



Análise comparativa de dois arranjos solo para piano e acordeon, a partir da música *Primavera*, de Jacob do Bandolim

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Rodrigo Zolet Pereira
Universidade Federal de Minas Gerais
rodrigo.zoletp@gmail.com

Resumo. Este artigo apresenta os resultados iniciais de uma pesquisa de Doutorado em andamento, cujo objetivo é construir e comparar arranjos solo para Piano e Acordeon, destacando suas particularidades idiomáticas nos processos de transcrição, adaptação e arranjo a partir de grupos regionais de choro. Neste artigo, busca-se transcrever os elementos musicais da primeira parte da obra *Primavera*, de Jacob do Bandolim, a partir da gravação do regional de Déo Rian, para Piano Solo e Acordeon Solo, instrumentos que integram a prática artística cotidiana do autor, a fim de identificar, analisar e relacionar características idiomáticas entre ambos nesse processo de reelaboração musical. Como procedimentos metodológicos, foram utilizadas pesquisa bibliográfica e documental, transcrição auditiva “nota a nota” da peça, análise de partituras e registro em notação musical da performance gravada. A revisão de literatura contempla estudos sobre transcrição na música popular, práticas informais de aprendizagem no choro, reelaboração musical e aspectos históricos dos conjuntos regionais, dos quais são extraídos elementos melódicos, harmônicos, rítmicos e contrapontísticos posteriormente adaptados aos instrumentos investigados. Os resultados preliminares indicam que o processo de reelaboração constitui uma ferramenta relevante para a exploração dos idiomatismos instrumentais, favorecendo reflexões sobre transcrição, arranjo e performance. Observou-se ainda que a adaptação dos materiais musicais exige soluções distintas em cada instrumento, evidenciando particularidades mecânicas, expressivas e composicionais que influenciam diretamente as escolhas de arranjo. O estudo também contribui para a produção de material pedagógico, analítico e artístico, ampliando o acervo de partituras e pesquisas dedicadas ao choro. **Palavras-chave.** Choro; Transcrição; Arranjo; Piano; Acordeon.

Title. Musical reworking in choro: transcription and arrangement of Jacob do Bandolim’s *primavera* from a choro ensemble for solo piano and accordion.

Abstract. This paper presents the preliminary results of an ongoing doctoral research project whose objective is to develop and compare solo arrangements for Piano and Accordion, highlighting their idiomatic characteristics within the processes of transcription, adaptation, and arrangement based on *choro* regional ensembles. In this article, we seek to transcribe the musical elements of the first section of *Primavera*, by Jacob do Bandolim, from a recording by Déo Rian’s regional ensemble into arrangements for Solo Piano and Solo Accordion. As these instruments constitute the author’s primary artistic practice, they provide the basis for identifying, analyzing, and relating idiomatic features between them throughout this process of musical reworking. The methodological procedures include bibliographic and documentary research, note-by-note aural transcription of the piece, score analysis, and the notation of the recorded performance. The literature review encompasses studies on transcription in popular music, informal learning practices within the *choro* tradition, musical reworking, and historical aspects of regional ensembles, from which melodic, harmonic, rhythmic, and contrapuntal elements are extracted and subsequently adapted to the instruments under investigation. Preliminary



findings indicate that the process of musical reworking constitutes a valuable tool for exploring instrumental idiomaticism, fostering reflections on transcription, arrangement, and performance. Furthermore, the adaptation of musical materials requires distinct solutions for each instrument, revealing mechanical, expressive, and compositional particularities that directly influence arranging decisions. The study also contributes to the production of pedagogical, analytical, and artistic materials, expanding the body of scores and scholarly research dedicated to *choro*.

Keywords. Choro; Transcription; Arrangement; Piano; Accordion.

Introdução

Pesquisas sobre as práticas em música popular e suas implicações na pesquisa têm sido recorrentes na produção bibliográfica acadêmica, abrindo espaços para colaborar com o desenvolvimento de trabalhos em musicologia, performance musical, etnomusicologia, composição, dentre outras subáreas da música. Nos últimos anos, observa-se um aumento significativo de trabalhos com foco em transcrições e análises na área da música popular, resultando em um conjunto expressivo de estudos sobre gêneros e práticas da música instrumental brasileira. No contexto do choro, objeto deste estudo, destacam-se investigações que buscam compreender seus elementos constitutivos, interpretativos e suas aplicações práticas no piano (Almeida, 1999, p. 104), além de análises de performances de pianistas consagrados no choro atual (Mitre, 2017, p. 72-119). No campo da transcrição musical, encontram-se ainda estudos que discutem seus fundamentos teóricos, suas implicações na performance e na pedagogia musical, além de suas interfaces com processos de tradução literária e poética (Barbeitas, 2000; Vale, 2018; Lopes, 2023).

No amplo universo da música popular, a transcrição tem desempenhado, historicamente, um papel fundamental, especialmente no ensino do jazz. O processo de institucionalização desse gênero, iniciado na Alemanha na década de 1920 e posteriormente consolidado nos Estados Unidos a partir da década de 1940 (Charrinho, 2014, p. 31), contribuiu para o desenvolvimento de uma ampla variedade de materiais didáticos e abordagens metodológicas. Tais recursos passaram a incorporar aspectos técnicos característicos da linguagem jazzística, incluindo exercícios de escalas, padrões melódicos e harmônicos, solos e linhas de improvisação. Neste contexto, a transcrição consolidou-se como uma importante ferramenta para a compreensão, assimilação e transmissão dessa prática musical (Lopes, 2023, p. 02).

A presente pesquisa envolve a transcrição, a elaboração de arranjos e a performance de uma mesma obra em dois instrumentos distintos. Como o objetivo é comparar





seus idiomatismos na construção de arranjos solo, torna-se necessário discutir o seu conceito na música popular. Na literatura acadêmica, o termo apresenta múltiplas acepções, variando conforme o contexto teórico e metodológico adotado. Assim, sua utilização na análise comparativa entre os instrumentos investigados requer uma breve fundamentação conceitual, capaz de contemplar as diferentes dimensões do idiomatismo musical.

Em primeiro lugar, destacam-se aspectos relacionados ao instrumento de origem composicional da obra, o bandolim, o que remete tanto às características idiomáticas do instrumento quanto à escrita de Jacob do Bandolim. Além disso, o processo requer a consideração das características idiomáticas dos instrumentos que compõem a gravação analisada — violão de sete cordas, violão de seis cordas, cavaquinho, pandeiro, flauta e saxofone tenor —, cujas funções melódicas, harmônicas, rítmicas e contrapontísticas contribuem para a configuração sonora da performance.

Nesse sentido, a transposição desses elementos para o piano e o acordeon demandam a compreensão e a adaptação de procedimentos idiomáticos próprios dos instrumentos de origem, de modo a recriá-los segundo as possibilidades técnicas, expressivas e composicionais dos instrumentos de destino, preservando, tanto quanto possível, suas características musicais essenciais. O idiomatismo instrumental caracteriza-se então, a partir da seguinte definição:

conjunto de peculiaridades e procedimentos técnico-mecânicos referentes a um determinado instrumento musical, ou voz. Essas peculiaridades se referem a qualidades timbrísticas, variações de registros e articulações e combinações de alturas (Ávila, Constante, Costa, 2021, p. 9)

Considerando que o Piano e o Acordeon integram simultaneamente a prática musical do autor, buscou-se estabelecer uma relação dialógica entre esses instrumentos, tomando como referência uma bibliografia consolidada sobre a escrita pianística, seja na música erudita como também na música popular. Tal referencial serviu de base para reflexões e aplicações voltadas à produção de material didático e científico destinado ao acordeon, instrumento cuja literatura acadêmica ainda apresenta lacunas significativas. Essa condição decorre, em grande medida, de sua forte vinculação a processos de aprendizagem e transmissão de conhecimento fundamentados na tradição oral, o que torna especialmente relevante a investigação de estratégias que contribuam para a sistematização e ampliação de seu repertório

bibliográfico e pedagógico. Assim como Péres (2013) descreve a respeito da sanfona de oito baixos no Brasil, a sanfona, ou acordeon, envolve majoritariamente uma prática baseada na tradição oral:

A prática musical da sanfona nordestina foi norteadada pelo conceito abstrato que envolve a predisposição natural do indivíduo a determinados avanços e conquistas técnicas, em virtude da ausência de instâncias oficiais de transmissão dos saberes – professores, escolas ou métodos. Alguns dos próprios sanfoneiros compartilham desse conceito, sobretudo, por terem aprendido sozinhos a manejar seus instrumentos, através da observação visual e aural. (Peres, 2013, p. 110)

A produção de partituras para acordeon teve seu lugar no Brasil com a publicação de métodos como o de Mário Mascarenhas, que apresentavam arranjos muitas vezes simplificados para acordeon, não sendo explorados os aspectos idiomáticos do acordeon brasileiro com a devida profundidade. A escrita padrão para acordeon é similar à escrita para piano, porém, na escrita na clave de fá, utiliza-se uma cifragem a fim de caracterizar o acorde maior, menor, dominante ou diminuto, uma vez que os baixos do acordeon trazem tríades em posição fechada nos baixos inferiores às duas primeiras colunas.

Figura 1 – Trecho de partitura para Acordeon do Tango “Coração Materno” de Mário Mascarenhas

Coração Materno
Tango

Arranjo para acordeon de
MÁRIO MASCARENHAS

Música e Letra de
VICENTE CELESTINO

Acordeon

*Linha p.
princ.*

Fonte: Casa do Choro - https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_14567.pdf

Estudos como o de Pereira, 2011, em sua tese “As práticas de reelaboração musical”, se dedicam à práticas como arranjo, adaptação, transcrição e paráfrase no universo da música



de concerto, se tratando de um trabalho interessante para contribuir com os estudos neste projeto. A partir do artigo de Lamas, 2021, podemos trazer uma boa definição da prática de reelaboração utilizada neste trabalho, mais voltado à música popular:

Reelaboração musical, borrowing (empréstimo), reformulação, apropriação ou mesmo aproximação, são termos usados para o processo criativo composicional que reutiliza as características de uma obra já existente na construção de uma nova peça. Na música, esse processo pode ser utilizado em arranjo, transcrição, adaptação, citação, ou seja, nos diversos processos criativos além da composição “pura” (Lamas, 2021, p. 4).

A presente pesquisa, fundamentada no conceito de reelaboração musical, articula diferentes contextos de aprendizagem e transmissão do conhecimento musical. Abrange assim tanto espaços formais de formação — como conservatórios, escolas e universidades — quanto práticas informais associadas às rodas de choro, à atuação profissional em música instrumental e a processos autodidatas de estudo e performance. O processo analisado tem origem na percepção musical da obra em suas micro e macro dimensões, construídas a partir da escuta em diversos níveis de repetição e atenção. Se desenvolvem com a escrita e a execução dos elementos musicais “nota a nota” de trechos da peça, a fim de apreender, incorporar e manipular os diferentes materiais musicais presentes naquela obra musical, adaptando-as para outro instrumento. Sobre a busca de elementos em outros instrumentos no choro, há uma citação do pianista Hércules Gomes (2020), que traduz muito bem a prática comum de arranjo e redução dos elementos dos regionais para piano:

O Laércio de Freitas me ensinou isso. Uma vez eu perguntei pra ele: como é que você consegue ter o choro tão na sua mão, Laércio? Tem a levada do cavaquinho, ao mesmo tempo tem linhas geniais de violão 7 cordas que são suas. Ele virou pra mim e falou: “meu filho, nem sempre a resposta está em seu instrumento”. (Gomes, 2020)

Este processo, de certa forma, tem relação com a tradução poética e literária, na qual temos um sentido musical que precisa ser traduzido para uma outra língua. Nesta transposição, nem sempre utilizam-se as mesmas palavras, rimas, ou os mesmos recursos expressivos, o que está em jogo é a constante “busca” de um sentido na transmissão da obra em sua origem para o





destino. Neste caso, partindo de um (ou mais), instrumento(s) para outro, envolvendo relações idiomáticas diversas.

O contexto relacional entre instrumentos musicais envolvem seus idiomas específicos, no que tange aos aspectos timbrísticos, mecânicos e de relação físico-corporal. Desta maneira, o instrumento de origem, para o qual foi composta a peça, foi o Bandolim, em seguida o material musical foi arranjado para um conjunto regional, ampliando os recursos melódicos, harmônicos e rítmicos da peça, para enfim serem “traduzidos” para os dois instrumentos em questão, o piano e o acordeon, considerando, assim, suas respectivas características idiomáticas. O material musical sofre, assim, uma manipulação considerável ao ser traduzido para outro instrumento, processo que se reflete numa rede de geração de sentidos que parte de um processo envolvendo perdas e alterações diversas no material musical. Certamente, não é possível encaixar todas as levadas de cavaquinho, violão, frases de 7 cordas, padrões percussivos (claves) da caixeta, num arranjo para piano ou acordeon solo, o estudo busca equilibrar o uso de alguns destes elementos, evocando sonoramente o regional, dentro das possibilidades de escrita e execução solo da peça, considerando o que pode-se ou não perder dentro do processo de adaptação.

A confluência de diferentes estudos em transcrição musical contribui no sentido prático, teórico e filosófico da disciplina. Além disso, lança luz sobre os diversos procedimentos envolvidos no processo de escuta-execução-transcrição de trechos da obra. Podemos refletir aqui sobre dois processos de transcrição possíveis no universo da música popular, um escrito, no qual a transcrição musical de um trecho escrito ou ouvido torna-se um documento também escrito, digital ou manuscrito, e a transcrição por ouvido e manipulação do material trabalhado, da forma que é feita informalmente no universo do choro e do jazz, por exemplo.

Neste estudo, foi escolhida a obra *Primavera*, de Jacob do Bandolim, peça amplamente explorada pelo pesquisador em contextos de performance e improvisação. A música foi gravada no disco Inéditos de Jacob do Bandolim Vol 2, de Déo Rian, e a partir da escuta, transcrição e adaptação, extraímos elementos musicais que constituem a obra, como frases da melodia principal, frases contrapontísticas dos violões de 6 e 7 cordas, Saxofone, Flauta e Bandolim, bem como levadas rítmicas de Cavaquinho e Violão. Neste processo de trânsito dos elementos musicais por diferentes idiomas dos instrumentos, manipulações são feitas a partir deste material, adaptações para a mecânica específica de um instrumento ou outro. Na música popular, é comum que estes materiais musicais sejam assimilados de forma passageira, através



da repetição e desenvolvimento através da escuta, estando elas sujeitas a incorporações e manipulações a partir da experiência de cada sujeito.

Alguns trabalhos se destacam no estudo da transcrição na música popular como a dissertação de mestrado “Uma roda de choro no piano: práticas idiomáticas de performance de gravações dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas” (Mitre, 2017). Neste trabalho, a autora analisa a prática conjunta do piano com regionais, trazendo o piano para uma posição dentro da roda de choro, realizando elementos idiomáticos do cavaquinho, violão, etc. Além disso, analisa algumas performances de Laércio de Freitas e Cristóvão Bastos, pianista consagrados no choro, cujos materiais transcritos também trazem a idéia da adaptação de um regional para instrumento solo. A proposição de uma transcrição no formato de redução parte da idéia de trabalhar os elementos do choro e adaptar para um instrumento harmônico solo (Piano e Acordeon), tal como realizado no artigo “Uma roda de choro por Hercules Gomes: referências instrumentais em um arranjo para piano solo” (Marconato, 2021), no qual o autor descreve a maneira como Hércules Gomes se apropria dos elementos do regional num arranjo para piano solo com uma linguagem consistente e uma técnica pianística muito desenvolvida. Segundo o próprio pianista Hércules Gomes:

eu tenho uma coisa pra mim assim, que quando eu quero tocar um choro, aquilo tem que continuar sendo choro. A pessoa tem que ouvir: ah, é um choro; ah, é Chiquinha Gonzaga. Por mais que eu modernize, eu gosto de deixar a coisa na linguagem. [...] eu gosto de ouvir essas coisas na fonte, por exemplo, no regional de choro, e gosto de pegar o que mais acho legal. Gosto de ouvir a Chiquinha Gonzaga, gosto de ouvir os pianistas, ler a partitura, e pegar o que eu mais acho legal. E aí você junta tudo, e aí você acaba fazendo uma coisa sua. Essa acaba sendo sempre a minha ideia. (Gomes, 2020)

Em suma, os objetivos deste trabalho buscam o que Hércules Gomes, por exemplo, realiza em seus arranjos, mas não só ele, podemos destacar também pianistas como Cristóvão Bastos, Laércio de Freitas, André Mehmari, Luísa Mitre, dentre tantos. Na tentativa de transcrever a peça não só para piano, mas também para acordeon, o objetivo consiste em comparar os idiomatismos entre os dois instrumentos e analisar de que forma o piano, instrumento com vasta literatura, influencia algumas metodologias para o acordeon, e de que forma este processo acontece da forma inversa. Há exemplos de aspectos idiomáticos da sanfona nordestina em uma condução rítmica ao piano, como alguns exemplos musicais de

Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Amilton Godoy. Para ser mais específico, respectivamente as obras *De sábado pra Dominginhos* (Hermeto Pascoal), *Sanfona* (Egberto Gismonti), *Um abraço seu Domingos* (Amilton Godoy).

Jacob do Bandolim, autor da peça de origem neste trabalho, se destaca como um dos mais importantes “Chorões” da história. Criador de uma obra imensa e original para Bandolim, foi um divisor de águas no gênero, deixando um legado inestimável para o bandolim, o choro e a música brasileira em geral.

Jacob era um chorão no sentido mais abrangente da palavra, um exímio intérprete, um compositor fantástico e um pesquisador de uma importância inestimável para a história e evolução da música popular brasileira, em especial para a história do choro (Paz, 1997, p. 106)

Em seguida, analisaremos a obra *Primavera*, choro de Jacob do Bandolim que não foi gravado por ele, mas sim por Déo Rian, no disco *Inéditos de Jacob do Bandolim volume 2*. Pela experiência do autor, transitando em diferentes rodas de choro em cidades como Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo, não é um choro muito tocado de Jacob, a exemplo de *Doce de Coco* ou *Noites Cariocas*.

Transcrição e arranjo de *Primavera*, de Jacob do Bandolim, para Piano e Acordeon

O choro em questão possui uma forma tradicional de três partes - AABBACCA - apresentando tonalidades muito comuns no choro tradicional, a parte A em Ré Menor, a parte B no relativo maior, Fá, e a parte C em Ré Maior. O regional em questão é composto por Déo Rian (Bandolim), André Bellieny (7 cordas), Márcio Almeida (Violão 6 cordas), Ubyratan de Oliveira (Cavaquinho), Darly Guimarães (Pandeiro), com participações especiais de Eduardo Neves (Saxofone Tenor) e Dirceu Leite (Flauta). O regional de Déo Rian representa o que na década de 70 trazia um movimento de “revitalização” do choro através de grupos como “Época de Ouro”, do qual o bandolinista fez parte (Valente, 2014, p. 77). Mesmo o disco “*Inéditos de Jacob - Vol 2*” tendo sido gravado no ano de 2007, a concepção estética do disco apresenta características primordiais dos regionais desta época, como o dobramento do violão de sete e seis cordas, enquanto o Bandolim apresenta a melodia, com uma figuração rítmica tradicional do pandeiro, sendo o cavaquinho o “centro” rítmico da gravação.

Figura 2: Trecho da transcrição do regional de Déo Rian (c. 1 a 5)

Fonte: Transcrição do próprio autor

Anteriormente ao processo de transcrição da peça, foi feita uma pesquisa das partituras disponíveis de *Primavera* na internet. Foi encontrada uma partitura gratuita no acervo da Casa do Choro, com a melodia da música, com alguns trechos diferentes da gravação de Déo Rian. Foi encontrada também uma partitura nos moldes de uma Leadsheet - melodia cifrada - no “Caderno de composições de Jacob do Bandolim - Volume 1”, que apresenta uma escrita mais próxima da gravação em questão. A partir da lead sheet, podemos ter acesso à melodia e à harmonia da música, bem como algumas de suas inversões dos acordes. Não temos porém, escritos, um dos materiais mais valiosos que constituem o material desta pesquisa, os contrapontos do violão sete cordas e do saxofone tenor que possuem elementos em potencial para se somarem aos acompanhamentos harmônicos utilizados no arranjo, ou as levadas do cavaquinho e suas variações que podem ser musicalmente notadas ou não. Nesta perspectiva, para este trabalho, temos como objetivo transcrever todos os instrumentos do arranjo conforme suas nuances e articulações, tal como na figura acima, para realizar a adaptação para os dois instrumentos solo, posteriormente.

A partir da transcrição, buscaremos identificar o que é possível adaptar para cada instrumento, trazendo para análise nas imagens o trecho musical já transcrito e arranjado para ambos os instrumentos. Dessa forma, é possível comparar com os áudios e a partitura original, que está disponível gratuitamente no acervo da casa do choro, em relação ao material transcrito. Frisamos também que este processo não foi realizado estritamente de maneira linear, pois esta peça vinha sendo tocada em diferentes contextos de rodas de choro, apresentações de piano e



acordeon solo, e teve um processo de reelaboração musical de maneira relacional entre estas práticas.

A música *Primavera*, de Jacob do Bandolim, lançada em 2007 por Déo Rian e seu regional, apresenta, na primeira parte do arranjo, uma frase introdutória de 2 violões (sete e seis cordas) realizando um arpejo sobre o acorde dominante de A7, dando início tema no bandolim, com alguns contracantos do violão de 7 e seis cordas, contendo também levadas de cavaquinho e claves de percussão. O trecho foi transcrito para piano buscando realizar o arpejo em terças dos violões com as duas mãos, para então encaixar uma levada na mão direita com os dedos 1, 2 e 4, quando a melodia se inicia como dedo 5, neste momento, a mão esquerda realiza um padrão rítmico usual no gênero. Uma vez que temos muitas levadas e elementos rítmicos diferentes na gravação (cavaquinho, instrumentos de percussão, por vezes uma levada de violão sete cordas, e até ataques percussivos do saxofone e flauta) procuramos trazer alguns destes elementos para compor elementos rítmicos para o preenchimento rítmico característico do gênero. Nos compassos seguintes, optou-se por não incluir mais elementos na mão direita, pois já o trecho já apresenta considerável movimentação melódica em semicolcheias, enquanto isso, se realizam os baixos (transcritos do 7 cordas), na mão esquerda (c. 3). Na parte A, a adaptação para piano ficou escrita da seguinte maneira:



Figura 1 - Parte A1 da música Primavera - Jacob do Bandolim - Transcrição para piano a partir do regional de Déo Rian

Primavera

Jacob do Bandolim

♩ = 96

A



5 Dm Dm D7/F# /A D7/F# /A Gm /D

10 Gm Gm6 Dm A7 Dm

14 Gm Dm E7 A7 Dm

Fonte: transcrição do próprio autor

A execução do trecho de *Primavera* ao piano envolveram algumas questões técnicas que tiveram de ser trabalhadas isoladamente para uma boa performance. No primeiro compasso, a frase em terças precisou ser realizada com as duas mãos, de forma a trazer uma sonoridade em *Legato*, conforme os dois violões executam. Pensar numa transposição deste trecho para piano envolveu a escuta repetida do trecho, e a tentativa de tocar considerando a melodia no Bandolim, os baixos do 7 cordas na mão esquerda, e algumas levadas que poderiam ser encaixadas na mão direita, como do cavaquinho ou o violão 6 cordas. O processo de gerar um



sentido da música para outro instrumento através desta adaptação envolve não só o transporte automático dos elementos musicais, mas um pensamento crítico do que é idiomático ou não ao instrumento a partir do contato prático com a obra. A partir do contato com a peça e com o instrumento, percebe-se que muitos elementos do regional não podem ser encaixados exatamente da mesma forma num arranjo solo, por isso, procuramos neste processo evocar uma sonoridade que possa trazer alguns elementos da gravação original. De forma a comparar o idiomatismo entre o Piano e o Acordeon, apresenta-se a seguir a transcrição para o Acordeon, seguindo o padrão de escrita observado no início do trabalho. Podemos apontar diferenças e similaridades idiomáticas entre os instrumentos a partir da escrita e execução do trecho.



Figura 3 - Parte A da música Primavera - Jacob do Bandolim - Transcrição para Acordeon

Primavera

Jacob do Bandolim

A



Fonte: Transcrição do próprio autor

Comparando as duas transcrições, observa-se que uma pode sofrer influências de características idiomáticas da outra. No segundo compasso, optou-se por realizar a melodia oitavada na mão direita, trazendo elementos rítmicos de levadas (cavaquinho e violão) com os outros dedos da mão direita, enquanto a mão esquerda realiza a condução rítmica similar à transcrição para piano. A maior movimentação melódica na mão esquerda do Acordeon, nos baixos, comparado à forma tradicional de se tocar choro no acordeon, é de difícil execução, comparado ao piano, principalmente no momento em que se junta à uma melodia movimentada também na mão direita. Para isso, recomenda-se ao estudante que for tentar tocar os trechos no instrumento, treinar as mãos separadas, devagar e aumentando aos poucos a velocidade, de preferência com o uso do metrônomo, conforme o dedilhado ou aquele escolhido à sua maneira,

para depois juntar as duas mãos, pois exige-se um alto grau de coordenação dos movimentos, principalmente quando envolve saltos muito grandes nos baixos.

Identificam-se também características idiomáticas do acordeon nordestino na transcrição de Primavera (c. 2 e 6) da figura acima, em que se realiza um preenchimento harmônico das subdivisões em semicolcheia, tal elemento está presente na música “Homenagem a Nazareth”, de Dominginhos, bem como em muitas outras peças deste repertório:

Figura 4: 4 compassos iniciais de “Homenagem a Nazareth” de Dominginhos



Fonte: Transcrição do autor

Alguns destes elementos apontados acima nos levam a refletir sobre processos transitivos de características idiomáticas envolvidos em um processo de reelaboração musical entre linguagens musicais e instrumentos específicos. Como trabalhado acima em transcrições e análises, buscamos trazer reelaborações musicais que apontam o potencial musical no trabalho de transformação de elementos dos regionais para instrumento solo como um vasto material de recursos musicais possíveis de serem utilizados e manipulados conforme o objetivo do arranjador. Partindo do contato com o instrumento e a escrita e execução da peça, pretendemos relacionar alguns aspectos estruturais da transcrição realizada com referências musicais que foram adquiridas ao longo do tempo como pianista, acordeonista, compositor e arranjador.

Conclusão

O processo de redução do conjunto regional para piano já foi estudado por autores como Marconato (2021), que em seu trabalho “Uma roda de choro por Hercules Gomes: referências instrumentais em um arranjo para piano solo” situa o processo nas primeiras décadas do século XX, com a prática musical de “confluência da música europeia de salão com o

maxixe”, caracterizando o que se chamava Tango Brasileiro, nos quais os “pianeiros buscaram nos grupos de choro elementos para a elaboração de formas de se tocar choro ao piano, realizando uma espécie de redução”. Outros pianistas como Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas (Mitre, 2017), são pioneiros no desenvolvimento do choro para piano, não só na adaptação de elementos do regional para o instrumento solo, trazendo recursos modernos ao estilo como rearmonização, improvisações de caráter jazzístico e modulações não muito comuns no universo do choro. Tal característica nos leva a refletir sobre o choro como uma música viva, que perpassa gerações e incorpora elementos, se moderniza, e ao mesmo tempo não perde suas características tradicionais, dando espaço para uma constante tensão entre uma abordagem tradicional, de manter as estruturas e forma de tocar tradicionais, e outra abordagem que privilegia aspectos não tradicionais, como improvisações mais distantes da melodia e arranjos com características jazzísticas. Esta adaptação poderia, portanto, contemplar as diferentes estéticas que envolvem a interpretação no choro, pois os elementos musicais transcritos podem sofrer manipulações diversas na composição de um arranjo.

Neste processo de reflexão, pesquisa bibliográfica e prática instrumental da peça, foram percebidas possibilidades diversas de manipulação do material transcrito. Ao transportar elementos e buscar evocar uma sonoridade característica da gravação do regional, vem sendo necessária uma escuta apurada e crítica dos elementos para uma boa transcrição, mas vivenciar a obra em diversos contextos. Pretendemos a partir deste trabalho contribuir para os estudos em transcrição e arranjo na música popular brasileira, bem como contribuir para o acervo musical do choro direcionado à estes dois instrumentos.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e Amarelo em Preto e Branco: as impressões do Choro no Piano Brasileiro*. 1999. 190f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1999.

ÁVILA, R. M.; CONSTANCE, R. T.; COSTA, G. C. G.; O idiomatismo na performance musical em estado da arte. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXXI, 2021, João Pessoa. Anais... João Pessoa.

BARBEITAS, Flávio T.; Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 01, n. 01, p. 89-97, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/issue/view/1819>. Acesso em: 29/05/2026.

CHARRINHO, Sérgio Faria Franco. Abordagem comparativa ao ensino do trompete na música clássica e no jazz: um estudo de caso. Dissertação de Mestrado em Ensino de Música, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Lusíada de Lisboa. Lisboa: [s.n.], 2014.

GOMES, Hercules. AULA #1 – GAÚCHO (Chiquinha Gonzaga, arr. Hercules Gomes). 2020a. 1 vídeo (1h49m). Disponível em: <https://youtu.be/gy2kHJw4stU>. Acesso em: 30 jun. 2021.

LAMAS, Guilherme. Elementos idiomáticos do violão de 7 cordas de aço utilizados no processo criativo e na concepção da obra *Obrigado, Dino*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 35., 2025, Campo Grande. *Anais...* Campo Grande: ANPPOM, 2025. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2025/papers/116.pdf. Acesso em: 21 jun. 2026.

LOPES, Maico. Transcrição musical como ferramenta pedagógica para o ensino da música brasileira popular instrumental. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXXIII, 2023, São João del-Rei. *Anais...* ANPPOM, 2023. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/xxxiiicongresso/33congr/paper/view/1849>. Acesso em: 04/06/2026

MARCONATO, Thiago Leme. Uma roda de choro por Hércules Gomes: referências instrumentais em um arranjo para piano solo. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXXI, 2021, João Pessoa. *Anais... João Pessoa*: Disponível em <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/view/877/508>. Acesso em: 21 jun. 2026.

MITRE, Luisa Camargo de Oliveira. *Uma Roda de Choro no Piano: práticas idiomáticas de performance a partir de gravações dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas*. Belo Horizonte, 2017. 153 f. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/432113af-5366-46ac-8b4a-487c4b5e5dce>. Acesso em: 19/06/2026

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

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. São Paulo, 2011. 308 f. Tese de Doutorado em Música. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-24062011-104128/publico/tese.pdf> Acesso em: 13/06/2026

PÉRES, Leonardo Ruggero. *Com respeito aos oito baixos: um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. São Paulo, 2014. 343 f. Tese de Doutorado em Música. Universidade de São Paulo Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05112014-093131/publico/PaulaVenezianoValenteVC.pdf> Acesso em: 17/6/2026

VALE, Victor Melo. *A tradutibilidade do sentido: o processo de transcrição musical*. Belo Horizonte, 2018. 187 f. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/b3448db8-043d-4a43-bf1f-a91651903c04>