

Chiquinho do Acordeon no LP Celebration - Rock'n'roll na sanfona

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Matheus Kleber

UNICAMP – *matheuskleber@hotmail.com*

Resumo: Este trabalho é resultado de uma pesquisa de mestrado em andamento que tem por objetivo apontar técnicas recorrentemente utilizadas por Chiquinho do Acordeon (1928 – 1993) e apresentar um recital público com obras que incluem elementos estruturais identificados no estudo. Neste artigo busco compreender a atuação de Chiquinho no disco *Celebration*, que foi uma tentativa de adaptação às mudanças no mercado musical brasileiro na década de 1960. Também serão apontadas algumas técnicas usadas pelo acordeonista neste *Long Play*.

Palavras-chave: Acordeão. Acordeon. Sanfona. Chiquinho. *Celebration*.

Chiquinho do Acordeon on LP Celebration, Rock'n'roll in the accordion

Abstract: This work is the result of an ongoing master 's research that aims to identify techniques that were used by Chiquinho do Acordeon (1928 - 1993) and present a public recital with works that include structural elements identified in the study. In this paper I seek to understand the performance of Chiquinho in the album *Celebration*, which was an attempt to adapt to changes in the Brazilian music market in the 1960s. I will also point out some techniques used by the accordionist in this Long Play.

Keywords: Accordion. Acordeon. Sanfona. Chiquinho. *Celebration*.

1. Chiquinho do Acordeon na onda do rock

Romeu Seibel, mais conhecido como *Chiquinho do Acordeon*, foi um dos principais músicos brasileiros do século XX. Nasceu em Santa Cruz do Sul, no ano de 1928, com 21 anos radicou-se no Rio de Janeiro onde faleceu em 1993. Além de sua imensa produção discográfica, que o consagrou como um dos músicos brasileiros que mais atuou em estúdios. Chiquinho trabalhou por mais de 10 anos na Rádio Nacional, foi diretor musical da TV Excelsior, integrou o Trio Surdina, o Radamés Gnattali Sexteto, os Velhinhos Transviados, e animou bailes na boemia carioca com o seu próprio conjunto.

O rock começou a ser difundido no país na segunda metade dos anos de 1950. Segundo Zan, ele chegou ao Brasil quase que simultaneamente ao seu surgimento nos Estados Unidos. Em geral eram sucessos dos estilos *rockabilly* e *highschool* que chegaram por aqui bastante estilizados, adequado a um público jovem de classe média, sem contornos étnicos e sociais (ZAN, 1997, p. 184). Em 1955 registrou-se a primeira gravação do gênero no país, foi a música o *Rock Around The Clock* interpretada pela cantora Nora Ney e pelo Sexteto Continental, em 1955. Chiquinho, que na época era contratado da gravadora *Continental*,

gravou o acordeão neste fonograma.

Na década de 1960 empresários e agentes de *marketing* da indústria cultural viram a possibilidade da conquista de um público consumidor maior, e para isso associaram o gênero a produtos e comportamentos. O pesquisador Eduardo Vicente aponta a televisão como um “divisor de águas” no que se refere à música popular, foi fundamental na transição de uma “cultura nacional-popular” para uma de “mercado de consumo” (VICENTE, 2014, p.79). Surgiram diversos programas voltados para o público jovem, entre eles, *Jovem Guarda* que era exibido aos domingos na *TV Record*. As canções apresentadas no programa se alternavam com temas românticos e outros mais agressivos, pasteurizando um comportamento ao estilo de “juventude transviada”: cultuando o carro, às roupas, os cabelos longos, etc (NAPOLITANO, 2001, p. 72). O movimento da *Jovem Guarda*, portanto, resultou de uma tentativa da indústria de agregar elementos internacionais do rock e da música pop com demandas de consumo, visando o sucesso comercial (VISCONTI, 2010, p. 159). Roberto Carlos foi um dos principais representantes, tornando-se o maior fenômeno de consumo em massa no país.

O modismo que havia em torno do acordeão na década de 1950 aos poucos vinha sendo substituído pela guitarra elétrica, que principalmente depois do sucesso dos *Beatles* virou o instrumento de desejo por muitos jovens. Visconti nos conta que a guitarra foi um objeto de veneração e rejeição por parte de críticos e músicos, ao mesmo tempo em que fora repudiada por ser um símbolo de “estrangeirismo” era reconhecida por outros como elemento de sofisticação e de modernidade musical (VISCONTI, 2010, p. 8). Trabalhando na *TV Excelsior* na década de 1960, Chiquinho testemunhou de perto estas transformações sociais e estéticas que aconteciam no mercado musical. *Fiquei por lá (na Excelsior) uns dois anos, e quando ela faliu fui para a Itália comprar um acordeão eletrônico* (Chiquinho em entrevista a KHOURY, 1990), neste depoimento podemos perceber que ele também não queria ficar de fora desta onda de instrumentos eletrônicos.

2. O acordeão eletrônico e o disco *Celebration*

É provável que Chiquinho tenha sido o primeiro acordeonista brasileiro a usar um instrumento eletrônico. Ele usava um modelo da marca *Cordovox* que era capaz de produzir diferentes timbres digitalmente sintetizados. Alguns destes sons estão registrados em gravações com Waldir Azevedo, nas músicas: *Gosto tanto de você, É uma doçura e Prelúdio no 2*. O instrumento fazia muito sucesso nos bailes animados por *Chiquinho e Seu Conjunto*, segundo relato do músico e pesquisador Henrique Cazes:

Houve época em que ele tocava no Bola Preta toda semana. Contam que quando chegava num certo momento do baile, davam um sinal pra ele avisando que o jantar dos músicos estava posto na mesa. Todo mundo ia jantar e ele pegava o acordeão eletrônico, ligava uma bateria eletrônica, botava lá um ritmo de bolero e tocava sozinho. E era a hora em que a pista enchia mais. Eu nunca vi o Chiquinho tocando acordeão eletrônico, mas foi uma coisa que marcou época aqui no Rio. (Henrique Cazes em entrevista para KLEBER, 2019)

No ano posterior à aquisição do instrumento, Chiquinho gravou um *LP* usando apenas seu acordeão *Cordovox*. Os timbres usados pelo acordeonista lembram um órgão eletrônico, o instrumento tinha os mesmos recursos *MIDI*s de um teclado, porém a dinâmica era controlada no fole, igual aos instrumentos acústicos. O disco *Celebration* é o que mais destoa sonoramente dos demais de sua carreira. Chiquinho é acompanhado por Wilson da Neves na bateria; Fernando no vibrafone; Tião Marinho no contrabaixo elétrico; Geraldo Vespar, Geraldo Miranda e Néco nas guitarras. A direção musical é de Lyrio Panicalli.

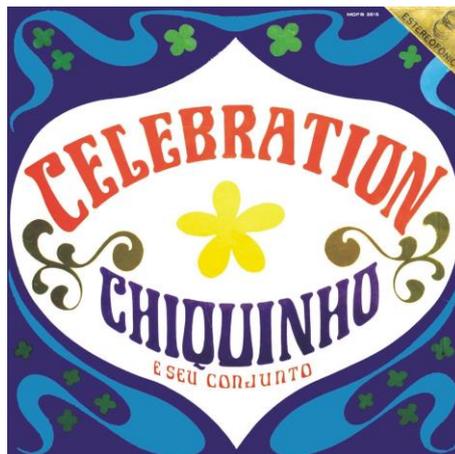


Figura 1 - *Celebration* (Odeon) - 1968

Além do timbre de acordeão diferente, o repertório é completamente distinto dos demais *LP*s de Chiquinho. Ele gravou somente músicas do gênero *Rock*, com sucessos nacionais e internacionais de compositores como Erasmo Carlos, Eduardo Araújo, Quince Jones, entre outros. Com uma estética muito similar às gravações da *Jovem Guarda*, reproduzidas em versões instrumentais, o disco remete a alguns registros de um inusitado grupo que Chiquinho fez parte: *Os Velinhos Transviados*.

2. Aspectos técnicos do *LP Celebration*

No disco *Celebration*, Chiquinho usou algumas técnicas que ele costumava utilizar em seus *LP*s como *glissandos*, terças paralelas, acordes em blocos, levadas na mão direita e *blue notes*, porém, adaptados ao *rock*.

O *glissando* foi uma das técnicas mais usadas pelo acordeonista, aparecendo em praticamente todas as músicas do álbum. Devido ao timbre eletrônico, o uso deste efeito lembra os organistas de *blues* que também costumam usar bastante esta técnica ao tocar *Hammond*:



**Exemplo 1 - *glissando* em *Celebration*, 0,20min.
LP *Celebration* (Odeon) - 1968.**



**Exemplo 2 - *glissando* na introdução de *Rossana*.
LP *Celebration* (Odeon) - 1968.**

As terças paralelas que foram utilizadas por Chiquinho em seus outros discos para interpretar melodias, em *Celebration* foram empregadas no acompanhamento para o solo de guitarra em *A Little Bit Me*, *a Little Bit You* do Neil Diamond.



**Exemplo 3 - exemplo de terças paralelas em *A Little Bit Me*, *a Little Bit You*, 1,50 min.
LP *Celebration* (Odeon) - 1968.**

As harmonização em blocos foi outro recurso bastante utilizado pelo acordeonista. Como podemos observar na introdução da música italiana *Rossana* de A. Trovajoli e Silvana Simoni, e na introdução do clássico *Un Homme et Une Femme* de Francis Lai e Pierre Barouh:



The musical score for Exemplo 4 is a piano accompaniment in 4/4 time, marked with a tempo of quarter note = 87. It features a series of block chords in the right hand, many of which are beamed together in groups of three (triplets). The left hand provides a steady bass line with some harmonic support. The key signature has one sharp (F#), and the piece is in a major mode. The chords are primarily triads and dyads, with some more complex voicings.

Exemplo 4 - acordes em blocos na introdução de *Rossana*.
LP *Celebration* (Odeon) - 1968.



The musical score for Exemplo 5 is a piano accompaniment in 4/4 time, marked with a tempo of quarter note = 127. It features a series of block chords in the right hand, many of which are beamed together in groups of three. The left hand provides a steady bass line. The key signature has two sharps (F# and C#), and the piece is in a major mode. The chords are primarily triads and dyads, with some more complex voicings. There is a key change from 4/4 to 2/4 and back to 4/4.

Exemplo 5 – acordes em blocos na introdução de *Un Homme et une Femme*.
LP *Celebration* (Odeon) - 1968.

O acordeonista também executou algumas “levadas” na mão direita empregadas nos acordes em blocos, como podemos observar nas músicas *There’s a Kind of Hush*, do Lês Reed e Geoff Stephens, e em *Never, Never* de Hugo Osvaldo:



The musical score for Exemplo 6 is a piano accompaniment in 4/4 time, marked with a tempo of quarter note = 145. It features a series of block chords in the right hand, many of which are beamed together in groups of three. The left hand provides a steady bass line. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the piece is in a major mode. The chords are primarily triads and dyads, with some more complex voicings. There is a key change from 4/4 to 2/4 and back to 4/4.

Exemplo 6 – levada na mão direita na introdução de *There’s a Kind of Hush*.
LP *Celebration* (Odeon) - 1968.



The musical score for Exemplo 7 is a piano accompaniment in 4/4 time, marked with a tempo of quarter note = 196. It features a series of block chords in the right hand, many of which are beamed together in groups of three. The left hand provides a steady bass line. The key signature has two sharps (F# and C#), and the piece is in a major mode. The chords are primarily triads and dyads, with some more complex voicings. There is a key change from 4/4 to 2/4 and back to 4/4.

Exemplo 7 - levada na mão direita na introdução de *Never, Never*.
LP *Celebration* (Odeon) - 1968.

Segundo Friedlander (2006) o *blues* juntamente com o *gospel* e o *jump band jazz* foram os estilos que deram origem ao *rhythm and blues* e conseqüentemente ao *rock* (FRIEDLANDER, 2006, p. 47). Isso explica o uso de *blue notes* com maior frequência por

Chiquinho no disco *Celebration*. Ele usou também frases na escala pentatônica, o que é uma prática recorrente na linguagem *blues* (VISCONTI, 2010, p. 139) - como podemos observar na música *The Word Goes On*, do Quincy Jones e do Alan & Marilyn Bergman:



**Exemplo 8 - blue notes na introdução da música *The Word Goes On*.
LP *Celebration* (Odeon) - 1968.**

Além das *blue notes*, e das escalas pentatônicas menores (grafadas em vermelho), na música *The Word Goes On* ele usa os acordes substitutos de dominante, meio tom acima do acorde da resolução. Estes acordes são chamados de *subV* em livros de harmonia de jazz (grafados em azul), e também são bem característicos das harmonias de *blues*.

Chiquinho também utilizou a escala pentatônica na introdução da música *Vem Quente que Eu Estou Fervendo* e no interlúdio de *A Garota do Roberto*, ambas composições de Carlos Imperial e Eduardo Araújo:



**Exemplo 9 - blue notes em *Vem Quente que Eu Estou Fervendo*, 0:17min.
LP *Celebration* (Odeon) - 1968.**



**Exemplo 10 - blue notes em *A Garota do Roberto*, 1:23 min.
LP *Celebration* (Odeon) - 1968.**

Outro aspecto técnico encontrado neste disco, é que algumas vezes Chiquinho executa frases idiomáticas de guitarra no acordeão. Por exemplo, na introdução de *Garota do Roberto*, ele toca pentatônicas em quartas, algo que não é comum no acordeão até porque tecnicamente é difícil de executar, enquanto na guitarra devido à afinação em quartas justas entre as cordas é algo que fica “na mão”.



**Exemplo 11 - introdução de *A Garota do Roberto*.
LP *Celebration* (Odeon) - 1968**

3. Considerações:

Os recursos técnicos apontados neste LP nos mostram que Chiquinho usou algumas técnicas utilizadas em outros discos, porém aplicadas ao rock. Este aspecto nos mostra a grande capacidade que o acordeonista tinha de adaptar a sua maneira de tocar aos mais diversos estilos e tendências. Diferente de outros acordeonistas daquela época, ele não se mostrava preocupado com a sua identidade enquanto artista. Para Chiquinho, um profissional da música, ser um músico versátil e flexível esteticamente poderia lhe proporcionar um maior número de trabalhos.

Chiquinho do Acordeon utilizou o instrumento com uma abordagem diferente do que vinha acontecendo até então no Brasil. Ele foi o primeiro acordeonista brasileiro a gravar repertórios de outros países, e considerava que a sua maneira de tocar era diferente: *Meu estilo distinguia-se da Dilu Melo, do Luís Gonzaga e do Pedro Raimundo. Eu tocava a música da época, moderna, com mais acordes e harmonia, enfim uma coisa mais trabalhada* (Chiquinho em entrevista para KHOURY, 1990).

O repertório de seus LPs era diversificado. Chiquinho gravou choros, releituras instrumentais de samba-canções, canções internacionais, mambos, foxtrots, e outros. O repertório, que era definido pelas gravadoras, nos mostra sua versatilidade. Esta variedade representava um *modus operandi* no campo da produção de discos, em um mercado em vias de expansão e segmentação, visando atender a uma gama maior de gostos musicais

(VICENTE, 2015, p. 152). Chiquinho não se mostrava preocupado com invasão de músicas internacionais no mercado fonográfico brasileiro: *Faz sucesso porque é boa, e o dia em que um dos nossos estilos estiverem ocupando as primeiras posições nas paradas deles também gostaremos disso* (Chiquinho em entrevista para KHOURY, 1990).

Eliot Bates, no texto *The social life of musical instruments*, aponta que alguns instrumentos musicais podem pertencer a mais de um grupo social, estando presente em ambientes religiosos ou profanos, em concertos, casas de shows, bares e na universidade (BATES, 2012, p. 363). Chiquinho colaborou imensamente para a inserção do acordeão em diversos contextos sociais. Além do disco *Celebration*, que foi uma tentativa de trazer o instrumento para o contexto do *rock* e de uma nova realidade mercadológica na música brasileira, posteriormente ele solou o “*Concerto para Acordeon e Orquestra*” do Radamés Gnattali no Theatro Municipal, e paralelamente, tocava *standards* de jazz ou boleros nos bailes em lugares que iam do Bola Preta aos clubes da mais alta sociedade carioca.

Referências:

BATES, Eliot. **The Social Life of Instruments**. *Ethnomusicology*, vol. 56 (3): 363-95, 2012.

FRIEDLANDER, PAUL. **Rock and Roll: Uma História Social**. Tradução de A. Costa. 4^o ed, RJ: Record, 2006.

KHOURY, Simon. **Jornal Tribuna de Imprensa**. Rio de Janeiro: Edição 12463 (1), pag. 13. Dia 13 de março - 1990.

KLEBER, Matheus. Entrevista com Henrique Cazes em 8 de fevereiro 2019. Rio de Janeiro.

NAPOLITANO, Marcos. “**Seguindo a canção**”: **engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)**. São Paulo: Annablume, 2001.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker**. Tese (Doutorado em Música) UNICAMP, Campinas, SP. 2010.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em Surdina: sonoridade e escutas nos anos 1950**. Tese – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2015.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1997.