are indicated above the staff: D7, G, Em7, D7, C, G, D7. A repeat sign is present at the end of the section.

**C**

Musical notation for section C, measures 16-23. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody continues with eighth notes. Chords are indicated above the staff: C#m7, F#7, Bm7, E7, Am7, D7, G. A repeat sign is present at the end of the section.

**D**

Improvisos

Musical notation for section D, measures 24-33. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is mostly rests, indicating improvisation. Chords are indicated above the staff: A7, Em, A7, Em, Em. A repeat sign is present at the end of the section.

volta para B  
depois A e Coda

Musical notation for section D, measures 34-37. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody consists of eighth notes. Chords are indicated above the staff: G6. A repeat sign is present at the end of the section.