UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CIBELE PALOPOLI

Violão velho, Choro novo:
processos composicionais de Zé Barbeiro

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CIBELE PALOPOLI

Violão velho, Choro novo:
processos composicionais de Zé Barbeiro

São Paulo

2018

CIBELE PALOPOLI

Violão velho, Choro novo:
processos composicionais de Zé Barbeiro

Versão corrigida
(versão original encontra-se disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Música.

Área de concentração: Musicologia

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira

São Paulo

2018

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)

Palopoli, Cibeles

Violão velho, Choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro / Cibeles Palopoli. -- São Paulo: C. Palopoli, 2018.

262 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Adriana Lopes da Cunha Moreira
Bibliografia

1. Métrica e ritmo musical 2. Forma rondó 3. Choro 4.
Choro contemporâneo 5. Zé Barbeiro I. Moreira, Adriana Lopes
da Cunha II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Título: *Violão velho, Choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Música.

Área de concentração: Musicologia

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____

Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

Instituição: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Julgamento: _____

Prof. Dr. Carlos de Lemos Almada

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Julgamento: _____

Prof. Dr. Carlos G. Machado Neto

Instituição: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Julgamento: _____

Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____

*Este trabalho é dedicado a todos
que mantêm o Choro vivo*

AGRADECIMENTOS

A toda minha família pelo apoio incondicional neste trabalho e na vida, sobretudo aos meus pais, Joana e Arnaldo, e ao Arthur, Lilian e Victor. À minha orientadora (no mais amplo sentido da palavra), Adriana Lopes Moreira, pela amizade, confiança, equilíbrio e seriedade em seu trabalho. Ao Zé Barbeiro, pelo livre acesso às suas composições e pela sincera amizade, generosidade e confiança. A todos os docentes e funcionários da minha *alma mater*, Universidade de São Paulo, meus mais sinceros agradecimentos por terem contribuído com a minha formação profissional e de caráter. Aos professores Alberto Ikeda e Paulo de Tarso Salles, pela generosa contribuição na banca de qualificação. Aos membros da banca e suplentes, por terem aceitado o convite para banca de defesa. Aos meus colegas professores e alunos do curso de Licenciatura em Música da Unisantos, muito obrigada por alimentarem a minha eterna busca pelo conhecimento. A todos os meus amigos que estiveram ao meu lado durante esta empreitada e também àqueles que enriqueceram esta pesquisa com valiosos comentários. Em especial, ao Yuri Prado, Ísis Biazoli, Andrew Woolf, Liège Lourenço-Matharu, Karina Poli, à família Ôtôctô, ao Márcio Modesto, Rubens de Oliveira, Felipe Roque, Luis Santiago, Migue Antar, Edinaldo dos Santos, Luciano Moraes, Roberto Seresteiro, Patrícia Krainer Safady, Rosângela Amaral, Makiko Yoneda, Alisson Amador, Luciana Rosa, Antônio Eduardo Santos, Julieta Falavina, Livia Mannini, Verônica Peres, Larissa Ribeiro, Cris Bosch, Fábio Peron, Danilo Brito, César Roversi, Fabrício Rosil, Ildo Silva, Rafael Mota, Rafael Toledo, Tânia e José Amaral, amigos do Clube do Choro de São Paulo e amigos do Clube do Choro de Santos. Muito obrigada!

Piano piano se va lontano

Provérbio italiano

RESUMO

PALOPOLI, Cibeles. **Violão velho, Choro novo**: processos composicionais de Zé Barbeiro. 2018. 262 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A presente tese investiga os processos composicionais na obra Zé Barbeiro (José Augusto Roberto da Silva, n. 1952). O autor desenvolveu um estilo de escrita bastante intuitivo e essencialmente orientado pela sua prática enquanto violonista de Choro. Não obstante, observamos que suas obras diferem-se sonoramente daquela dos compositores chorões do final do século XIX e do século XX, quer pela modificação de aspectos harmônicos, melódicos, rítmicos, timbrísticos, métricos e formais, culminando no que tem se chamado por Choro contemporâneo, dentre outras denominações. Assim, num primeiro momento, discutimos acerca destas terminologias, além de analisarmos as múltiplas acepções que a palavra "Choro" tem recebido ao longo dos anos, baseando-nos em fontes primárias e no discurso verbal e textual dos próprios chorões. Apoiando-nos na hipótese de que é a organização formal o principal elemento responsável por caracterizar a obra de Zé Barbeiro enquanto Choro, procedemos, na segunda etapa desta pesquisa, por uma investigação acerca dos recursos empregados pelo compositor responsáveis por inovar ao modelo formal tido como padrão. Como conclusão inicial, verificamos que o Choro tem exercido múltiplas funcionalidades, as quais legitimam o seu enquadramento enquanto manifestação cultural. Constatamos também que a profissionalização dos músicos, aliada à desvinculação do Choro com as funções da dança (que outrora exigiam uma construção musical baseada na previsibilidade), são os principais fatores responsáveis por proporcionar as mudanças que o Choro tem sofrido. Finalmente, concluímos que a expansão evidenciada na obra de Zé Barbeiro tem o seu germe na atuação composicional e interpretativa de seus antecessores.

Palavras-chave: Métrica e ritmo musical. Forma rondó. Choro. Choro contemporâneo. Zé Barbeiro.

ABSTRACT

PALOPOLI, Cibelee. **Old Guitar, New Choro: Zé Barbeiro's Compositional Processes.** 2018. 262 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This thesis investigates the compositional processes in the work of Zé Barbeiro (José Augusto Roberto da Silva, b. 1952). The author has developed an intuitive writing style, essentially oriented by his practice as a Brazilian Choro guitarist. Nevertheless, it's well-known that his works differs auditorily from those of the Choro composers of the late nineteenth and the twentieth centuries. This is caused by the modification of harmonic, melodic, rhythmic, timbristic, metric, and formal aspects, and culminates in what has been called contemporary Choro, among other denominations. Initially I discuss these terminologies and I analyse the multiple meanings that the word "Choro" has received over the years. For this purpose, I examined primary sources and also the verbal and textual discourse of the *chorões*. In the second stage of this research, I investigated the compositional resources responsible for the innovations on the formal model considered as a pattern. For this, I worked from the hypothesis that formal organisation is the main element responsible for characterising Zé Barbeiro's work as Choro. As a first conclusion, I verified that Choro has exercised multiple functionalities, which legitimise its framing as a cultural manifestation. I also identified that the professionalisation of the musicians and the untying of Choro to dance functions (which erstwhile demanded a musical construction based on predictability) are the main factors responsible for providing the changes that Choro has undergone. Finally, I concluded that the musical expansion evidenced in the work of Zé Barbeiro has its germ in the compositional and interpretative performance of his predecessors.

Keywords: Metrics and Musical Rhythm. Rondo Form. Choro. Contemporary Choro. Zé Barbeiro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	<i>Espírito infantil</i> , de Mú de Carvalho. Choro finalista (5. lugar) do I Festival Nacional do Choro <i>Brasileirinho</i> da Rede Bandeirantes de Televisão (1977): embora tenha causado enorme estranhamento, sendo uma exceção à época, já era um indicativo de transformação Fonte: Valente (2014: 95).	p. 23
Figura 2 -	Possíveis levadas rítmicas de alguns gêneros musicais que fazem parte do Choro Fonte: a autora.	p. 49
Figura 3 -	<i>Tocador de violão</i> , ilustração de Armando Pacheco para o livro <i>O Rio de Janeiro do meu tempo</i> (1938). Fonte: Edmundo (1938: 275).	p. 51
Figura 4 -	Zé Barbeiro em apresentação com o trio Tecendo o Choro, em 9 maio de 2016, na Universidade Católica de Santos Fonte: fotografia de Ric Pereira.	p. 59
Figura 5 -	Choro <i>Gostosinho</i> , de Jacob do Bandolim, com harmonia original (cifras na segunda linha) e possível reharmonização proposta por Zé Barbeiro (cifras na linha superior) Fonte: transcrição de Cibeles Palopoli (melodia) e Zé Barbeiro (harmonias).	p. 61
Figura 6 -	Capas dos CDs <i>Nosso Choro</i> (1998) e <i>Primeira classe</i> (2002) Fonte: acervo do compositor.	p. 63
Figura 7 -	Capa do CD <i>Roda de Choro</i> (1996), do bandolinista Luis Nassif (selo RGE). Na foto estão Stanley Carvalho (clarinete), Bombarda (acordeom), Milton de Mori (cavaquinho), Nelsinho Risada (cavaquinho), Luis Nassif (bandolim), Zé Barbeiro (violão) e Marcelo Gallani (pandeiro) no Bar do Alemão (Av. Antártica, 554, Água Branca, São Paulo) Fonte: acervo do compositor.	p. 63
Figura 8 -	Cifras no software <i>Encore</i> Fonte: a autora.	p. 69
Figura 9 -	<i>Crista alta</i> (2012), música de Zé Barbeiro e letra de Cris Bosch Fonte: material cedido por Cris Bosch.	p. 74
Figura 10 -	Pausas entre as frases no choro <i>Intervalo</i> (2017) Fonte: acervo do compositor.	p. 77
Figura 11 -	Manuscrito de Zé Barbeiro da harmonia do choro <i>Chá de macaco</i> (2004) Fonte: acervo do compositor.	p. 83
Figura 12 -	Uso da escala de tons inteiros em abertura de terças entre os violões no início de <i>Caórdico</i> (2009) Fonte: acervo do compositor.	p. 84
Figura 13 -	Convenções em <i>Comendo bacuri</i> (2010) Fonte: Paula Valente (2014: 121).	p. 86
Figura 14 -	Citação da música japonesa <i>Sukiyaki</i> em <i>Makiko cequé???</i> (2015)	p. 89

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

- Figura 15 - Repetição motivica na parte A de *Melhor ouvir isso, ou ser surdo?* (2008) p. 92
Fonte: acervo do compositor.
- Figura 16 - Motivo da canção *Parabéns a você* executado pelo violão 7 cordas no início da parte A (comp. 1-12) e C (comp. 38-41) de *Festa de aniversário* (2012) p. 94
Fonte: acervo do compositor com edições da autora.
- Figura 17 - Indicação da divisão rítmica do lundu especificada na partitura de *O pimplinho* (2012) p. 94
Fonte: acervo do compositor.
- Figura 18 - Citação da canção *Jingle Bells* no início da parte B de *Choro natalino* (2012) p. 95
Fonte: acervo do compositor.
- Figura 19 - Citação de *White Christmas* na parte B da versão original de *Choro natalino* (2012) (sistema superior) e modificação realizada pelo compositor para gravação da obra no disco *Enaltecendo o Choro* (sistema inferior) p. 95
Fonte: acervo do compositor com edições da autora.
- Figura 20 - Compassos iniciais do choro *Voando baixo* (2015) p. 96
Fonte: acervo do compositor.
- Figura 21 - Seção C do choro *Parece mas não é* (2005) p. 98
Fonte: acervo do compositor.
- Figura 22 - Similaridades entre a seção C da valsa *Primorosa* (c. 1885) e a seção C do tango brasileiro *Floraux* (1909), ambos de Ernesto Nazareth p. 98

Fonte: Instituto Moreira Salles (2012) com edições da autora.
- Figura 23 - *Pra sonhar* (2018), música de Zé Barbeiro e letra de Arnaldo Palopoli p. 101
Fonte: material cedido por Arnaldo Palopoli.
- Figura 24 - *Flyer* de lançamento do disco *Segura a Bucha!*, realizado em 22 de maio de 2009 p. 103
Fonte: arquivo pessoal do compositor.
- Figura 25 - *Ameno Resedá* (1913), polca de Ernesto Nazareth, estruturada na pequena forma rondó AABBAABBA p. 118
Fonte: Instituto Moreira Salles (2012) com edições da autora.
- Figura 26 - Forma de um choro de três partes de 16 compassos p. 121
Fonte: Sève (2015: 116).
- Figura 27 - Forma de um choro de duas partes com 32 compassos p. 123
Fonte: Sève (2015: 117).
- Figura 28 - Grade métrica da seção A do maxixe *Domingo eu vou lá* (2002), de Zé Barbeiro (comp. 1-16) p. 126
Fonte: a autora.
- Figura 29 - Exemplo de sentença na seção A da polca *A vida é um buraco*, de Pixinguinha p. 128
Fonte: Carrasqueira (1997: 12).
- Figura 30 - Exemplo de período variado na seção A do choro serenata *Vou vivendo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda p. 129
Fonte: Carrasqueira (1997: 124).

Figura 31 -	Prolongamento cadencial no maxixe <i>Cascatinha</i> , de Pixinguinha (comp. 1-20 - seção A) Fonte: Carrasqueira (1997: 27) com edições da autora.	p. 135
Figura 32 -	Prolongamento cadencial na polca <i>O gato e o canário</i> , de Pixinguinha (comp. 13-24 - seção A) Fonte: transcrição da autora.	p. 136
Figura 33 -	Prolongamento cadencial no choro <i>Araponga</i> , de Luiz Gonzaga Fonte: Tocando com Jacob (2006: 90-91) com edições da autora.	p. 137
Figura 34 -	Prolongamento cadencial no choro <i>Trinca ferro</i> , de Zé Barbeiro (comp. 47-59 - seção C) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 138
Figura 35 -	Breque: prolongamento de acorde de dominante no choro <i>Urubatã</i> , de Pixinguinha e Benedito Lacerda (comp. 1-11 - seção A) Fonte: Carrasqueira (1997: 108) com edições da autora.	p. 139
Figura 36 -	Breque: prolongamento de acorde de dominante na salsa <i>Vinagrete de molusco</i> , de Zé Barbeiro (comp. 5-21 - seção A) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 140
Figura 37 -	Breque: prolongamento de acorde de dominante na polca <i>Chuva em Floripa</i> , de Zé Barbeiro (comp. 16-33 - seção B) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 141
Figura 38 -	Interpolação episódica no choro <i>Amando sempre</i> , de Copinha (comp. 1-24 - seção A) Fonte: transcrição de Cibele Palopoli (melodia) e Zé Barbeiro (harmonia).	p. 142
Figura 39 -	Interpolação episódica no choro <i>Amando sempre</i> , de Copinha (comp. 69-92 - seção C) Fonte: transcrição de Cibele Palopoli (melodia) e Zé Barbeiro (harmonia).	p. 143
Figura 40 -	Interpolação episódica no choro <i>Fina flor</i> (2017), de Zé Barbeiro (comp. 1-22 - seção A) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 144
Figura 41 -	Interpolação episódica e motivica no choro <i>Muita nota pra pouca nota</i> (2017), de Zé Barbeiro (comp. 1-26 - seção A) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 145
Figura 42 -	Interpolação motivica no choro <i>Treze de dezembro</i> , de Luiz Gonzaga (comp. 5-13 - seção A) Fonte: transcrição da autora.	p. 146
Figura 43 -	Interpolação motivica no choro <i>Bafo de bode</i> , de Zé Barbeiro e Alessandro Penezzi (comp. 35-52 - seção C) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 147
Figura 44 -	Interpolação motivica no choro <i>Choro 190</i> , de Zé Barbeiro (comp. 1-9 - seção A) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 148
Figura 45 -	Prolongamento por descontinuidade melódica no choro <i>Fila bóia</i> , de Zé Barbeiro (comp. 9-27 - seção A) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 149
Figura 46 -	Prolongamento por descontinuidade melódica no baião <i>Tome tento</i> , de Zé	p. 150

	Barbeiro (comp. 1-18 - seção A) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	
Figura 47 -	Elisão no tango <i>Fon-Fon!</i> , de Ernesto Nazareth (seções A-B) Fonte: Instituto Moreira Salles (2012) com edições da autora.	p. 152
Figura 48 -	Elisão no choro <i>A pescaria que deu certo</i> , de Zé Barbeiro (comp. 1-17 - seção A) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 153
Figura 49 -	Compressão métrica no choro <i>Ó do Borogodó</i> , de Zé Barbeiro (comp. 39-55 - seção C) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 154
Figura 50 -	Motivo hipoteticamente expandido no choro <i>Ó do Borogodó</i> , de Zé Barbeiro Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 154
Figura 51 -	Ruptura intencional na salsa <i>Tanga tolada</i> , de Zé Barbeiro (comp. 5-20 - seção A) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 155
Figura 52 -	Antecipação rítmico-cadencial sem supressão métrica no choro <i>Chá de macaco</i> (2004), de Zé Barbeiro (comp. 1-16 - seção A) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 156
Figura 53 -	Mudanças no padrão rítmico da melodia da polca <i>Saudações</i> : início das partes A e B em interpretação de 1915 por Candinho Silva ("Figura 4" e "Figura 5") e de 1950 por Jacob do Bandolim ("Figura 6" e "Figura 7") Fonte: Aragão (2013: 460).	p. 158
Figura 54 -	Mudanças no padrão rítmico da melodia nos dois primeiros compassos da polca <i>Flausina</i> : em interpretação de ca. 1911 por Pedro Galdino ("Figura 9") e de 2001 por Altamiro Carrilho ("Figura 10") Fonte: Aragão (2013: 461).	p. 158
Figura 55 -	Fechamento da seção B para retorno ao A do tango brasileiro <i>Tenebroso</i> , de Ernesto Nazareth. Acima, partitura original do compositor (1913). Abaixo, transcrição da gravação de Carlos Poyares (1995) Fonte: Instituto Moreira Salles (2012) / transcrição de Márcio Modesto. Ambos com edições da autora.	p. 159
Figura 56 -	Antecipações rítmicas nos fechamentos das frases nas seções A e B de <i>Choro pra Karina</i> (2002) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 160
Figura 57 -	Antecipações rítmicas nos fechamentos das frases nas seções A e B de <i>Juntando os cacos</i> (2007) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 160
Figura 58 -	Antecipação rítmica no fechamento da frase na seção B de <i>Clarinetista enchendo o sax</i> (2004) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 160
Figura 59 -	Agrupamentos binários e ternários formando períodos rítmicos pares Fonte: a autora.	p. 161
Figura 60 -	Imparidade métrica no choro <i>Um a zero</i> , de Pixinguinha e Benedito Lacerda (comp. 29-48 - seção B) Fonte: Carrasqueira (1997: 104-105) com edições da autora.	p. 162

Figura 61 -	<i>Harmonia selvagem</i> , de Dante Santoro (comp. 33-49 - seção B) Fonte: Casa do Choro (2013).	p. 164
Figura 62 -	Imparidade métrica no choro <i>Oriental no Choro</i> , de Zé Barbeiro (comp. 45-60 - seção C) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 165
Figura 63 -	Motivo melódico em quartas justas paralelas na introdução do choro <i>Oriental no Choro</i> , de Zé Barbeiro (comp. 1-6) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 165
Figura 64 -	Edições de 1965 e 1986 da Sonata para trompete e piano, I, de Kent Kennan (comp. 93-101) Fonte: Kostka (2006: 117).	p. 167
Figura 65 -	<i>Quarteto de cordas n. 3</i> , de Bela Bartok Fonte: Schoenberg, 2008 [1967]: 172.	p. 167
Figura 66 -	Presença de métrica mista na seção A do choro <i>Cheio de dedos</i> , de Guinga (comp. 9-23). Fonte: Cabral, 2003: 50.	p. 169
Figura 67 -	Métrica mista no choro <i>Enaltecendo o Choro</i> , de Zé Barbeiro (comp. 29-33 - seção B) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 170
Figura 68 -	Métrica mista no choro <i>Choro 190</i> , de Zé Barbeiro (comp. 16-33 - seção B) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 171
Figura 69 -	Métrica mista no choro <i>Vê se não erra a nota</i> , de Zé Barbeiro (comp. 1-17- seção A) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 173
Figura 70 -	Métrica mista na polca <i>Passa amanhã essa polca</i> , de Zé Barbeiro (comp. 38-57- seção C) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 174
Figura 71 -	Motivo inicial da polca <i>Passa amanhã essa polca</i> , de Zé Barbeiro (comp. 1-4 - seção A) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 174
Figura 72 -	Métrica mista no choro <i>Não me siga que não sou novela</i> , de Zé Barbeiro (seção B) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 175
Figura 73 -	Uso de acordes dissonantes no fechamento das seções A (comp. 28-29), B (comp. 65-68) e C (comp. 83-86) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 177
Figura 74 -	Introdução (comp. 1-4) e Transição (comp. 28-31) Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 178
Figura 75 -	Motivo principal (comp. 5-8) seguido por suas variações (comp. 9-12) e sugestão de notação de acordo com a métrica presente no movimento rítmico, melódico e harmônico da concepção composicional Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 178
Figura 76 -	Variação do Motivo 1 quase ao final da obra, na seção C (comp. 80-82) e sugestão de notação Fonte: acervo do compositor com edições da autora.	p. 179

- Figura 77 - Deslocamentos de acentos métricos versus reescrita em compassos ímpares (comp. 13-14; 59-50 e 69-70) e sugestão de notação. p. 180
Fonte: acervo do compositor com edições da autora.
- Figura 78 - Imparidade métrica formada por um compasso ternário seguido por outro quinário, de acordo com nossa proposta de reescrita (comp. 15-18; 19-23; 34-37; 38-41; 60-63 e 65-68). p. 181
Fonte: acervo do compositor com edições da autora.
- Figura 79 - Mapa da reescrita métrica proposta para *Mais quebrado que macarrão na cesta básica* p. 182
Fonte: a autora.

LISTA DE TABELAS ¹

Tabela 1 -	Origens históricas da palavra "choro" segundo diversos pesquisadores	p. 37
Tabela 2 -	Proposta de exercício para a verificação das diversas acepções atribuídas à(s) palavra(s) "choro(s)"	p. 40
Tabela 3 -	Acepções atribuídas à palavra "choro(s)" em passagens do livro <i>O Choro: reminiscências dos chorões antigos</i> (2014 [1936]), de Alexandre Gonçalves Pinto	p. 41
Tabela 4 -	Sugestão de palavras a serem empregadas de acordo com as acepções do vocábulo "choro(s)"	p. 56
Tabela 5 -	Quantidade de peças compostas por ano até fevereiro de 2018	p. 70
Tabela 6 -	Estrutura usual do rondó-sonata, característico do período Clássico	p. 112
Tabela 7 -	Relações harmônicas entre as seções	p. 122
Tabela 8 -	Estrutura formal do samba <i>Meu segredo</i> , de Jacob do Bandolim	p. 124
Tabela 9 -	Obras de Zé Barbeiro com estrutura métrica de 16 (ou 32) compassos em todas as seções do rondó	p. 131
Tabela 10 -	Estrutura formal do maxixe <i>Cascatinha</i> , de Pixinguinha	p. 135
Tabela 11 -	Estrutura formal da polca <i>O gato e o canário</i> , de Pixinguinha	p. 136
Tabela 12 -	Estrutura formal do choro <i>Araponga</i> , de Luiz Gonzaga	p. 137
Tabela 13 -	Estrutura formal do choro <i>Trinca ferro</i> (2007), de Zé Barbeiro	p. 138
Tabela 14 -	Estrutura formal do choro <i>Urubatã</i> , de Pixinguinha e Benedito Lacerda	p. 139
Tabela 15 -	Estrutura formal da salsa <i>Vinagrete de molusco</i> (2013), de Zé Barbeiro	p. 140
Tabela 16 -	Estrutura formal da polca <i>Chuva em Floripa</i> (2007), de Zé Barbeiro	p. 141
Tabela 17 -	Estrutura formal do choro <i>Amando sempre</i> , de Copinha	p. 142
Tabela 18 -	Estrutura formal do choro <i>Fina flor</i> (2017), de Zé Barbeiro	p. 144
Tabela 19 -	Estrutura formal do choro <i>Muita nota pra pouca nota</i> (2017), de Zé Barbeiro	p. 145
Tabela 20 -	Estrutura formal do choro <i>Treze de dezembro</i> , de Luiz Gonzaga	p. 146
Tabela 21 -	Estrutura formal do choro <i>Bafo de bode</i> (2004), de Zé Barbeiro e Alessandro Penezzi	p. 147
Tabela 22 -	Estrutura formal do choro <i>Choro 190</i> (2014), de Zé Barbeiro	p. 148
Tabela 23 -	Estrutura formal do choro <i>Fila bóia</i> (2008), de Zé Barbeiro	p. 148

¹ Todas as tabelas são de autoria própria.

Tabela 24 -	Estrutura formal do baião <i>Tome tento</i> (2006), de Zé Barbeiro	p. 149
Tabela 25 -	Estrutura formal do tango <i>Fon-fon!</i> (ca. 1913), de Ernesto Nazareth	p. 151
Tabela 26 -	Estrutura formal do choro <i>A pescaria que deu certo</i> (2012), de Zé Barbeiro	p. 153
Tabela 27 -	Estrutura formal do choro <i>Ó do Borogodó</i> (2004), de Zé Barbeiro	p. 154
Tabela 28 -	Estrutura formal da salsa <i>Tanga tolada</i> (2012), de Zé Barbeiro	p. 155
Tabela 29 -	Estrutura formal do choro <i>Um a zero</i> , de Pixinguinha e Benedito Lacerda	p. 162
Tabela 30 -	Estrutura formal do choro <i>Harmonia selvagem</i> , de Dante Santoro	p. 163
Tabela 31 -	Estrutura formal do choro <i>Oriental no Choro</i> (2011), de Zé Barbeiro	p. 164
Tabela 32 -	Estrutura formal do choro <i>Enaltecendo o Choro</i> (2016), de Zé Barbeiro	p. 170
Tabela 33 -	Estrutura formal do choro <i>Choro 190</i> (2014), de Zé Barbeiro	p. 171
Tabela 34 -	Estrutura formal do choro <i>Vê se não erra a nota</i> (2005), de Zé Barbeiro	p. 172
Tabela 35 -	Estrutura formal da polca <i>Passa amanhã essa polca</i> (2011), de Zé Barbeiro	p. 173
Tabela 36 -	Estrutura formal do choro <i>Não me siga que não sou novela</i> (2006), de Zé Barbeiro	p. 174
Tabela 37 -	Quantidade de compassos em cada parte de <i>Mais quebrado que macarrão na cesta básica</i>	p. 182

ABREVIATURAS E SIGLAS

ANPPOM	-	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
ARLAC	-	Associação Regional da América Latina e Caribe
b.	-	<i>born</i>
Cap.	-	Capítulo
comp.	-	Compasso
ECA	-	Escola de Comunicações e Artes
f.	-	Folha
Fig.	-	Figura
FUNARTE	-	Fundação Nacional de Artes
g.	-	gravação
IMS	-	<i>International Musicological Society</i>
IPHAN	-	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
n.	-	nascimento
Tab.	-	Tabela
p.	-	Página
Unisantos	-	Universidade Católica de Santos
USP	-	Universidade de São Paulo
2m	-	Intervalo de segunda menor
2M	-	Intervalo de segunda maior
3m	-	Intervalo de terça menor
3M	-	Intervalo de terça maior
4J	-	Intervalo de quarta justa
4aum	-	Intervalo de quarta aumentada
5dim	-	Intervalo de quinta diminuta
6m	-	Intervalo de sexta menor
6M	-	Intervalo de sexta maior
7m	-	Intervalo de sétima menor
7M	-	Intervalo de sétima maior
8J	-	Intervalo de oitava justa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 19
------------------	-------

CAPÍTULO 1

<i>Em outros tempos, era assim: Choro no sentido lato e estrito</i>	p. 31
1.1 Em busca de uma definição	p. 32
1.2 Acepções da palavra "choro"	p. 40
1.3 Polca <i>chorosa</i> e brasilidade	p. 42
1.4 A consolidação do <i>gênero</i> choro através de Pixinguinha.....	p. 44
1.5 Sentido lato, sentido estrito	p. 44
1.6 O "universo do Choro"	p. 45
1.7 Chorão é quem faz Choro	p. 49
1.8 A roda de Choro enquanto evento social e prática musical	p. 52
1.9 A pecha do "chorinho"	p. 53
1.10 Possíveis soluções.....	p. 55

CAPÍTULO 2

<i>Violão velho, Choro novo: vida e obra de Zé Barbeiro</i>	p. 57
2.1 O violonista	p. 57
2.2 O compositor	p. 68
2.2.1 Discografia	p. 102

CAPÍTULO 3

<i>Conversa de músico: conceito de forma e origens do rondó</i>	p. 106
3.1 Conceito de forma	p. 106
3.2 Origens do rondó	p. 109
3.2.1 O rondó-sonata	p. 111
3.2.2 A pequena forma rondó	p. 114
3.3 O rondó chega ao Brasil.....	p. 116

3.3.1 O rondó no Choro	p. 120
3.3.1.1 Organização fraseológica de cada seção	p. 125

CAPÍTULO 4

Choro vesgo: deformações formais na obra de Zé Barbeiro	p. 130
4.1 O rondó na obra de Zé Barbeiro	p. 130
4.2 Procedimentos de <i>deformação</i> formal	p. 133
4.2.1 Procedimentos de <i>deformação</i> formal por ampliação.....	p. 134
4.2.1.1 Prolongamento cadencial	p. 135
4.2.1.2 Breque: prolongamento de acorde de dominante	p. 138
4.2.1.3 Interpolação episódica	p. 142
4.2.1.4 Interpolação motívica	p. 146
4.2.1.5 Prolongamento por descontinuidade melódica.....	p. 148
4.2.2 Procedimentos de <i>deformação</i> formal por abreviação.....	p. 150
4.2.2.1 Elisão	p. 150
4.2.2.2 Compressão métrica	p. 153
4.2.2.3 Ruptura intencional	p. 155
4.2.2.4 Antecipação rítmico-cadencial.....	p. 156
4.2.3 Procedimentos de <i>deformação</i> formal por imparidade métrica.....	p. 161
4.2.4 Procedimentos de <i>deformação</i> formal por uso de métrica mista	p. 166
4.2.4.1 <i>Mais quebrado do que macarrão em cesta básica</i>	p. 176
Conclusão	p. 183
Referências	p. 186
Apêndices	p. 199
A) Catálogo de obras de Zé Barbeiro.....	p. 199
B) Ficha técnica dos discos que contam com obras de autoria de Zé Barbeiro .	p. 215
C) Trajetória desta pesquisa	p. 221
Anexos	p. 223
A) <i>Clipping</i> de notícias	p. 223

INTRODUÇÃO

O Choro²

"Choro de concerto". É assim que o compositor Edmundo Villani-Côrtes (n. 1931) descreve a sua obra *Pretensioso* (1983), para violão solo³. O que poderia sugerir certa influência da música erudita trata-se, na verdade, de uma peça para ser executada no palco. Segundo o compositor:

Pretensioso não tem característica de um Choro tradicional, sua estrutura musical diferencia-se, pois possui apenas duas partes; a sua segunda parte é o A' em menor. Já me falaram que poderia chamá-lo de Choro cromático, pois modula muito e tem uma série de coisas diferentes do Choro tradicional (VILLANI-CÔRTEZ apud SOUZA, 2012: 77-78).

Não é de hoje que se tem observado transformações no Choro dito "tradicional" que culminaram no surgimento de novas nomenclaturas. Grazielle Souza, autora da entrevista com Villani-Côrtes e da dissertação de mestrado *De nova cara o velho choro* (2012), vale-se da terminologia "Novo Choro", considerando-o, ao lado do "Choro tradicional", enquanto subgêneros do Choro⁴. Segundo a autora:

Atualmente percebemos várias mudanças na estrutura do Choro, tais estão relacionadas à instrumentação, harmonia, melodia e forma desse gênero. A propósito da instrumentação, observamos que hoje a formação de um regional de Choro não é estruturada apenas com flauta, cavaquinho e violão, outros instrumentos estão presentes nesses grupos, como: baixo,

² Este texto foi publicado nos anais do XVIII Simpósio Internacional de Musicologia (PALOPOLI, 2018).

³ Esta obra teve sua primeira audição em 1983 no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em interpretação do violonista Francisco Araújo. Em 1985, foi vencedora do concurso de composição (categoria peças para violão e piano solo) patrocinado pela Editora Cultura Musical (São Paulo), tendo posteriormente sido transcrita para outras formações instrumentais (DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA, [s.n.]: 14).

⁴ Willian Fernandes de Souza corrobora com a crença de uma hierarquização em subgêneros ao analisar os discursos apresentados por Valente (2014), Zagury (2014) e Clímaco (2008) - que discutiremos a seguir - em seu artigo *Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro* (2016).

guitarra, bateria, saxofone, entre outros. Na harmonia se começou a utilizar acordes estendidos, estruturados com 9, #9, 11, 13, b13, semelhantes à harmonia do *Jazz*. A melodia se estrutura por relação de intervalos de 4º, 5º, e 6º e uso de escalas simétricas, pouco usual em um Choro tradicional. A forma Rondó passou a possuir apenas duas partes (SOUZA, 2012: 50).

Em artigo publicado em 2005 (*O "Neo-choro": os novos grupos de choro e suas re-leituras dos grandes clássicos do estilo*) e posteriormente expandido em sua tese de doutorado (*Os grupos de Choro nos anos 90 no Rio de Janeiro; suas re-leituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais*, 2014), Sheila Zagury apropria-se da expressão "Neo-choro", empregada pelo jornalista e crítico musical Tárik de Souza em encarte para CD do grupo Rabo de Lagartixa (1998)⁵ para se referir às inovações sofridas pelo Choro "tradicional":

[...] observam-se mudanças tanto na instrumentação, como no uso de instrumentos elétricos ou eletrificados (o bandolim eletrificado de Armandinho), instrumentos não-usuais, como o contrabaixo (acústico ou elétrico) e bateria, arranjos que fogem tanto à forma usual do choro, alterando números de compassos, adição ou supressão de passagens não previstas nas obras originais e modificações na harmonia (ZAGURY, 2005: 1436).

Magda Clímaco, por sua vez, faz o percurso que parte do "choro tradicional" e passa pelo "choro moderno"⁶, chegando em uma "terceira coisa", expressão esta que a autora utiliza ao se reportar às três categorias de estilo do gênero choro em Brasília na sua tese de doutorado *Alegres dias chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília - Anos 1960 - Tempo Presente* (2008):

Uma primeira categoria definiu-se tendo em vista uma relação muito próxima com os resíduos do *choro tradicional* carioca, com a constante *interpretação* das obras de chorões tradicionais, com uma ênfase muito grande em Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo. Uma

⁵ "Como o rabo de lagartixa, que mesmo cortado continua se movendo, o choro – como o samba – agoniza, mas não morre [...]. O Lagartixa mexe o rabo para o lado do pop, mas sem vulgarizações. É o neo-choro com levadas e grooves divergentes que sai do gênero fixo e volta a ser uma maneira de tocar incorporando sons de rua. O Lagartixa não chora lágrimas de crocodilo pelo passado. Ao incorporar a estética (mais a estática) do presente, ele semeia o choro do novo milênio" (SOUZA apud ZAGURY, 2014: 45).

⁶ "Choro moderno" é também a denominação de gênero empregada por Annibal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955) a algumas de suas obras, tais como *A caminho dos Estados Unidos*, *Carioquinha* e *Choro triste n. 2* (DELNERI, 2009).

segunda revelou um investimento maior em uma linguagem harmônica mais contemporânea, em um *choro mais moderno* que remete à música de Guinga e Hermeto Pascoal, evidenciando uma proximidade muito grande com a linguagem gramatical do jazz e com o virtuosismo instrumental, assim como mostra o resultado do investimento em uma formação musical sistematizada. Uma terceira categoria, por sua vez, revela um investimento acentuado no *estilo improvisatório*, acrescido de um diálogo com a *interpretação* de outros gêneros brasileiros como a bossa nova, a MPB, o Samba, o Baião, dentre outros (CLÍMACO, 2008: 308, grifos da autora).

A expressão "terceira coisa", empregada por Clímaco, foi apropriada do discurso de Henrique Santos Filho, o Reco do Bandolim que, ao observar a atuação de músicos como Hamilton de Holanda e Gabriel Grossi, comenta que "a tendência da rapaziada já não é choro. Eu acho que a música que estão fazendo aí [...] eles usam o choro como um dos elementos" (SANTOS FILHO apud CLÍMACO, 2008: 366).

Em artigo posterior à sua tese (*Gênero musical Choro e retórica: uma história escrita com sons*, 2012), esta "terceira coisa" parece ter ganhado o nome de "Choro Pós-Moderno", e Clímaco aponta os seus atributos:

[...] utilização de acordes e progressões de acordes plenos de notas de tensão, o emprego de muito cromatismo; modulações passageiras acirradas, exploração de efeitos conseguidos com a nota pedal, com muita exploração da dissonância, indicando influência da harmonia do jazz; estilo improvisatório muito virtuosístico promovendo afastamento da melodia principal; melodias novas surgidas sobre uma mesma estrutura harmônica, indicando também diálogo com a improvisação característica do jazz; compassos trazendo apenas a harmonia como ponto de partida para a improvisação ou destinados à improvisação rítmica de um instrumento de percussão; atitude "roqueira" do intérprete no palco (CLÍMACO, 2012: 8).

Somando-se às terminologias supracitadas, encontramos a nomenclatura de "Choro contemporâneo", que figura comumente no discurso verbal dos chorões. Paulo Vinícius Amado também teve esta percepção em seu artigo *O "tradicional" e o "contemporâneo" do Choro em Belo Horizonte: um estudo etnomusicológico por entre as rodas participativas e os palcos de apresentações dos chorões mineiros* (2017), em que, valendo-se dos conceitos de "participativo" e "apresentacional" (TURINO⁷, 2008), conclui que, no contexto mineiro, a expressão "tradicional" está

⁷ TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the Politic of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

ligada às situações de rodas de Choro, enquanto "contemporâneo" vincula-se às apresentações em palcos.

Tendo na cidade de São Carlos o seu campo de pesquisa, Renan Moretti Bertho (2017), aproximou igualmente os conceitos de Turino ao contexto da roda de Choro⁸:

[...] em uma roda de choro a participação depende de uma preparação individual e de um conhecimento prévio, que geralmente leva tempo para ser assimilado. Ações coletivas como as observadas por Turino (dançar, bater palmas e cantar) são exceções.

Convém mencionar que a aquisição do conhecimento necessário para participar de uma roda de choro leva tempo e pode ocorrer de maneiras diversas: desde esforços individuais, como é o caso dos músicos que aprendem a tocar "de ouvido", até o aprendizado formal, característico das instituições que possuem cursos específicos para ensinar choro (BERTHO, 2017: 3).

Em *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação* (2014), Paula Veneziano Valente também se vale da terminologia "Choro contemporâneo", identificando três principais correntes estilísticas: "continuadores da tradição", "diálogos com a música erudita" e "impulsionadores da transformação".

⁸ "A Performance Participativa se distingue das Performances de [ou para] Apresentação, sendo estas últimas entendidas, pois, como situações de música numa estrutura em que contempla-se marcada e distintamente um palco e uma plateia, desenhando-se os espaços destinados aos músicos e outros lugares cabíveis à audiência: algo bem próximo da música de concerto eurocidental e mesmo de toda música que se vê inserida em um mercado cultural mais corriqueiro" (AMADO, 2017: 5).

Figura 1 - *Espírito infantil*, de Mú de Carvalho. Choro finalista (5. lugar) do I Festival Nacional do Choro *Brasileirinho* da Rede Bandeirantes de Televisão (1977): embora tenha causado enorme estranhamento, sendo uma exceção à época, já era um indicativo de transformação

ESPÍRITO INFANTIL

A Cor do Som
(Mú de Carvalho)

Introdução

1 A E/G# G° E A E/G# G° E/G#

5 G° E/G# G° F#m7 G° E/G# B7

11 **A** E B7/D# C#m7 G#7 F° B°

16 G° Em7 A7 D

20 G° G F#7 B7 1. E B7 2. E

25 **Ponte** A A/G D/F# Dm/F D/F# C#/E# F#m B7

29 **B** E B7/F# G° E/G# A E7/B

34 C° A/C# A 1. A#° B7 B7/D# 2. A#° B7 B7/D#

Introdução

39 A E/G# G° E A E/G# G° E/G#

43 G° E/G# G° F#m7 G° E/G# B7

Fonte: Valente (2014: 95).

Ao realizarmos uma ampla busca, encontramos no artigo *Choro: um gênero em transformação* (1996), do jornalista Ilmar Carvalho, a referência que acreditamos ser a mais antiga sobre o uso de uma terminologia capaz de expressar as

transformações sofridas pelo Choro "tradicional", "sentidas até por aqueles que não pertencem às confrarias de cultores desse gênero musical" (CARVALHO, 1996: 12).

Em texto publicado na extinta revista *Roda de Choro* n. 1, Ilmar Carvalho alega que, já nos anos 1980, Radamés Gnattali criticava os regionais: "Essa formação - cavaquinho, dois ou três violões, pandeiro e um solista - é que ficou parada. Com Jacob do Bandolim a coisa mudou. Ele fazia os violões acertarem o baixo [...] O choro está muito diferente" (GNATTALI, 1982 apud CARVALHO, 1996: 12).

Carvalho utiliza o termo "Choro contemporâneo" e acredita que as maiores transformações ocorreram no âmbito da harmonia - que sofrera influências da bossa-nova - e do timbre:

Smetak ["músico suíço radicado na Bahia e já falecido, e um dos mentores espirituais da Tropicália"], a partir dos anos 60, influenciou toda uma geração de músicos que concebem o timbre, igualmente, como elemento de estruturação musical. Tal concepção sonora é explorada pelo choro contemporâneo por meio de novas combinações sonoras, ainda dentro do instrumental tradicional desse gênero, como é o caso da Orquestra de Cordas Brasileiras e, também, através de novos conjuntos timbrísticos que agregam instrumentos elétricos, como se observa, particularmente, na obra de Hermeto Paschoal (CARVALHO, 1996: 14).

O autor prossegue, comentando aspectos sobre a melodia e sobre a forma:

No plano melódico, o choro contemporâneo ainda conserva muitos dos clichês do gênero, embora já se observem mudanças que parecem se originar da herança harmônica já referida acima [...] É interessante observar, ainda, que, em relação à forma musical do choro, tradicionalmente tripartida, encontram-se exemplos de obras estruturadas em duas partes, e singularmente compostas em formas tema e variação, como se pode observar no *Choro de Mãe*, de Wagner Tiso (CARVALHO, 1996: 13-14).

Embora discordemos destas últimas observações de Carvalho (haja vista que a estrutura em duas partes é verificada em autores como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, dentre tantos outros⁹ e que a forma tema e variações também fora previamente explorada em obras como a variação sobre o tema popular *Urubu malandro* ou, de maneira aparentada, no partido-alto, como é o caso da composição *Vale tudo*, de Jacob do Bandolim), acreditamos que a percepção do autor seja extremamente relevante.

⁹ Este assunto será abordado com maior profundidade no terceiro capítulo desta tese.

É interessante ressaltar que o Conselho Editorial da revista *Roda de Choro* contava com nomes como: Ary Vasconcelos, Henrique Cazes, Hermínio Bello de Carvalho, Jairo Severiano, Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Pedro Amorim, Sérgio Cabral e o próprio Ilmar Carvalho. Assim, por mais que as ideias de Carvalho pudessem soar pouco ortodoxas¹⁰, elas eram, de certa maneira, endossadas por pesquisadores e chorões gabaritados.

Maurício Carrilho e Henrique Cazes foram, inclusive, consultados pelo jornalista sobre as perspectivas do Choro frente ao mercado carioca, já naquela época dominado pelo *funk* e pelo *rap*. A resposta de Carrilho é pontual:

ele admite que a sua sobrevivência e a de seus companheiros como músicos se deve ao fato de se dedicarem única e exclusivamente a essa profissão sequer cogitando de outras atividades, nem mesmo a de funcionários públicos, como eram, praticamente, todos os chorões desde o nascimento do gênero (CARVALHO, 1996: 14-15).

Embora o violonista e compositor estivesse se referindo às múltiplas tarefas que um músico necessita realizar para sobreviver exclusivamente da profissão (*shows*, aulas, transcrições, gravações, arranjos etc.), sua resposta foi-nos esclarecedora: a profissionalização do músico de Choro é um dos principais fatores que proporcionou suporte às inovações técnico-musicais e comportamentais que deram origem ao "Choro de concerto", "Novo choro", "Neo-choro", "Choro moderno", "Terceira coisa", "Choro pós-moderno", "Choro atual"¹¹ ou "Choro contemporâneo".

Mais do que optarmos por uma acepção capaz de abranger tais transformações (que cremos carecer ainda de distanciamento cronológico para uma sentença final), temos a convicção de que a necessidade de ensaios prévios não deslegitima o Choro, mas sim corrobora com a ideia de que, como tudo o que está vivo, o Choro é passível de transformações.

¹⁰ Em artigo anterior, *O Choro carioca: perspectiva sócio-histórica*, publicado na edição "Música popular e realidade cultural" da *Revista de Cultura Vozes*, o autor equipara o Choro ao Jazz, afirmando que "O choro é a orquestra típica brasileira por excelência e corresponde ao 'jazz' dos norte-americanos, pois há elementos coincidentes entre os dois gêneros, e um deles é a improvisação" (CARVALHO, 1972: 54).

¹¹ A terminologia "Choro atual" está presente no artigo *Comentários sobre o choro atual* (RÉA; PIEDADE, 2006), apresentado no Simpósio de alunos de graduação e iniciação científica da UFPR.

O Chorão

Pertencente à sexta geração de chorões, segundo a classificação criada por Ary Vasconcelos (1984), José Augusto Roberto da Silva, conhecido no meio artístico por Zé Barbeiro, foi introduzido ao Choro com cerca de vinte anos de idade, adotando o violão de sete cordas como o seu instrumento principal e consolidando-se, ao longo dos anos, como um dos mais importantes violonistas do país.

Zé Barbeiro é autor de 238 obras - até o momento presente - entre choros, polcas, maxixes, baiões, valsas, sambas, frevos etc. Embora não acreditemos que aspectos quantitativos sejam mais relevantes do que aqueles qualitativos, devemos admitir que este seja um número considerável. Mais apreciável torna-se esta quantidade se levarmos em consideração que o músico tenha se introduzido no ofício da composição somente aos 49 anos de idade, obtendo, portanto, esta somatória em cerca de dezessete anos de prática composicional. A título de curiosidade, Joaquim Callado (1848-1880), considerado o patriarca do Choro, possui uma obra remanescente contando com 66 peças. Ernesto Nazareth (1863-1934) soma em 211 composições. Cândido Pereira da Silva (1879-1960), por sua vez, escreveu mais de 230 músicas.¹²

Sempre muito curioso e determinado, Zé Barbeiro desenvolveu um estilo de escrita bastante intuitivo e essencialmente orientado pela sua prática enquanto violonista de Choro. Não obstante, observamos que sua obra difere-se sonoramente daquela dos compositores chorões do final do século XIX e do século XX, quer pela expansão de aspectos harmônicos, melódicos, rítmicos, timbrísticos, métricos e formais, culminando no que tem se chamado por Choro contemporâneo, dentre outras denominações.

Ainda que Zé Barbeiro tenha expandido as fronteiras do Choro tradicional, consideramos que o compositor tem na forma o elemento unificador capaz de estabelecer o elo estruturante entre obras mais ou menos expansionistas. Isso não significa que Zé Barbeiro enxergue a forma enquanto um fator de engessamento. Pelo contrário: o compositor sente-se à vontade para criar frases mais ou menos

¹² Estes números foram retirados dos comentários e notas que permeiam a terceira edição do livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos* (2014).

longas em relação ao modelo tido como padrão¹³, e isto certamente está relacionado ao fato de que, embora ele lide com gêneros originalmente de dança, tais como polca, valsa, maxixe etc., não existe mais uma preocupação coreográfica que exija uma simetria formal. Não obstante a isso, o compositor apoia-se no princípio da repetição e da presença de seções temáticas contrastantes, que são características do rondó.

Assim, procedemos por uma investigação apoiando-nos na hipótese de que é a forma o principal elemento responsável por caracterizar a obra de Zé Barbeiro enquanto Choro e que os recursos empregados pelo compositor responsáveis por destoar do modelo formal tido como padrão - denominados por nós como procedimentos de *deformação* formal¹⁴ - tratam-se, na verdade, de procedimentos composicionais e interpretativos previamente utilizados por músicos como Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Luiz Gonzaga, Copinha, Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho, Carlos Poyares etc.

A "Chorologia"

Os capítulos desta tese foram batizados com títulos de obras do compositor. Assim, o primeiro, *Em outros tempos, era assim*: Choro no sentido lato e estrito, apresenta um caráter mais histórico, em que percorremos por uma série de fontes primárias, conduzidas pela investigação das múltiplas acepções que a palavra "choro" obteve ao longo dos anos. Após longa pesquisa e reflexão e reconhecendo a grandiosidade e múltipla abrangência do assunto (além de verificarmos recorrentes imbrólios terminológicos), chegamos a uma possível diferenciação gráfica de acordo com o contexto: Choro (com "C" maiúsculo) em referência a uma manifestação cultural que o Choro representa e choro (com "c" minúsculo) ao nos

¹³ Referimo-nos à pequena forma rondó, oriunda da polca e amplamente utilizada por compositores brasileiros. Este assunto é apresentado e discutido no capítulo 3 desta tese.

¹⁴ Tomando como referencial o livro *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, de Hepokoski e Darcy (2006), apropriamo-nos do conceito de *deformação*, originalmente utilizado pelos autores no contexto de Teoria da Sonata, para nos referirmos aos recursos composicionais explorados por Zé Barbeiro capazes de modificar o equilíbrio e a simetria da estrutura fraseológica das seções do rondó. Ressaltamos que, em consonância com Hepokoski e Darcy, a palavra "deformação" não adquire aqui um sentido pejorativo, mas faz referência a uma opção engenhosa e imprevisível à forma tida como normativa.

reportarmos a um gênero musical específico. Esta diferenciação será, portanto, utilizada por nós neste trabalho acadêmico.

O segundo capítulo, *Violão velho, Choro novo: vida e obra de Zé Barbeiro*, é de cunho mais biográfico e apresenta Zé Barbeiro enquanto violonista e compositor, além de transitar por importantes músicos chorões da cidade de São Paulo¹⁵. Em uma série de entrevistas entre ensaios, viagens e botecos, coletamos informações sobre sua trajetória pessoal e artística, além de investigar sobre as motivações que o levaram a compor cada uma de suas obras. Assim, conduzimos este capítulo em uma espécie de passeio entre as diferentes facetas do compositor, revelando: obras inspiradas pelo nascimento de bebês; a exploração de diversos gêneros musicais do *universo* do Choro e de territórios vizinhos; os tributos aos locais onde tocou; as obras inspiradas em sugestões de amigos; os trocadilhos tão caros ao compositor; as situações do cotidiano que, nas mãos de Zé Barbeiro, viraram Choro; as homenagens prestadas a amigos e familiares; as obras virtuosísticas que desafiam os intérpretes etc. A heterogeneidade de características em uma cronologia variada fez com que não enxergássemos uma espécie de linha evolutiva na obra de Zé Barbeiro, impedindo, assim, um possível enquadramento em diferentes períodos composicionais.

Conversa de músico é o título do terceiro capítulo, responsável por promover um suporte teórico sobre o conceito de forma em música, as origens da forma rondó e a sua apropriação pelos compositores de Choro. Assim, adentramos no quarto capítulo, *Choro vesgo: deformações* formais na obra de Zé Barbeiro, de cunho analítico, em que investigamos os diversos artifícios utilizados pelo compositor e por outros autores a partir da criação de uma tipologia de procedimentos de *deformação* formal.

Incluímos como apêndice desta tese o catálogo de obras de Zé Barbeiro, desenvolvido em cooperação com o compositor e auxiliar a uma consulta imediata, além da ficha técnica dos discos que contam com obras de autoria do violonista.

¹⁵ A respeito deste assunto, ressaltamos a importância do trabalho de Miranda Bartira Sousa (2009), *O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970* e do professor José de Almeida Amaral Júnior, *Chorando na garoa: memórias musicais de São Paulo* (2013) e *Conjunto Atlântico: uma história de amor ao Choro* (2017).

Finalmente, estão anexadas ao final do trabalho notícias e entrevistas com Zé Barbeiro veiculadas por variados jornais e revistas que foram cuidadosamente colecionados ao longo dos anos pela Karina Poli, a quem agradecemos pela valiosa contribuição. Acreditamos que, assim como as observações tecidas acerca de cada uma das obras de Zé Barbeiro, este *clipping* de notícias tem grande relevância histórica, podendo ser auxiliar a futuros trabalhos.

Apesar da quantidade significativa de obras do compositor e de sua importância no cenário do Choro e da música brasileira, são ainda poucas as referências bibliográficas a seu respeito. Na academia temos a tese de doutorado *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação* (VALENTE, 2014), em que a autora Paula Veneziano Valente apresenta breves comentários sobre algumas obras do compositor, além de uma entrevista, realizada em maio de 2012. Há também o trabalho de conclusão de curso do violonista Guilherme Lamas, *Site didático sobre transcrições e análises melódicas para violão de sete cordas no choro e no samba* (LAMAS DE OLIVEIRA, 2008).

Em livros, temos a entrevista concedida ao professor José Amaral em novembro de 2009, publicada em *Chorando na garoa: memórias musicais de São Paulo* (AMARAL JÚNIOR, 2013: 410-420) e o importante reconhecimento de Zé Barbeiro enquanto intérprete, marcado pelo livro *Violões do Brasil* (TAUBKIN, 2007 [2005]). Fazem menção ao nome Zé Barbeiro, ainda, os seguintes livros: *Choro: do quintal ao Municipal* (CAZES, 2005 [1998]), *Almanaque do Choro* (DINIZ, 2003), *Sete cordas: técnica e estilo* (CAETANO, 2010), *Conjunto Atlântico: uma história de amor ao Choro* (AMARAL JÚNIOR, 2017), e *Bem te vi: música popular brasileira* (THOMPSON, 2001) e o e-book *Música brasileira: o chorinho através dos tempos* (RIZZI, 2016).

Já na *Internet*, encontramos uma entrevista concedida ao presidente do Clube do Choro de Santos, Marcello Laranja (LARANJA, 2009) e dois vídeos, sendo um deles um depoimento do compositor prestado ao projeto Rumos Música do Itaú Cultural (RUMOS, 2011) e outro, encontrado no canal do *Youtube* do bandolinista Fábio Peron (PERON, 2014).

Há um número maior de referências quando ampliamos nossa busca para jornais e revistas. Dentre os materiais de maior relevância estão as duas entrevistas

concedidas à *Revista Cover Guitarra* (CARRILHO, 2005 e 2010); a reportagem de três páginas no jornal *Gazeta de Alagoas* (CASTELLOTTI, 2011); a matéria reproduzida no jornal maranhense *O Imparcial* (RODRIGUES, 2010); as matérias veiculadas pelo *Estadão* (PIRES, 2009 e NOBILE, 2011); pela revista do Clube do Choro de Santos (PIRES, 2014); além da sensacionalista reportagem divulgada no periódico santista *A Tribuna* (ARAÚJO, 2016).

Ademais, encontramos breves notícias relativas diretamente às atividades de Zé Barbeiro (CIPRIANO, 2005; NASSIF, 2009; CRUZ, 2009; VALENTE, 2009; JORNAL CIDADE DE BARUERI, 2009; DIÁRIO OFICIAL DE SANTOS, 2009a e 2009b; A TRIBUNA, 2009; JORNAL NOTÍCIAS, 2009; PRINCIOTTI, 2016; e MORAES, 2016) e a outros projetos em que o músico esteve envolvido (DEL RÉ, 2003; VILICIC, 2010; BOZZO JUNIOR, 2011; NOBILE, 2011; e FRANCISCO, 2011).

Exposições parciais dos resultados desta pesquisa foram feitas nos seguintes eventos científicos: IV Jornada Acadêmica do Programa de Pós-Graduação da ECA/USP (2016); 7th International Workshop on Folk Music Analysis em Málaga, Espanha (2017); III Congresso de Musicologia da Associação Regional da América Latina e Caribe (ARLAC/IMS, 2017); XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM, 2017); e VIII Simpósio Internacional de Musicologia (2018).

CAPÍTULO 1

Em outros tempos, era assim: Choro no sentido lato e estrito

Há um consenso entre os pesquisadores em atribuir ao início do século XX - mais especificamente, à obra de Pixinguinha - o marco cronológico em que o *gênero musical* choro foi estabelecido. Passados mais de cem anos, verificamos ainda hoje um uso descomprometido e generalizante da palavra "choro", quer pelo coloquialismo, quer pelo receio de empregar classificações taxativas.

No livro *Pequena história da música* (1942), mais especificamente no capítulo XII, "Música Popular Brasileira", Mário de Andrade já demonstra ter percebido a acepção generalizante do termo:

"Choros", "Serestas", são nomes genéricos aplicados a tudo quanto é música noturna de caráter popular, especialmente quando realizada ao relento. O Choro implica no geral participação de pequena orquestra com um instrumento mais ou menos solista, predominando sobre o conjunto (ANDRADE, 1980 [1942]: 192).

Quatorze anos antes, o compositor Luciano Gallet (1893-1931) lançava os seus *12 Exercícios brasileiros* (1928), cuja peça de número 1, *Valsa sestrosa*, apresentava a seguinte orientação aos intérpretes:

Nº 1 = VALSA SESTROSA Valsa amaneirada, ou "chorada". Tipo de valsa brasileira, usada pelos "choros", pequenos conjuntos populares, que tocam para se fazer ouvir ou para fazer dançar. O choro, executa várias espécies de músicas populares (GALLET, 1928. In: BRUM, 2017: 236).

Verificamos, nas citações acima, a pluralidade de sentidos que a palavra "choro" pode comportar e que, na primeira metade do século XX, era empregada sem um certo comprometimento metodológico. Para compreendermos as acepções possíveis, recorreremos a textos de diversos pesquisadores, assim como ao discurso verbal e textual dos próprios chorões.

1.1 Em busca de uma definição

"Definir é limitar". A célebre afirmação de Oscar Wilde ganha aqui uma conotação positiva e se torna uma tarefa essencial neste mapeamento inicial. Procurando apreender as abrangências dos diferentes enfoques do uso do termo, tentamos ampliar ao máximo as fronteiras desse limite. Como um passo inicial, não há nada mais natural do que recorrer aos dicionários para a realização desta empreitada. Reportamo-nos, então, a dois respeitáveis pesquisadores da música brasileira.

O primeiro deles é o folclorista Luís da Câmara Cascudo. Prosseguiremos à leitura do verbete Choro, elaborada a partir da interpretação do autor sobre o livro *O negro brasileiro*, de Jacques Raimundo, e que foi inscrito no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, cuja primeira edição data do ano de 1954:

Choro é um nome genérico com várias aplicações. Pode designar um **conjunto de instrumentos**, em geral flauta, oficleíde, bandolim, clarinete, violão, cavaquinho, pistão e trombone, com um deles solando. Por extensão, chamam-se *choros* também as **músicas** executadas por esses grupos de instrumentos, que acabaram tomando um aspecto próprio e característico. Por fim, *choro* é denominação de certos **bailaricos populares**, também conhecidos como **assustados ou arrasta-pés**. Essa parece ter sido a origem da palavra, conforme explica Jacques Raimundo, que diz ser originária da contracosta, havendo entre os cafres uma festança, espécie de concerto vocal com danças, chamado *xolo*. Os nossos negros faziam em certos dias, como em São João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus **bailes, que chamavam de xolo**, expressão que, por confusão com a parônima portuguesa, **passou a dizer-se xoro**, e, **chegando à cidade, foi grafada choro**, com *ch* (Jacques Raimundo, *O Negro Brasileiro*, 62) (CASCUDO, 2012 [1954]: 200, grifos nossos).

Neste trecho, são evidentes as menções de Câmara Cascudo aos **agrupamentos musicais**; às **peças de repertório**; e também aos **eventos sociais**, por ele designado por "bailaricos populares", "assustados ou arrasta-pés" e por "xolo", que foi se transformando até chegar em "choro". O autor dá prosseguimento ao seu verbete, dessa vez com base na leitura de *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida:

Como várias expressões do nosso populário, teve logo a forma diminutiva de *chorinho*. O *choro* é carioca. Veio da Cidade Nova, por volta do meado do século passado, e depois se tornou coisa muito nossa. Antigamente era comum ouvi-lo pelas noites a fora, passeando pelas ruas, em intermináveis serenatas. **Os choros tocavam músicas populares comuns**, a que depois deram um traço próprio e uma expressão típica. Foi um dos fatores que

mais contribuíram para a fixação dos elementos da música carioca. Se, em geral, é sentimental, **muitos são alegres, espetados, como aquele magnífico "Apanhei-te Cavaquinho", de Ernesto Nazareth. A modulação do choro foi sempre curiosa**, passando do modo maior para o menor e voltando ao maior, ou vice-versa, variando sempre o modo nas **suas três partes. Não tinha canto**. Há alguns anos, porém, começaram a aparecer letras para os *choros* e a **dividi-los em duas partes apenas**, e assim já os há numerosos (Renato Almeida, *História da Música Brasileira*, 112). Chorão é o músico que toca nos *choros* [...] (CASCUDO, 2012 [1954]: 200: 275, grifos nossos).

Ao afirmar que "os *choros* tocavam músicas populares comuns", podemos interpretar se tratar dos mesmos conjuntos instrumentais ou, ainda, enquanto **sinônimo de músicos ou instrumentistas**. Já ao citar a obra *Apanhei-te cavaquinho*, entendemos se referir a um sinônimo de peça de repertório, mesmo porque esta música é classificada enquanto polca próprio compositor.

Pois bem, o folclorista segue, dando pistas sobre características musicais específicas: harmônicas ("a modulação do *choro* foi sempre curiosa"), formais ("suas três partes" e "dividi-los em duas partes apenas") e timbrísticas ("não tinha canto"), o que poderíamos inferir tratar de um **gênero musical**¹⁶.

Seguimos à segunda definição, escrita pelo franco-brasileiro Gerard Béhague, que é referenciado pelo seu conhecimento acerca da música brasileira, sendo um dos principais responsáveis sobre os verbetes relacionados ao Brasil no dicionário Grove¹⁷. Béhague escreveu:

Um termo com vários significados na Música Popular Brasileira. Genericamente, ***choro* denomina um conjunto de música instrumental urbano**, muitas vezes com um membro do grupo como solista. Especificamente, refere-se a um conjunto de *chorões* que se desenvolveram no Rio de Janeiro por volta de 1870. **Um dos primeiros *choros* conhecidos foi organizado pelo compositor popular e pelo flautista virtuoso Joaquim Antonio da Silva Callado (1848-80)**. Em meados do século 19, o conjunto instrumental geralmente incluía flauta, clarinete, oficleide, trombone, *cavaquinho* (um tipo de ukulele), guitarra e alguns instrumentos de percussão (particularmente o pandeiro). **O repertório de conjuntos de *choro* consistia principalmente em danças de origem europeia executadas em festividades populares**. Para as serenatas, a

¹⁶ Gênero musical "pode ser entendido como algo que é estabelecido nas culturas musicais, influenciando a maneira como a música é escrita. Por exemplo, compositores e músicos populares costumam tocar com convenções de gênero, e isso é potencialmente útil para os musicólogos, considerando a possibilidade de significação em música" (BEARD; GLOAG, 2005: 72, tradução nossa).

¹⁷ Béhague assina também outros verbetes como modinha, maxixe, tango, Brazil, Rio de Janeiro, Joaquim Antônio da Silva Callado, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Noel Rosa, Radamés Gnattali etc.

banda acompanhava músicas sentimentais, como as *modinhas*, interpretadas por um cantor solo. **Nenhuma música especial foi composta para os *choros* naquela época, mas designações como *polca-choro* e *valsa-choro* indicam a nacionalização de danças europeias no Brasil.**

No século 20, o *choro* ou o *chorinho* esteve intimamente ligado a outras danças populares do Brasil urbano, como o Maxixe, o *tango brasileiro* e o Samba. Todos têm os mesmos padrões rítmicos (figuras binárias sincopadas), embora o tempo e a instrumentação sejam características distintivas. A originalidade do *choro* das décadas de 1930 e 1940, por exemplo, aqueles das bandas da Velha Guarda de Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana), está na típica improvisação virtuosa de variações instrumentais e o criativo contraponto resultante (BÉHAGUE, 2001: [s.n.], tradução e grifos nossos).¹⁸

Ao mencionar Joaquim Callado, entendemos que o pesquisador tenha se referido ao conjunto Choro Carioca e, portanto, iniciado o seu verbete apresentando acepções voltadas a agrupamentos musicais que logo em seguida ele denomina "conjuntos de choro". Na sequência, o autor torna a utilizar a palavra no plural ("nenhuma música especial foi composta para os *choros* naquela época") e, neste momento, faz-nos mais sentido entender que ele esteja se referindo a uma **prática musical** onde gêneros musicais de dança europeus, como a polca e a valsa, eram executados em um estilo interpretativo nacionalizado, por isso a vinculação à palavra "choro".

Já no parágrafo seguinte, apreendemos que a conotação empregada por Béhague refira-se a um gênero musical, uma vez que ele equipara o choro ao maxixe, ao tango brasileiro e ao samba. O autor, então, avança cronologicamente às décadas de 1930 e 1940, caracterizando aspectos interpretativos ("improvisação

¹⁸ "A term with various meanings in Brazilian popular music. Generically *choro* denotes urban instrumental ensemble music, often with one group member as a soloist. Specifically it refers to an ensemble of *chorões* (musician serenaders) that developed in Rio de Janeiro around 1870. One of the first known *choros* was organized by the popular composer and virtuoso flautist Joaquim Antonio da Silva Callado (1848–80). In the mid-19th century the instrumental ensemble generally included flute, clarinet, ophicleide, trombone, *cavaquinho* (a type of ukulele), guitar and a few percussion instruments (particularly the tambourine). The repertory of *choro* ensembles consisted mostly of dances of European origin performed at popular festivities. For the serenades the band accompanied sentimental songs, such as *modinhas*, performed by a solo singer. No special music was composed for the *choros* at that time, but such designations as *polka-choro* and *valsa-choro* indicate the nationalization of European dances in Brazil. In the 20th century the *choro* or *chorinho* has been closely connected with other popular dances of urban Brazil such as the Maxixe, the *tango brasileiro* and the Samba. All have the same rhythmic patterns (syncopated binary figures), although tempo and instrumentation are distinguishing features. The originality of the *choro* of the 1930s and 1940s, for example those of the Velha Guarda band of 'Pixinguinha' (Alfredo da Rocha Viana), lies in the typical virtuoso improvisation of instrumental variations and the resulting imaginative counterpoint" (BÉHAGUE, 2001: [s.n.]).

virtuosa de variações instrumentais") e composicionais ("criativo contraponto resultante").

Recorrendo a uma terceira leitura, desta vez não de um dicionário, mas do livro *Pequena história da Música Popular*, encontramos na descrição do jornalista e crítico musical José Ramos Tinhorão mais uma acepção para a palavra "choro", quando o autor afirma que o surgimento "tem sua origem no **estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas**, que desde 1844 figuravam como o tipo de música de dança mais apaixonante introduzido no Brasil" (TINHORÃO, 2013 [1974]: 119, grifos nossos). Mais adiante, o autor adjetiva este estilo interpretativo por melancólico, afirmando ser esta característica "que acabaria conferindo o nome de *choro* a tal **maneira de tocar**" (TINHORÃO, 2013 [1974]: 120, grifos nossos).

Ao se reportar a uma maneira melancólica, "chorosa", Tinhorão registra a sua hipótese acerca da origem da palavra choro. Outros historiadores também se posicionaram neste sentido, como observado anteriormente no verbete de Cascudo. Assim, recorreremos às fontes primárias para aprofundar a nossa pesquisa.

No que tange especificamente à utilização da palavra "choro" em referências escritas, verificamos sua presença desde, pelo menos, o ano de 1922, conforme apontou Tinhorão (2017: 119) ao mencionar o verbete escrito por Raul Pederneiras, em *Geringonça carioca: verbetes para um dicionário da gíria*.

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo refere-se à expressão "lundum chorado", descrita em 1907 por Francisco Augusto Pereira da Costa no artigo *Folclore Pernambucano*. Este, por sua vez, cita um autor de nome Lopes da Gama.

É interessante que esta cadeia de citações teve continuidade. A partir da hipótese levantada por Jacques Raimundo em *O negro brasileiro* (1936), que defende o percurso *xôlo*, *xôro* e *choro*, Renato Almeida é o primeiro a citá-lo, na segunda edição de *História da Música Brasileira* (1942), sendo posteriormente seguido por Câmara Cascudo (1954) e Gerard Béhague (1966).

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em *150 anos de música no Brasil (1800-1950)* (1956), defende uma "maneira sentida, dir-se-ia soluçante, de conceber o desenho melódico e, sobretudo, de executá-lo" (AZEVEDO, 1956: 144). Esta ideia é

semelhante à passagem previamente citada por nós de Tinhorão (2013 [1974]), e que foi apropriada por Mozart de Araújo no verbete escrito para a *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular* (1977).

O mesmo Mozart de Araújo, desta vez em citação do jornalista Ilmar Carvalho (cuja referência não foi localizada por nós), disse que "Catulo admitia que a música dos choros era tão comovente que fazia chorar" (MOZART DE ARAÚJO apud CARVALHO, 1972: 54).

Vasco Mariz, em *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular* (1959), corrobora com esta última ideia de Mozart de Araújo ao mencionar, em nota de rodapé, um autor de nome Sílvio Salema, defendendo que "Chôro vem de chorar. Dizia-se, antigamente, que fulano ia fazer chorar o pinho, ou outro instrumento, ou ainda que ia chorar no pinho as suas mágoas" (MARIZ, 1959: 137). Mariz, anteriormente, havia citado passagem de Renato Almeida (1942),

Baptista Siqueira, em *Três vultos históricos da música brasileira* (1970) também fala na expressão "chorar no pinho" e "lundu chorado" (esta última já vista por nós em passagem de Francisco Augusto Pereira da Costa). Siqueira acrescenta que a palavra "choro" tem possivelmente suas origens em "uma 'colisão cultural' entre chôro de chorar e chorus" (SIQUEIRA, 1970: 141-142).

Curt Lange, nas actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros (1966), atribui a origem do termo "choro" a um encurtamento da palavra choromeleiros, referindo-se aos grupos instrumentais formados por executantes de charamelas, que é um instrumento de palhetas duplas considerado um dos precursores do oboé. Ary Vasconcelos, em *Carinhoso etc.: história e inventário do Choro* (1984), apoia-se nesta mesma hipótese, embora sem citar Curt Lange.

Mais recentemente, Henrique Cazes, em *Choro: do quintal ao municipal* (2005 [1998]), afirma que foi da "maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que 'amolecia' as polcas" (CAZES, 2005 [1998]: 17).

Todas estas passagens foram transcritas por nós na tabela a seguir (Tab. 1), organizada em ordem cronológica.

Tabela 1 - Origens históricas da palavra "choro" segundo diversos pesquisadores

ANO 1. ed.	AUTOR	PUBLICAÇÃO	HIPÓTESE
1907	Francisco Augusto Pereira da Costa (apud AZEVEDO, 1956: 144)	Folclore Pernambucano. <i>Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro</i> , Rio de Janeiro, tomo LXX, parte 2a, 1907, p. 221.	"belo <i>lundum chorado</i> que se dançava às embigadas ao som da cítara e viola" (Citando Lopes Gama)
1922	Raul Pederneiras (apud TINHORÃO, 2017: 119)	<i>Geringonça carioca: verbetes para um dicionário da gíria</i>	"Choro - Baile, musicata. Concerto de flauta, violão e cavaquinho. Música improvisada. <i>Cair no choro</i> , dançar"
1936	Jacques Raimundo	<i>O negro brasileiro</i>	"Entre os escravos, quando se lhe permitiam folguedos, por S. João ou acontecimento notável na fazenda, como um batizado ou casório, à noite, em tórno das sanzalas, apreciava-se o gruparem-se em cantorias ao som de instrumentos de corda, ultimamente os herdados ao branco, o violão e o cavaquinho. A isto chamava-se xôlo , palavra que, por confusão com uma parónima portuguesa, passou a dizer-se xôro , quando chegou à cidade, onde quem sabia escrever preferia gravar chôro , com ch . Deixando as senzalas, na cidade confundiu-se primeiro com a serenata ou seresta , e depois com o assustado , o arrasta-pé , o bailarico improvisado. O costume entre os escravos era genuinamente africano e a designação cremos que originária da Contra-Costa; entre as tribus cafrenses faz-se uma festança idêntica, espécie de concêrto vocal com danças, a quem chamam (t) xolo (Ch. Pettman, AFRICANDS., 518)" (p. 62)
1942 2a. ed ¹⁹	Renato Almeida	<i>História da Música Brasileira</i>	" <i>Chôro</i> é um nome genérico com várias aplicações. Pode designar um conjunto de instrumentos, em geral flauta, oficleide, bandolim, clarinete, violão, cavaquinho, piston e trombone, com um dêles solando. Por extensão, chamam-se <i>chôros</i> também as músicas executadas por êsses grupos de instrumentos, que acabaram tomando um aspecto próprio e característico. Por fim, <i>chôro</i> é denominação de certos bailaricos populares, também conhecidos como <i>assustado</i> ou <i>arrasta-pé</i> . Essa parece ter sido mesmo a origem da palavra, conforme explica Jaques Raimundo, que diz ser originária da Contra-Costa, havendo entre os cafres uma festança, espécie de concêrto vocal com dansas, chamado (t) <i>xôlo</i> . Os nossos negros faziam em certos dias, como em São João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes, que

¹⁹ Na primeira edição da obra, de 1926, Renato Almeida não faz referência à acepção da palavra "choro". É interessante notar que ele, inclusive, critica-o, ao afirmar que o choro "não tem a vibração e o colorido do samba e não raro é monótono e alambicado" (ALMEIDA, 1926: 54).

			chamavam de <i>xôlo</i> , expressão que por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se <i>xôro</i> e, chegando à cidade, foi grafada <i>chôro</i> , com <i>ch</i> (153 [Referência a Raimundo em nota de rodapé]). Como várias expressões do nosso populário, teve logo a forma diminutiva de <i>chôrinho</i> " (p. 112)
1954	Câmara Cascudo	<i>Dicionário do Folclore Brasileiro</i>	Cita Jacques Raimundo (1936) e Renato Almeida (1942)
1956	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	<i>150 anos de música no Brasil (1800-1950)</i>	"É curioso encontrar em crônicas do século XVIII a expressão [sic] <i>ludum chorado</i> , 'que se dançava às embigadas' [Referência a Pereira da Costa], pois a palavra <i>chôro</i> servirá para designar a parte mais representativa da música instrumental do período de nativismo cujo estudo estamos encetando, <i>chorado</i> e <i>chôro</i> , parecendo significar, pois, tanto lá como aqui, a maneira sentida, dir-se-ia soluçante, de conceber o desenho melódico e, sobretudo, de executá-lo" (p. 144)
1959	Vasco Mariz	<i>A canção brasileira: erudita, folclórica e popular</i>	"O Rio de Janeiro do fim do século passado apresentava uma variedade musical curiosíssima: o <i>chôro</i> " (p. 134) Cita Renato Almeida (1942) (p. 137) "Sílvio Salema afirma que a palavra <i>chôro</i> não vem de <i>xôlo</i> . <i>Chôro</i> vem de chorar. Dizia-se, antigamente, que fulano ia fazer chorar o pinho, ou outro instrumento, ou ainda que ia chorar no pinho as suas mágoas" (MARIZ, 1959: 137 [nota de rodapé])
1966	Curt Lange	<i>A organização musical durante o período colonial brasileiro</i>	"Os choromeleiros aparecem abundantemente citados nas procissões e actos públicos gerais de Vila Rica e Mariana e destes choromeleiros veio, sem dúvida, a tradição das serenatas ao ar livre, percorrendo as ruas ou actuando na Casa Grande das fazendas, porque a palavra <i>choro</i> ou <i>seresta</i> (seresteiro), que se prolongou nos conjuntos de profissionais e de amadores até entrado este século, tem a mesma origem" (p. 24)
1966	Gerard Béhague (apud APPLEBY, 1983: 72)	<i>Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil, circa 1870-1920</i> (Ph.D. dissertation)	"xolo" -- "xoro" -- "choro"
1970	Baptista Siqueira	<i>Três vultos históricos da música brasileira</i>	"O nome <i>chôro</i> está intimamente ligado a um conjunto instrumental surgido no solo da Guanabara. Tem, pelo menos, três origens prováveis que talvez resultem de colisões culturais: a idéia de cordas que choram, como 'chorar no pinho' ou 'lundu chorado' porque executado em instrumentos de cordas; segundo

			o aludido caso do 'chôro no Paraíso' e, finalmente, uma 'colisão cultural' entre <i>chôro</i> de chorar e <i>chorus</i> , igual a <i>côro</i> em latim. A convergência cultural ocorrera por um equívoco prosódico gerando a galhofa. Com efeito no catálogo da antiga Casa Edson, do ano de 1920, distribuído como resumo das atividades de mais de uma década, vem a palavra <i>chôro</i> relativa aos <i>chorões</i> e <i>chorus</i> a pequenos conjuntos que ali gravavam no início do século. Está aí a comprovação documental da 'colisão cultural'" (p. 141-142)
1972?	Mozart de Araújo (apud CARVALHO, 1972: 54)	[Ilmar Carvalho não cita a fonte]	"A palavra 'choro' designava inicialmente um pequeno conjunto orquestral de músicos populares, e só depois é que passou a designar os gêneros que esses grupos executavam. Não é preciso ir à raiz latina ou grega da palavra, pois acredito que este termo derive diretamente da expressão dolente, chorosa da música que aqueles grupos executavam. A terminologia musical popular do Brasil registra expressões que reforçam essa suposição: chorar na <i>prima</i> , chorar no <i>bordão</i> . Catulo admitia que a música dos choros era tão comovente que fazia chorar"
1974	José Ramos Tinhorão	<i>Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto</i>	"Pois seriam esses esquemas modulatórios, partindo do bordão para descaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de <i>choro</i> a tal maneira de tocar" (p. 103)
1977	Mozart de Araújo	<i>Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular</i>	"Do caráter plangente, choroso [...] surgiu o nome choro" (p. 192)
1984	Ary Vasconcelos	<i>Carinhoso etc.: história e inventário do Choro</i>	"a designação deriva de <i>choromeleiros</i> , corporação de músicos de atuação importante no período colonial brasileiro. Os <i>choromeleiros</i> não executavam apenas a charamela, mas outros instrumentos de sopro. Para o povo, naturalmente, qualquer conjunto instrumental deveria ser sempre apontado como os <i>choromeleiros</i> , expressão que, por simplificação, acabou sendo encurtada para os <i>choros</i> " (p. 17-18)
1998	Henrique Cazes	<i>Choro: do quintal ao municipal</i>	"[...] maneira chorosa de frasar, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que 'amolecia' as polcas" (p. 17)

Fonte: a autora.

1.2 Acepções da palavra "choro"

A análise das passagens acima, escritas por autores distantes entre si geográfica e cronologicamente, forneceu-nos sete possíveis acepções para a palavra "choro":

1. conjunto instrumental
2. peça de repertório
3. evento social
4. sinônimo de músico ou instrumentista
5. gênero musical
6. prática musical
7. estilo interpretativo

Com base nessa multiplicidade de significados, resolvemos, em uma tentativa de ilustrar nosso raciocínio, substituir as acepções mencionadas por palavras correlatas conforme a tabela abaixo:

Tabela 2 - Proposta de exercício para a verificação das diversas acepções atribuídas à(s) palavra(s) "choro(s)"

"CHORO"	
SUBSTITUINDO POR...	CORRESPONDERÁ A...
orquestra	conjunto instrumental
música	peça de repertório
baile	evento social
flautista	músico
valsa	gênero musical
ensaio	prática musical
<i>estilo Barroco</i>	estilo interpretativo

Fonte: a autora.

Para a realização deste exercício, selecionamos intencionalmente o célebre e amplamente comentado livro *Choro: reminiscências dos chorões antigos*, do carteiro

e escritor amador Alexandre Gonçalves Pinto, um dos mais importantes etnógrafos do choro em sua fase inicial²⁰.

Prosseguimos, então, com o exercício de análise sintática ora proposto, escolhendo, ao longo do livro de Gonçalves Pinto, algumas frases em que aparece a palavra "choro" (ou o seu plural) e substituindo-a de acordo com a tabela apresentada. Esta análise gerou acepções variadas:

Tabela 3 - Acepções atribuídas à palavra "choro(s)" em passagens do livro O Choro: reminiscências dos chorões antigos (2014 [1936]), de Alexandre Gonçalves Pinto

CITAÇÃO	ACEPÇÃO
"pois quando metia-se no choro esquecia do emprego, da família e tudo" (p. 53)	evento social
"Nos choros da Cidade Nova, sempre apareciam os poetas, que variavam as festas com os recitativos" (p. 125)	
"ainda não deixa de ir às festas, choros e reuniões de amigos com a sua linda flauta de prata" (p. 24)	prática musical
"Callado não era só músico para tocar de primeira vista, como também para compor qualquer choro de improviso" (p. 12)	peça de repertório
"E assim vou ver se me lembro de alguns choros belíssimos que se tocavam: 'Salomé', polca de Callado; 'Eletrizante', do imenso Silveira; 'Família Meyer', quadrilha de Callado; 'Macia', polca de Viriato [...]" (p. 116)	
"[...] tinha muito choro dificultoso de fazer arrepiar carreiras" (p. 143)	
"Juca Marques é um exímio músico que sempre teve predileção pelo choro " (p. 139)	estilo interpretativo
"os verdadeiros choros eram constituídos de flauta, violões e cavaquinhos" (p. 11)	conjunto instrumental
"Tocou em muitas orquestras, bandas e choros que muito o apreciavam como distinto executor, de admirar" (p. 134)	
"Podia-se considerar um maestro, conhecia música a fundo, não só o clássico como os grandes choros , especializando Callado, Viriato, Rangel e outros de celebridade naquela época" (p. 42)	músicos

Fonte: a autora.

²⁰ Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido por seus comparsas pelo apelido de Animal (por realizar o papel de burrinho em encenações religiosas) certamente não tinha noção da importância histórica e social que suas memórias adquiririam anos mais tarde. A primeira edição desta obra data do ano de 1936 e foi redigida em tom bastante coloquial. Seu livro foi posteriormente reeditado pela FUNARTE em 1975, obtendo grande difusão e exaustivo estudo por diversos pesquisadores (ver TINHORÃO, 2010 [1990], 2017; ARAGÃO, 2011 etc.) e contou, ainda, com uma recente terceira edição, comentada, revisada e ilustrada (PINTO, 2014), utilizada por nós.

Dentre as acepções elencadas, apenas uma não pôde ser encontrada no livro do Animal: a que corresponde a gênero musical. Este fato é explicável justamente porque no período contemplado pela publicação - aproximadamente entre os anos 1870 e 1920 - o repertório executado pelos músicos correspondia a gêneros musicais de dança europeus, nomeadamente: polcas, valsas, *schottisches*, quadrilhas e mazurcas²¹, introduzidos no Brasil pela vinda da corte Real Portuguesa.

1.3 Polca *chorosa* e brasilidade

Destas danças europeias, a polca foi certamente a que obteve maior popularidade e fixação, sendo inclusive equivocadamente considerada pelo carteiro enquanto uma criação nacional: "A polca é como o samba - uma tradição brasileira" (2014 [1936]: 122).

Gonçalves Pinto chega a atribuir adjetivações a este gênero de dança, o que leva-nos à certeza de que a execução instrumental em território brasileiro diferia-se daquela praticada na Europa: "A polca cadenciada e **chorosa** ao som de uma flauta [...]" (PINTO, 2014 [1936]: 123, grifo nosso). É evidente que uma hibridação cultural das danças de salão europeias com músicos de origem africana contribuiu para estas modificações.

A mesma adjetivação, "chorosa", é empregada pela folclorista Mariza Lira, ao encerrar o capítulo que versa sobre a polca no livro *Brasil sonoro: gêneros e compositores populares* (1938): "A polca **chorosa**, saltitante cedeu passagem ao maxixe" (LIRA, 1938: 235, grifo nosso).

Quer tenha contribuído para o surgimento do maxixe ou do choro (gênero musical)²², entendemos que, ao empregar a adjetivação "chorosa" à execução das polcas, Gonçalves Pinto e Mariza Lira estivessem se reportando a certa falta de

²¹ Paulo Castagna (2003: 9) apresentou-nos uma sexta dança de salão praticada durante o Segundo Império: a *redowa*, que assim como a valsa e a mazurca, é em compasso ternário. Este gênero, todavia, não gozou de popularidade, caindo rapidamente em desuso.

²² Ambos compartilham de origens muito similares, cujas distinções não são o nosso propósito. Cacá Machado sintetiza bem esta aproximação: "Por exemplo, uma polca interpretada de modo sincopado poderia ser chamado de choro e, se estivesse a serviço de uma dança, não seria mais polca e sim maxixe" (MACHADO, 2007: 30). A respeito da transição entre polca e maxixe, ver Wisnik (2004: 25-40).

rigidez rítmica na execução desta dança pelos músicos brasileiros, reportando, portanto, a um estilo interpretativo²³.

Outra adjetivação semelhante é também dada pelo carteiro, ao proferir que "A polca é a única dança que encerra os nossos costumes, a única que tem **brasilidade**" (2014 [1936]: 123, grifo nosso). Em *Carinhoso etc.: história e inventário do Choro* (1984), Ary Vasconcelos também utiliza esta palavra, desta vez em referência à execução das composições já elaboradas em solo nacional: "Grupos instrumentais do Rio de Janeiro, portanto, lá por 1870, começaram a fazer música brasileira - **brasilidade** que estava menos na origem do que na execução" (VASCONCELOS, 1984: 18, grifo nosso).

Também em referência a um determinado estilo de interpretação figura a citação de Henrique Cazes, ao caracterizar o chorão enquanto "o músico que '**amolecia**' as polcas" (CAZES, 2005 [1998]: 17, grifo nosso). Mário Sève (2016), por sua vez, refere-se a um "estilo chorado", enquanto verificamos, no discurso verbal de alguns músicos, o emprego do termo "abrasileiramento" ou, ainda, dos neologismos "choristicamente" e "chorosidade".

Podemos compreender com maior clareza o significado de estilo interpretativo característico do Choro ao observarmos as recorrentes aproximações deste com outros estilos musicais, como com o Barroco, no *Songbook Choro meets Bach* (CHORO MUSIC, 2011), com o *pop*, representado pelo disco *Beatles 'n' Choro* (CAZES, 2002-2005) ou, ainda, com o Clássico, representado pelo disco *Clássicos em Choro* (CARRILHO, 1980).

²³ É curioso saber que Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), a quem é atribuído a composição do primeiro tango brasileiro, *Olhos matadores* (SIQUEIRA, 1970: 80 e VASCONCELOS, 1984: 18), condenava, num primeiro momento, a composição de polcas "abrasileiradas" pelos ritmos do lundu. Segundo narra Regina Meirelles "o maestro queria que ela fosse mantida com suas características européias, para não ser confundida com música brasileira. Compunha polcas que soavam como alemãs ou austríacas" (MEIRELLES, 2003: 166).

1.4 A consolidação do gênero choro através de Pixinguinha

Precisar a transição de estilo para gênero é uma tarefa reducionista, uma vez que este não é um processo abrupto, mas que vai se desenvolvendo ao longo do tempo. Não obstante, descrever momentos deste processo pelo qual passou o Choro desde o início do século XX pode ser esclarecedor. Há um consenso entre os pesquisadores em creditar a Pixinguinha (1897-1973) o estabelecimento do choro enquanto gênero musical, a partir da década de 1910²⁴.

Os anos que marcaram esta transição sofreram de imprecisões terminológicas, como relatou, em certa ocasião, o próprio compositor a respeito da obra *Carinhoso*, elaborada no ano de 1917:

Quando eu fiz o *Carinhoso* era uma polca. Polca lenta. Naquele tempo tudo era polca, qualquer que fosse o andamento. Tinha polca lenta, polca ligeira, etcétera. O andamento do *Carinhoso* era o mesmo de hoje, e eu o classifiquei de polca lenta ou polca vagarosa. Mais tarde mudei para chorinho. Outros o classificaram de samba. Alguns preferiram choro estilizado. Houve uma quinta classificação – samba estilizado – que eu coloquei para fins comerciais. **Se eu fizesse o *Carinhoso* hoje, o chamaria de choro lento.** Não tem nada demais. **É preciso esclarecer que naquela época não havia choro, e sim música de choro, música que fazia chorar.** Nesse aspecto, polca também podia ser choro. É o caso do iê-iê-iê, nos tempos atuais. Toda música que aparece logo é chamada de iê-iê-iê, fato que muitas vezes não corresponde à realidade” (PIXINGUINHA apud CARVALHO, 1986 [1968]: 176, grifos nossos).

1.5 Sentido lato, sentido estrito

Entre 1978 e 1980 o pesquisador Ary Vasconcelos realizou uma ampla pesquisa fonográfica de repertório de Choro, comportando cerca de 3 mil obras, que deu origem à publicação *Carinhoso etc.: história e inventário do Choro* (1984). No prefácio do livro, intitulado *Papo furado*, Vasconcelos descreve seu processo de pesquisa:

Em dois anos de trabalho, levantei cerca de 3 mil choros, e creio que novas pesquisas poderão ampliar muito esse número. Claro, quando me refiro aqui a *choro*, emprego o termo no **sentido lato** de música instrumental que

²⁴ Segundo Cazes (2005 [1998]: 17); Severiano (2008: 35); e Carrilho (In: SÈVE; SOUZA; SILVA, 2009: 37).

formava, basicamente, o repertório dos chorões: polcas, tangos brasileiros, valsas, mazurcas, maxixes, xotes, choro (aqui no **sentido estrito**) e, em casos excepcionais, até mesmo sambas e marchas. Em princípio, toda a música popular instrumental brasileira, desde que contenha, pelo menos, alguns **elementos de brasilidade**, poderia ser considerado choro. O frevo, por exemplo, não deixa de ser um choro pernambucano (VASCONCELOS, 1984: 10, grifos nossos).

Entendemos que os "elementos de brasilidade" referidos por Vasconcelos compreendam aspectos estilísticos do Choro, discutidos anteriormente. É interessante notar nesta passagem a diferenciação imposta pelo autor entre a utilização da palavra "choro" enquanto sinônimo de peça de repertório dos chorões (sentido lato) e também enquanto gênero musical (sentido estrito). Entretanto, Ary Vasconcelos acaba por se contradizer algumas páginas adiante, quando elenca obras de Ernesto Nazareth (compositor este anterior à consolidação do choro enquanto gênero musical): "Se todo o repertório do choro se perdesse, o **gênero** poderia sobreviver só com as composições de Nazaré [...]" (VASCONCELOS, 1984: 19, grifo nosso).

1.6 O "universo do Choro"

Além das atribuições de sentido "lato e estrito" segundo a funcionalidade da palavra "choro", citada por Ary Vasconcelos, verificamos na utilização da expressão "universo do Choro" uma das principais alternativas empregada por diversos autores, embora este termo continue carecendo de rigor acadêmico.

Em *Linguagem harmônica do Choro* (2010), Adamo Prince analisa "mais de 40 choro de autoria de grandes mestres do gênero", conforme informa o subtítulo da publicação. A contracapa do livro traz a seguinte inscrição: "O choro e os demais gêneros do seu **universo**, como polca, maxixe, valsa, schottisch, entre outros, estão representados nesta obra pelos compositores mais expressivos desde a época de seu surgimento" (PRINCE, 2010: [s.n]). É contraditório o fato de o autor considerar, no subtítulo do livro, o choro enquanto gênero musical, analisando, no interior da publicação, obras como a polca *A vida é um buraco*, de Pixinguinha; ou, ainda, a valsa ligeira *O voo da mosca*, de Jacob do Bandolim.

Já no ensaio do pianista Daniel Muller, *As forças da “tradição” e da “mistura” e a música do grupo Quatro a Zero: uma reflexão sobre as derivações, no mundo do choro* (2006), o autor emprega no subtítulo do texto a expressão "mundo do choro", além de cometer um equívoco ao considerar enquanto sub-gêneros do choro gêneros que, na verdade, foram estabelecidos em um momento consideravelmente anterior, como a valsa e a polca: "Preocupamo-nos também em conhecer o choro em sua diversidade, afinal ele é um gênero múltiplo, composto de uma variedade de sub-gêneros - polcas, xotes, valsas, maxixes, frevos, choros propriamente e as infinitas variantes entre todos eles" (MULLER, 2006: 6-7).

Até mesmo o exímio musicólogo Mozart de Araújo parece ter escorregado em uma confusão terminológica ao cunhar o verbete Choro na *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*:

E quanto ao gênero choro, criado por esses conjuntos, nele se incluem várias formas de música instrumental, como polcas, tangos, xótis, mazurcas, valsas, lundus e maxixes, cuja técnica de composição, via de regra, não dispensa o uso de modulações imprevistas, armadas com o propósito de pôr à prova a capacidade ou o senso polifônico dos acompanhadores (MOZART DE ARAÚJO. In: ENCICLOPÉDIA, 1977: 192).

Este equívoco foi corrigido na segunda edição revisada e atualizada (MARCONDES, 1998), juntamente com a ampliação do verbete abrangendo um período cronológico mais recente.

Uma busca pelas ementas dos cursos oferecidos pela Escola Portátil de Música, uma das pioneiras e principais instituições de ensino do Choro no Brasil, trouxe-nos resultados interessantes:

Canto: "O curso é voltado para aprofundamento na **linguagem** de samba e choro [...]";

Cavaquinho: "Neste curso serão transmitidos os fundamentos do acompanhamento de cavaquinho para os diversos ritmos brasileiros **sob a ótica do Choro**";

Clarinete e saxofone: "Elementos técnico e interpretativos do clarinete aplicado à **linguagem** da música popular brasileira, partindo do choro";

Percussão: "Serão vistas questões técnicas para domínio da caixa, dos pratos, do bumbo e de outros instrumentos que fazem parte do **universo do choro**";

Prática de orquestra de cordas dedilhadas: "fazer que o aluno vivencie a prática de tocar vários **estilos** da música popular brasileira (choro, tango brasileiro, polca, maxixe, frevo, dentre outros)";

Violão: "treinamento prático dos diversos **ritmos conformadores do choro** - polca, maxixe, valsa, schottisch, etc. - e suas **ramificações**, como o samba e o frevo";

Composição: "Análise comparativa dos diversos **ritmos** que compõem o **universo** do choro" (ESCOLA PORTÁTIL, 2018: [s.n.], grifos nossos).

Além da frequência do uso da referida expressão "universo do choro", encontramos o vocábulo "linguagem" (nos cursos de canto e de clarinete e saxofone) que, assim como palavras que remetem a um discurso, tais como "vocabulário"²⁵, "idioma", "gramática", "fraseado"²⁶ e "sotaque", referem-se à uma maneira de execução, portanto suas acepções estariam vinculadas a um estilo interpretativo.

O curso de cavaquinho reporta à "ótica" do Choro, sinônimo de visão e perspectiva, que é a "maneira como algo é descrito ou interpretado" (DICIONÁRIO ONLINE, [s.n.]). Logo, acaba por remeter igualmente a um estilo interpretativo. O curso de prática de orquestra de cordas dedilhadas, por sua vez, finalmente utilizada a palavra "estilo", embora dê a entender que choro, tango brasileiro, polca, maxixe e frevo possuam diferentes estilos.

O curso de violão apresenta uma terminologia mais assertiva, "gêneros coformadores do choro". Um termo semelhante é exibido por Carlos Almada, no capítulo que versa sobre o Choro no livro *Harmonia Funcional* (2013):

No que se refere à harmonia [...] o choro possui, assim como o samba, sua própria sintaxe, como desejo demonstrar. Em relação aos **gêneros correlatos** (maxixe, polca, tango brasileiro, valsinha, xóti etc.), há quase que somente semelhanças, o que fará com que as conclusões deste trabalho possam ser generalizadas (ALMADA, 2013: 244, grifos nossos).

Almada comenta, ainda, sobre a "acepção generalizante do termo 'choro'" (ALMADA, 2013: 244) ao elencar numa mesma lista compositores anteriores a

²⁵ *O vocabulário do Choro: estudos e composições* é inclusive o título de um livro destinado ao ensino deste estilo interpretativo, de autoria de Mário Sève (1999).

²⁶ *Fraseado do Choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência* é o título da dissertação de mestrado também realizada por Mário Sève (2015).

Pixinguinha (tais como Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth etc.), ou seja, autores que não compunham o *gênero* choro, mas sim outros gêneros musicais com *estilo* de Choro.

Outra faceta revelada pelas ementas da Escola Portátil é a valorização do ritmo como principal elemento caracterizador dos diferentes gêneros musicais. Esta ideia é reforçada por Carlos Sandroni, na introdução de *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro* (2001), quando o etnomusicólogo afirma que "a batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros" (SANDRONI, 2012 [2001]: 16).

Acreditamos que a asserção de Sandroni possa compreender não somente a escuta como também a prática composicional, sobretudo no Choro, onde características formais, melódicas e harmônicas são compartilhadas por diferentes gêneros musicais (como foi também observado por Almada). O violonista e compositor Maurício Carrilho sanciona esta ideia, ao afirmar que:

A "Santíssima Trindade", melodia / harmonia / ritmo, no meu entender, é indissolúvel no Choro. Caminham juntas e, se em um ou outro caso um desses elementos se destaca, não podemos tomar a eventualidade como regra. Além do mais, se existe um elemento que sirva para distinguir nosso Choro de outros gêneros irmãos (como a milonga argentina, o Merengue e o Joropo venezuelanos, e tantos outros nascidos nas Américas pela miscigenação musical Indo-Afro-Européia), este é o ritmo. Melodias e harmonias são universais. O ritmo, ao contrário, é inimitável e intraduzível (CARRILHO, 1997: 5).

A título de ilustração, apresentamos, na figura abaixo (Fig. 2) possíveis levadas²⁷ rítmicas de alguns gêneros musicais que fazem parte do Choro - este simbolizado enquanto "universo".

²⁷ "Termo do jargão musical usado para designar um tipo de fórmula essencialmente rítmica, tocado em especial pela bateria e/ou pelo baixo, que define claramente o estilo do arranjo. É também usado, com idêntico sentido, o termo inglês *groove*" (ALMADA, 2000: 97).

Figura 2 - Possíveis levadas rítmicas de alguns gêneros musicais que fazem parte do Choro

Fonte: a autora.

1.7 Chorão é quem faz Choro

Parece haver concordância entre os variados discursos quanto ao emprego do termo "chorão" (e sua versão feminina, "chorona")²⁸. Este serve para designar tanto os músicos que fazem Choro quanto, em menor escala, os membros da comunidade, não necessariamente instrumentistas, mas dotados de características particulares, como o respeito à música, apreço aos grandes compositores e um apoio quase que militante.

Gonçalves Pinto já empregava o termo "chorão" com naturalidade, aplicando-o com maior frequência do que a palavra "choro" enquanto sinônimo de músico ou instrumentista: "Felizmente, este chorão da velha guarda ainda vive" (PINTO, 2014 [1936]: 134). O autor utiliza por uma única vez a versão feminina, chorona, ao se reportar à violonista Lily São Paulo (PINTO, 2014 [1936]: 134), por sinal uma das únicas musicistas, ao lado de Chiquinha Gonzaga e da cantora Plácida dos Santos, que ganhou um verbete do carteiro.

Com utilização menos frequente figura o termo "chorista". Aventamos que este neologismo tenha surgido a partir do programa "Noites dos Choristas" da TV

²⁸ Em inglês, encontramos a tradução do termo "chorão" para "weeper" (APPLEBY, 1983: 70).

Record de São Paulo, que contou com duas exibições, em 1955 e 1956, e teve como figura central Jacob do Bandolim²⁹.

Mas afinal, quem eram estes chorões? Um panorama pelo livro do Animal mostra-nos, em sua grande maioria, membros da baixa classe média, onde se mesclavam brancos, mulatos e negros. Grande parte era funcionário público, dos Correios, da Estrada de Ferro, Alfândega, Casa da Moeda etc. e músicos sem conhecimento formal. Dentre os "estudados", a maioria era proveniente das bandas militares.

Sabe-se que a instrumentação inicial dos chorões eram os trios de flauta, cavaquinho e violão, também designados por trio de pau e corda (pelo fato de a flauta da época ser de madeira) ou terno. Logo, se este agrupamento já possuía duas denominações específicas, os "choros" (aqui enquanto sinônimo de conjunto instrumental) certamente possuíam uma formação diferente daquela dos ternos. Esta crença é corroborada pelas memórias de Gonçalves Pinto, onde, dos cerca de 285 personagens descritos, a grande maioria era formada por violonistas, seguida por flautistas, cavaquinistas e oficleidistas (TINHORÃO, 2017: 121), mas figuravam também pianistas, trombonistas, bombardinistas, pistonistas, clarinetistas, saxofonistas, bandolinistas e inclusive violinistas, oboístas e também um fagotista³⁰. O pandeiro é mencionado uma única vez, haja vista que este instrumento foi introduzido à instrumentação típica dos chorões mais tardiamente.

Foi a partir de sua inserção juntamente com o violão sete cordas que se fixou a instrumentação característica do Choro: instrumento solista (flauta, clarinete, saxofone, bandolim etc.), cavaquinho, violão, violão sete cordas e pandeiro, denominada conjunto regional, e que permaneceria inalterada por muitos anos.

Em *O Rio de Janeiro do meu tempo* (1938), Luiz Edmundo descreve o cenário musical carioca, formado por grupos de serenata e Choro:

De dois generos são as serenatas que se fazem entre nós: a serenata de *cantigas* e a que se denomina *choro*. Na primeira avulta a voz humana

²⁹ Amaral Júnior (2017) destinou uma seção do seu livro *Conjunto Atlântico: uma história de amor ao Choro* para tratar deste assunto.

³⁰ Mário de Andrade colabora com esta ideia, ao dizer que os primeiros agrupamentos instrumentais eram "arrebanhados mais ou menos sem discriminação de instrumentos, sem intenção sinfônica nenhuma, apenas derivado da ocasião" (ANDRADE, 1989: 136).

ferindo a melodia, subalternizando todo o conjuncto harmonico da massa instrumental. No *choro*, o caso é differente, a voz humana não se escuta e só os instrumentos é que cream: uns, as melodias; outros, as harmonias que se conjugam em original e intimo concerto. No primeiro dos grupos, no dos cantadores seresteiros, entoam-se cantigas, em geral, gemedoras, tristes e cantochônicas, e no segundo, no dos instrumentistas, dos *chorões*, musicas de sansa: schotischs, mazurkas, polkas, valsas e quadrilhas, solfa que se desfere, outrosim, em adagio plangente, porque na época o soffrimento é flor que se cultiva com prazer. No bando dos seresteiros de cantigas, formam os violões, os cavaquinhos, os bandolins e outros instrumentos de corda; no outro bando, além desses, os instrumentos de sopro: óboes, ofclides, flautas, clarinetas e até trombones e pistões. No repertório dos *chorões* estão as valsas languorosas de Francisca Gonzaga, os syncopados tangos de Ernesto Nazareth, de J. Christo e Assis Pacheco, schotisch de Nicolino Milano, Aurelio Cavalcante, Costa Junior e Symphonias Ornellas, musicas pathéticas, adocicadas, que os instrumentos suspiram melosamente, a escorrer ternura, provocando suspiros, e saudades (EDMUNDO, 1938: 280).

Figura 3 - *Tocador de violão*, ilustração de Armando Pacheco para o livro *O Rio de Janeiro do meu tempo* (1938).

Fonte: Edmundo (1938: 275).

1.8 A roda de Choro enquanto prática musical e evento social

Entendemos que as acepções da palavra "choro" referentes a um evento social e a uma prática musical possuam significações muito próximas que chegam a se confundir, ambas relacionadas ao contexto da roda de Choro.

Gonçalves Pinto já fazia menção à "roda do choro" com maior frequência do que utilizava isoladamente a palavra "choro" com estas conotações: "O nome de Neco na roda do choro é um santuário, é uma veneração na formação dos seus acordes [...]" (PINTO, 2014 [1936]: 75) ou "Quem será que na roda do choro não conhece este herói?" (PINTO, 2014 [1936]: 135).

Para além de um mero encontro entre músicos para a prática de um repertório em comum, a roda de Choro envolve também aspectos de convivência social em comunidade, sendo dotada de uma série de regras de conduta implícitas entre seus pares e transmitidas informalmente através da observação ou do diálogo³¹.

Ao se referir sobre o Choro, o jornalista Ilmar Carvalho reporta-se a uma confraria: "Como nasceu, cresceu, amadureceu e está envelhecendo (?) esse gênero musical tipicamente carioca, essa forma de expressão artística que tem algo místico? Forma, em torno de si, uma confraria de 'iniciados', com seus segredos, seu vocabulário próprio [...]" (CARVALHO, 1972: 53).

Vasco Mariz, por sua vez, chega a fazer um paralelo entre Choro e religião:

O *chorão* tinha o sentimento profundo da realização espontânea. Dava tóda a sua alma quando tocava. Tinha verdadeiro culto religioso pelo *chôro*, vivia para tocar, compor e cantar. A mulher para êle era um mero incidente. Tipo oposto era aquêle que, por conveniência momentânea, para conquistar uma mulher bonita, se fazia seresteiro (MARIZ, 1959: 138).

³¹ Poderíamos mencionar, como exemplo, atitudes como: respeitar a forma da música; evitar o acompanhamento de pandeiro durante a execução de valsas; na presença de mais de um violonista sete cordas, deixar os contrapontos a cargo de somente um intérprete; evitar a mesma tessitura entre os violões; evitar a prática concomitante de mais de um pandeirista e cavaquinista; intercalar os solos de cada seção entre os instrumentos melódicos; não dobrar a melodia com outro instrumentista a não ser que seja requisitado; abrir para sessões de improvisos somente com consentimento (verbal ou gestual) entre os membros da roda etc.

Ao frequentar uma roda de Choro ouvem-se valsas, sambas, choros, maxixes, *schottisches*, tangos brasileiros e uma grande variedade de gêneros musicais diversos daquele intitulado choro. Em *Levadas brasileiras para violão* (2013), José Paulo Becker adverte seus leitores para que esta multiplicidade não confunda os menos familiarizados: "Até hoje, numa roda de choro tocam-se valsa, polca, maxixe. Músicas como *Cheguei* (Pixinguinha) ou *Apanhei-te Cavaquinho* (Nazareth) são consideradas choros, mas o ritmo é de maxixe" (BECKER, 2013: 19)³².

1.9 A pecha do "chorinho"

Embora Henrique Cazes adote em seu livro a grafia "Choro", argumentando que "o objetivo do livro é mostrar o Choro em sua dimensão mais ampla" (CAZES, 2005 [1998]: 19), para o cavaquinista a palavra no diminutivo refere-se ao Choro "clássico", praticado sem modificações significativas que impliquem em ensaios:

Chorinho, Esta variação muito usada de nomenclatura do Choro ganhou a partir dos anos 1970 um significado específico. Passou a ser chorinho a forma mais cristalizada do Choro.

Hoje em dia, quando um músico de Choro convida outro para um trabalho e quer avisar que o repertório é o mais usual e sem arranjos, vai logo avisando:

- Vai rolar um chorinho (CAZES, 2005 [1998]: 19).

O violonista Marco Pereira corrobora desta ideia, acrescentando, em seu livro *Ritmos brasileiros para violão* (2007), que esta designação tem relação com o andamento das peças e refutando uma possível conotação pejorativa:

Chorinho é uma denominação carinhosa que se dá ao choro de andamento mais rápido. Durante algum tempo esse choro mais saltitante também foi chamado de 'choro sapeca' e bastante explorado por músicos e compositores populares. O tratamento informal das pessoas e coisas no diminutivo é um traço cultural do povo brasileiro e não existe nisso nenhuma intenção pejorativa (PEREIRA, 2007: 40-41).

³² Como mencionado anteriormente, *Apanhei-te cavaquinho* é classificada por Nazareth enquanto polca. Não obstante, é natural o emprego de diferentes levadas de acordo com a concepção de cada chorão e, por vezes, uma única peça comporta diferentes figurações rítmicas em cada uma de suas seções, como será visto no adiante, na concepção de Zé Barbeiro sobre a polca *Ameno Resedá*.

Livingston-Isenhour e Garcia (2005: 213) pensam exatamente o contrário, ao afirmarem que, no uso atual, "chorinho" refere-se a peças de andamento lento, enquanto "choro" estaria relacionado a peças de andamento mais vivo.

Em *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ler, onde curtir* (2003), o historiador André Diniz agrega ainda mais uma informação um tanto quanto questionável: que o termo "chorinho" teria relação com a forma em apenas duas seções de determinadas obras: "Apesar de algumas opiniões depreciativas sobre a palavra chorinho, ela também se popularizou como referência ao gênero, designando um tipo de choro em duas partes, ligeiro, brejeiro, muito comunicativo" (DINIZ, 2003: 13).

Embora encontremos uma série de composições e álbuns de importantes chorões que empregam a carinhosa e muitas vezes nostálgica denominação "chorinho" em seus títulos³³, verificamos no discurso verbal e textual dos chorões a preferência do vocábulo "Choro" em oposição a "chorinho", este último usado majoritariamente pelos membros de fora da comunidade em acepções generalizantes, mas que independem de instrumentação, andamento ou forma das composições.

Neste sentido está o discurso do violonista e compositor Maurício Carrilho, que acredita que a utilização do diminutivo estaria relacionada a uma negação ou omissão do reconhecimento da importância do Choro para a música brasileira³⁴:

Os brasileiros sempre mascararam o choro, omitindo ou dando a esse gênero diversas denominações (tango brasileiro, maxixe, corta-jaca), algumas pejorativamente diminutivas (chorinho, tanguinho) e a isso se deve o suposto e ilusório declínio de nossa principal manifestação musical (CARRILHO. In: FERNANDES, 2010: 370).

³³ Dentre as composições podemos mencionar *Chorinho na praia*, de Jacob do Bandolim; *Um Chorinho em aldeia*, de Severino Araújo; *Chorinho de gafieira*, de Astor Silva etc. Já quanto aos álbuns, citamos: *Chorinhos e Chorões* (1961), de Jacob do Bandolim; *Revendo com a flauta os bons tempos do Chorinho* (1977), de Carlos Poyares; *Antologia do chorinho* (1975) e *Chorinhos didáticos para flauta* (1993), de Altamiro Carrilho etc.

³⁴ Por outro lado e ironicamente, o poeta Vinícius de Moraes, que se auto intitulava "poetinha", considerava o uso do diminutivo um charme carioca e costumava dizer: "Gosto dos diminutivos, porque nada no diminutivo faz mal" (MORAES apud MACHADO, 2005: 4).

1.10 Possíveis soluções

Neste capítulo verificamos as mais variadas acepções, incluindo eventuais equívocos, em torno da palavra "choro". Acreditamos que um dos pontos mais críticos compreenda as distinções entre gênero e estilo, constituindo este um verdadeiro vespeiro da musicologia, cujas discussões poderiam se estender inclusive a uma nova tese³⁵.

Não obstante, alguns autores têm encontrado alternativas capazes de contornar esta questão de maneira satisfatória e precisa, como é o caso da utilização do termo "gêneros correlatos", colocando assim num mesmo patamar o choro enquanto gênero musical tão estabelecido quanto seus antecessores (valsa, polca, *schottisch*, quadrilha e mazurca), contemporâneos (maxixe e tango brasileiro) e posteriores (samba, baião etc.).

A análise textual de materiais de diferentes épocas e autores aliada à observação do discurso verbal e textual dos próprios chorões e à expressão "universo do Choro" fez-nos enxergar uma oitava - e talvez a mais importante - acepção para a palavra: o Choro considerado enquanto uma manifestação cultural fortemente estabelecida e dotada de características próprias, sendo a roda de Choro seu principal polo agregador³⁶. Paulo Marcos Puterman endossa essa conclusão quando afirma que:

O aspecto social do choro era marcante na época de sua configuração musical. Ele não tinha um ritmo claramente característico. O que existia era

³⁵ Destacamos o trabalho de dois pesquisadores que se propuseram a esta discussão tendo o Choro como objeto de estudo: *Choro: gênero ou estilo?*, de Mário Sève (2016), e *Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro*, de Willian Fernandes de Souza (2016), ambos publicados no mesmo ano, mas que chegaram a instigantes e distintas conclusões.

³⁶ Corroborar com esta compreensão o fato de o Choro estar em processo de instrução para registro enquanto Bens Imateriais pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), tendo como proponente o Clube do Choro de Brasília (05/2012). De acordo com o instituto, os bens imateriais "caracterizam-se pelas práticas e domínios da vida social apropriados por indivíduos e grupos sociais como importantes elementos de sua identidade. São transmitidos de geração a geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, sua interação com a natureza e sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade. Contribuem, dessa forma, para promoção do respeito à diversidade cultural e à criatividade humana" (IPHAN, 2014: [s.n.]). Podemos mencionar como alguns exemplos já inscritos pelo IPHAN no Livro de Registro das Formas de Expressão - Bens Culturais Imateriais o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2004), o Jongo no Sudeste (2005), o Frevo (2007), o Tambor de Crioula do Maranhão (2007) e o Carimbó (2014).

uma forma social de convivência lúdica que, aliada à instrumentação utilizada pelos músicos, resultava em um modo peculiar de prática musical coletiva e de formação de um grupo unido por laços afetivos (PUTERMAN, 1985³⁷. In: ALMEIDA, 1999: 23).

Gonçalves Pinto parece ter tido a mesma convicção, quando, ao descrever o músico Bulhões, disse: "No Rio não existe sociedade que não conheça este astro do choro" (PINTO, 2014 [1936]: 151)³⁸.

Assim, após longo período de reflexão, chegamos a um posicionamento que acreditamos ser o mais coerente e plausível de evitar confusões: grafar a palavra Choro com a inicial maiúscula nas suas mais variadas acepções, salvo quando esta fizer referência específica ao gênero musical. Este, portanto, passará a ser denominado por choro (com "c" minúsculo).³⁹

Em complemento a esta conclusão, sugerimos a utilização das seguintes terminologias frente às oito acepções encontradas para a palavra "choro":

Tabela 4 - Sugestão de palavras a serem empregadas de acordo com as acepções do vocábulo "choro(s)"

ACEPÇÃO	SOLUÇÃO
1. conjunto instrumental	grupo de Choro ou regional
2. peça de repertório	Choro
3. evento social	roda de Choro
4. músico	chorão ou chorona
5. gênero musical	choro
6. prática musical	roda de Choro
7. estilo interpretativo	Choro
8. manifestação cultural	Choro

Fonte: a autora.

³⁷ PUTERMAN, Paulo Marcos. *Choro: a construção de um estilo musical*. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1985.

³⁸ Este raciocínio ficaria ainda mais evidente se substituíssemos a palavra "choro" por *Rock*.

³⁹ Creditamos esta inspiração na leitura da tese de Vanildo Palheta Monteiro (2016), em que o autor grafa a palavra Carimbó com a inicial maiúscula para representar a manifestação em sua totalidade, e carimbó, com a inicial minúscula, em referência ao tambor de mesmo nome.

CAPÍTULO 2

*Violão velho, Choro novo: vida e obra de Zé Barbeiro*⁴⁰

2.1 O violonista

Filho primogênito de seis irmãos, José Augusto Roberto da Silva nasceu em 4 de fevereiro de 1952 na cidade de São Miguel dos Campos⁴¹, Alagoas. Aos dois anos mudou-se com a família para a cidade de São Paulo, permanecendo por um curto período na região da Vila Maria (Vila Medeiros e Vila Gustavo), até se estabelecerem no município de Carapicuíba, região Metropolitana de São Paulo, local onde os seus pais, Maria Sérgio dos Santos Silva e João Roberto da Silva, permaneceriam até o final de suas vidas. Ainda criança começou a trabalhar como engraxate na barbearia do pai, passando posteriormente a herdar dele a profissão de barbeiro e o gosto pela música. Diferentemente do pai, ele desenvolveu esta habilidade musical:

Entre os 4 irmãos do meu pai que eu conheci, só meu pai foi barbeiro e também só meu pai que tocava acordeom. Da família toda, foi o único que mexeu com música. Eu acordava com ele tocando, ele adorava forró. Até hoje ele gosta, só que não toca mais porque está com 81 anos de idade e também porque nunca tocou direito, nunca estudou... (BARBEIRO. In: AMARAL JÚNIOR, 2013: 411).

Foi através do acordeom do Seu João e de um violão esquecido na barbearia em que trabalhavam que Zé Augusto, como era chamado na juventude, foi tendo contato com a música, aprendendo o violão por conta própria ou com esporádica ajuda de músicos amadores que por ali passavam. Era o auge da Jovem Guarda e, influenciado pelos amigos de colégio e querendo se destacar com as meninas,

⁴⁰ Partes deste capítulo foram publicadas nos anais da IV Jornada Acadêmica discente do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP (PALOPOLI, 2017d).

⁴¹ Encontramos, em algumas referências sobre o compositor, a errônea informação de que seu local de nascimento teria sido a capital do estado de Alagoas, Maceió.

aprendeu a tocar alguns sucessos de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, como *Calhambeque*.

Com bom ouvido e habilidade musical, porém sem muitos recursos financeiros, Zé ganhou de um vizinho chamado Joel, já falecido, uma guitarra para acompanhá-lo em músicas do iê-iê-iê, passando a integrar um grupo amador que costumava ensaiar na cidade de Mairinque. Bruscamente, Zé rompeu com este grupo e com a guitarra em função do seu primeiro e impactante contato com o Choro, aos vinte anos de idade.

Foi no camarim de um festival de música em Osasco, em que José Augusto foi se apresentar no início dos anos 1970⁴², que ele conheceu o bandolinista Milton da Silva e o violonista João Nicolau de Almeida, conhecido no meio dos chorões por João Macacão (n. 1940). Os músicos tocavam o choro *Alvorada*, de Jacob do Bandolim, e Zé ficou fortemente impressionado com a música e com os bordões do violão sete cordas. Receptivo, João Macacão percebeu grande potencial no jovem, dando-lhe algumas dicas e indicando discos. Zé passou então a se dedicar ao Choro com muito afinco, intercalando os estudos com o trabalho na barbearia⁴³.

Assim, comecei a comprar discos que ouvia na barbearia, onde tinha uma vitrola portátil, e desde a hora que eu entrava eu já colocava uma música. Meu pai falava: "Você não cansa dessa porcaria?". E eu só ouvia choro. Quando eu não tinha cliente, além de ouvir eu ficava tocando, tentando aprender, e quando eu tinha um cliente eu cortava o cabelo dele sem deixar de ouvir. Cheguei até a furar disco (BARBEIRO. In: CASTELLOTTI, 2011: B2).

Sem condições de comprar um violão sete cordas de imediato, Zé supriu o bordão grave afinando a sexta corda do violão em Do, embora este recurso não funcionasse adequadamente, pois a corda logo cedia, perdendo assim a afinação, além da falta de sequência na linha dos baixos pela ausência da corda Mi.

⁴² Há uma imprecisão em relação ao ano específico em que este evento ocorreu. Encontramos registros que indicam o ano de 1971 (PIRES, 2009); 1972 (BARBEIRO. In: RODRIGUES, 2010); 1973 (BARBEIRO. In: VALENTE, 2014: 337); e ainda, "1972-1973" (BARBEIRO. In: LARANJA, 2009). Em entrevista pessoal com Zé Barbeiro, o compositor não soube nos informar o ano com exatidão.

⁴³ Apesar de se tratar de diferentes momentos históricos, é quase impossível não fazer um paralelo entre Zé Augusto e os músicos barbeiros que antecederam os grupos de Choro. Sobre tudo pelo horário flexível e por não ser um trabalho exclusivamente braçal, este ofício permitia que muitas pessoas se desenvolvessem no âmbito musical, intercalando a jornada de trabalho com momentos de estudo do instrumento.

Estreitando laços com João Macacão, Zé passou a acompanhá-lo nas rodas de Choro, dando canjas sempre que possível. Conseguiu comprar seu violão sete cordas cerca de cinco anos depois e passou a substituir João Macacão sempre que necessário, chegando posteriormente a integrar o conjunto Amantes do Choro, em São Miguel, zona Leste de São Paulo.

[...] eu devo registrar aqui que o João Macacão me deu todo o apoio do mundo e ele foi o primeiro que eu vi tocar e, realmente, o primeiro que me deu a chance de tocar, me convidando aonde ele tocava né, ele já tocava na noite na época, e ele falou assim: “pô Zé, você tem condições de tocar choro bem, começa a frequentar as rodas de choro e tal...”! E eu fiz. Ele mandou comprar tudo quanto era relacionado a Dino (Horondino Silva)... (BARBEIRO. In: LARANJA, 2009: [s.n.]).

Além de incentivá-lo a tocar Choro, João Macacão forneceu-lhe o nome artístico que o acompanharia por toda a sua carreira artística, destacando-o dos demais Zés com o epíteto Zé Barbeiro (Fig. 4).

Figura 4 - Zé Barbeiro em apresentação com o trio Tecendo o Choro, em 9 maio de 2016, na Universidade Católica de Santos

Fonte: fotografia de Ric Pereira.

Devidamente batizado, Zé Barbeiro passou a tocar na noite paulistana no início da década de 1980 com Américo do bandolim e seu regional e, embora eventualmente retornasse de madrugada para a casa, em Carapicuíba, em função dos horários limitados dos ônibus, jamais deixou de abrir a barbearia na manhã do dia seguinte. Exigência de seu pai, que não via com bons olhos a carreira de músico e que sonhava em ter um filho doutor.

Obcecado pelo violão sete cordas, Zé Barbeiro dedicou-se com afinco ao estudo do instrumento, sempre por conta própria e tendo na figura de Dino 7 cordas⁴⁴ o seu maior expoente.

Por volta de 1995, Zé deixou definitivamente o seu trabalho na barbearia para se dedicar exclusivamente à carreira de músico. Foi também nesta mesma época que o violonista começou a pesquisar um modo mais próprio de interpretar o Choro:

Eu mesmo mudei, foi passando o tempo e vi que poderia fazer mais do que aquelas linhas que eu sempre fazia, igual do Dino ou de outros mestres. Eu sei fazer e faço o tradicional, mas comecei a querer alterar umas coisas, a harmonia, o ritmo [Fig. 5]. Os antigos não querem que mude nada, é pra tocar igual a gravação, do mesmo jeito. Hoje é diferente, devido ao estudo isso está mudando. E acho mesmo que tem que mudar, a música instrumental está muito avançada hoje (BARBEIRO. In: VALENTE, 2014: 339).

⁴⁴ O violão de 7 cordas começou a ser utilizado no Choro por China (Otávio Littleton da Rocha Vianna, 1888-1927), irmão de Pixinguinha e, posteriormente por Tute (Arthur de Souza Nascimento, 1886-1957). Entretanto, é atribuído a Horondino José da Silva, o Dino 7 cordas (1918-2006), a consolidação de um estilo interpretativo específico, caracterizando o violão 7 cordas enquanto um instrumento contrapontístico.

Figura 5 - Choro *Gostoso*, de Jacob do Bandolim, com harmonia original (cifras na segunda linha) e possível reharmonização proposta por Zé Barbeiro (cifras na linha superior)

Gostoso

Jacob do Bandolim

The musical score for 'Gostoso' is presented in a single system with two staves. The top staff contains the original melody, and the bottom staff contains the original harmony. A second set of chords, proposed by Zé Barbeiro, is written above the original harmony. The score is in 2/4 time and B-flat major.

Original Harmony (Second Line):

- Measures 1-2: F⁶, F⁶
- Measure 3: A⁷
- Measure 4: Dm
- Measure 5: D⁷
- Measure 6: G¹³
- Measure 7: G⁷
- Measure 8: Gm⁷, C⁷
- Measure 9: C⁷
- Measure 10: Am⁷(add11), F⁶
- Measure 11: A^b7(^b5)
- Measure 12: Gm, C⁷
- Measure 13: G^b7(^b5)
- Measure 14: F⁶, F⁶
- Measure 15: F⁶
- Measure 16: Fm⁶/A^b, Fm⁶/A^b
- Measure 17: C/G, C/G
- Measure 18: Dm, D[#]m
- Measure 19: Em⁶/E, C
- Measure 20: E^bm⁶/E^b
- Measure 21: Dm⁶, G⁷
- Measure 22: G⁷
- Measure 23: Csus⁴, C⁷
- Measure 24: C⁷, C⁺5
- Measure 25: A⁷(^b5), F⁶
- Measure 26: A^b7(^b5)
- Measure 27: G⁷(^b5), G⁷
- Measure 28: G⁷(^b5)
- Measure 29: Csus⁴, C⁷
- Measure 30: C⁷
- Measure 31: Cm⁷(add11), F⁶
- Measure 32: B¹¹, F⁷
- Measure 33: B¹¹, B^b6
- Measure 34: E^b9, B^bdim
- Measure 35: A¹³, F/C
- Measure 36: A⁷([#]5)
- Measure 37: D⁹/A, D⁷
- Measure 38: G¹³, G⁷
- Measure 39: G⁷([#]5)
- Measure 40: C⁹, C⁷
- Measure 41: C⁹, C⁷
- Measure 42: C[#]+7, F⁶
- Measure 43: F[#]+7
- Measure 44: Gm⁷, C⁷
- Measure 45: C⁷

Proposed Reharmonization (Top Line):

- Measures 1-2: F⁶, A⁷
- Measure 3: Dm
- Measure 4: D⁷
- Measure 5: G¹³
- Measure 6: G⁷
- Measure 7: Gm⁷, C⁷
- Measure 8: C⁷
- Measure 9: Am⁷(add11), F⁶
- Measure 10: A^b7(^b5)
- Measure 11: Gm, C⁷
- Measure 12: G^b7(^b5)
- Measure 13: F⁶, F⁶
- Measure 14: F⁶
- Measure 15: Fm⁶/A^b, Fm⁶/A^b
- Measure 16: C/G, C/G
- Measure 17: Dm, D[#]m
- Measure 18: Em⁶/E, C
- Measure 19: E^bm⁶/E^b
- Measure 20: Dm⁶, G⁷
- Measure 21: G⁷
- Measure 22: Csus⁴, C⁷
- Measure 23: C⁷, C⁺5
- Measure 24: A⁷(^b5), F⁶
- Measure 25: A^b7(^b5)
- Measure 26: G⁷(^b5), G⁷
- Measure 27: G⁷(^b5)
- Measure 28: Csus⁴, C⁷
- Measure 29: C⁷
- Measure 30: Cm⁷(add11), F⁶
- Measure 31: B¹¹, F⁷
- Measure 32: B¹¹, B^b6
- Measure 33: E^b9, B^bdim
- Measure 34: A¹³, F/C
- Measure 35: A⁷([#]5)
- Measure 36: D⁹/A, D⁷
- Measure 37: G¹³, G⁷
- Measure 38: G⁷([#]5)
- Measure 39: C⁹, C⁷
- Measure 40: C⁹, C⁷
- Measure 41: C[#]+7, F⁶
- Measure 42: F[#]+7
- Measure 43: Gm⁷, C⁷
- Measure 44: C⁷

Fonte: transcrição de Cibele Palopoli (melodia) e Zé Barbeiro (harmonias).

Aos poucos, Zé Barbeiro passou a se destacar por uma diferenciada maneira de tocar, caracterizada por grande agilidade, sobretudo na condução do ritmo com a mão direita, e também sendo capaz de expandir os limites de dinâmica do violão. Tocando em festas e na noite, o músico naturalmente acabou desenvolvendo artifícios para que pudesse ser mais ouvido em meio a ambientes ruidosos, quer pela conversa entre os presentes, quer por características acústicas desfavoráveis ou por se tratar de locais ao ar livre.

O Zé tem aquela mão de pedreiro que tinha João Pernambuco. Mas é capaz de enveredar pelos acordes dissonantes, pelo flamenco. Mais importante: é ligadíssimo no solista, sabendo responder a cada provocação com um repertório de recursos inigualável (NASSIF, 2004: 4).

São inúmeros os trabalhos realizados por Zé Barbeiro. Nos anos 1980 participou do programa *O Samba pede passagem*, apresentando-se ao lado de Leci Brandão, Zeca Pagodinho, Tobias da Vai-Vai, Talismã, Bebeto de São João Caprí e Boca Nervosa.

Zé Barbeiro integrou o grupo Nosso Choro, criado em 1986, participando da gravação dos discos *Nosso Choro* (1998, Fig. 6), *Primeira classe* (2002, Fig. 6), *Serestas, Sambas e Canções*; de quatro CDs da pianista Rosária Gatti (Alma Brasileira; *Zanzando no Chorinho*; *Ernesto Nazareth e Radamés Gnattali*; e *Chiquinha Gonzaga 150 anos*) e do disco *Roda de Choro* (2006, Fig. 7), do bandolinista Luis Nassif. Participaram deste conjunto os músicos Stanley Carvalho (clarinete), Milton de Mori (bandolim), João Wertchko (Joãozinho "Torto" - cavaquinho) e Gentil do Pandeiro, tendo Marco Bertaglia (violão) e Marcelo Gallani (pandeiro) se juntado ao grupo posteriormente.

Figura 6 - Capas dos CDs *Nosso Choro* (1998) e *Primeira classe* (2002)

Fonte: acervo do compositor.

Figura 7 - Capa do CD *Roda de Choro* (1996), do bandolinista Luis Nassif (selo RGE). Na foto estão Stanley Carvalho (clarinete), Bombarda (acordeom), Milton de Mori (cavaquinho), Nelsinho Risada (cavaquinho), Luis Nassif (bandolim), Zé Barbeiro (violão) e Marcelo Gallani (pandeiro) no Bar do Alemão (Av. Antártica, 554, Água Branca, São Paulo)

Fonte: acervo do compositor.

Zé Barbeiro também integrou a banda de baile Bananeira, que apresentava-se regularmente no Bar Avenida, e realizou um concerto no Festival de Jazz de Vienne, França, em junho de 1998. Acompanhou por cerca de dois anos o guitarrista Armando da Costa Macêdo, conhecido como Armandinho, e também o flautista Altamiro Carrilho em suas vindas para São Paulo.

O violonista fez parte do regional do bandolinista Aleh Ferreira, gravando alguns discos e apresentando-se na 15ª Feira Mundial do Livro, em Guadalajara, México (2002). Já em 2004, acompanhou o bandolinista Danilo Brito na conquista do 7º Prêmio Visa de Música Brasileira - Edição Instrumental, realizado pela Rádio Eldorado de São Paulo, tendo participado da gravação do CD *Perambulando* (2005).

Enquanto violonista, participou integralmente dos discos *Mumbaba* (1998), de Jotagê Alves e Magali Géara; *Choros inéditos* (2005), de Aleh Ferreira; *Cão* (2006), de Rômulo Fróes; e *Afinidades* (2016), de Fábio Peron.

O violão de Zé Barbeiro também está presente em algumas faixas dos seguintes álbuns: *Forró da Baronesa* (2000), *Sertão* (2002) e *Luas de Gonzaga: uma história de Luiz* (2012), de Gereba; *Acerto de contas de Paulo Vanzolini* (2002, CDs 1, 2 e 3); *Calado* (2004), de Rômulo Fróes; *O samba é meu dom* (2004), de Fabiana Cozza; *Alessandro Penezzi* (2006); *Maurício Tapajós: sobras repletas* (2006); *Irmãos de som* (2008), de Alex Buck; *Serestando* (2009), de João Macacão; e *Fábio Peron e a confraria do som* (2015).

Foi violonista, arranjador e diretor musical do disco *Divino samba meu* (2004), de Dona Inah, com o qual a cantora conquistou o prêmio TIM na categoria Revelação (2006). Durante o mês de março de 2005, realizou com esta intérprete uma turnê de divulgação do disco pela França, tendo subido ao palco da Maison de Cultures du Monde em Paris, e pelo Marrocos. Zé Barbeiro também assinou a direção musical e os arranjos do terceiro CD da cantora, *Fonte de emoção* (2013), gravado em parceria com o grupo Cadeira de Balanço. Já ao lado de Nailor Proveta, conduziu o CD *Samba comigo* (2010), da cantora Anaí Rosa.

O músico também tocou nos mais importantes redutos de samba e Choro da cidade de São Paulo, como os bares Catedral do Choro, Clube do Choro, Vou Vivendo, Café Society, Bar do Cidão e Ó do Borogodó. Neste último, situado na Rua

Horácio Lane, n. 21, Vila Madalena, Zé apresenta-se semanalmente desde 2000 até os dias de hoje. Foi neste local que se deu o encontro de Zé Barbeiro com o violonista Alessandro Penezzi, o flautista Rodrigo Y Castro e a pandeirista Roberta Valente, culminando na criação do grupo Choro Rasgado.

Além da fértil amizade, a parceria com Alessandro Penezzi rendeu a participação dos músicos no projeto Violões do Brasil (2005)⁴⁵ e a conquista do 2º lugar no V Prêmio Nabor Pires de Camargo (2006).

A carreira de Zé Barbeiro foi condecorada com o segundo lugar do 1º Festival de Choro de Curitiba (2004, com a música *Baba de calango*), com os prêmios de melhor instrumentista e de melhor música instrumental na Feira Avareense de Música Popular (FAMPOP, 2004 a 2007), com a gravação das peças *Chorando a tempo* e *Ponto de tripa*, respectivamente na primeira e segunda edição do Festival Instrumental de Guarulhos (2008) e com o primeiro lugar no Festival Botucatuense da Música Brasileira, Botucanto (2008, com a música *Respira fundo*).

Em sua trajetória artística, Zé Barbeiro já acompanhou diversos artistas consagrados, tais como Silvio Caldas, Jamelão, Raul de Barros, Elizete Cardoso, Ademilde Fonseca, Emilinha Borba, Altamiro Carrilho, Batatinha (Oscar da Penha), Nelson Sargento, Inezita Barroso, Carlos Poyares, Noite Ilustrada, Ângela Maria, Evandro do Bandolim, Raul de Souza, Elza Soares, Martinho da Vila, Laércio de Freitas, Nei Lopes, Ataulfo Alves Júnior, Leci Brandão, Almir Guineto, Wanderléa, Luiz Melodia, Armandinho Macêdo, Thobias da Vai-Vai, Zeca Pagodinho, César do Acordeom, Dudu Nobre e Yamandú Costa.

Além disso, o violonista tem se apresentado com uma legião de músicos de destaque sobretudo no cenário do Choro e do samba, dos quais podemos mencionar: Adriano Andrade, Agnaldo Luz, Ailton Reiner, Alê Moura, Aleh Ferreira, Alessandro Penezzi, Alex Buck, Alexandre Arruda, Alexandre Ribeiro, Alfredo Castro, Allan Abbadia, Allan Gaia Pio, Altino Toledo, Amoy Ribas, Anaí Rosa, André

⁴⁵ O projeto Violões do Brasil teve como resultado a gravação de dois CDs, um DVD e um livro. Zé Barbeiro e Alessandro Penezzi gravaram as obras *Arranca toco* (do compositor Meira) e *São Braz* (de autoria do próprio Penezzi). Produzido por Myriam Taubkin e patrocinado pela Petrobrás e pelo SESC/SENAC, a série realizou um panorama nacional sobre o violão brasileiro, constando, entre os instrumentistas, nomes como Sérgio e Odair Assad, Badi Assad, Marco Pereira, Fábio Zanon, Turíbio Santos, Rogério Caetano, Carlos Barbosa Lima, Marcus Tardelli, João Lyra, Maurício Carrilho, Paulo Porto Alegre, Paulo Bellinati, Guinga e Zé Menezes.

Fajersztain, Ângela Coltri, Arismar do Espírito Santo, Artur Bernardo, Baloi, Barão do pandeiro, Betinho Sodré, Bia Góes, Bombarda, Bruno Vinci, Caito Marcondes, Canhotinho do Bandolim (*in memoriam*), Carmen Queiróz, César do Acordeom, César Roversi, Cibebe Palopoli, Cidão do Cavaquinho (*in memoriam*), Claudinho Martins, Cléber Silveira, Corina Meyer, Cris Bosch, Daniel Allain, Danilo Brito, Dario Hanna, Deise Trebitz, Deni Domenico, Dinho Nogueira, Douglas Alonso, Dudah Lopes, Edinho Silva, Edmilson Capelupi, Eduardo Malta, Elisa Meyer, Emerson Bernardes, Enrique Menezes, Fabiana Cozza, Fabinho Soares, Fábio Peron, Fabrício Rosil, Filipe Dourado, Gabriela Machado, Gabriela Silveira, Gentil do Pandeiro (*in memoriam*), Getúlio Ribeiro, Gian Correa, Giba Favery, Guilherme Lamas, Gustavo Bali, Hamilton de Holanda, Henrique Araújo, Ildo Silva, Isaías Bueno de Almeida, Israel Bueno de Almeida, Ítalo Peron, Ivan Banho, Jane do Bandolim, Jean Freitas, João Francisco Correia, João Poleto, Joãozinho Torto (*in memoriam*), Jotagê Alves, Juliana Amaral, Leandro Cândido, Léo Rodrigues, Leonardo Thomsen, Lia Meyer, Lucas Arantes, Lucas Gabriel Martins Camargo, Luis Passos, Luizinho 7 Cordas, Lula Gama, Maicira Trevisan, Maik Oliveira, Makiko Yoneda, Marcel Martins, Marcelinho Montserrat, Marcelo Gallani, Márcio Modesto, Marco Bailão, Marco Bertaglia, Marcos Paiva, Marina Siqueira, Marquinho Mendonça, Marta Ozzeti, Messias Britto, Mestrinho, Milton de Mori, Nando Souza, Nícolo de Caro, Paulo Calamita, Paulo Ramos, Pedro Ramos, Pratinha Saraiva, Rafael Esteves, Rafael Mota, Rafael Schmidt, Rafael Toledo, Ricardo Valverde, Roberta Valente, Roberto Figuerôa, Roberto Seresteiro, Rodrigo Y Castro, Ronaldo do Bandolim, Rogério Botter Maio, Stanley Carvalho, Swami Jr., Tadeu Romano, Thiago Espírito Santo, Tiganá Macedo, Tigrão do pandeiro (*in memoriam*), Toninho Carrasqueira, Toninho Ferragutti, Ubiratan Nascimento, Vagner Oliveira, Vitor Casagrande, Vitor Lopes, Walter Pinheiro, Wesley Vasconcelos, Xixa (*in memoriam*), Xeina Barros e Yves Finzetto.

Zé Barbeiro casou-se pela primeira vez aos 24 anos com Carmen Roberto da Silva, tendo dois filhos: Fabrício Roberto da Silva (n. 01/03/1976), o Fabrício Rosil, que, assim como o pai, seguiu a carreira de músico, sendo cavaquinista, cantor e compositor, e a professora Isabela Roberto da Silva (n. 22/05/1980). Após tornar-se viúvo, Zé casou-se pela segunda vez com a pesquisadora Karina Poli. Doutora em Ciências da Comunicação pela USP, Karina desenvolveu projetos culturais visando

a divulgação e a perpetuação da obra de Zé. Foi graças a ela que o compositor obteve fomento em seus três primeiros discos autorais e suas respectivas promoções nos meios de comunicação. Não raro é possível ouvir sua obra como trilha sonora de programas televisivos como *Fantástico*, *Globo Repórter* ou *Esporte Espetacular*, estando o repertório musical quase sempre relacionado a matérias que envolvam assuntos sobre o Brasil.

2.2 O compositor

Não levou muito tempo para que, a partir da sua busca por novas maneiras de interpretar, Zé enveredasse para a composição musical. Embora o músico tenha estudado teoria musical por conta própria, ciente de que saber ler e escrever partituras seria um diferencial, sua escrita sempre foi muito intuitiva e essencialmente orientada pela sua prática enquanto violonista de Choro. O próprio compositor relata esta influência na elaboração de suas melodias:

Tenho o hábito de brincar com o ritmo utilizando a harmonia e a baixaria como forma de dialogar com os solistas. Acredito que a influência esteja aí. Minha maneira de tocar sempre esteve ligada a essa proposta [...] Na realidade, como sou um autodidata, minhas composições acabam sendo criadas de modo espontâneo. Não faço uso racional dos recursos, simplesmente testo e, se ficou bom, registro (BARBEIRO. In: CARRILHO, 2010: 20).

O início de sua prática composicional foi favorecido pela popularização do *software* de edição de partituras *Encore* (Fig. 8). Zé, então, passou a utilizá-lo como ferramenta para testar combinações melódicas, harmônicas e até timbrísticas, sem deixar de imprimir às suas obras traços de sua personalidade e de sua trajetória musical.

Figura 8 - Cifras no software *Encore*

Fonte: a autora.

Em entrevista concedida à pesquisadora Paula Veneziano Valente, Zé Barbeiro pronunciou-se a respeito do seu processo composicional:

Comecei a assoviar umas melodias, escrevia e depois ia ver se alguém tocava. Porque eu não sou solista, sou violão base, quando eu componho eu ponho no papel e dou para um solista tocar. Porque uma coisa é você ouvir no computador e outra ouvir o cara mesmo tocando (BARBEIRO. In: VALENTE, 2014: 338-339).

Além disso, sua forte vivência no Choro fez da estrutura de suas composições algo natural e espontâneo:

Para mim vem junto, a melodia e a harmonia. Eu penso na melodia e já vem a harmonia, quando eu ponho no computador já vou conferindo. Não tenho método, a melodia vem da cabeça da gente. Eu não sei explicar, pra mim é assim. Eu vou associando a melodia e vou fazendo. Quanto às partes, de tanto você tocar choro, as formas estão na sua cabeça. Ajuda na hora de pensar nas partes. Eu acredito que quando componho, acabo a primeira parte e a segunda já está encaminhada, e a terceira também (BARBEIRO. In: VALENTE, 2014: 341-342).

Foi no mês de junho de 2000 que Zé Barbeiro, então aos 48 anos de idade, elaborou sua primeira composição, o choro ***Maria mole*** (2000)⁴⁶. Nos anos subsequentes, o violonista passou a compor regularmente, chegando a um total de 238 obras em fevereiro de 2018, entre choros, polcas, baiões, maxixes, valsas, sambas, gafieiras, frevos e tanguinhos, além de gêneros híbridos, como choro-maxixe, polca-tango, choro-bossa e polca-choro, e outros menos usuais ao universo dos chorões, como xote, bossa nova, lundu, rumba e marcha. Esta diversidade em sua produção musical é reflexo de sua formação musical fortemente enraizada no Choro que, desde os primórdios do seu surgimento, esteve relacionado aos gêneros de dança.

Todas as obras de Zé Barbeiro estão grafadas no *Encore*, tendo o compositor um cuidado especial em registrar a data de criação e procurando ser bastante específico em sua notação musical.

Elencamos no gráfico abaixo (Tab. 5) a quantidade de peças escritas por ano, verificando que, embora o número de obras seja bastante variável, Zé Barbeiro não teve hiatos em sua trajetória composicional.

Tabela 5 - Quantidade de peças compostas por ano até fevereiro de 2018

Fonte: a autora.

⁴⁶ Destacamos em negrito os títulos das peças citadas pela primeira vez ao longo deste capítulo.

Assim como o Choro em suas origens, a obra de Zé Barbeiro é essencialmente instrumental. Embora algumas peças sejam bem tradicionais – em forma Rondó contendo 16 compassos em cada sessão e com tonalidades vizinhas – a grande maioria se destaca por fugir destes moldes, seja em aspectos harmônicos, métricos ou formais. Zé Barbeiro faz uso constante de convenções⁴⁷ e breques⁴⁸ inusitados, acordes dissonantes, melodias angulosas e métrica mista.

Eu gosto muito da forma que eu estou fazendo nas composições, acho que tem muita coisa para criar dentro do gênero ainda, sem fazer grandes alterações, mudanças de compassos, formas, etc. (BARBEIRO. In: VALENTE, 2014: 342).

Das 238 composições elaboradas por Zé Barbeiro, verificamos uma grande predominância de choros. Aqueles de andamento moderado, são denominados *choros lentos*⁴⁹ pelo compositor e, como exemplo, podemos mencionar as seguintes obras: ***Lua nova*** (2003), ***Tudo ilusão*** (2005), ***Cativo*** (2006), ***Minha primeira vez*** (2007) e ***No rancho do Jatobá*** (2012).

Minha primeira vez é uma das poucas obras de Zé em que o título surgiu posteriormente à composição da música. Estreada em um *show* realizado na cidade de Sorocaba, a peça foi batizada pelo público, tendo posteriormente sido registrada em arranjo para violão solo no disco *Segura a bucha!*.

Embora (ainda) não possuam letra⁵⁰, Zé Barbeiro tem cinco obras classificadas enquanto *choro canção*: ***Um chorinho para todos*** (2009), ***Piano*** (2013), dedicado à pianista japonesa Makiko Yoneda, ***Pássaros*** (2014), ***Júlia***

⁴⁷ Terminologia utilizada na música popular para designar uma "frase (ou fragmento) de caráter fortemente rítmico que é dobrada por inteiro ou parcialmente pelos instrumentos da base (nem sempre todos, mas bateria e baixo não podem faltar). Dependendo da situação e da ênfase desejada, outros instrumentos melódicos podem juntar-se à convenção" (ALMADA, 2000: 97).

⁴⁸ Pausas gerais.

⁴⁹ Em nossa pesquisa, observamos que alguns chorões cariocas costumam utilizar a denominação de *choro varandão* ao se referirem à levada rítmica de choros de andamento moderado, como é o caso da obra *Vibrações*, de Jacob do Bandolim.

⁵⁰ Em entrevista à autora desta pesquisa, o compositor declarou-se receptível a eventuais parceiros letristas.

(2014), inspirada no nascimento da filha do baterista Giba Favery e **Canção para Sofia** (2012), em homenagem à sua neta Sofia (n. 25/12/2009), filha de Fabrício e Eloísa.

Assim como os supracitados choros-canção *Júlia* e *Canção para Sofia*, é significativa a quantidade de obras em que Zé Barbeiro homenageia crianças, geralmente filhas de amigos músicos que tocam com o compositor.

Bem-vinda, Laura (2009) foi elaborada antes mesmo de saberem o sexo e o nome da filha do clarinetista Alexandre Ribeiro, por isso este choro possuía o título provisório de *Benvin*. A obra foi registrada no disco Alexandre Ribeiro Quarteto (2014), contando com a interpretação do clarinetista, além de Henrique Araújo (cavaquinho) e Gian Correa (violão 7 cordas).

Anita (2013) é o nome da filha do saxofonista Walter Pinheiro e também de um *tanguinho* composto por Zé, que possui "uma levada semelhante àquela de *Adeus nonino*", conta o compositor, que nos relatou que ouvia frequentemente obras de Astor Piazzola à época da composição. O choro **Quelu Cholu** (2015) foi também inspirado na pequena Anita, que dizia esta frase sempre que questionada pelos seus pais sobre o que ela gostaria de ouvir no rádio.

As duas músicas **Manuela** (2016, gafieira) e **A Manuela chegou** (2016, valsa) foram elaboradas em homenagem à filha do trombonista André Zahran.

Já a filha do casal Henrique Araújo e Júlia Engler inspirou Zé a compor uma valsa, **Tereza** (2016). **Maria** (2016), filha de Dinho Nogueira e Daiany Silva, foi também contemplada com uma valsa, sendo que as duas obras foram registradas no disco *Enaltecendo o Choro*.

Flor do Ipê (2016) também faz parte do álbum, e foi elaborada a partir de um pedido da flautista e autora desta tese, Cibele Palopoli, responsável por batizar a obra.

Em uma das entrevistas realizadas com o violonista, Zé Barbeiro disse-nos que quando se sente triste, compõe valsas. Embora o compositor possua apenas doze obras deste gênero compostas até o momento, algumas valsas de títulos reflexivos corroboram com sua declaração: **Minhas mazelas** (2007), **Ó vida, ó azar**

(2013) e *Viver é bom... morrer deve ser melhor* (2014). Além destas, incluímos na relação de valsas títulos como *O sonhador* (2003), *Pensando em ti* (2007), *Apenas mais uma valsa* (2012), escrita para duo de violão e acordeom, *Passeando no parque* (2016), inspirado em uma caminhada no Parque Villa-Lobos, *Sentimento oculto*⁵¹ (2016), elaborada em um momento de profunda saudade do seu falecido pai e *Iguais* (2012), cujo título refere-se "ao violão e ao coração batendo juntos", tendo esta obra recebido letra do artista plástico Eduardo Climachauska (n. 1958), o Clima.

Com o hábito de compor sozinho, são poucas as obras de Zé assinadas em coautoria. Além da mencionada valsa, temos o maxixe *Bafo de bode* (2004), composto em conjunto com o violonista Alessandro Penezzi, responsável também pelo título da obra⁵²; o frevo *No fio da navalha* (2014), cuja seção A foi escrita exclusivamente pelo saxofonista César Roversi, tendo o músico recorrido à criatividade de Zé Barbeiro para a elaboração da segunda parte da obra; o choro-canção *Pra sonhar* (2018), que ganhou letra do advogado Arnaldo Palopoli; e o baião *Crista alta* (2012, Fig. 9), composto por Zé em homenagem à percussionista Cristina Bosch e que recebeu posteriormente letra da intérprete, tendo esta versão sido finalista do Festival Botucatuense da Música Brasileira (Botucanto, 2014).

⁵¹ Pixinguinha também possui uma valsa com este mesmo título.

⁵² É interessante notar que, assim como Zé Barbeiro, Alessandro Penezzi também remonta à tradição dos chorões de empregar termos engraçados, de dupla conotação, além de prestar homenagens nos títulos de suas composições. Temos como exemplo as obras *Cuspindo Marimbondo* (CHORO RASGADO, 2004); *Be-a-Baden* (PENEZZI, 2006); *Capitão Rodrigo*; *Vá penteá macaco* e *Ainda que Milton de Mori* (PENEZZI; RIBEIRO, 2010).

Figura 9 - *Crista alta* (2012), música de Zé Barbeiro e letra de Cris Bosch

Crista Alta

Chora tem choro no mar
Samba roda na onda
E longe o violeiro
Sente no vento o lamento da cheia maré
Balançando a melodia em beira d'água
Na crista alta
Ouça a cantiga calunga gira e dê sua mão pra dançar
Ciranda
Ciranda vem ciranda vai
Dançar no embalo do mar
Abre essa roda tem mais gente a entrar na dança
E a negra noite é apenas uma criança
E ele pé na areia mão na água lembrando a cidade

Alguma coisa acontece no seu coração
Vem o mar trazer memórias desse inteiro amor
Nessa brisa lenço voa saia roda moça proza
manda um verso para o violeiro ouvir
E de longe chega a voz que lhe aflora a dor
a saudade desse amor
que voltou em forma de melodia
E juntos vão rodar ciranda
Ciranda vem ciranda vai
Girando a roda
O dia vem raiando e desperta alegria
Pelo perdão por entre as mãos
Das lembranças cada instante vira nota numa corda
Cada corda uma tensão
E essa força é tão constante
Todo amor tem disso
E de repente vai se libertar por além da terra além do mar
Feito uma estrela no céu que já não existe
e o brilho dela está sempre a te escutar

Fonte: material cedido por Cris Bosch.

O baião começou a ter grande presença na música popular em meados da década de 1940, passando a alcançar compositores e intérpretes dos mais variados gêneros, inclusive os músicos chorões. Waldir Azevedo chegou a vender duzentos mil discos em seis meses com o estouro do baião *Delicado* (1951), sendo inclusive requisitado a ser gravado na Europa (TINHORÃO, 2013: 257).⁵³ Zé Barbeiro preserva as características mais fundamentais do gênero, como o uso do modo mixolídio em *Tome tento* (2006), cujo título foi sugerido pela Karina Poli. Dentre outros baiões, figuram *Canseira* (2002), que leva este título pelo fato de o violonista considerar a obra "simples demais"; *Na frigideira ela dança* (2006), "inspirado no cozimento de uma rã"; *Desmilinguido* (2006), *Baião torto* (2016) e *Olho de peixe e frieira* (2014). Esta última obra teve seu título inspirado em um comentário do amigo e técnico de som, Mazinho, a respeito de um casal que dançava de uma maneira pouco usual no bar Ó do Borogodó: "se você estiver tocando e prestar atenção na dança deles, vai certamente sair do ritmo", brincou o compositor.

Ainda em se tratando de gêneros musicais nordestinos, o compositor possui um único xote, *Chorando as pitangas* (2005), e outro frevo (além daquele co-autorado com César), *Isabela* (2009). Inspirado na sua filha, Zé Barbeiro brinca que a jovem e a obra compartilham uma alegria contagiante.

⁵³ O sucesso de *Delicado* foi tamanho que a obra ganhou letra de Ari Vieira e interpretação da cantora Ademilde Fonseca. Stan Kentou, por sua vez, elaborou uma versão orquestral da peça e - pasmem - até mesmo o compositor italiano Salvatore Sciarrino (n. 1947) citou-a em *Efebo con Radio* (Jovem menino com rádio, 1981), para voz e orquestra.

Tendo obtido grande sucesso na Europa dos séculos XVIII e XIX, a polca sofreu diversas transformações ao cruzar o Atlântico, sendo que a levada rítmica executada por músicos brasileiros hoje em dia difere-se em diversos aspectos da polca dita europeia. No contexto do Choro, este gênero musical em geral contempla obras de caráter animado e títulos jocosos, tais como *O gato e o canário* e *Marreco quer água*, de Pixinguinha, e *Siri tá no pau*, de Jacob do Bandolim.

Com títulos também girando em torno do reino animal, datam de outubro de 2017 as polcas mais recentes do compositor: **Domando elefante** (2017), em que o nome foi sugerido pela autora desta tese, em referência a uma polca para ser executada na flauta baixo, e **O gato** (2017), inspirado no Dimmy, bichano de sua namorada. Doze anos antes, Zé Barbeiro havia composto **A porca torceu o rabo** (2005).

Chuva em Floripa (2007) surgiu em função do mau tempo na cidade de Florianópolis nas duas ocasiões em que Zé esteve lá, e foi gravada no disco *Segura a bucha!*, contando com a agilidade do flautim de Rodrigo Y Castro. O flautista, aliás, forneceu ao compositor o título do choro **Pé de cabra** (2008) e da polca **O que seria se não fosse?** (2009). Sua amiga Juliana foi homenageada na primeira polca elaborada por Zé Barbeiro, **Juca** (2001).

Barbeiro barbudo (2009, polca), segundo Zé, faz referência à figura dele mesmo, enquanto a polca **Endividado** (2009) foi motivada pela falta de dinheiro. Podemos ainda citar as polcas **Caricatura** (2004), **Nossa!!! Essa é muito ruim** (2016), e **Passa amanhã essa polca** (2011), que traz uma expressão corriqueiramente utilizada por Zé quando não gosta de algo: "passa amanhã".

A respeito da polca *Endividado*, a pesquisadora Paula Valente comenta que "apesar da rítmica ser típica da polca, com colcheias e semicolcheias, o compositor inova ao propor um improviso mais 'descolado' da melodia, ou seja, baseado principalmente na harmonia (VALENTE, 2014: 121), que raramente repete as notas da melodia.

Domingo eu vou lá (2002) é uma das poucas obras do autor cuja forma musical é estritamente tradicional, contando com três seções, A, B e C, contendo 16 compassos em cada uma delas. O título deste maxixe faz referência às rodas de

Choro que ocorriam tradicionalmente aos domingos, na casa da amiga Mazé (*in memoriam*), em Sorocaba. Curiosamente, Pixinguinha possui uma obra homônima, mas este fato era, até então, desconhecido de Zé Barbeiro e foi-lhe informado por nós. **Roçando o umbigo** (2017), por sua vez, foi definido pelo compositor enquanto "um maxixe canseira".

Atribuir a Choros títulos de fatos do cotidiano é algo corriqueiro, como reporta Magda Clímaco, tendo como contexto a cidade de Brasília:

[...] hábito de compor choros comentando as reuniões e peculiaridades de companheiros chorões, como foi o caso de "Divina Flauta" composto pelo chorão Avena de Castro em homenagem à flautista Odette Ernest Dias e "Sábado à tarde" composto pelo mesmo Avena em homenagem às reuniões que a francesa promovia sempre aos sábados em sua casa [...] (CLÍMACO, 2012: 6).

São classificadas enquanto *bossa-nova* quatro obras de Zé Barbeiro: **Sou menos que nada** (2002), que tinha como título inicial *Boleto e o sax*, um trocadilho com o nome do saxofonista João Poleto; **Arraial do Cabo** (2005), inspirada em um passeio realizado neste município com a Karina Poli; **Afundando caiaque** (2008), que teve Karina também enquanto protagonista de um episódio ocorrido em Cajaíba; e **Violão quebrado** (2006), composto em função de um acidente com o seu violão ocorrido no Magnólia Bar.

Habitado a tocar em diversos bares, restaurantes e casas noturnas, muitas das obras de Zé Barbeiro foram compostas ou inspiradas nestes ambientes de trabalho. O choro **Tem dia que de noite é duro** (2012), por exemplo, faz uma humorada brincadeira com os dias em que o tempo demora a passar.

O choro **Rasgueira** (2006) leva o nome de um bar localizado na esquina entre as ruas Gabriele D'Annunzio e Vicente Leporace, no bairro do Campo Belo, em São Paulo. Foi lá que nasceu **40 minutos** (2005), elaborada no curto período de tempo referido no título deste choro. O **Choro 190** (2014) recebeu este título justamente por Zé acreditar ser sua centésima nonagésima composição, embora, em se tratando de Zé Barbeiro, poderia se especular sobre uma possível anedota policial.

Considerado pelo autor um choro sambado, esta obra foi registrada no disco *Enaltecendo o Choro*.

Assim como *Rasgueira*, o antigo bar **Caro amigo** (2013) emprestou seu nome para outro choro de autoria do compositor. O estabelecimento situava-se na Rua Borges Lagoa, 350, na Vila Clementino, também em São Paulo, e seu dono, por sua vez, forneceu a Zé outro título para uma composição: **Pé de lã** (2013). O compositor explicou-nos sobre o significado do nome deste choro: "pé de lã é quando o amante sai com passos bem levinhos, sem fazer barulho". E se esta obra refere-se ao amante, o *choro amaxixado* **O fura fronha** (2016) revela o marido traído, na gíria popular.

O choro **Ó do Borogodó** (2004) faz tributo ao bar onde o compositor apresenta-se regularmente, enquanto **Não perca o rebolado** (2008, choro) surgiu a partir da observação dos passos de dança de seus frequentadores. **Léosado** (2009) é uma gafieira cujo título faz trocadilho com o nome do dono deste mesmo estabelecimento, o trombonista Leonardo Gola, enquanto uma de suas obras mais recentes, o choro **Intervalo** (2017, Fig. 10), faz referência às pausas entre as entradas realizadas pelos grupos que se apresentam no bar.

Figura 10 - Pausas entre as frases no choro *Intervalo* (2017)

Fonte: acervo do compositor.

Contando já com dois registros em disco - no autoral *No salão do Barbeiro* e também no CD *Afinidades* (2016), do bandolinista Fábio Peron - a gafieira ***A turma*** (2011) foi elaborada entre duas apresentações ocorridas em Araraquara, numa ocasião em que o compositor foi acompanhar a cantora Fabiana Cozza ao lado dos músicos Marcos Paiva, Douglas Alonso, Henrique Araújo e "toda a turma". Segundo Zé, a ideia surgiu durante a primeira apresentação, tendo a obra sido estreada no palco no evento seguinte.

Elaborada no ano seguinte, ***Um cantinho na gafieira*** (2012), faz homenagem ao dançarino Alê Cantinho, e traz a instrumentação de flauta, saxofone, trompete, trombone e violão. Com formação instrumental semelhante (flauta, clarinete, trombone, piano, violão e cavaquinho), a também gafieira ***Quem errar... cai*** (2014) foi concebida para o grupo que se apresentava no bar Pau Brasil, formado por Ângela Coltri (flauta), Makiko Yoneda (piano), Juninho Alves e Bruno Vinci (violões), Tiganá Macedo (percussão) e Allan Abbadia (trombone). Data da mesma época ***Onde andaré meu trombone????*** (2014, gafieira), composta por ocasião do roubo do instrumento de Allan.

Tentar derrubar os músicos é também algo bastante tradicional entre os chorões, conforme aponta a pesquisadora Márcia Taborda:

Quando o acompanhador não conseguia atinar com a harmonia do solista, dizia-se que tinha *caído*. Essa expressão foi tão vulgarizada, que aparecia freqüentemente no título de polcas como *Caiu, não disse*, de Viriato e *Não caio noutra*, de Ernesto Nazareth (TABORDA, 2010: 132).

Classificar uma obra enquanto gafieira deixa implícito o seu caráter de dança. Zé Barbeiro possui outras obras cujos títulos também revelam esta característica: o choro ***Dançante*** (2009), ***Balançando as cadeiras*** (2008), considerado pelo compositor um *choro sambado*, e ***Só não dança quem não quer*** (2016), classificado enquanto *choro amaxixado*.

Atribuir às obras denominações de gêneros musicais híbridos, como o mencionado choro amaxixado, quer por características rítmicas, quer pelo desejo de se destacar no mercado editorial, tornou-se uma prática consagrada entre os compositores de Choro desde os primórdios de seu surgimento. Zé Barbeiro utiliza-

se deste hábito na busca por uma adjetivação que corresponda com maior fidelidade à levada rítmica idealizada por ele. Assim, encontramos a inscrição de *choro-bossa* nas obras ***Mamão com açúcar*** (2001) e ***Causando na pista*** (2011), *polca-choro* em ***Essa é irmã daquela*** (2011) e *polca-tango* em ***Melindrosa*** (2016).

O compositor também fundamenta-se em gêneros musicais alheios ao universo do Choro para classificar as suas composições. Este é o caso da *rumba* ***Dr. Platiléonas*** (2009), que faz um trocadilho entre as platinelas do pandeiro e o nome do percussionista Léo Rodrigues, e da salsa ***Koolongo*** (2011), composta em virtude de uma viagem realizada para acompanhar a cantora Dona Inah no Marrocos, após Zé ter visto um placa em árabe que parecia conter uma inscrição semelhante ao título da música.

Paula Valente afirma que, em entrevista pessoal com Zé Barbeiro, o compositor mostrou-se hesitante em descrever o gênero ao qual ***Dr. Platiléonas*** se insere. A pesquisadora acredita que esta é a obra de Zé Barbeiro "que mais se distancia do choro tradicional. A instrumentação é comum, flauta e clarinete, violão, violão de 7, e pandeiro. O ritmo se assemelha a um maxixe, na parte A, escrito em compasso de quatro tempos, com uma levada de baixo deslocada" (VALENTE, 2014: 121).

Em declaração conferida ao jornal *Estadão*, Zé Barbeiro diz:

O choro e o samba vêm em primeiro lugar, mas eu gosto de bolero, tango, música japonesa e italiana. As pessoas até me perguntam se, com toda essa estrada, eu não penso em dar aulas. Até penso, mas nunca vou largar o bar e a noite, na diversão que é tocar com os amigos (BARBEIRO. In: NOBILE, 2011: D4).

Bergamota azeda (2012) é classificada pelo compositor enquanto salsa e foi inspirada em uma rua de mesmo nome, próxima a casa em que ele morava. Outras salsas escritas por Zé Barbeiro são: ***Ciranda*** (2014), ***Vinagrete de molusco*** (2013) e ***Tanga tolada*** (2012). Esta última surgiu por sugestão de uma frequentadora do bar Ó do Borogodó e, segundo afirma o compositor, "dialoga com *Koolongo*".

O *fox-trot* esteve em alta no Brasil nos anos 1930, sobretudo por influência da música de cinema norte-americana, sendo este gênero amplamente utilizado por compositores da chamada música vocal. Foi também este gênero musical escolhido

por Zé para a obra **Cabaré** (2016), composta na ocasião em que o violonista participou do musical Garrincha, exibido no Sesc Pinheiros. Esta peça, todavia não chegou a entrar no elenco por ter sido considerada excessivamente sofisticada pelo diretor musical do espetáculo.

Zé também é autor do *bolero* **Sem chãõ** (2016) e da *marcha* **Sessedentário** (2009). Relata o compositor que o título desta obra surgiu a partir de um comentário do seu amigo percussionista Júlio César Barro: "certo dia fomos tocar juntos em um evento e o Júlio acabou vindo direto da noitada. Ele chegou se desculpando todo, falando que estava com o desodorante vencido e também com mau hálito, chamando isso de 'c-c' dentário!!!", brinca o compositor, que não hesitou em guardar a expressão para dar vida à uma nova obra.

Filho do Osvaldinho da Cuíca, Júlio Cesar possui grande vivência nas escolas de samba. Foi deste universo que ele trouxe instigantes expressões que Zé acabou utilizando para nomear suas obras: o choro **Ferimento leve** (2012), por exemplo, refere-se a "um ritmo tranquilo, suave", enquanto **Sem massagem** (2012), vem para reprovar aqueles "que se fazem de morto ao tocar nas escolas de samba, só fazendo careta. Tem que tocar pra valer, ali é "sem massagem", contou-nos Zé, que fez da expressão um choro sambado.

Também inspirado nas conversas com Júlio, o choro **Se estiver com câimbras não entre** (2013) diz respeito às rodas de samba, "quando o sujeito que estava tocando não aguenta mais e para. 'Você está com câimbras?' perguntam-lhe os colegas". Esta obra foi gravada pelo Quarteto Pizindim no disco *O som que vem do Leste* (2017), contando com a interpretação de Emerson Bernardes (cavaquinho), Koka Pereira (pandeiro), Rafael Esteves (bandolim) e Rodrigo Carneiro (violão 7 cordas). Foram igualmente motivados por Júlio os títulos das músicas *Vinagrete de molusco* e **Choro acumulado** (2013).

Segundo definição encontrada no dicionário, picomã significa um tipo de sujeira formada por teias de aranha misturadas com poeira. Conta Zé Barbeiro que, certa vez, no antigo Bar do Cidão, seu amigo Marcos, psicólogo e frequentador assíduo do estabelecimento, comentou sobre isso. O compositor guardou este nome e, assim que lhe apareceu inspiração, fez o choro **Picomã** (2004).

O choro ***Não estou no barato de escutar ensaio*** (2008) reflete outro comentário da mesma pessoa, ao se reportar que não gostava de frequentar o bar em dias de pouco movimento, uma vez que os grupos pareciam mais ensaiar do que se apresentar para o público. Ouvinte atento, Zé transformou outra frase, desta vez proferida pelo seu amigo, o também violonista Alessandro Penezzi, em mais um choro: ***Muito bem... que mais você sabe fazer?*** (2014), que faz referência àquelas pessoas que "querem se mostrar demais", contou-nos Zé.

Cientes do peculiar senso de humor de Zé Barbeiro, muitos de seus amigos passaram a colecionar títulos de obras excêntricos, sugerindo-lhe sempre que possível. Este foi o caso do bandolinista Danilo Brito, responsável por nomear onze obras do compositor: os choros ***Cangote de lesma*** (2004), ***Lagartixa desdentada*** (2005), ***Lábios de preá*** (2007), cujo título original era *Ela e mim*, ***Calo de dromedário*** (2009), ***Espuma de sapo*** (2009), ***Mingau de lagarto*** (2011), ***Esqueleto de gafanhoto*** (2013), ***Cobertor de orelha*** (2015) e ***Engasga gato*** (2015), o tanguinho ***Lambari descascado*** (2005), cuja percussão, de acordo com o compositor, possui a levada rítmica de coco, e o baião ***Desmilinguido*** (2006).

Nomes inventivos também foram fornecidos ao compositor por Gabriel, filho da Karina Poli: ***Bugiganga no mocó*** (2009) e ***Conversa reta não faz curva*** (2012), ambos transformados em choro pela fértil criatividade do violonista.

Criativo e bem humorado, Zé Barbeiro inspira-se nas mais diversas situações e informações. O choro ***Baba de calango*** (2002), por exemplo, teve seu título captado na fala de um personagem humorístico, o Didi, do programa Os Trapalhões. Esta expressão, por fim, não apenas batizou um choro, mas também um álbum inteiro, gravado pelo conjunto Choro Rasgado em setembro de 2004.

Foi também assistindo TV, desta vez a um filme de Elvis Presley, que Zé Barbeiro reparou que a barraca que vendia cachorro quente em um parque de diversões era chamada de ***Ponto de tripa*** (2007). Sua vasta imaginação levou-o a compor um choro com este nome, gravado no disco *Segura a bucha!* e também vencedor o II Festival Instrumental de Guarulhos (2008). O choro ***Frei(o) de rato*** (2015) também teve seu nome proveniente de algum programa televisivo, do qual o compositor não se recorda exatamente.

Os títulos das composições de Zé Barbeiro refletem a sua vasta criatividade e senso de humor. Embora a grande maioria possua algum motivo específico para ter sido empregado, tais como sugestões de amigos, situações vivenciadas pelo compositor, homenagem aos companheiros etc., há uma série de peças cujos nomes surgiram ao acaso. São eles os choros ***Cara metade*** (2003), ***Enforcando o moreno*** (2005), ***Visceras*** (2005), ***Lêndas do Choro*** (2005), ***Carniça ambulante*** (2006), ***Se não tem o que fazer, faz Choro*** (2006), ***Ela e eu*** (2007), ***O dia seguinte*** (2008), ***Tapa buraco*** (2008), ***Fogaréu*** (2009), ***Dente de alho*** (2010), ***Jiló com cebola*** (2012), ***Violão velho, Choro novo*** (2015), ***O bicho pegou*** (2016) e ***Vai quem pode*** (2017).

O ***Choro vesgo*** (2002) já dá a entender desde o título de que não se trata de um choro composto nos padrões tradicionais. De acordo com Zé Barbeiro, esta obra não tem uma linha específica de Choro, possuindo uma harmonia "meio torta". Outro destaque a este aspecto é dado na nota do encarte do CD: "com harmonia e melodia alteradas, este choro, muito próximo da bossa nova, permite ao solista as mais inusitadas variações" (Encarte do CD *Baba de Calango*, 2004).

Chá de macaco (2004, Fig. 11) é possivelmente a obra mais conhecida de Zé Barbeiro. Uma breve busca no *Youtube* é capaz de encontrar mais de dez vídeos em que diferentes intérpretes executam este choro nos mais variados andamentos e em diversas situações, desde apresentações em conservatórios, passando pela Rede Cultura no programa Sr. Brasil, até chegar a uma apresentação realizada em Tóquio, no Japão. Este choro foi composto na ocasião em que o músico realizou um *show* em Niterói (RJ), sendo seu título sinônimo de bebida forte para alguns habitantes locais. Segundo depoimento do compositor, a obra "é um choro com variações de ritmo e sua última parte [C] tem uma levada rítmica de choro meio misturado com baião".

O título do choro **Clarinetista enchendo o sax** (2004) demonstra a habilidosa capacidade de Zé Barbeiro em criar trocadilhos com gírias populares. **Azulejo e pouca telha** (2006, choro) satiriza a calvície de um amigo, que não ficou nem um pouco contente com a homenagem. **Chorâmbulo** (2008, choro) é uma aliteração entre as palavras "choro" e "sonâmbulo", enquanto o choro **Caórdico** (2009, Fig. 12), brinca com a palavra "caótico". O título desta última obra surgiu a partir de uma conversa com a Karina Poli, em que ela comentou que o compositor "faz música que ninguém entende", contou-nos Zé.

Figura 12 - Uso da escala de tons inteiros em abertura de terças entre os violões no início de *Caórdico* (2009)

Fonte: acervo do compositor.

Muitas das obras de Zé Barbeiro são motivadas por situações do cotidiano vivenciadas pelo compositor. Uma de suas obras iniciais, **Um chorinho na Toca do Lobo** (2002), surgiu a partir de uma roda de Choro realizada em um sítio em Ibiúna (SP). Já o choro **Somos amigos** (2004) foi elaborado em celebração à amizade dos membros do conjunto Choro Rasgado, após um grande período de convivência em um festival de música em Curitiba.

Firula era o nome de um cachorro de sua amiga Juliana, conhecida como Juca. Certa vez houve um churrasco na casa dela em que o animal ficou rosnando para todos. Esta foi a deixa para que Zé compusesse os choros **Cão raivoso** (2004) e **Sem firula** (2004). **Pata de vaca** (2004), por sua vez, é o nome popular de uma

planta, que, nas mãos de Zé Barbeiro deu vida a outro choro, cuja parte B é uma polca.

O choro ***Ih?! O noivo caiu*** (2004) menciona um acontecimento ocorrido durante o casamento do percussionista Marcelo Gallani, em que o noivo literalmente caiu no altar. Esta história foi presenciada por Zé, que estava tocando no evento ao lado dos músicos Milton de Mori e Marco Bertaglia. Já ***A pescaria que deu certo*** (2012) ironiza uma pescaria mal sucedida em São Simão, no rancho do pai do clarinetista Alexandre Ribeiro. Este mesmo local foi homenageado com o já mencionado choro lento, *No rancho do Jatobá* (2012).

Pé de cachorro (2009) foi dedicado aos amigos do Clube do Choro de Santos e inspirando na gíria dos amigos Newtinho (Newton Silva) e Valdo (Adilvaldo Peres) utilizada para designar um "bar fuleiro, bem sujo". Este choro foi estreado em um evento realizado pelo clube na ocasião da comemoração do dia Estadual do Choro no Teatro Guarany (Santos, SP), em 28 de junho de 2011, contando com a interpretação do grupo Pau & Corda, formado por Zé, Alexandre Ribeiro e Luizinho 7 cordas. ***Cárcere privado*** (2012), por sua vez, alude a uma anedota contada ao compositor também pelo amigo Newtinho. Zé Barbeiro considera a obra uma canção, e sugere que ela "ainda não tem letra, mas poderia ter".

Comendo bacuri (2010) é o título de um choro que faz referência a uma fruta, conhecida pelo compositor em uma viagem realizada a São Luiz (MA). Paula Valente acredita que o emprego de convenções em combinação com o ritmo das melodias revela uma preocupação de Zé Barbeiro com a variedade rítmica na criação de suas obras (VALENTE, 2014: 120), exemplificando o seu uso neste choro (Fig. 13):

Figura 13 - Convenções em *Comendo bacuri* (2010) Ex. 5- *Comendo bacuri*- Parte B Ex. 6- *Comendo bacuri*- Parte B (final) Ex. 7- *Comendo bacuri*- Parte C

Fonte: Valente (2014: 121).

Xichoro em Jurumirim (2017) remete à represa localizada no município de Avaré, local onde o compositor passou o carnaval de 2017.

Gravado no disco *Sem massagem*, o choro **Chora na rampa** (2010) faz menção à ladeira onde se localizava o bar de propriedade do pai da primeira esposa de Zé, Carmen. Contou-nos o compositor, com ar espirituoso, da dificuldade em subir a rampa depois de ter bebido no local, sobretudo nos dias de chuva.

Anos antes, Zé Barbeiro havia escrito **Carmen** (2001), uma de suas músicas mais expressivas. Considerada uma canção pelo compositor (e uma polca, na seção B), esta obra ganhou um arranjo para flauta e quarteto de cordas elaborado por Milton de Mori, tendo sido originalmente registrada no disco *Baba de Calango*:

Zé Barbeiro escreveu este tema em agradecimento à sua esposa, e a considera sua obra mais bonita. Com a participação de um quarteto de cordas, o grupo tentou reconstruir o mesmo ambiente das polcas de salão dos tempos do flautista Patápio Silva (Encarte do CD *Baba de Calango*, 2004).

Carmen foi gravada pela segunda vez, agora vez em versão para violão solo, por Rafael Schmidt, no álbum *Outras histórias* (2015).

Zé Barbeiro costuma ter em mente a sonoridade de um típico regional de Choro, composto por instrumento solista (flauta ou bandolim, por exemplo), cavaquinho, violão seis cordas, violão sete cordas e pandeiro. Portanto, esta é a instrumentação frequentemente idealizada pelo compositor, embora a grande maioria de suas obras apresente somente melodia e cifra. Esta condição é modificada nos casos em que Zé Barbeiro indica especificamente a instrumentação desejada, e isto ocorre geralmente em duas situações: quando o compositor busca pelo timbre característico de um determinado instrumento ou quando ele vem trabalhando com um grupo específico de intérpretes.

A obra ***Enaltecendo o Choro*** (2016), por exemplo, foi concebida em uma época de frequentes ensaios com o Trio Tecendo o Choro. O compositor, então, escreveu este choro com linhas específicas para cada um dos instrumentos. Já ***Bico de lacre*** (2006), composto dez anos antes, é dedicado ao grupo de nome homônimo que se apresentava no Bar do Cidão, formado por Alexandre Ribeiro (clarinete), Alexandre Moura (violão), Henrique Araújo (bandolim) e Léo Rodrigues (pandeiro) e teve como instrumentação a formação do grupo.

O choro ***Pétalas*** (2002) foi composto para conjunto formado por flauta, bandolim e violão, homenageando o grupo Choro das Três, integrado pela família Meyer: as irmãs Corina (flauta), Elisa (bandolim) e Lia (violão 7 cordas), e o pai Eduardo (pandeiro e percussão). Esta obra foi gravada onze anos mais tarde no álbum *Boas novas!* (2013).

Compartilha da mesma instrumentação o choro ***Tá bravo!*** (2001), em função do trio que o compositor tinha com o flautista Rodrigo Y Castro e com o bandolinista e luthier Lineu Bravo. Embora o trio de Zé Barbeiro não tenha chegado a registrar a obra, o gaitista Vitor Lopes o fez no disco *Um passeio na Benedito Calixto* (2013), juntamente com o seu grupo, Chorando as Pitangas, integrado por Gian Correa (violão 7 cordas), Ildo Silva (cavaquinho), Milton de Mori (bandolim) e Roberta Valente (pandeiro). Foi em homenagem a este grupo que Zé Barbeiro compôs seu

único xote até o presente momento, *Chorando as pitangas* (2005), registrado no segundo disco inteiramente autoral do compositor, *No Salão do Barbeiro*.

Tendo sido casada com Zé Barbeiro por cerca de sete anos, Karina Poli foi frequentemente lembrada e contemplada com diversas composições ao longo destes anos. ***Choro pra Karina*** (2002) foi a primeira peça dedicada a ela pelo violonista. Considerada por Zé Barbeiro enquanto choro, a parte B desta música traz alternâncias entre as levadas rítmicas de polca, tanguinho e choro. Depois vieram os choros ***Anirak*** (2008), que também traz a levada de tanguinho das seções B e C, ***Madame Poli*** (2012) e a canção ***Simplesmente você*** (2008).

O título provocativo do choro ***Seu silêncio é minha resposta*** (2005) alude a uma discussão entre o casal, assim como o choro ***A casa caiu*** (2008), que surgiu de uma divergência entre os dois. ***Lavando louça*** (2008, choro) foi ironicamente inspirado em Karina, que detesta realizar esta tarefa. Já o choro ***Diretriz*** (2007) marca uma conversa em que Karina conscientiza Zé Barbeiro a "tomar um rumo" com a sua carreira enquanto compositor. O final do relacionamento do casal foi marcado pelo choro ***Fim da linha*** (2017).

Muitas obras de Zé Barbeiro revelam, a partir do título, os amigos aos quais as músicas foram dedicadas. Este é o caso dos choros ***Bombardeando*** (2008)⁵⁴, feito para o acordeonista Bombarda; ***Tá doildo. Tá doildo mesmo*** (2008) em homenagem ao cavaquinista Ildo Silva; ***A César o que não é de César*** (2011), destinado ao saxofonista César Roversi; ***O que Kelly tu de mim?*** (2012) dedicado à esposa do saxofonista Walter Pinheiro; ***Sem sorriso não tem graça*** (2012), cujo título de dupla conotação faz menção também ao amigo Sorriso do Bandolim; e ***Makiko cequé???*** (2015, Fig. 14), em alusão ao nome da pianista Makiko Yoneda. Também foi dedicado à pianista o choro ***Ela gosta de um paparico*** (2014).

⁵⁴ Título semelhante é encontrado na obra de Felpudo (Geraldo Auriene), *Bombardinando* que, neste caso, faz referência ao bombardino. Esta obra foi gravada no LP *Na Glória do Choro* (1977) contando com um duo de trombones interpretado pelo próprio autor e Gilberto Gagliardi (VASCONCELOS, 1984: 43).

Figura 14 - Citação da música japonesa *Sukiyaki* em *Makiko cequé???* (2015)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

O choro **Louise Woolley** (2015) leva o nome de mais uma amiga pianista; **Henrique e seu bandolim** (2012, choro) refere-se ao instrumentista Henrique Araújo; e **Tita** (2017, choro) é o apelido de sua namorada, Patrícia Krainer Safady, também contemplada com o choro **Fina flor** (2017).

Zé Barbeiro também tem obras que ele diz terem sido motivadas por ele próprio: o choro sambado **Delicadeza não é meu forte** (2016) e os choros **No baixo da minha modéstia** (2005), ao se definir "um cara modesto tocando violão"; **A vida é curta, pra que tanta lida?** (2008), em que Zé explica-nos que "lida" quer dizer "trabalhar muito"; e **Frequência cardíaca** (2014). Indagado sobre as motivações que o levaram a escrever esta última obra, o compositor declarou-nos, em tom jocoso: "fiz essa música pra mim mesmo. Como sofro de pressão alta, tenho a impressão de que posso morrer de ataque cardíaco a qualquer momento". Zé Barbeiro comenta a respeito de *No baixo da minha modéstia*:

Nessa música procurei mostrar que o sete cordas não é um instrumento exclusivo para a execução de baixarias. Se você notar, todos os baixos que poderiam ser feitos pelo violão foram tocados pelo clarinetista, um tipo de inversão de papéis. Ele fazia as baixarias e o violão fazia o ritmo, se

aproximando da levada teleco-teco. E, sem dúvida, essa levada dá o suporte necessário para o solista (BARBEIRO. In: CARRILHO, 2010: 21).

O contato com jovens instrumentistas de alto nível de excelência incentiva Zé Barbeiro a compor peças complexas e que exigem dos intérpretes bastante estudo. O compositor fica fortemente motivado ao encontrar pessoas dispostas a tocar suas músicas, passando a escrever com base em características pessoais dos intérpretes, oferecendo-lhes desafios técnicos:

A melodia do choro era sempre a mesma, então eu quis mudar. No começo, o que eu queria mesmo era derrubar o pandeirista, o solista. Eu pensava: Quero fazer uma música para derrubar! (rsrs) (BARBEIRO. In: VALENTE, 2014: 340).

Roberta, olha o breque! (2001) é a primeira obra em que o compositor desafia diretamente um intérprete. Trata-se de um choro dedicado à amiga percussionista Roberta Valente e que exige uma boa concentração do pandeirista que for executá-lo, devido aos breques inesperados.

Respira fundo (2002) é outra peça desafiadora. Este choro foi escrito sob medida para o flautista Rodrigo Y Castro. Além de possuir andamento rápido (é solicitado que a última execução da seção A seja ainda mais rápida), a música praticamente não possui pausas, exigindo grande fôlego e respirações estratégicas por parte do intérprete. Incumbido em registrar a obra no disco *Segura a bucha!*, Rodrigo valeu-se de uma técnica estendida para flauta transversal ao final da gravação, o barulho intencional de respiração, para melhor caracterizar a obra.

Em entrevista concedida à *Revista Cover Guitarra*, o compositor comenta a respeito de seu contato com este intérprete:

Meu processo de composição foi impulsionado por um grande amigo flautista, o Rodrigo Y Castro. Esse músico sempre se interessou em tocar minhas músicas. Componho pensando em provocar, desafiar o solista, daí uma atenção especial à melodia. Além do desafio, procuro trabalhar com a polifonia, sempre com relação à questão da provocação. Assim como o Rodrigo, acabaram surgindo outros músicos que se interessam por minhas composições e me incentivam a conciliar vozes diferentes, buscando um efeito “meio torto” (BARBEIRO. In: CARRILHO, 2010: 20).

Cibele... sem canseira!!! (2016) desafia a flautista a executar este choro em andamento rápido, enquanto **Segura a viola, Dinho** (2016), composto na mesma época, provoca o violonista Dinho Nogueira a solar a ágil melodia deste choro.

Contou-nos o compositor que o choro **Batera, sobrou pra ti!** (2012) não foi direcionado a nenhum intérprete em específico, mas a todos os bateristas que se dedicam ao estudo do Choro. Acatando ao desafio, Giba Favery interpretou a obra com maestria, registrando-a no disco *Sem massagem*.

Conhecido por compor obras complexas, que exigem boas horas de estudo por quem almeja tocá-las, Zé Barbeiro, por vezes, chega a intimidar os intérpretes desde o título de suas composições. Temos, como exemplo, os choros questionadores **Tens coragem?** (2008), **Quem vai ser o atrevido?** (2011) e **Será que você consegue?** (2013); os afirmativos **Essa você consegue** (2015), "um choro sem peripécias" em resposta à música anterior; e **Se não conseguir tocar... é porque é muito ruim** (2016); e os imperativos **Vê se não erra a nota** (2005), **Se vira aí, mano!** (2011), **Sem peripécias no solo** (2012) e **Por favor, sem improviso** (2014). Este último, registrado no disco *Enaltecendo o Choro*, demonstra a inquietude do compositor em relação às longas sessões de improvisação que alguns músicos têm levado para as rodas de Choro.

Outras obras revelam, em seus nomes, serem músicas de difícil execução: os choros **Osso duro** (2001); **Couro neles** (2009); **Pedra no sapato** (2011), escrito para flauta, clarinete, acordeom e violão; **Trava dedos** (2016); **Sangue no zóio** (2016); e **S.O.S.** (2006), descrito por Zé "um choro em que os músicos pedem socorro para tocar". Já **Se o metrônomo falasse** (2009, choro) foi pensando "naqueles músicos que tocam fora do ritmo, geralmente correndo", relatou-nos o compositor.

Enquanto podemos julgar intimidadores os títulos de determinadas peças de Zé Barbeiro, outras obras chegam a ludibriar o intérprete que acredita que encontrará uma obra mais simples, como é o caso do título do choro **Mastigando água** (2005). O excesso de espontaneidade na escolha do nome de suas obras já o deixou em situações embaraçosas, como ocorreu com *Chorrorroso*, peça gravada pelo Trio que Chora no disco *Setembro* (2012), que acabou sendo lançada, com o consentimento do compositor, sob o título de **Chorrorroxo** (2007) uma vez que o

nome original não obteve boa aceitação pelo trio. De acordo com as intérpretes Marta Ozzetti (flauta), Rosana Bergamasco (violão) e Cássia Maria (percussão), a peça é um "choro moderno que lembra uma bossa. Tão cativante e marcante que fizemos questão de sugerir a troca de nome" (Encarte do CD Setembro).

A falta de pudores ao batizar as suas criações aliada ao fato de que muitos dos títulos refletem características musicais das composições acabaram tornando algumas obras de Zé Barbeiro estigmatizadas. Este é o caso dos choros **Um chorinho meia boca** (2002) e **Sem graça** (2008); da polca **Nossa!!! Essa é muito ruim** (2016); e do choro quase minimalista **Melhor ouvir isso, ou ser surdo?** (2008, Fig. 15). Outros títulos como o dos choros **Despretensioso** (2011)⁵⁵, **Tempo perdido** (2011), **Passando o tempo** (2013), **Estou sem qualidade** (2016, choro) e **Trivial** (2016) revelam obras, em certos termos, menosprezadas pelo compositor.

Figura 15 - Repetição motívica na parte A de *Melhor ouvir isso, ou ser surdo?* (2008)

Fonte: acervo do compositor.

Acusado em deturpar o Choro em suas composições, Zé Barbeiro reagiu com a composição de **O Choro é livre** (2013). **Um chorinho para todos** (2009), por sua

⁵⁵ Embora apresente um antônimo, esta obra não dialoga com o *Pretencioso* do Villani-Côrtes (citado na Introdução desta tese) e tampouco com o choro *Pretencioso*, de Pixinguinha.

vez, surgiu em resposta à afirmação de um amigo do compositor, que dizia que Zé Barbeiro escrevia músicas muito difíceis, as quais poucos seriam capazes de tocar. Ainda em diálogo indireto com este amigo, nasceu o choro ***Em outros tempos, era assim*** (2012), "um chorinho mesmo, bem tradicional, para que todos possam tocar", conta o compositor. Já ***As lamúrias de um chorão*** (2013, choro) brinca com as reclamações de seus pares sobre a crescente escassez de público e de trabalho.

Com o título inicial de *Japonesa no samba*, Zé Barbeiro compôs um choro com base em motivos melódicos⁵⁶ em quartas justas paralelas, característico da visão do compositor ocidental sobre a música tradicional chinesa. Ao tomar conhecimento deste fato, Zé Barbeiro alterou o nome da música para ***Oriental no Choro*** (2011).

Considerado por Zé Barbeiro um choro sambado, a música ***Festa de aniversário*** (2012, Fig. 16) trabalha, em compasso binário, com a frase inicial da canção *Parabéns a você*, valendo-se de insistentes repetições e transposições, tanto na seção A, quanto na seção C⁵⁷.

⁵⁶ "[...] o motivo é, numa melodia, a menor unidade formal/construtiva que pode existir. Normalmente de curtíssima duração - de duas a seis notas (embora existam motivos ainda maiores, resultantes da aglutinação de outros) -, motivos devem possuir uma personalidade bem marcante para que sejam facilmente reconhecidos e, portanto, tornem-se úteis ao desenvolvimento das idéias melódicas (isto é, sejam aproveitados em imitações e variações). Essa personalidade, o sinal característico de um motivo, pode ser estabelecida tanto por seu contorno melódico [...], quanto por seu ritmo ou combinação de ambos" (ALMADA, 2000: 239).

⁵⁷ Um procedimento semelhante foi previamente realizado por Altamiro Carrilho, no choro *Aeroporto do galeão*: o autor valeu-se do motivo de quatro notas emitido pela campainha do aeroporto para desenvolver uma obra através de repetições e transposições.

Figura 16 - Motivo da canção *Parabéns a você* executado pelo violão 7 cordas no início da parte A (comp. 1-12) e C (comp. 38-41) de *Festa de aniversário* (2012)

The musical score is written for a 7-string guitar in 2/4 time. It consists of two main sections, A and C, separated by a double bar line. Section A (measures 1-12) starts with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line in the upper register and a bass line in the lower register. Chords indicated include C, G7, C, G7, E7, Am, D7, G7, C, G7, C7, and F/A. Section C (measures 38-41) starts with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It features a melodic line in the upper register and a bass line in the lower register. Chords indicated include C7, F, C7, F, and C7. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, key signatures, and chord symbols.

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Considerado por Zé Barbeiro um lundu, *O pimplho* (2012) foi elaborado em homenagem ao nascimento de seu neto Enzo Guimarães Leite (n. 12/09/2012), filho de Isabela e Marcelo. A concepção de Zé Barbeiro acerca da levada rítmica do lundu corresponde à célula da "síncopa característica" (Fig. 17), descrita por Mário de Andrade (SANDRONI, 2012 [2001]). O compositor explicita, na partitura da obra, a divisão desejada:

Figura 17 - Indicação da divisão rítmica do lundu especificada na partitura de *O pimplho* (2012)

The musical score is written for a 7-string guitar in 2/4 time. It is titled "FAZER ESTA DIVISÃO". The score shows a rhythmic pattern in the upper register, marked with 'x' to indicate the division. The pattern consists of a series of eighth and sixteenth notes, with 'x' marks placed above the notes to indicate the division. The score includes a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (Bb).

Fonte: acervo do compositor.

Composto no mês anterior, o **Choro natalino** (2012, Fig. 18) também é considerado um lundu, e foi registrado no disco *Enaltecendo o Choro*. Esta obra traz citações das canções *Natal das crianças*, na seção A, e *Jingle Bells* e *White Christmas*, na seção B (Fig. 19).

Figura 18 - Citação da canção *Jingle Bells* no início da parte B de *Choro natalino* (2012)

Fonte: acervo do compositor.

Figura 19 - Citação de *White Christmas* na parte B da versão original de *Choro natalino* (2012) (sistema superior) e modificação realizada pelo compositor para gravação da obra no disco *Enaltecendo o Choro* (sistema inferior)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Apresentado pelo flautista Rodrigo Y Castro ao pássaro **Trinca ferro** (2007), Zé Barbeiro compôs um choro de igual nome, onde buscou remeter ao canto desta ave através do uso de notas rápidas e agudas na flauta transversal. Um efeito semelhante também foi aplicado no choro canção **Pássaros** (2014), inspirada no canto noturno dos sabiás laranjeiras que visitavam a janela do compositor. Já o choro **Voando baixo** (2015, Fig. 20)⁵⁸, para contrabaixo acústico, apresenta notas

⁵⁸ O também violonista e compositor Edmilson Capelupi tem uma obra homônima, registrada no disco *Alexandre Ribeiro Quarteto* (2014).

contínuas e rápidas na região grave do instrumento, gerando a sonoridade de um animal voando, tal como fez Rimsky-Korsakov, em *O voo do besouro*.

Figura 20 - Compassos iniciais do choro *Voando baixo* (2015)

Fonte: acervo do compositor.

O choro ***O início*** (2012) recebeu este título pelo fato de originalmente possuir melodia fixa somente na seção A, tendo grafada, na seção B, somente indicações de harmonia, sendo que a melodia se daria através de improvisos criados no momento da interpretação. Após algum tempo, o compositor revisou a obra e resolveu escrever uma melodia também na seção B, tendo a obra sido registrada no disco *Sem mensagem*.

Faz parte deste mesmo álbum o choro ***Mais quebrado que macarrão na cesta básica*** (2012), título sugerido por algum amigo (do qual Zé Barbeiro não se recorda exatamente quem era) e que carrega consigo significados ambíguos e bem-humorados. Na linguagem do músico popular a palavra “quebrado” refere-se a uma irregularidade métrica e rítmica. Não obstante, o compositor restringiu-se na peça inteira ao uso regular do compasso dois por quatro, valendo-se eventualmente de compassos um por quatro somente para buscar corrigir as assimetrias métricas presentes na concepção da peça.

De acordo com Zé Barbeiro, o título do choro ***Bipolar*** (2015) vem do fato de a música possuir três partes, mas que não têm relações entre si, "nem de ritmo, nem

de tonalidade". Ao contrário desta obra está o choro **Conversa de músico** (2008), que traz um interessante diálogo entre violão, cavaquinho e melodia.

Não me siga que não sou novela (2006) leva este título por sugestão de Clima, amigo do compositor. Este choro trabalha com um contraponto melódico que sugere, musicalmente, a perseguição insinuada pelo nome da obra. Composta para flauta, clarinete, bandolim e violão 7 cordas, esta música integra o álbum *Panorama do Choro Paulistano Contemporâneo* (2009), em gravação realizada por Alexandre Ribeiro (clarinete), Henrique Araújo (cavaquinho e bandolim), João Poletto (flauta), Roberta Valente (pandeiro), Yves Finzetto (caixeta) e Zé Barbeiro (violão 7 cordas).

O choro **Procurando frases** (2017) brinca com a dificuldade comumente enfrentada por compositores em encontrar melodias. Evitar utilizar frases melódicas ou fórmulas harmônicas previamente empregadas por outros compositores é uma preocupação constante de Zé Barbeiro. O compositor conta que frequentemente ao dormir sonha em ter criado uma nova obra, mas que, na manhã seguinte, ao passá-la para a pauta, se dá conta de que se tratava, na verdade, de alguma música já existente. Segundo Zé Barbeiro:

É difícil compor, porque na cabeça do músico já existem muitas idéias musicais e fica difícil fazer algo inédito, você corre o risco de estar plagiando alguém sem saber. Estamos na era do computador e tiro o chapéu para os compositores antigos. Hoje você pode colocar a melodia no computador e ver se ficou legal ou não. Faço uma melodia, coloco no computador e vou ouvindo, mudando, até achar que não se parece com nenhuma outra música (BARBEIRO. In: CARRILHO, 2005: [s.n.]).

O choro **Parece mas não é** (2005) lida com esta questão de forma descontraída. Sua terceira parte aparenta remeter ao choro *Na Glória*, de Raul de Barros (Fig. 21).

Zé Barbeiro tem por princípio iniciar o seu processo composicional pela determinação do título de suas obras. A partir daí, surgem os fraseados e a harmonia, que irão caracterizar a qual gênero musical uma determinada peça se insere. O choro ***Um dedo de prosa*** (2010) é uma das poucas músicas do compositor em que o título veio depois da música estar pronta. Ela foi composta em arranjo para duas flautas, clarinete ou clarone e violão. O mesmo ocorreu com a valsa ***O sonhador*** (2003), para conjunto formado por flauta, oboé, clarinete, clarone e piano, e com o choro ***Notas pra todo lado*** (2013), batizado de acordo com sua característica melódica. De título semelhante, mas nomeada antes de ter sido composto, o choro ***Muita nota pra pouca nota*** (2017), faz um trocadilho entre notas musicais e cédulas de dinheiro.

Zé Barbeiro teve o seu lançamento enquanto compositor realizado em 2004, através do disco *Baba de Calango*, do conjunto Choro Rasgado. Desde então, muitos grupos, ao decidirem entrar no estúdio, passaram a lhe pedir Choros inéditos. O primeiro deles foi o conjunto Lua de prata, que registrou o choro ***Nosso tom*** (2001) no disco *A nova geração do Choro* (2004), contando com a interpretação da família Martins: Fernando (bandolim), Ricardo (cavaquinho), Cláudio (pandeiro e percussão) e Marcelo Luiz (violão 6, 7 e arranjo), além de Edu Bartz (flauta e sax tenor) e Chocolate (percussão, cuíca e reco-reco).

O choro ***Bagunça generalizada*** (2011) foi uma encomenda do grupo Cadeira de balanço. Registrado pelos músicos e amigos do compositor Enrique Menezes (flauta), Gian Correa (violão 7 cordas), Henrique Araújo (cavaquinho), Douglas Alonso (bateria, tamborim, frigideira e agogô), Rafael Toledo (reco-reco) e Léo Rodrigues (pandeiro), este choro também deu nome ao disco do conjunto, gravado em 2012.

Já o choro ***Paradigma*** (2012) surgiu por encomenda de um dos integrantes do Cadeira de balanço, o violonista Gian Corrêa, em função da elaboração do seu disco *Mistura 7* (2012), que teve como proposta levar a função de solista ao violão sete cordas, deixando a harmonia à cargo de um quarteto de saxofones, que no disco foi integrado pelos músicos Josué dos Santos (saxofone soprano), Jefferson Rodrigues (saxofone alto), Jota P. (saxofone tenor), César Roversi (saxofone barítono), além do ritmo, promovido pelo pandeiro de Rafael Toledo.

Com o epíteto de "um choro para trombone", **Fila bóia** (2008) foi gravado pelo saxofonista Walter Pinheiro no disco *Regional brasileiro* (2009).

Segura a bucha! (2006) é o título de um choro que também deu nome ao primeiro disco inteiramente autoral de Zé Barbeiro. Esta obra foi vencedora de uma das edições da Feira Avareense de Música Popular (FAMPOP), assim como o choro **De trás pra frente** (2005). Dentre as faixas do álbum, destacamos os choros **Juntando os cacos** (2007) e **Não tem chororô** (2007), ambos escritos em arranjo para flauta e clarone e **Chorando a tempo** (2002), que possui a instrumentação específica para trio de flauta, clarinete e violão e que foi uma das obras vencedoras do I Festival Instrumental de Guarulhos (2008).

Ao ser indagado sobre as suas influências, Zé Barbeiro afirma que os compositores aos quais a sua obra mais se assemelha – que ele se refere, vez ou outra, por “música instrumental brasileira” – são Radamés Gnattali e Laércio de Freitas, e que ele próprio não tem o hábito de ouvir *jazz* ou *música pop*. Zé Barbeiro custou para adotar timbres diferentes daqueles tradicionais ao Choro, tendo feito uso de contrabaixo elétrico e bateria recentemente, em sua fase mais experimentalista.

O chorinho tem duas linguagens na minha cabeça. Uma até a década de 70, 80, o chorinho tradicional, e de 80 pra cá, o chorinho mais contemporâneo, mais moderno. Não diria moderno, mas é que o pessoal começou a adaptar, dar uma roupagem de harmonia diferente, breques pra caramba, então, o choro até a década de 60, tem uma linguagem que cai direitinho na cabeça e no ouvido de cada um. A partir do momento que aí entra Hermeto Pascoal, Wagner Tiso, um pessoal muito louco de harmonia, até o Laércio de Freitas e outros que eu não lembro o nome, o pessoal começou a pôr uma roupagem diferente que é pra ter um pouco mais de dificuldade pro elemento tocar. Experimentar mais (BARBEIRO. In: AMARAL JÚNIOR, 2013: 415-416).

Seu terceiro disco inteiramente autoral, o *Sem massagem* (2016), conta com uma formação quase jazzística, composta por violão 7 cordas, piano, saxofone, contrabaixo elétrico e bateria. Em nota sobre este disco, Karina Poli reconhece a sofisticação das composições, utilizando a terminologia “Choro contemporâneo” para designá-las:

QuintetodoZé é o novo grupo de choro contemporâneo com a direção musical do violonista Zé Barbeiro. Makiko Yoneda, Cesar Roversi, Eduardo Malta, Giba Favery, se propuseram a interpretar um repertório

essencialmente de choro através de uma instrumentação de jazz. Piano, Sax, Baixo, Bateria e Violão de 7 cordas são os instrumentos utilizados pelos integrantes que procuram fazer uma leitura da obra conforme a escola original de cada um. O desafio dos músicos está na troca estabelecida entre o compositor e as diferentes leituras de sua obra. Por outro lado, Zé Barbeiro, músico intuitivo, traz a essencialidade do choro na sua concepção como autor de uma assinatura própria com influência, do baião, do samba, da bossa nova (POLI. In: QUINTETODOZÉ, 2015: [s.n.]).

Dentre outras obras citadas anteriormente, fazem parte deste disco os choros ***Sinuca de bico*** (2007) e ***Ponto e vírgula*** (2013).

Tendo se formado no ambiente conservador das rodas de Choro, que busca pela manutenção das características do Choro tradicional, Zé Barbeiro vive um conflito entre a sua formação como chorão e a sua produção enquanto compositor. Ele é hesitante ao classificar a sua obra, embora esteja consciente de que ela foge dos padrões tradicionais. O compositor já sofreu na pele a experiência de ver o público se retirando do seu *show* – sobretudo as pessoas de maior idade – por ter apresentado músicas “modernas demais”.

As composições mais recentes de Zé Barbeiro, elaboradas nos meses de janeiro e fevereiro de 2018, são os choros ***Pri... de cordeiro não tem nada*** e ***Dando rasteira em sapo***, a polca ***Na casa da Tita*** e o choro-canção ***Pra sonhar***, que ganhou letra, elaborada por Arnaldo Palopoli (Fig. 23).

Figura 23 - *Pra sonhar* (2018), música de Zé Barbeiro e letra de Arnaldo Palopoli

Pra sonhar

Como é bom viver
Ver o sol e o mar
Junto de você

Eu preciso ter o seu carinho
E o melhor da vida é sonhar

Eu necessito ter você comigo
Todo dia meu amor e te abraçar
Viver só de amor
Não consigo te esquecer
Vivo a implorar o teu amor

O teu amor para mim
É o céu e as estrelas
Paraíso azul
Não quero nunca acordar
Com você vou viver

Quando o sonho cessar
Sei que o sol vai surgir
Sem você, eu não sou
Vi meu mundo ruir

Nem o sol nem as estrelas
Brilham mais para mim
Não consigo acordar
Sem você meu amor

Como é bom sonhar
Como é bom viver
Ver o sol e o mar
Junto de você

Eu preciso ter o seu carinho
E o melhor da vida é sonhar

Eu necessito ter você comigo
Todo dia meu amor e te abraçar
Viver só de amor
Não consigo te esquecer

Vivo a implorar o teu amor
Por favor
O teu amor
Pra um sonhador.

Fonte: material cedido por Arnaldo Palopoli.

2.2.1 Discografia

A estreia de Zé Barbeiro como compositor em discos comerciais se deu junto ao conjunto Choro Rasgado, com o álbum *Baba de Calango* (2004), onde o músico dividiu as faixas com obras de Alessandro Penezzi. Este álbum foi indicado ao Prêmio Tim (2006) na categoria Revelação, que teve como vencedor o grupo Spok Frevo Orquestra.

No ano de 2009, Zé lança o seu primeiro disco inteiramente autoral, o *Segura bucha!* (Fig. 24), fomentado pelo Projeto Pixinguinha – Prêmio Produção (FUNARTE, ano de 2008). Participaram, ao lado do compositor e violonista, os músicos Alexandre Ribeiro (clarinete), Rodrigo Y Castro (flauta), Fabrício Rosil (cavaquinho) e Léo Rodrigues (pandeiro). Com lançamento realizado no dia 22 de maio de 2009 no Sesc Pompéia, em São Paulo, o conjunto fez também uma série de shows para a promoção do disco: em Campinas, durante o V Encontro de Choro da Unicamp (30/04/2009); em São Paulo, na série Roda de Choro, do Auditório Ibirapuera (14/06/2009) e Novo Choro, do Sesc Ipiranga (04/07/2009); em Santos, no Teatro Guarany (18/09/2009); em Bertioga, durante a Festa da Primavera (20/09/2009); em Guarulhos, no Teatro Adamastor (01/10/2009); em Barueri, no Teatro Municipal (11/10/2009); e em São Carlos, durante o 6º Chorando sem parar (04/12/2009).

Figura 24 - Flyer de lançamento do disco *Segura a Bucha!*, realizado em 22 de maio de 2009

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

SESC POMPEIA
Rua Clélia, 93 | Cep 05042-000
Tel. 3871.7700 | 0800 11 8220
email@pompeia.sescsp.org.br
www.sescsp.org.br

PLATAFORMA

zé barbeiro

CD Segura a Bucha

Dia 22 de Maio de 2009
Teatro • Sexta | 21h

**SESCSP
POMPEIA**

O violonista Zé Barbeiro, 57, trinta como bárbeiro, é autodidata no violão de 7 cordas. Considerado por Luiz Nassif o melhor violonista do Estado de São Paulo e um dos melhores do país pelo livro "Violões do Brasil" SESC/SENAC, ainda permanece desconhecido para o público geral. Acompanhou diversos nomes importantes do choro e dirigiu CDs premiados.

Em 2008, venceu o Projeto Pixinguinha - Prêmio Produção, que no atual formato contemplou os ganhadores com a gravação de um CD e permitiu que este artista registrasse 14 de seus 110 choros.

O CD "Segura a Bucha" marca a trajetória do artista levando ao público seu primeiro trabalho autoral, que apresenta um repertório que transita entre o choro contemporâneo e o tradicional. Seu estilo propõe em cada composição um desafio rítmico, através de frases modificadas e convenções que exigem de seus intérpretes um virtuosismo baseado na agilidade, sonoridade e improvisação.

Zé Barbeiro nos mostra através do seu violão uma maneira única de interpretar este gênero musical, e como compositor apresenta uma obra que nos revela um modo muito particular de choro, apontando novos horizontes e contribuindo para a renovação do gênero, imprimindo sua marca na diversidade musical dos caminhos da linguagem chorística.

minha primeira vez
no baixo da minha modéstia

segura a bucha
chorando a tempo
de trás pra frente
choram bulo
bafo de bode
respira fundo
ponto de tripa
não tem chorô

chuva em floripa
rasgueira
clarinetista enchendo o sax
vê se não erra a nota
baba de calango

repertório

ficha técnica

Zé Barbeiro Violão
Fabrício Rosil Cavaquinho
Rodrigo Y Castro Flauta e Flautin
João Poletto Flauta e Sax
Alexandre Ribeiro Clarinete e Clarone
Leo Rodrigues Percussão
Julio César Barro Percussão

Fonte: arquivo pessoal do compositor.

Dando continuidade ao trabalho de compositor, Zé Barbeiro lança, em 2011, o álbum *No salão do Barbeiro*. Este disco contou com apoio da Secretaria de Cultura de São Paulo (Proac, 2010) e do Projeto Rumos do Itaú Cultural (2010), tendo sido gravado ao vivo em apresentação realizada em 27 de fevereiro de 2011. O conjunto contou com os mesmos músicos do CD anterior, somando-se ao grupo Cléber Silveira (acordeom), Eduardo Malta (contrabaixo) e Giba Favery (bateria), além da presença de dois casais de bailarinos, aludindo ao caráter dançante dos salões de gafieira.

Por volta de 2013, Zé Barbeiro passou a se reunir com os músicos Makiko Yoneda (piano), César Roversi (saxofone), Eduardo Malta (contrabaixo) e Giba Favery (bateria), batizando o conjunto de QuintetodoZé. Estes encontros resultaram na gravação do disco *Sem massagem* (2016), contemplado pelo Programa de Ação Cultural (ProAC) da Secretaria de Estado da Cultura. O grupo fez uma série de concertos com o repertório do disco: na cidade de São Paulo, foram realizadas apresentações no Jazz B (30/05/2015 e 29/07/2016), na Central das Artes (26/06/2015) e no Clube do Choro de São Paulo (Teatro Municipal da Mooca Arthur Azevedo, em 04/10/2015). Fora da capital, no Sesc Santo André (28/05/2015); no XVI Festival de Inverno de Paranapiacaba (30/07/2016); no Teatro Guarany, em Santos (20/08/2016); no Conservatório Municipal de Guarulhos (*workshop*, 22/08/2016) e no Teatro Adamastor, em Guarulhos (25/08/2016); no 6º Festival de Choro de Avaré (08/09/2016); na FITO, em Osasco (24/09/2016); no Centro Cultural de Mogi das Cruzes (13/10/2016); no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp, em Campinas (*show* e *workshop*, 17/10/2016); no Cine Teatro São Pedro, em Santa Cruz do Rio Pardo (06/11/2016); e no Colégio de Música Cristã, em Jundiaí (17/11/2016).

Zé Barbeiro trabalhou, a partir do segundo semestre de 2015, com a flautista Cibeles Palopoli e com o violonista Dinho Nogueira. O que começou inicialmente como um encontro para prática de repertório de Choro em geral, acabou resultando no trio Tecendo o Choro, que se dedicou à interpretação de obras compostas por Zé. Os ensaios semanais foram muito frutíferos e inspiraram Zé a compor cada vez mais. Como resultado destes encontros surgiu o álbum *Enaltecendo o Choro*, gravado em produção independente entre os anos de 2016 e 2017.

Em setembro de 2017 Zé Barbeiro gravou o seu álbum mais recente, *Ó vida, ó azar* (no prelo), juntamente com Makiko Yoneda (piano), Rogério Botter Maio (contrabaixo acústico) e Lucas Gabriel Martins Camargo (bateria e percussão).

Além dos grupos acima mencionados, liderados por Zé Barbeiro, o músico é frequentemente solicitado por amigos e admiradores a compor obras, sobretudo quando se trata de CDs dedicados aos novos compositores de Choro. É o caso dos discos *A nova geração do Choro* (2004, do Lua de prata), *Regional brasileiro* (2009, de Walter Pinheiro), *Panorama do Choro Paulistano Contemporâneo* (2009), *Setembro* (2012, do Trio que Chora), *Bagunça generalizada* (2012, do Cadeira de balanço), *Mistura 7* (2012, de Gian Correa), *Boas novas!* (2013, do Choro das três), *Um passeio na Benedito Calixto* (2013, de Vitor Lopes e Chorando as Pitangas), *Alexandre Ribeiro Quarteto* (2014), *Entre linhas* (2014, de César Roversi), *Outras histórias* (2015, de Rafael Schmidt), *Afinidades* (2016, de Fábio Peron) e *O som que vem do Leste* (2017, do Quarteto Pizindim).

Até o momento da redação final desta tese (fevereiro de 2018), Zé Barbeiro possui 77 obras gravadas, o que representa aproximadamente 32% de toda sua produção musical. Embora este seja um número representativo, o compositor não possui, até então, obras publicadas por editoras. Não obstante, Zé Barbeiro se mostra receptível aos intérpretes que desejam tocá-la, enviando-lhes, sempre que requisitado, as suas partituras.

Apresentamos, no apêndice B desta tese, a ficha técnica dos discos que contam com obras de autoria de Zé Barbeiro.

CAPÍTULO 3

Conversa de músico: conceito de forma e origens do rondó

3.1 Conceito de forma

O conceito de forma em música está diretamente ligado à estrutura e à organização de uma composição, e é muitas vezes vinculado a um ideal de totalidade, simetria e proporção. De acordo com Arnold Schoenberg, "em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é 'organizada', isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo" (SCHOENBERG, 2008 [1967]: 27).

Poderíamos fazer um paralelo entre o texto escrito e o texto musical. A organização tradicional de ideias através de palavras, frases e parágrafos faz com que um texto torne-se inteligível e se diferencie de um amontoado de palavras desconexas. No contexto do sistema tonal, o *discurso dos sons* é análogo: uma obra musical tonal costuma ser organizada em motivos, frases, períodos e sentenças para transmitir sua mensagem. Estas segmentações, por sua vez, estão submetidas a uma organização sistemática, com exposição, desenvolvimento e conclusão de ideias:

Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das idéias devem estar baseados nas relações internas, e as idéias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função (SCHOENBERG, 2008 [1967]: 27).

Diferentemente de um texto em que o leitor tem a possibilidade de reler determinadas passagens, a irreversibilidade do tempo faz com que a música ocorra de maneira linear. Assim, sobretudo na música instrumental, floresceram formas musicais que têm como princípio a repetição, ferramenta esta que auxilia na retenção de informações pela mente humana. O filósofo Schopenhauer observa que "a repetição *da capo*, que seria insuportável 'em obras escritas em palavras', é

inteiramente pertinente em música, 'pois a apreensão completa exige uma audição repetida'" (SCHOPENHAUER apud WISNIK, 2004: 74-75). Em *Música e repetição* (1998), Silvio Ferraz diferencia as repetições imediatas daquelas à distância:

No que diz respeito às notas, frases e ritmos, distinguimos as repetições imediatas — as reiteraões —, e as repetições à distância — as reapresentações. Exemplo desses dois modos de repetição (proximal e à distância) são, por exemplo, as reiteraões imediatas — variadas ou não — de motivos na música de culturas tradicionais, e as repetições à distância notadas nas reapresentações de elementos temáticos na música tonal (FERRAZ, 1998: 1).

Por outro lado, a presença do contraste faz com que um determinado discurso não se torne monótono. Segundo Bush, "uma vez que a forma é um dos elementos que desenvolve logicamente o desejo de unidade e contraste, suas características essenciais são repetição e alternância" (BUSH, 1943: 20, tradução nossa)⁵⁹.

Pesquisadores sobre música popular brasileira são unânimes ao afirmar que a estrutura formal do Choro tem suas origens nos gêneros de dança de salão europeus, sobretudo na polca. Assim, herdou-se uma organização formal em três seções que se repetem, às quais se atribui usualmente as letras do alfabeto A, B e C.

A primeira destas seções, seção A, é tida como uma espécie de refrão da música, uma vez que ela se intercala às seções B e C sendo, portanto, repetida por mais vezes do que as demais. Convencionou-se a seguinte disposição das três seções: AA BB A CC A, podendo esta organização ser precedida por uma Introdução e/ou seguida por uma Coda.

Há concordância majoritária entre os estudiosos em designar a referida estrutura por forma rondó - nomeadamente, Baptista Siqueira (1967 e 1970), Almeida (1999), Almada (2006, 2012a e 2012b), Bessa (2010), Cazes, (2005 [1998]), Diniz (2003), Machado (2007); Sève (1999 e 2015); Clímaco (2008), Severiano (2008), Valente (2014), Zagury (2014), dentre outros.

⁵⁹ "Since the form is one that would logically develop a desire for both unity and contrast, its essential characteristics are repetition and alternation" (BUSH, 1943: 20).

Recentemente, em artigo intitulado *Would Brazilian Choro be a Rondo Form?* (2017), Marcos Mesquita questiona esta nomenclatura argumentando, dentre outros aspectos, que a forma rondó não faz uso de abreviaturas para indicar as repetições de cada seção (nomeadamente, as indicações *da capo* e os *ritornellos*) e que a sequência ABACA poderia indicar outra categoria de obra em cinco partes. O autor acrescenta que o *Trio*, utilizado por compositores como Nazareth e Chiquinha Gonzaga em referência à seção C, não é uma seção do rondó, mas sim de formas como o minueto e o scherzo. Mesquita finaliza seu artigo concluindo ser mais plausível enquadrar a forma do Choro enquanto forma ternária composta.⁶⁰

Embora respeitemos e acreditemos que a argumentação de Mesquita seja enriquecedora para o assunto, entendemos ser coerente a designação da estrutura do Choro por forma rondó, tendo-se em vista que, uma vez que na música popular a partitura é tida mais como um guia de execução do que como verdade absoluta, os símbolos de repetição (*ritornello* e *da capo*) são utilizados de maneira a facilitar o trabalho do compositor ou copista e diminuir a extensão física da partitura, mas isto não significa que as seções são repetidas *ipsis litteris*. Muito pelo contrário: a variação temática é uma das características mais significativas do Choro e não é somente desejável, como também exalta as qualidades de um intérprete.

Ademais, encontramos diversos teóricos que acreditam que a forma rondó tenha suas origens nas formas ternárias minueto-trio-minueto e *scherzo-trio-scherzo* (A-A-B-B, C-C-D-D, A-A-B-B), tais como Arnold Schoenberg (2008 [1967]: 229) e o próprio Wallace Berry (1986 [1966]: 135)⁶¹ sendo a presença do *Trio*, portanto, um fator que corrobora com a nomenclatura de forma rondó mais do que a contradiz. Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), compositor anterior a Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935), utilizava esta designação em suas obras, tal como na polca *Água de vintém*.

⁶⁰ Em referência à terminologia de Wallace Berry (1986 [1966]: 82), *compound ternary form*: “A (a-b-a, ou a-b) B (c-d-c ou cd, ou c) A (a-b-a, ou a-b)”.

⁶¹ Em *Form in Music*, Berry diz que “No capítulo sobre forma ternária composta, observou-se que o tradicional minueto ou scherzo com ‘trio’ e *da capo* é às vezes estendido para incluir dois tríos e um segundo *da capo*. Observamos que este tipo de ampliação do ternário composto resulta em uma forma rondó” (BERRY, 1986 [1966]: 135, tradução nossa).

Assim, por acreditarmos que a estrutura formal do Choro seja, de fato, a forma rondó, daremos prosseguimento com a investigação histórica e caracterização musical do rondó.

3.2 Origens do rondó

Genericamente, o termo rondó refere-se às composições que apresentam um ou mais temas intercalados por seções contrastantes. A primeira seção (A) inicia o rondó e é denominada refrão, sendo a tonalidade principal da peça. As seções que a intercalam (B, C etc.)⁶² são, em geral, contrastantes à primeira e designadas por episódios, *couplets* ou digressões.

É difícil precisar as origens da forma rondó, dada a sua exaustiva utilização durante muitos anos. Green (1965) especula que o rondó remonte ao *rondel* medieval, um tipo de poesia utilizada por trovadores durante os séculos XII e XIII. Reno ([s.n.]) apoia-se na poesia francesa *rondeau* dos séculos XIV e XV. Malcolm Cole (2001), por sua vez, acredita que estas relações prescindam de estudos, conforme escreveu no verbete Rondó do *Grove Music Online* (2001):

Qualquer conexão entre o *rondeau* medieval ou renascentista e aqueles dos séculos XVII e XVIII é, na melhor das hipóteses, tênue; e paralelos entre o rondó tardio e (por exemplo) o princípio de *ritornello* e o rondó cantata precisam ser mais cuidadosamente investigados (COLE, 2001: [s.n.], tradução nossa)⁶³.

Os autores entram em consenso, entretanto, sobre a utilização do rondó no período tonal remontar a compositores franceses do século XVII e início do século XVIII, tendo sido denominado pela palavra francesa *rondeau*, a qual sugere um

⁶² Caplin (2013) alega que o uso de letras para nomear as diferentes seções do rondó é deficiente, uma vez que as elas não informam sobre funções formais e que poderiam inclusive gerar uma confusão com outras formas ternárias. Embora respeitemos este autor, nós manteremos a grafia através das letras tendo-se em vista ser uma prática corriqueira até mesmo por este autor.

⁶³ "Any connection between the medieval or Renaissance rondeau and that of the 17th and 18th centuries is at best tenuous; and parallels between the later rondo and (for example) the ritornello principle and the rondo cantata need to be more thoroughly investigated" (COLE, 2001: [s.n.]).

movimento circular. Green (1965) propõe a utilização deste vocábulo em referência ao rondó anterior àquele do período Clássico. Segundo este autor, o *rondeau* é, em sua essência, uma peça de entretenimento de caráter leve.

Durante os séculos XVII e início do século XVIII o rondó figurava em diversos tipos de composições, tais como balés, óperas, no repertório orquestral, em peças para cravo e em sonatas para violino. Dentre os compositores desta época estão Jacques Champion de Chambonnières, a quem é atribuída a primeira composição de temas e variações com seções contrastantes (BUSH, 1943: 20), Jean Baptiste Lully, François Couperin e Jean-Marie Leclair.

Rameau padronizou o rondó em suas obras para cravo a partir do uso do refrão e de duas seções contrastantes. Em um rondó em modo maior, o primeiro episódio geralmente está na região da dominante e o segundo, na sub-mediante menor. Quando em modo menor, o primeiro episódio, em geral, figura na relativa maior e o segundo, na dominante menor (COLE, 2001). Ainda sobre a prática de Rameau, sabe-se que:

O refrão, uma peça completa em si, era escrito apenas uma vez, os intérpretes entendiam que era para ser repetido entre cada *couplet*. Não havia um número padrão de *couplets*, mas havia pelo menos dois, assegurando um mínimo de três aparições do refrão. Exceto pelo contraste da tonalidade, os *couplets* raramente diferiam-se muito em qualidade entre si ou do refrão (GREEN, 1965: 152, tradução nossa)⁶⁴.

O rondó praticado na França foi se espalhando entre compositores de diversos países, consolidando-se na Europa em meados do século XVIII: Purcell, na Inglaterra; Georg Muffat, J. C. F. Fischer, Johann Sebastian Bach e Carl Philipp Emmanuel Bach, na Alemanha; e E. F. Dall'Abaco, na Itália. Alguns compositores passaram a ser criticados pelo uso excessivo desta forma (COLE, 2001).

O *rondeau* era por vezes utilizado por Bach em suas suítes instrumentais, onde o compositor adaptava a forma a um tipo específico de estilo de dança. Berry

⁶⁴ "The refrain, a complete little piece in itself, was written out only once, the performers understanding that it was to be repeated between each couplet. There were no standard number of couplets, but there were always at least two, insuring a minimum of three appearances of the refrain. Except for contrast of key, the couplets rarely differ greatly in quality from each other or from the refrain" (GREEN, 1965: 152).

(1986 [1966]: 107) e Green (1965: 150) citam a *gavotte* da *Partita n. 3*, em Mi maior para violino solo, que contém um refrão de oito compassos intercalado por quatro episódios.

Foi somente a partir da atuação dos três compositores da primeira Escola de Viena - Haydn, Mozart e Beethoven - que o rondó ganhou maior profundidade emocional, passando a ser pensado enquanto uma espécie de "estilo rondó" (GREEN, 1965: 150).

3.2.1 O rondó-sonata

Segundo Caplin (2013: 644), este era o tipo mais comum de rondó durante o período Clássico. Era rara a ocorrência do rondó enquanto uma peça independente. Ele, em geral, fazia parte de uma obra de maior dimensão, sendo frequentemente o último movimento, *finale*, de uma obra cíclica (sinfonia, quarteto de cordas ou sonata).

Como o título sugere, o rondó-sonata combina características do rondó de cinco partes [ABACA] (com sua alternância regular de refrãos e *couplets*) e da sonata (com sua organização tripartite da exposição, desenvolvimento e recapitulação). A estrutura resultante [...] é talvez a mais complexa das formas clássicas (CAPLIN, 2013: 644, tradução nossa)⁶⁵.

Embora Haydn, Mozart e Beethoven tenham escrito rondós às suas maneiras, a estrutura com dois episódios do início do século XVIII permaneceria em vigor:

Os três compositores começaram colocando o episódio nas tonalidades mais próximas (além da dominante) - submediante, tônica menor e subdominante; depois eles expandiram o leque de opções e o número de tonalidades abordadas aumentou paralelamente ao crescimento do desenvolvimento temático. Mudanças de métrica e tempo, raras nos rondós

⁶⁵ "As its label suggests, the sonata-rondo combines features of the five-part rondo (with its regular alternation of refrains and couplets) and the sonata (with its tripartite organization of exposition, development, and recapitulation). The resulting structure [...] is perhaps the most complex of classical forms" (CAPLIN, 2013: 644).

de Haydn ou Beethoven, aparecem em várias obras de Mozart (COLE, 2001: [s.n.], tradução nossa)⁶⁶.

No rondó-sonata, o primeiro episódio (seção B), que geralmente figura na região da dominante, é transposto para a tonalidade da tônica servindo, desta maneira, como o terceiro episódio (seção B') (GREEN, 1965: 158). Ele normalmente possui a mesma métrica e o mesmo andamento do refrão.

O segundo episódio (seção C), aparenta-se ao desenvolvimento de uma forma sonata por não apresentar novos materiais, mas desenvolver ideias previamente ouvidas no refrão ou no primeiro episódio. Ele costuma ser consideravelmente maior em extensão, mais bem elaborado e pode ou não manter a métrica do refrão. Assim, o rondó-sonata é considerado uma forma ternária através do agrupamento ABA-C-AB'A (GREEN, 1965: 158):

Tabela 6 - Estrutura usual do rondó-sonata, característico do período Clássico⁶⁷

PARTE 1 - Exposição			PARTE 2 - Desenvolvimento	PARTE 3 - Recapitulação		
Refrão	Episódio 1	Refrão	Episódio 2	Refrão	Episódio 3	Refrão
A	B	A	C	A	B'	A
I	V	I	IV ou vi ou i	I	I	I
i	III (ou V)	i	I ou iv	i	i	i

Fonte: a autora.

Esta forma ternária aproxima o rondó-sonata do *rondeau*, mas, segundo Green, as semelhanças encerram-se aqui:

A diferença reside no efeito da continuidade encontrada no rondó Clássico. O *rondeau*, sendo extremamente simples, não utiliza transições para conectar o *couplet* com o refrão. O máximo que pode se esperar é uma

⁶⁶ "All three composers began by placing the episode in the closest related keys (apart from the dominant) – the submediant, tonic minor and subdominant; later they expanded the range of options, and the number of keys touched upon increased parallel with the growth of thematic development. Changes of metre and tempo, rare in the rondos of Haydn or Beethoven, appear in several Mozart works"(COLE, 2001: [s.n.]).

⁶⁷ Os algarismos romanos apresentados nesta tabela referem-se às regiões tonais.

curta ligação. O resultado é uma cadeia de unidades autônomas que se seguem em sequência. No rondó Clássico, por outro lado, embora o refrão seja harmonicamente completo em si, muitas vezes os episódios não são (GREEN, 1965: 153, tradução nossa)⁶⁸.

Assim, no rondó Clássico é comum o uso de transições, que ajudam na modulação. A quantidade de compassos por seção é variável e alguns retornos do refrão podem ser encurtados pela omissão de partes ou eliminação de repetições (GREEN, 1965: 154). Assim, nas repetições, passou a prevalecer o uso de modificações, quer por variações, ornamentações, mudanças de tessitura, ritmo, textura, rescisões, extensão e até mesmo por transposição parcial ou completa:

As mudanças no tema principal não são, de um ponto de vista estrutural, necessárias. Mas a variação é, de per si, um dos elementos característicos das obras-primas: nas grandes formas, raramente ocorre uma repetição idêntica. O perfil melódico e a estrutura temática são geralmente preservados. O tipo mais simples de variação é a mudança de sonoridade realizada por uma escritura diferente [...] No estilo pianístico, [...] as variações habituais são as de ornamentação melódica, mudanças de oitava, subdivisão do acompanhamento e enriquecimento da figuração (SCHOENBERG, 2008 [1967]: 232-233).

A coda, anteriormente com simples função cadencial, ampliou-se em tamanho e em complexidade:

Haydn, Mozart e Beethoven, em geral, desviaram-se para o modo menor e outras tonalidades (sendo a subdominante particularmente preferida), e eles muitas vezes injetaram o desenvolvimento de um caráter humorístico, marcado por pausas inesperadas, flutuações de tempo, contrastes de pontuação e dinâmica, trêmulos e recursos similares (COLE, 2001: [s.n.], tradução nossa)⁶⁹.

⁶⁸ "The difference lies in the effect of continuity found in the classical rondo. The rondeau, being extremely simple, made no use of transitions to connect the couplet with the refrain. The most that can be expected is a short link. The result is a chain of self-contained units following each other in sequence. In the classical rondo, on the other hand, although the refrain is harmonically complete in itself, often the episodes are not" (GREEN, 1965: 153).

⁶⁹ "Haydn, Mozart and Beethoven all on occasion digressed to the minor mode and to other keys (the subdominant being particularly favoured), and they often injected development of a humorous character, marked by unexpected rests, tempo fluctuations, scoring and dynamic contrasts, tremolos and similar devices" (COLE, 2001: [s.n.]).

3.2.2 A pequena forma rondó

Durante nossa pesquisa verificamos que o rondó-sonata obteve tamanha popularidade durante o período Clássico a ponto de ser considerado por alguns autores, tais como Reno ([s.n.]), enquanto a única forma rondó existente. Não obstante, é na "pequena forma rondó" (segundo denominação empregada por Schoenberg) que figura a concepção de "forma rondó" enraizada no discurso e no entendimento de pesquisadores voltados ao estudo do Choro.

É interessante, antes de prosseguirmos, analisarmos a multiplicidade de abordagens e terminologias existente entre os teóricos. Arnold Schoenberg (2008 [1967]) abrange os dois assuntos em meio a outras informações no capítulo intitulado "As formas-rondó". William Caplin (2013)⁷⁰, em diferentes tópicos de um mesmo capítulo. Douglass Green (1965: 159) considera o rondó-sonata enquanto o "típico rondó clássico", apresentando o outro enquanto "uma estrutura particular de rondó que aparece com uma frequência suficiente para justificar menção especial".⁷¹ Reno ([s.n.]) sequer menciona a existência da pequena forma rondó, sendo Wallace Berry (1986 [1966]) o único autor a destinar capítulos distintos para as duas formas musicais.

Estruturada pelas seções ABACA, a pequena forma rondó recebe diferentes designações: rondó em cinco partes (BERRY, 1986 [1966]. KOSTKA; PAYNE, 2009 [1984]. CAPLIN, 2013) ou "segundo rondó", sendo o "primeiro rondó" formado pela estrutura ABA (GREEN, 1965). De acordo com Caplin, quando esta forma é largamente ampliada, transforma-se no que pode ser designado por rondó em sete partes: ABACADA.

A pequena forma rondó figura, em geral, como o movimento lento de uma peça maior, sonata ou sinfonia. Na seção A, ou refrão, figura sempre a tonalidade principal, e suas repetições, apresentadas na mesma tonalidade, "geralmente completam a estrutura harmônica do tema principal, às vezes com mudanças

⁷⁰ O livro em questão, *Analysing Classical Form*, é uma versão didática e mais atualizada do tradicional *Classical Form*.

⁷¹ "There is a particular rondo structure which appears often enough to warrant special mention" (GREEN, 1965: 159).

ornamentais (tais como ornamentos melódicos ou enriquecimento textural)" (CAPLIN, 2013: 644, tradução nossa)⁷².

As seções que se intercalam à seção A, denominadas episódios ou digressões, geralmente são comparáveis ao refrão em termos de duração e andamento, embora haja contraste temático e tonal:

A tonalidade da primeira digressão é, convencionalmente, intimamente relacionada com aquela do tema do rondó, geralmente entrando na dominante [...] ou relativa maior ou menor. A digressão pode, por outro lado, afirmar sua função de contraste por mudança de tema ao aderir à tonalidade da abertura, arriscando-se apenas mais tarde em outras regiões tonais (BERRY, 1986 [1966]: 119, tradução nossa)⁷³.

Podem ainda constar pontes entre as seções, capazes de auxiliar na modulação ou apenas conectar os episódios:

Se a transição é modulatória, depende principalmente da tonalidade da primeira digressão. Se essa seção que se aproxima representa, por exemplo, apenas uma mudança de modo, o ajuste tonal é obviamente desnecessário. Mas a digressão também pode se inserir em uma tonalidade diatonicamente relacionada sem preparação modulatória, procedendo de uma harmonia final diatonicamente relacionada do tema (BERRY, 1986 [1966]: 116, tradução nossa)⁷⁴.

Na pequena forma rondó a introdução é opcional e possui tamanho e materiais variados: "A introdução, se presente, pode consistir em qualquer coisa, desde um único acorde ou outro breve gesto até várias frases, e pode ser de

⁷² "The two returns of the refrain, which are always set in the home key, usually bring back the main theme's complete structure, sometimes with ornamental changes (such as melodic embellishment and textural enrichment)" (CAPLIN, 2013: 644).

⁷³ "The tonality of the first digression is, conventionally, closely related to that of the rondo theme, often entering in the dominant [...] or relative major or minor. The digression may, on the other hand, assert its function of contrast by change of theme while adhering to the tonality of the opening, venturing only later into other tonal regions" (BERRY, 1986 [1966]: 119).

⁷⁴ "Whether the transition is modulatory depends primarily on the key of the first digression. If that approaching section represents, for example, merely a change of mode, tonal adjustment is obviously unnecessary. But the digression may also enter in a diatonically related key without modulatory preparation, proceeding from a diatonically related final harmony of the theme" (BERRY, 1986 [1966]: 116).

conteúdo simples e figural ou de importante material motivico" (BERRY, 1986 [1966]: 111, tradução nossa)⁷⁵.

A coda é também opcional e pode servir para concluir a última aparição do refrão, que por vezes pode ser encurtado (BERRY, 1986 [1966]: 131).

3.3 O rondó chega ao Brasil⁷⁶

Como foi comentado anteriormente, a presença da forma do Choro é uma das consequências do forte enraizamento dos gêneros de dança de salão europeus no Brasil. Renato Almeida, na segunda versão "correta e aumentada" de seu livro *História da Música Brasileira*, narra, em português arcaico, a chegada da valsa:

Tôdas essas [sic] dansas estrangeiras [valsa, *schottisch*, *passe-de-quatre*, polca, quadrilha, lanceiros, mazurca, *habanera* etc.] foram, quer na música quer na coreografia, muito alteradas no Brasil. A valsa, por exemplo [...] amaneirou-se, no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestroza, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao *chôro* nacional. Se guardou as suas características fundamentais, de dansa rodada, em 3/4, abasileirou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores do gênero (ALMEIDA, 1942: 184).

Ao lado da valsa, a polca aportou em terras americanas, ganhando estrondosa popularidade. Este gênero tem suas origens na região da Boêmia, remontando à década de 1830. A polca foi introduzida em Praga em 1837, tendo sido levada, nos anos seguintes, para Viena, São Petersburgo, Paris e Londres, onde foi rapidamente cultivada pelos compositores (CERNUSAK; LAMB; TYRRELL, 2001).

Em compasso binário, o andamento da polca é vivo e ela costuma ser dançada por pares enlaçados. Além de possuir a estrutura formal, métrica e

⁷⁵ "The introduction, if present at all, may consist of anything from a single chord or other brief gesture to several phrases, and may be of simple, figural content or important motivic material" (BERRY, 1986 [1966]: 111).

⁷⁶ Partes desta e da próxima seção foram publicadas nos *Proceedings* do 7th International Workshop on Folk Music Analysis (PALOPOLI, 2017b).

harmônica da pequena forma rondó, tanto o refrão quanto os episódios da polca costumavam ter o mesmo número de compassos, geralmente múltiplos de oito, em função dos ciclos coreográficos:

De acordo com *La danse des salons*, de Cellarius (Paris, 1847), o tempo da polca era o de uma marcha militar tocada bastante devagar, em 52 compassos (104 semínimas) por minuto. A música era geralmente em forma ternária com seções de oito compassos, às vezes com uma breve introdução e coda. Os primeiros padrões rítmicos característicos eram feitos de colcheias e semicolcheias, geralmente sem anacruse. Os ritmos de polca depois de 1850, particularmente fora das terras checas, às vezes incluem anacruses (CERNUSAK; LAMB; TYRRELL, 2001: [s.n.], tradução nossa)⁷⁷.

Tamanha foi a popularidade da polca que gerou, em 1844, nos Estados Unidos, a *polkamania*. Foi nesta mesma época que este gênero desembarcou no Brasil, espalhando-se feito epidemia.⁷⁸ Sua presença foi tão marcante que passou a representar uma identidade nacional, como podemos verificar no verbete *Polka* do livro do carteiro Gonçalves Pinto:

Do mesmo modo que os argentinos cultivam o tango e os portugueses não deixam morrer a cana-verde, nós, os brasileiros, havemos de aguentar a polca, havemos de mantê-la através dos séculos, como tradição dos nossos costumes, como recordação dos nossos antepassados e como herança às gerações vindouras (PINTO, 1936 [2014]: 123).

Até mesmo Machado de Assis, no conto *Um homem célebre* (1888), ajudou a reiterar a importância que a polca obteve por aqui (Fig. 25). A história se dá em 1875 e versa sobre a vida de um pianista, Pestana, compositor de "polcas buliçosas" que rapidamente transformavam-se em grandes sucessos, embora a real intenção do personagem fosse ser célebre enquanto um compositor erudito.⁷⁹

⁷⁷ According to Cellarius's *La danse des salons* (Paris, 1847) the tempo of the polka was that of a military march played rather slowly, at 52 bars (104 crotchets) per minute. The music was usually in ternary form with eight-bar sections, sometimes with a brief introduction and coda. Early characteristic rhythmic patterns are made of quavers and semiquavers, generally without an upbeat. Polka rhythms after 1850, particularly outside the Czech lands, sometimes include upbeats. (CERNUSAK; LAMB; TYRRELL, 2001: [s.n.]).

⁷⁸ A popularidade da polca foi tão grande que seu nome chegou, inclusive, a batizar um surto de febre reumática que assolou a cidade do Rio de Janeiro em 1846 (MACHADO, 2007: 18).

⁷⁹ Dada à cronologia do conto, aliado ao trânsito entre os repertórios popular e erudito, alguns pesquisadores atribuem a Ernesto Nazareth a figura do verdadeiro Pestana (ver Wisnik, 2004;

Figura 25 - *Ameno Resedá* (1913), polca de Ernesto Nazareth, estruturada na pequena forma rondó AABBACCAABBA⁸⁰

Ofercido ao glorioso rancho carnavalesco do mesmo nome

Ameno Resedá - 2/3

A Ameno Resedá
polca Ernesto Nazareth
1913

Piano *mf*
ben zíncato

25

30

A

35

40

45

B

50

55

60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

115

120

125

130

135

140

145

150

155

160

165

170

175

180

185

190

195

200

205

210

215

220

225

230

235

240

245

250

255

260

265

270

275

280

285

290

295

300

305

310

315

320

325

330

335

340

345

350

355

360

365

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

1000

1005

1010

1015

1020

1025

1030

1035

1040

1045

1050

1055

1060

1065

1070

1075

1080

1085

1090

1095

1100

1105

1110

1115

1120

1125

1130

1135

1140

1145

1150

1155

1160

1165

1170

1175

1180

1185

1190

1195

1200

1205

1210

1215

1220

1225

1230

1235

1240

1245

1250

1255

1260

1265

1270

1275

1280

1285

1290

1295

1300

1305

1310

1315

1320

1325

1330

1335

1340

1345

1350

1355

1360

1365

1370

1375

1380

1385

1390

1395

1400

1405

1410

1415

1420

1425

1430

1435

1440

1445

1450

1455

1460

1465

1470

1475

1480

1485

1490

1495

1500

1505

1510

1515

1520

1525

1530

1535

1540

1545

1550

1555

1560

1565

1570

1575

1580

1585

1590

1595

1600

1605

1610

1615

1620

1625

1630

1635

1640

1645

1650

1655

1660

1665

1670

1675

1680

1685

1690

1695

1700

1705

1710

1715

1720

1725

1730

1735

1740

1745

1750

1755

1760

1765

1770

1775

1780

1785

1790

1795

1800

1805

1810

1815

1820

1825

1830

1835

1840

1845

1850

1855

1860

1865

1870

1875

1880

1885

1890

1895

1900

1905

1910

1915

1920

1925

1930

1935

1940

1945

1950

1955

1960

1965

1970

1975

1980

1985

1990

1995

2000

2005

2010

2015

2020

2025

2030

2035

2040

2045

2050

2055

2060

2065

2070

2075

2080

2085

2090

2095

2100

2105

2110

2115

2120

2125

2130

2135

2140

2145

2150

2155

2160

2165

2170

2175

2180

2185

2190

2195

2200

2205

2210

2215

2220

2225

2230

2235

2240

2245

2250

2255

2260

2265

2270

2275

2280

2285

2290

2295

2300

2305

2310

2315

2320

2325

2330

2335

2340

2345

2350

2355

2360

2365

2370

2375

2380

2385

2390

2395

2400

2405

2410

2415

2420

2425

2430

2435

2440

2445

2450

2455

2460

2465

2470

2475

2480

2485

2490

2495

2500

2505

2510

2515

2520

2525

2530

2535

2540

2545

2550

2555

2560

2565

2570

2575

2580

2585

2590

2595

2600

2605

2610

2615

2620

2625

2630

2635

2640

2645

2650

2655

2660

2665

2670

2675

2680

2685

2690

2695

2700

2705

2710

2715

2720

2725

2730

2735

2740

2745

2750

2755

2760

2765

2770

2775

2780

2785

2790

2795

2800

2805

2810

2815

2820

2825

2830

2835

2840

2845

2850

2855

2860

2865

2870

2875

2880

2885

2890

2895

2900

2905

2910

2915

2920

2925

2930

2935

2940

2945

2950

2955

2960

2965

2970

2975

2980

2985

2990

2995

3000

3005

3010

3015

3020

3025

3030

3035

3040

3045

3050

3055

3060

3065

3070

3075

3080

3085

3090

3095

3100

3105

3110

3115

3120

3125

3130

3135

3140

3145

3150

3155

3160

3165

3170

3175

3180

3185

3190

3195

3200

3205

3210

3215

3220

3225

3230

3235

3240

3245

3250

3255

3260

3265

3270

3275

3280

3285

3290

3295

3300

3305

3310

3315

3320

3325

3330

3335

3340

3345

3350

3355

3360

3365

3370

3375

3380

3385

3390

3395

3400

3405

3410

3415

3420

3425

3430

3435

3440

3445

3450

3455

3460

3465

3470

3475

3480

3485

3490

3495

3500

3505

3510

3515

3520

3525

3530

3535

3540

3545

3550

3555

3560

3565

3570

3575

3580

3585

3590

3595

3600

3605

3610

3615

3620

3625

3630

3635

3640

3645

3650

3655

3660

3665

3670

3675

3680

3685

3690

3695

3700

3705

3710

3715

3720

3725

3730

3735

3740

3745

3750

3755

3760

3765

3770

3775

3780

3785

3790

3795

3800

3805

3810

3815

3820

3825

3830

3835

3840

3845

3850

3855

3860

3865

3870

3875

3880

3885

3890

3895

3900

3905

3910

3915

3920

3925

3930

3935

3940

3945

3950

3955

3960

3965

3970

3975

3980

3985

3990

3995

4000

4005

4010

4015

4020

4025

4030

4035

4040

4045

4050

4055

4060

4065

4070

4075

4080

4085

4090

4095

4100

4105

4110

4115

4120

4125

4130

4135

4140

4145

4150

4155

4160

4165

4170

4175

4180

4185

4190

4195

4200

4205

4210

4215

4220

4225

4230

4235

4240

4245

4250

4255

4260

4265

4270

4275

4280

4285

4290

4295

4300

4305

4310

4315

4320

4325

4330

4335

4340

4345

4350

4355

4360

4365

4370

4375

4380

4385

4390

4395

4400

4405

4410

4415

4420

4425

4430

4435

4440

4445

4450

4455

4460

4465

4470

4475

4480

4485

4490

4495

4500

4505

4510

4515

4520

4525

4530

4535

4540

4545

4550

4555

4560

4565

4570

4575

4580

4585

4590

4595

4600

4605

4610

4615

4620

4625

4630

4635

4640

4645

4650

4655

4660

4665

4670

4675

4680

4685

4690

4695

4700

4705

4710

4715

4720

4725

4730

4735

4740

4745

4750

4755

4760

4765

4770

4775

4780

4785

4790

4795

4800

4805

4810

4815

4820

4825

4830

4835

4840

4845

4850

4855

4860

4865

4870

4875

4880

4885

4890

4895

4900

4905

4910

4915

4920

4925

4930

4935

4940

4945

4950

4955

4960

4965

4970

4975

4980

4985

4990

4995

5000

5005

5010

5015

5020

5025

5030

5035

5040

5045

5050

5055

5060

5065

5070

5075

5080

5085

5090

5095

5100

5105

5110

5115

5120

5125

5130

5135

5140

5145

5150

5155

5160

5165

5170

5175

5180

5185

5190

5195

5200

5205

5210

5215

5220

5225

5230

5235

5240

5245

5250

5255

5260

5265

5270

5275

5280

5285

5290

5295

5300

5305

5310

5315

5320

5325

5330

5335

5340

5345

5350

5355

5360

5365

5370

5375

5380

5385

5390

5395

5400

5405

5410

5415

5420

5425

5430

5435

5440

5445

5450

5455

5460

5465

5470

5475

5480

5485

5490

5495

5500

5505

5510

5515

5520

5525

5530

5535

5540

5545

5550

5555

5560

5565

5570

5575

5580

5585

5590

5595

5600

5605

5610

5615

5620

5625

5630

5635

5640

5645

5650

5655

5660

5665

5670

5675

5680

5685

5690

5695

5700

5705

5710

5715

5720

5725

5730

5735

5740

5745

5750

5755

5760

5765

5770

5775

5780

5785

5790

5795

5800

5805

5810

5815

5820

5825

5830

5835

5840

5845

5850

5855

5860

5865

5870

5875

5880

5885

5890

5895

5900

5905

5910

5915

5920

5925

5930

5935

5940

5945

5950

5955

5960

5965

5970

5975

5980

5985

5990

5995

6000

6005

6010

6015

6020

6025

6030

6035

6040

6045

6050

6055

6060

6065

6070

6075

6080

6085

6090

6095

6100

6105

6110

6115

6120

6125

6130

6135

6140

6145

6150

6155

6160

6165

6170

6175

6180

6185

Com evidente sucesso, a polca chegou ao início do século XX como um dos gêneros musicais mais populares segundo as classificações das gravadoras (ARAGÃO, 2013: 455). Luiz Heitor Corrêa de Azevedo descreve com maestria o processo de aculturação sofrido por ela, passando pelo surgimento de gêneros híbridos como *polca-lundu* e *polca-maxixe*:

Quando a *Polka* européia invade os salões brasileiros, com o mesmo furor que havia produzido no velho mundo, é a êsse gênero, sempre instrumental, que se recolhem o movimento e o espírito do velho lundu. O binário esperto do seu andamento, baixos fortemente marcados e variações da linha melódica, amoldavam-se com perfeição a experimentadas tendências do nosso passado musical. Não tardam em aparecer as primeiras *polcas-lundu*, consagrando êsse processo de aculturação e revelando a capacidade de sobrevivência do lundu. E no período de confluência dêsse gênero musical com o nascente maxixe [...] é difícil distinguir o que é uma *polca* do que é um *maxixe*. Aliás o sincretismo é denunciado pelas numerosas peças com a designação de *polca-maxixe* então publicadas pelas nossas casas de música (AZEVEDO, 1956: 144-146).

Baptista Siqueira, por sua vez, recorre metaforicamente à genética: "[...] já sabemos, com certeza que as 'polcas de serenatas', que deram por 'fenótipo' o *chôro*, estão relacionadas com a figura simpática e atraente do imortal flautista Callado" (SIQUEIRA, 1970: 141).

José Miguel Wisnik defende a ideia de que a forma rondó da polca tenha causado grande influência em diversos gêneros de música popular:

Pode-se dizer que o gênero [polca] constitui-se no verdadeiro protótipo das formas dançantes da música de massas, delineando pela primeira vez o campo em que se desdobrará esse fenômeno urbano por excelência (alguém já disse, com certa propriedade hiperbólica, que do *ragtime* ao *rock-'n'-roll*, tudo é polca) (WISNIK, 2004: 25).

Cacá Machado segue este raciocínio, considerando-a como uma espécie de mediadora cultural:

[...] a estrutura musical da polca será a base da moderna música popular urbana destinada a camadas amplas e indeterminadas; a polca, que cumpria uma função de *medium* cultural na sociedade do Segundo Império,

será o protótipo do samba, música de *mídia* na chamada cultura moderna do século XX (MACHADO, 2007: 36).

Justificar a presença da polca na *música de massas* ou na *música de mídia* está fora do nosso escopo. Todavia, é viável, nesta tese, verificar sua herança na obra de compositores de Choro, sendo a sua estrutura formal a principal (e quiçá, por vezes, única) opção imaginável de organização.

3.3.1 O rondó no Choro

Conforme foi visto no primeiro capítulo, a figuração rítmica é a principal característica que auxilia na distinção entre os diferentes gêneros musicais pertencentes ao Choro enquanto manifestação cultural. Isto porque tais gêneros (polca, valsa, *schottisch*, maxixe, tango brasileiro, choro, samba, baião etc.) compartilham de características formais, fraseológicas, melódicas, harmônicas e até timbrísticas. Cacá Machado alude ao termo "misturada", cunhado por Mário de Andrade⁸¹, para justificar esta permeabilidade:

[...] no fundo, tanto o maxixe quanto o tango serão, do ponto de vista cultural, representações de imagens do universo afro-brasileiro, mas, cada um, sob a perspectiva de seu estrato social. Nessa perspectiva, tanto faz que fossem maxixes, tangos brasileiros, polcas, lundus ou choros, porque, na realidade, eram gêneros permeáveis, difusamente confundidos, com fronteiras pouco definidas e com variações de inflexões sociais e instrumentais (em sua prática e difusão) (MACHADO, 2007: 115).

Assim, ressaltamos que nossa abordagem sobre a forma no Choro estende-se aos diversos gêneros musicais e não somente ao choro em particular⁸².

Embora a forma rondó estivesse suscetível a frequentes alterações durante o período Clássico, sobretudo em relação ao tamanho de cada seção, o rondó no

⁸¹ ANDRADE, Mário. "Ernesto Nazaré" (1940). In: _____. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1963, p. 321.

⁸² A diferenciação entre Choro (manifestação cultural) e choro (gênero musical) foi estabelecida e amplamente discutida no capítulo inicial desta tese.

Choro, que é oriundo da pequena forma rondó vista acima, pode ser considerado enquanto uma espécie de "fórmula pré-fabricada".

Nesta fórmula, convencionou-se a presença de três seções (ou um refrão e dois episódios) organizadas da seguinte maneira: AABBACCA. Cada uma destas seções apresenta 16 compassos (Fig. 26), conforme explica-nos Mário Sève:

Em partes de choros de 16 compassos, a cadência final costuma acontecer do 15º para o 16º compasso, ou seja, do penúltimo para o último compasso. Portanto, neste caso, casas 1 e 2, assim como a coda final desses choros, têm geralmente um compasso apenas (SÈVE, 2015: 116-117).

Figura 26 - Forma de um choro de três partes de 16 compassos

Fonte: Sève (2015: 116).

Tematicamente, as seções do rondó no Choro costumam ser independentes umas das outras, sendo a coesão mantida pelas relações harmônicas entre cada parte, que remontam ao rondó Clássico. Assim, a seção A de um Choro é concebida na tonalidade principal da música, enquanto a seção B costuma contrastar em modo (onde era maior fica menor e vice-versa) e a seção C apresenta nova armadura de clave em região próxima à tônica. Outras combinações são possíveis, conforme aponta a tabela a seguir (Tab. 7):

Tabela 7 - Relações harmônicas entre as seções

seção A	seção B	seção C
Maior (p. ex. Do M)	Tônica relativa menor (p. ex. Lá m) Dominante (p. ex. Sol M)	Subdominante (p. ex. Fá M)
Menor (p. ex. Lá m)	Tônica relativa Maior (p. ex. Do M)	Homônima Maior (p. ex. Lá M) Submediante Maior (p. ex. Fá M)

Fonte: a autora.

De acordo com Carlos Almada (2012: 256), estas relações harmônicas são auxiliares na caracterização do gênero choro, uma vez que seguem modelos bastante recorrentes. O autor observa que existe uma preferência para a escolha das tonalidades de maneira a facilitar a execução nos instrumentos de cordas pelo maior uso de cordas soltas: quando em modo maior, são mais recorrentes as tonalidades de Fá, Do, Sol e Ré. Quando em modo menor, utilizam-se com frequência as tonalidades de Ré, Lá, Mi e Sol (ALMADA, 2006: 10).

A pequena forma rondó fixou-se fortemente enquanto arquétipo estrutural do Choro no início do século XX. Até mesmo Pixinguinha sentiu-se inibido em transgredi-la em sua célebre composição, *Carinhoso* (1917), mantendo a obra inédita por cerca de onze anos. Trata-se de um choro lento em apenas duas seções que, além de inovações harmônicas e melódicas, apresenta a seção B formada por vinte e quatro compassos, dispostos em três grupos de oito compassos cada.

Também em apenas duas seções, o choro *Lamentos* (1928) conta com uma introdução e sua seção A é igualmente formada por vinte e quatro compassos, desta vez organizados segundo a disposição 8+4+6+6. Do mesmo autor, figuram os choros em duas partes *Ingênuo* e *Não vou nessa*⁸³.

⁸³ Embora constem os nomes de Benedito Lacerda e Pixinguinha enquanto autores na partitura, é sabido que esta parceria, longe de se tratar de uma coautoria, foi, na verdade, um acordo entre os dois músicos, proposto por Benedito Lacerda mediante a uma séria dificuldade financeira enfrentada por Pixinguinha (CARVALHO, 1986: 176-177).

Foi sobretudo a partir da atuação de Jacob do Bandolim que a composição de obras com apenas duas seções (um refrão e um episódio), organizadas em AABBA, tornou-se mais usual.⁸⁴

Esta forma, conhecida por primeiro rondó (GREEN, 1965) ou rondó em três partes, associa-se, geralmente, a uma estrutura métrica duplicada em quantidade de compassos, totalizando, portanto, em 32 compassos em cada seção (Fig. 27)⁸⁵. De acordo com Mário Sève:

Em partes de choros de 32 compassos, a cadência conclusiva costuma acontecer do 30º para 31º compasso, ou seja, do antepenúltimo para o penúltimo compasso. Por isso, as casas 1 e 2, nas partes desses choros, assim como suas codas, têm geralmente dois compassos (SÈVE, 2015: 117).

Figura 27 - Forma de um choro de duas partes com 32 compassos

Fonte: Sève (2015: 117).

Salientamos, todavia, que esta estrutura de 32 compassos não se restringe apenas ao primeiro rondó, sendo bastante comum a sua utilização na pequena forma rondó. Em termos gerais, ela ocorre quando o compositor deseja ampliar o seu discurso melódico (como é o caso do choro *Perigoso*, de Orlando Silveira e Esmeraldino Salles); em obras de andamento lento e melodia mais esparsa (como

⁸⁴ Embora seja possível encontrarmos representativas obras que utilizam o rondó AABBA em compositores anteriores à Jacob, tais como no maxixe *Gaúcho (Corta-Jaca)*, de Chiquinha Gonzaga, e no tango brasileiro *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth.

⁸⁵ Cabe-nos ressaltar aqui que, na música popular, muitas vezes a forma adapta-se ao momento da interpretação. Quando se deseja abrir para improvisação, verificamos, nas rodas de Choro, ser usual o retorno à seção C em obras em pequena forma rondó (ou à seção B em obras em primeiro rondó), sendo geralmente fornecido um *chorus* por músico improvisador. É possível ainda promover o retorno de outras seções mediante acordo travado no momento, sobretudo para fins de estudo, sendo indispensável o retorno ao tema da seção A para encerrar a música - fato este que mantém o rondó em sua essência.

Doce de coco, de Jacob do Bandolim); ou, ainda, em compassos ternários (como a valsa *Feia*, de Jacob do Bandolim).⁸⁶

É usual a inserção de introduções e codas em Choros, tanto naqueles alicerçados sobre a pequena forma rondó, quanto nos construídos sobre o primeiro rondó. É possível, ainda, encontrarmos transições entre as sessões. Não há uma estrutura pré-definida para tais introduções, codas ou transições, embora possamos observar a recorrência de uma quantidade de compassos em número par, geralmente quatro ou oito. No tango brasileiro *Escorregando*, de Ernesto Nazareth (1863-1934), por exemplo, há uma transição de oito compassos entre as seções B e C.

Menos usual, mas ainda observável, é a composição de Choros construídos sobre o rondó em sete partes, que conta com o acréscimo de uma seção D (formando, em geral, a organização AABBACCADDA). Podemos citar como exemplo obras de Ernesto Nazareth, tais como o tango brasileiro *Floraux*, o tango característico *Batuque* e a valsa *Divina*.

Usualmente quando um compositor opta por uma estrutura métrica de 16 ou de 32 compassos, a mesma é empregada em todas as seções do rondó. Entretanto, encontramos no repertório algumas exceções, como é o caso do choro *Gostoso*, em que Jacob do Bandolim mescla a estrutura de 32 compassos (seções A e C) com 16 (seção B), ou do samba *Meu segredo* (Tab. 8), que se difere, ainda, pela falta de contraste harmônico entre as seções:

Tabela 8 - Estrutura formal do samba *Meu segredo*, de Jacob do Bandolim⁸⁷

Intr.	A	B	A	Coda
4	16 + 16	8 + 8	16 + 16	8
F	F	F	F	F

⁸⁶ Considerando que a composição de mazurcas tenha entrado em declínio desde pelo menos o início do século XX, a valsa figura enquanto único gênero do Choro a possuir compasso ternário.

⁸⁷ Todas as tabelas concernentes à estrutura formal das obras analisadas são de autoria própria. Os números correspondem à quantidade de compassos e as letras, às tonalidades.

Assim, observamos que, mesmo dentre as excepcionalidades formais notadas em obras de chorões representativos, verificamos no repertório de Choro uma grande predominância de simetria fraseológica, gerada a partir da utilização de compassos em número par, geralmente múltiplos de 4.

3.3.1.1 Organização fraseológica de cada seção

Cada seção do rondó no Choro costumeiramente apresenta uma construção alicerçada em frases simétricas. Considerando uma seção com 16 compassos, podemos observar uma estrutura em *período* (ALMADA, 2006: 15), que possui os seguintes níveis de segmentação (Fig. 28):

(1.) dois grupos de oito compassos, denominados antecedente (c. 1-8) e consequente (c. 9-16), que no conjunto delineiam a estrutura conhecida como período; (2.) quatro frases de quatro compassos (duas para o antecedente e duas para o consequente); (3.) oito subfrases (duas para cada frase), cada qual com dois compassos (ALMADA, 2012: 66).

Figura 28 - Grade métrica da seção A do maxixe *Domingo eu vou lá* (2002), de Zé Barbeiro (comp. 1-16)⁸⁸

The figure displays a musical score for a 32-measure section of the maxixe 'Domingo eu vou lá'. The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The harmonic progression is as follows: F, D7/F#, Gm7, C7, F, G#dim, C7, F, G7, C, G7, C7, F, D7/F#, Gm7, C7, F, G#dim, C7, F, F7/Eb, Bb/D, Bbm/D, F, D7, Gm, C7, F, (C7). Below the staff, a metric structure is indicated by a series of dots, with some measures containing a '4' or '8' to denote specific rhythmic values. Further down, the structure of groupings is shown with three levels of brackets: 'c' (phrases 1, 2, 3, 4), 'b' (antecedent and consequent), and 'a' (the entire section A / period).

Fonte: a autora.

⁸⁸ Este exemplo pautou-se no artigo *O choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal*, em que Carlos Almada (2012) apresenta a estrutura métrica e de agrupamento da primeira parte do choro *Proezas de Solon*, de Pixinguinha.

Segundo esta organização, a primeira frase tem grande relevância pela apresentação temática e motívica que caracteriza o enunciado do Choro. A segunda contrasta ao enunciado, conduzindo à dominante na metade exata da seção, sendo normativa uma semicadência; a terceira, em geral, é uma repetição da frase inicial e a quarta, por sua vez, encaminha à cadência que irá resolver na tônica.

A repetição literal da primeira frase na terceira é característica marcante nas obras de Ernesto Nazareth, conforme observou Cacá Machado (2007: 143). Ainda segundo Machado:

[...] a frase periódica de quatro compassos é uma forma de controlar a grande estrutura métrica, determinando, desse modo, um pulso constante mais lento sobre as pulsações do compasso individual. Pois é justamente dessa regularidade que se faz a expectativa da escuta (MACHADO, 2007: 136).

Tendo realizado ampla pesquisa no repertório de Choro de variados autores, Carlos Almada defende que "a esmagadora maioria dos casos adota como estrutura fraseológica a forma do *período*" (ALMADA, 2006: 16). O autor apresenta-nos, entretanto, uma segunda estrutura, a *sentença*:

Na sentença as frases aparentadas apresentam-se em seqüência (na maioria dos casos o enunciado é sucedido não por uma repetição, mas por uma espécie de *resposta*, solidamente aparentada à idéia motriz ou *proposta*, sobre uma outra harmonia), seguindo-se um complemento contrastante e o desfecho cadencial (ALMADA, 2006: 15).

No livro *Fundamentos da composição musical*, Schoenberg "diferencia a construção 'cíclica' do período da construção 'evolutiva' da sentença" (SEINCMAN. In: SCHOENBERG, 2008 [1967]: 14) e traz detalhes concernentes à construção desses recursos organizativos. Obras tonais trazem temas formados por frases regulares, que costumam ser originadas a partir de um motivo - uma ideia curta, marcante e muito moldável -, que poderá compor temas organizados na forma de período ou de sentença (MOREIRA, 2013). "O motivo básico é freqüentemente considerado o 'germe' da idéia: [...] inclui elementos [...] de todas as figuras musicais subseqüentes [...] e [...] está presente em todas as figuras subseqüentes"

(SCHOENBERG, 2008 [1967]: 35). O motivo aparece ao longo da peça em repetições literais e/ou não literais, ou seja, modificadas, desenvolvidas e em variações; nestas últimas “alguns elementos são mudados e o restante preservado” (SCHOENBERG, 2008 [1967]: 37).

O discurso desses temas, quando organizado na forma de período de acordo com um “modelo-padrão”, apresenta uma indagação em quatro compassos, pontuada por uma harmonia de dominante (antecedente), a qual é respondida por sua repetição literal, tendo em vista a sua pontuação à tônica (consequente) (Fig. 28). Quando organizado em forma de sentença, os dois primeiros compassos trazem uma ideia, que é imediatamente repetida não literalmente, e a estes quatro compassos seguem-se outros quatro ou mais compassos que desenvolvem a ideia inicialmente apresentada (MOREIRA, 2013) (Fig. 29). Nas palavras de Schoenberg:

O período difere da sentença pelo fato de adiar a repetição. [...] Ao compor períodos, será útil adotar um modelo-padrão que consiste em oito compassos divididos em um antecedente e um conseqüente de quatro compassos cada um, separados por uma ‘cesura’ no quarto compasso. [...] O antecedente do período introduz um novo problema. [...] O conseqüente é uma repetição modificada do antecedente (SCHOENBERG, 2008 [1967]: 51, 53, 55).

Figura 29 - Exemplo de sentença na seção A da polca *A vida é um buraco*, de Pixinguinha

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It consists of five staves of music. Above the notes, various chords are indicated: Dm7, G7, C, Dm7, G7, C, Am, Em/G, B7/F#, Em7, A7, Dm7, G7, C7, F7, E7, F, F#dim, C/G, A7, D7, G7, and a final C. The score includes a repeat sign at the beginning and a double bar line with a repeat sign at the end. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Fonte: Carrasqueira (1997: 12).

O modelo-padrão [da sentença] consistirá, nos casos mais simples, de oito compassos, cujos quatro primeiros são formados por uma frase e sua repetição. A técnica a ser aplicada na continuação é uma espécie de desenvolvimento (SCHOENBERG, 2008 [1967]: 59).

Almada apresenta enquanto exemplos de sentenças as seguintes obras: *Ele e eu* (seções A e B), *Os cinco companheiros* (B) e *A vida é um buraco* (A) (Fig. 29), todas de Pixinguinha. O pesquisador comenta sobre a existência de uma terceira estrutura, denominada por ele de "período variado" (Fig. 30), "no qual o consequente apresenta-se consideravelmente modificado em relação ao antecedente (embora mantenha uma relação de parentesco ainda reconhecível). É o que acontece, por exemplo, nas partes A de *Vou vivendo* e B de *Abraçando jacaré*" (ALMADA, 2006: 15).

Figura 30 - Exemplo de período variado na seção A do choro serenata *Vou vivendo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda

Fonte: Carrasqueira (1997: 124).

CAPÍTULO 4

Choro vesgo: deformações formais na obra de Zé Barbeiro

4.1 O rondó na obra de Zé Barbeiro

Embora a obra de Zé Barbeiro destaque-se por inovar em alguns aspectos do Choro tradicional - quer pelo uso de acordes com tensões como nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, pelas melodias angulosas, ou pelo constante uso de breques e convenções - verificamos que o compositor tem na forma rondó o elemento unificador capaz de estabelecer o elo estruturante entre obras mais ou menos inovadoras.

Das 238 obras compostas até o momento da redação final desta tese (em fevereiro de 2018), verificamos que a grande maioria está alicerçada na estrutura do rondó, tendo o compositor utilizado tanto a pequena forma rondó (ABACA) quanto o primeiro rondó (ABA).

Até mesmo em suas obras mais experimentais, tais como *Paradigma*, *Ponto e vírgula*, *Sem massagem* e *Mais quebrado do que macarrão na cesta básica*, é possível encontrar reminiscências da forma rondó pela presença de seções temáticas contrastantes que se interpolam.

As exceções ao uso do rondó na obra de Zé Barbeiro consistem em poucas obras formadas por uma única seção, tal como *Violão quebrado*. Ainda assim, elas apresentam o princípio de repetição característico do rondó.

O fato de Zé Barbeiro apoiar-se na ideia de retorno ao refrão (seção A), característico do rondó, não significa, no entanto, que o compositor faça uso apenas de frases simétricas com quantidades de compasso idênticas e repetições fraseológicas literais. Na contracorrente dos demais compositores de Choro (conforme observado por Almada), Zé Barbeiro destaca-se pela predominância do

uso da estrutura fraseológica da sentença em suas composições, seguida pelo uso do período variado.

Dentre a extensa obra do compositor, são poucas obras, inclusive, que fazem uso estrito da estrutura do período. Das dezoito peças observadas por nós com simétricos 16 (ou 32) compassos em todas as seções do rondó, algumas trazem títulos que remetem a um irônico e suposto desdém por parte do compositor (como *Nossa!!! Essa é muito ruim* ou *Melhor ouvir isso, ou ser surdo?*), enquanto outras sugerem se tratar de algo fácil ou rotineiro (Tab. 9):

Tabela 9 - Obras de Zé Barbeiro com estrutura métrica de 16 (ou 32) compassos em todas as seções do rondó

PEÇA	ANO	GÊNERO
<i>A Manuela chegou</i>	2017	valsa
<i>Balançando as cadeiras</i>	2008	choro sambado
<i>Cibele... sem canseira!!!</i>	2016	choro
<i>Domingo eu vou lá</i>	2002	maxixe
<i>Festa de aniversário</i>	2012	choro sambado
<i>Juntando os cacos</i>	2007	choro
<i>Lavando louça</i>	2008	choro
<i>Manuela</i>	2016	gafieira
<i>Melhor ouvir isso, ou ser surdo?</i>	2008	choro
<i>Mingau de lagarto</i>	2011	choro
<i>Na casa da Tita</i>	2018	polca
<i>Nossa!!! Essa é muito ruim</i>	2016	polca
<i>O fura fronha</i>	2016	choro amaxiado
<i>O gato</i>	2017	polca
<i>O que seria se não fosse?</i>	2009	polca
<i>Pri... de Cordeiro não tem nada</i>	2018	choro
<i>Se não conseguir tocar... É porque é muito ruim</i>	2016	choro
<i>Trivial</i>	2016	choro

Fonte: a autora.

Zé Barbeiro sente-se à vontade para criar frases mais ou menos longas em relação ao modelo-padrão, e isto certamente está relacionado com o fato de que, embora ele lide com gêneros originalmente de dança, tais como polca, valsa, maxixe etc., não existe mais uma preocupação coreográfica que exija uma simetria formal. Pelo contrário: a sagacidade e o constante desejo de desafiar os intérpretes fazem com que as composições de Zé Barbeiro careçam da previsibilidade inerente à simetria.

Certa ocasião, ao ser indagado sobre sua preocupação em relação à manutenção da estrutura formal tradicional do Choro, Zé Barbeiro declarou:

Para mim também não existe esse negócio de que as partes devem ter um número específico de compassos. Gosto de manter as três partes do choro, mas com variações entre elas. É a única coisa que mantenho do choro tradicional nas minhas composições. Não me considero um compositor. Escrevo músicas para não ficar parado e estar sempre estudando. Não há nada de acadêmico em minhas músicas (BARBEIRO. In: CARRILHO, 2005: [s.n.]).

É curioso o fato de o compositor ter mencionado não possuir algo de acadêmico em sua obra. Se a academia almejasse buscar uma perfeição através da simetria, Zé Barbeiro estaria correto em sua afirmação⁸⁹. Todavia, a capacidade de engendrar frases não simétricas é tida como característica dos compositores mais hábeis e sensíveis, conforme afirma Arnold Schoenberg em capítulo dedicado à *Construção desigual, irregular e assimétrica*:

[...] torna-se evidente que os grandes compositores introduzem, livremente, procedimentos irregulares ou assimétricos, dependendo da idéia musical ou da estrutura. Em geral, estes procedimentos contribuem para a fluência e espontaneidade. Mas eles não são nem arbitrários, nem casuais: ao contrário, um alto grau de habilidade e sensibilidade são necessários para se adquirir o indispensável equilíbrio e proporção (SCHOENBERG, 2008 [1967]: 170).

⁸⁹ Em uma linha de raciocínio próxima, Ivan Vilela denominou por "trunfo da ignorância" a habilidade em reproduzir expressões musicais de maneira imitativa e, ao mesmo tempo, criativa. De acordo com o pesquisador, este processo auxiliou na formação de uma cultura brasileira, fazendo com que "arte popular fosse autorreferenciada, mesmo nos momentos em que tentava imitar. E essa autorreferência, ao tentar imitar, foi a principal responsável pela diversidade e qualidade excepcional da nossa música popular" (VILELA, 2013: 70).

Neste sentido, por acreditarmos que toda prática musical passa por um processo contínuo de transformações e interlocuções, entendemos, em âmbito acadêmico, que a construção estrutural da obra de Zé Barbeiro (alicerçada em procedimentos de *deformação* formal que abordaremos no tópico abaixo) é condizente à continuidade do Choro.

4.2 Procedimentos de *deformação* formal⁹⁰

Tomando como referencial o livro *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, de Hepokoski e Darcy (2006), apropriamo-nos do conceito de *deformação*, originalmente utilizado pelos autores no contexto de Teoria da Sonata, para nos referirmos aos recursos composicionais explorados por Zé Barbeiro capazes de modificar o equilíbrio e a simetria da estrutura fraseológica das seções do rondó. Ressaltamos que, em consonância com Hepokoski e Darcy, a palavra "deformação" não adquire aqui um sentido pejorativo, mas faz referência a uma opção engenhosa e imprevisível à forma tida como normativa:

[...] tais deformações são tipicamente envolventes, ocorrências esteticamente positivas que contribuem para o apelo e o interesse de uma peça. À medida que usamos o termo, significa apenas uma realização intencionalmente tensa ou não normativa de uma ação de espaço musical, uma saída surpreendente ou inovadora da constelação de práticas habituais, uma provocação imaginativa ou frustrante, às vezes brincalhona, de expectativas, presumivelmente para gerar um efeito poético melhorado ou inesperado (HEPOKOSKI; DARCY, 2006: 11, tradução nossa)⁹¹.

⁹⁰ A parte inicial deste capítulo foi apresentada durante o 3º Congresso da Associação Regional da América Latina e Caribe (ARLAC-IMS) (PALOPOLI, 2017a).

⁹¹ "[...] such deformations are typically engaging, aesthetically positive occurrences that contribute to the appeal and interest of a piece. As we use the term, it signifies only a purposely strained or non-normative realization of a musical action-space, a surprising or innovative departure from the constellation of habitual practices, an imaginative teasing or thwarting, sometimes playful, of expectations, presumably in order to generate an enhanced or astonishing poetic effect" (HEPOKOSKI; DARCY, 2006: 11).

Assim, classificamos em quatro grandes grupos os procedimentos de *deformação* formal verificados por nós: 1) por ampliação; 2) por abreviação; 3) por imparidade métrica; e 4) por uso de métrica mista.

Utilizados com bastante frequência na obra de Zé Barbeiro, a maioria destes recursos é igualmente encontrada em peças de outros compositores de Choro, as quais exemplificaremos a seguir. Em nossa pesquisa, procuramos dar preferência aos autores cronologicamente anteriores ao Zé Barbeiro, sobretudo aos mais consagrados. É interessante que, em muitos destes casos, a familiaridade de escuta faz com que os procedimentos de *deformação* formal passem frequentemente despercebidos.

Observamos que muitas obras de Zé Barbeiro utilizam mais do que um procedimento de *deformação* formal em concomitância. Assim, tendo por objetivo uma clareza didática em nossa argumentação, escolhemos cautelosamente as peças que servirão como ilustração. Ademais, demos prioridade às obras do compositor que já foram gravadas, por se tratar de concepções amplamente estudadas e consolidadas por Zé Barbeiro⁹² e por promoverem maior suporte ao leitor que desejar acompanhar auditivamente as análises apresentadas.

4.2.1 Procedimentos de *deformação* formal por ampliação

Consideramos enquanto procedimentos de *deformação* formal por ampliação os recursos capazes de promover uma ampliação métrica de uma determinada seção do rondó. Eles foram encontrados em cinco situações diferentes, às quais estabelecemos as seguintes nomenclaturas: 1) Prolongamento cadencial; 2) Breque: prolongamento de acorde dominante; 3) Interpolação episódica; 4) Interpolação motívica; 5) Prolongamento por descontinuidade melódica.

⁹² Tendo-se em vista que o compositor é também o intérprete da maior parte dos registros fonográficos.

4.2.1.1 Prolongamento cadencial

Dentre todos os procedimentos de *deformação* formal, o prolongamento cadencial é certamente o mais recorrente no repertório de Choro tradicional, sendo o seu uso também bastante frequente na obra de Zé Barbeiro. Ele se dá por um acréscimo de quatro compassos ao final da sentença ou do período, fazendo com que a cadência final seja prolongada.

No maxixe *Cascatinha*, ao invés de Pixinguinha resolver a seção A ao décimo sexto compasso, o compositor encaminha a quarta frase do período para a região da dominante do segundo grau (comp. 16 da Fig. 31), adicionando, então, uma quinta frase de estrutura métrica equivalente às anteriores, a ser resolvida na tônica (Tab. 10).

Tabela 10 - Estrutura formal do maxixe *Cascatinha*, de Pixinguinha

: A :	: B :	A	: C :	A
: 8 + 8 + 4 :	: 8 + 8 :	8 + 8 + 4	: 8 + 8 :	8 + 8 + 4
F	Dm	F	Bb	F

Figura 31 - Prolongamento cadencial no maxixe *Cascatinha*, de Pixinguinha (comp. 1-20 - seção A)

A

The musical score for section A of 'Cascatinha' consists of 20 measures. The chords are: F, A⁵⁺, B^b, B^{dim}, C⁷, F, C⁷, F, C^{7/4}, C⁷, F, A⁵⁺, B^b, Gm⁷F⁷, B^b, A^bdim, F/A, C⁷/G, D⁷/F[#], Gm, B^bm⁶, F/A, Dm⁷, Gm⁷, C⁷, and a final F C⁷ with a first ending bracket and repeat sign.

Fonte: Carrasqueira (1997: 27) com edições da autora.

Já na seção A da polca *O gato e o canário*, Pixinguinha faz uso do prolongamento cadencial pela atribuição de dupla função à tríade de F do vigésimo compasso (Fig. 32, Tab. 11): além de tônica da seção, ela é também a dominante do quarto grau. Assim, ganhando mais uma frase para resolver a sentença, o compositor repete a melodia quase que literalmente, salvo pelo encaminhamento final para a tônica.

Tabela 11 - Estrutura formal da polca *O gato e o canário*, de Pixinguinha

Intr.	: A :	: B :	A	: C :	A	Coda
4 C7	: 8 + 8 + 4 : F	: 8 + 8 : C	8 + 8 + 4 F	: 8 + 8 : Bb	8 + 8 + 4 F	4 F

Figura 32 - Prolongamento cadencial na polca *O gato e o canário*, de Pixinguinha (comp. 13-24 - seção A)

The musical score for the polca "O gato e o canário" by Pixinguinha, measures 13 to 24. The score is in 2/4 time and features a melodic line with various chords (F, Bb, C, F7, C7) and a final cadence on F. The melody is repeated in the final measure of the section, ending on a whole note F.

Fonte: transcrição da autora.

Outros exemplos de obras de Pixinguinha que fazem uso do prolongamento cadencial são as polcas *Assim é que é* (seção B) e *Pula sapo* (A) e o choro *Quem é você* (B).

Luiz Gonzaga (1912-1984) fez uso deste procedimento nas duas seções que integram o choro *Araponga* (Fig. 33, Tab. 12). Neste caso, o compositor valeu-se de sucessões de ornamentações de graus escalares para prolongar as cadências.

Tabela 12 - Estrutura formal do choro *Araponga*, de Luiz Gonzaga

Intr.	: A :	: B :	A
8 + 8 Am	: 8 + 8 + 4 : Am	: 8 + 8 + 4 : C	8 + 8 + 4 Am

Figura 33 - Prolongamento cadencial no choro *Araponga*, de Luiz Gonzaga

Araponga
Luiz Gonzaga

Forma : AA - BB - A - B - A
ca. 134

violões + cavaco / percussão

Contagem

2

5

11

15

20

24

28

32

36

40

44

48

52

56

60

64

68

72

76

80

84

88

92

96

100

104

108

112

116

120

124

128

132

136

140

144

148

152

156

160

164

168

172

176

180

184

188

192

196

200

204

208

212

216

220

224

228

232

236

240

244

248

252

256

260

264

268

272

276

280

284

288

292

296

300

304

308

312

316

320

324

328

332

336

340

344

348

352

356

360

364

368

372

376

380

384

388

392

396

400

404

408

412

416

420

424

428

432

436

440

444

448

452

456

460

464

468

472

476

480

484

488

492

496

500

504

508

512

516

520

524

528

532

536

540

544

548

552

556

560

564

568

572

576

580

584

588

592

596

600

604

608

612

616

620

624

628

632

636

640

644

648

652

656

660

664

668

672

676

680

684

688

692

696

700

704

708

712

716

720

724

728

732

736

740

744

748

752

756

760

764

768

772

776

780

784

788

792

796

800

804

808

812

816

820

824

828

832

836

840

844

848

852

856

860

864

868

872

876

880

884

888

892

896

900

904

908

912

916

920

924

928

932

936

940

944

948

952

956

960

964

968

972

976

980

984

988

992

996

1000

1004

1008

1012

1016

1020

1024

1028

1032

1036

1040

1044

1048

1052

1056

1060

1064

1068

1072

1076

1080

1084

1088

1092

1096

1100

1104

1108

1112

1116

1120

1124

1128

1132

1136

1140

1144

1148

1152

1156

1160

1164

1168

1172

1176

1180

1184

1188

1192

1196

1200

1204

1208

1212

1216

1220

1224

1228

1232

1236

1240

1244

1248

1252

1256

1260

1264

1268

1272

1276

1280

1284

1288

1292

1296

1300

1304

1308

1312

1316

1320

1324

1328

1332

1336

1340

1344

1348

1352

1356

1360

1364

1368

1372

1376

1380

1384

1388

1392

1396

1400

1404

1408

1412

1416

1420

1424

1428

1432

1436

1440

1444

1448

1452

1456

1460

1464

1468

1472

1476

1480

1484

1488

1492

1496

1500

1504

1508

1512

1516

1520

1524

1528

1532

1536

1540

1544

1548

1552

1556

1560

1564

1568

1572

1576

1580

1584

1588

1592

1596

1600

1604

1608

1612

1616

1620

1624

1628

1632

1636

1640

1644

1648

1652

1656

1660

1664

1668

1672

1676

1680

1684

1688

1692

1696

1700

1704

1708

1712

1716

1720

1724

1728

1732

1736

1740

1744

1748

1752

1756

1760

1764

1768

1772

1776

1780

1784

1788

1792

1796

1800

1804

1808

1812

1816

1820

1824

1828

1832

1836

1840

1844

1848

1852

1856

1860

1864

1868

1872

1876

1880

1884

1888

1892

1896

1900

1904

1908

1912

1916

1920

1924

1928

1932

1936

1940

1944

1948

1952

1956

1960

1964

1968

1972

1976

1980

1984

1988

1992

1996

2000

2004

2008

2012

2016

2020

2024

2028

2032

2036

2040

2044

2048

2052

2056

2060

2064

2068

2072

2076

2080

2084

2088

2092

2096

2100

2104

2108

2112

2116

2120

2124

2128

2132

2136

2140

2144

2148

2152

2156

2160

2164

2168

2172

2176

2180

2184

2188

2192

2196

2200

2204

2208

2212

2216

2220

2224

2228

2232

2236

2240

2244

2248

2252

2256

2260

2264

2268

2272

2276

2280

2284

2288

2292

2296

2300

2304

2308

2312

2316

2320

2324

2328

2332

2336

2340

2344

2348

2352

2356

2360

2364

2368

2372

2376

2380

2384

2388

2392

2396

2400

2404

2408

2412

2416

2420

2424

2428

2432

2436

2440

2444

2448

2452

2456

2460

2464

2468

2472

2476

2480

2484

2488

2492

2496

2500

2504

2508

2512

2516

2520

2524

2528

2532

2536

2540

2544

2548

2552

2556

2560

2564

2568

2572

2576

2580

2584

2588

2592

2596

2600

2604

2608

2612

2616

2620

2624

2628

2632

2636

2640

2644

2648

2652

2656

2660

2664

2668

2672

2676

2680

2684

2688

2692

2696

2700

2704

2708

2712

2716

2720

2724

2728

2732

2736

2740

2744

2748

2752

2756

2760

2764

2768

2772

2776

2780

2784

2788

2792

2796

2800

2804

2808

2812

2816

2820

2824

2828

2832

2836

2840

2844

2848

2852

2856

2860

2864

2868

2872

2876

2880

2884

2888

2892

2896

2900

2904

2908

2912

2916

2920

2924

2928

2932

2936

2940

2944

2948

2952

2956

2960

2964

2968

2972

2976

2980

2984

2988

2992

2996

3000

3004

3008

3012

3016

3020

3024

3028

3032

3036

3040

3044

3048

3052

3056

3060

3064

3068

3072

3076

3080

3084

3088

3092

3096

3100

3104

3108

3112

3116

3120

3124

3128

3132

3136

3140

3144

3148

3152

3156

3160

3164

3168

3172

3176

3180

3184

3188

3192

3196

3200

3204

3208

3212

3216

3220

3224

3228

3232

3236

3240

3244

3248

3252

3256

3260

3264

3268

3272

3276

3280

3284

3288

3292

3296

3300

3304

3308

3312

3316

3320

3324

3328

3332

3336

3340

3344

3348

3352

3356

3360

3364

3368

3372

3376

3380

3384

3388

3392

3396

3400

3404

3408

3412

3416

3420

3424

3428

3432

3436

3440

3444

3448

3452

3456

3460

3464

3468

3472

3476

3480

3484

3488

3492

3496

3500

3504

3508

3512

3516

3520

3524

3528

3532

3536

3540

3544

3548

3552

3556

3560

3564

3568

3572

3576

3580

3584

3588

3592

3596

3600

3604

3608

3612

3616

3620

3624

3628

3632

3636

3640

3644

3648

3652

3656

3660

3664

3668

3672

3676

3680

3684

3688

3692

3696

3700

3704

3708

3712

3716

3720

3724

3728

3732

3736

3740

3744

3748

3752

3756

3760

3764

3768

3772

3776

3780

3784

3788

3792

3796

3800

3804

3808

3812

3816

3820

3824

3828

3832

3836

3840

3844

3848

3852

3856

3860

3864

3868

3872

3876

3880

3884

3888

3892

3896

3900

3904

3908

3912

3916

3920

3924

3928

3932

3936

3940

3944

3948

3952

3956

3960

3964

3968

3972

3976

3980

3984

3988

3992

3996

4000

4004

4008

4012

4016

4020

4024

4028

4032

4036

4040

4044

4048

4052

4056

4060

4064

4068

4072

4076

4080

4084

4088

4092

4096

4100

4104

4108

4112

4116

4120

4124

4128

4132

4136

4140

4144

4148

4152

4156

4160

4164

4168

4172

4176

4180

4184

4188

4192

4196

4200

4204

4208

4212

4216

4220

4224

4228

4232

4236

4240

4244

4248

4252

4256

4260

4264

4268

4272

4276

4280

4284

4288

4292

4296

4300

4304

4308

4312

4316

4320

4324

4328

4332

4336

4340

4344

4348

4352

4356

4360

4364

4368

4372

4376

4380

4384

4388

4392

4396

4400

4404

4408

4412

4416

4420

4424

4428

4432

4436

4440

4444

4448

4452

4456

4460

4464

4468

4472

4476

4480

4484

4488

4492

4496

4500

4504

4508

4512

4516

4520

4524

4528

4532

4536

4540

4544

4548

4552

4556

4560

4564

4568

4572

4576

4580

4584

4588

4592

4596

4600

4604

4608

4612

4616

4620

4624

4628

4632

4636

4640

4644

4648

4652

4656

4660

4664

4668

4672

4676

4680

4684

4688

4692

4696

4700

4704

4708

4712

4716

4720

4724

4728

4732

4736

4740

4744

4748

4752

4756

4760

4764

4768

4772

4776

4780

4784

4788

4792

4796

4800

4804

4808

4812

4816

4820

4824

4828

4832

4836

4840

4844

4848

4852

4856

4860

4864

4868

4872

4876

4880

4884

4888

4892

4896

4900

4904

4908

Tabela 13 - Estrutura formal do choro *Trinca ferro* (2007), de Zé Barbeiro

Intr.	: A :	B	A	: C :	A	: C :	A
14 pandeiro	: 8 + 8 : D	: 8 + 15 : A	8 + 8 D	: 8 + 12 : G	8 + 8 D	: 8 + 12 : G	8 + 8 D

Figura 34 - Prolongamento cadencial no choro *Trinca ferro*, de Zé Barbeiro (comp. 47-59 - seção C)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Dentre outras obras de Zé Barbeiro que fazem uso do prolongamento cadencial, citamos o frevo *Isabela* (B) e a polca *Domando elefante* (B).

4.2.1.2 Breque: prolongamento de acorde de dominante

Atribuímos o nome de "Breque: prolongamento de acorde de dominante" a uma ruptura no ritmo harmônico elaborada sobre um acorde com função dominante. Esta interrupção pode ampliar a seção em um ou mais compassos e está associada a uma cadência na melodia⁹³.

Pixinguinha faz uso deste recurso na seção A do choro *Urubatã*: o período apresenta-se segmentado em 10 compassos (antecedente) mais 8 (consequente),

⁹³ Jacob do Bandolim fez uso de um breque associado a uma cadência melódica sobre um acorde com função dominante na seção B do choro *A ginga do mané*, embora sem prolongar a estrutura métrica do período.

ao invés dos tradicionais 8+8 (Tab. 14). O acréscimo na estrutura métrica do antecedente conta com uma cadência melódica com figuração arpejada (Fig. 35).

Tabela 14 - Estrutura formal do choro *Urubatã*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda

: A :	B	A	: C :	A
: 10 + 8 :	: 8 + 8 :	10 + 8	: 8 + 8 :	10 + 8
Am	C	Am	F	Am

Figura 35 - Breque: prolongamento de acorde de dominante no choro *Urubatã*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (comp. 1-11 - seção A)

Fonte: Carrasqueira (1997: 108) com edições da autora.

Em uma análise harmônica desta obra, apresentada no livro *Harmonia funcional*, Carlos Almada considera este artifício enquanto um recurso ornamental, acrescentando que sua omissão não implicaria em incoerências. Este fato, aliás, é auxiliador para o reconhecimento dos procedimentos de *deformação* formal por ampliação:

[...] no oitavo compasso da primeira parte acontece um 'breque', suspendendo temporariamente o andamento normal. A continuação por três compassos é feita em *tempo rubato*, apenas pela melodia, que realiza uma

espécie de curta *cadenza* clássica sobre o V grau, antes do retorno ao choro. Por ser um recurso apenas ornamental, parece-me mais lógico não computar esses três compassos adicionais (que poderiam ser omitidos sem qualquer 'prejuízo' para a integridade da peça) na estrutura fraseológica [...] (ALMADA, 2012: 252).

Os breques, em geral, são procedimentos composicionais extremamente recorrentes na obra de Zé Barbeiro. O "Breque: prolongamento de acorde de dominante", em específico, é um recurso frequentemente utilizado pelo compositor. Em *Vinagrete de molusco* (Fig. 36), este recuso se dá ao final da seção A (Tab. 15):

Tabela 15 - Estrutura formal da salsa *Vinagrete de molusco* (2013), de Zé Barbeiro

Intr.	: A :	B	A	: C :	Intr.	A
4 + 4	8 + 9 8 + 8	3 + 5 + 4	8 + 9	8 + 8 8 + 10	4 + 4	8 + 10

Figura 36 - Breque: prolongamento de acorde de dominante na salsa *Vinagrete de molusco*, de Zé Barbeiro (comp. 5-21 - seção A)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Já na polca *Chuva em Floripa* (Fig. 37), o prolongamento de acorde de dominante (nesse caso, dominante da dominante) se dá pelo acréscimo de um compasso na quarta frase da seção B (Tab. 16):

Tabela 16 - Estrutura formal da polca *Chuva em Floripa* (2007), de Zé Barbeiro

: A :	B	A	: B :	A	Coda
: 8 + 8 :	: 8 + 9 :	8 + 8	: 8 + 9 :	8 + 8	8
D	G	D	G	D	D

Figura 37 - Breque: prolongamento de acorde de dominante na polca *Chuva em Floripa*, de Zé Barbeiro (comp. 16-33 - seção B)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Dentre outras obras de Zé Barbeiro que fazem uso do Breque: prolongamento de acorde de dominante, mencionamos os choros *Respira fundo* (seção B) e *Oriental no Choro* (B), e a polca *Barbeiro barbudo* (C).

Esta estrutura contendo 24 compassos é repetida durante a segunda exposição desta seção no rondó. Já em sua última aparição, Copinha mostra-se "consciente" da estrutura convencional do Choro ao retirar o episódio do interior da seção, totalizando este último refrão nos tradicionais 16 compassos.

O mesmo acréscimo episódico entre antecedente e consequente foi realizado por Copinha na seção C deste choro. Embora desta vez o compositor não tenha removido o episódio na repetição desta seção, a segunda exposição da seção C é marcada por uma mudança métrica do episódio, que se transforma de dois por quatro para seis por oito (Fig. 39):

Figura 39 - Interpolação episódica no choro *Amando sempre*, de Copinha (comp. 69-92 - seção C)

The musical score for 'Amando sempre' by Copinha, measures 69-92, section C, is presented in a single system with five staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody is written in treble clef. The chords are indicated above the staff: D, Fdim, Em, A7, G#dim, D, Am⁶/C, B⁷, Em, B⁷, Em, Gm/B^b, A⁷, D, Bm⁷, Em, A⁷, D, Fdim, E⁷, A⁷, Dm. The meter changes from 2/4 to 6/8 at measure 77. The score shows a melodic line with various chords and a change in meter from 2/4 to 6/8.

Fonte: transcrição de Cibele Palopoli (melodia) e Zé Barbeiro (harmonia).

Amando sempre conta, ainda, com o uso do prolongamento cadencial (apresentado acima) na seção B que, por ser ampliada em sua extensão, é originalmente executada sem repetição.

No choro *Fina flor* (Fig. 40), Zé Barbeiro acrescenta um episódio de seis compassos de extensão entre a terceira e a quarta frase da seção A, resultando em uma organização fraseológica irregular, característica do compositor (Tab. 18):

Tabela 18 - Estrutura formal do choro *Fina flor* (2017), de Zé Barbeiro

: A :	: B :	A	: C :	A
: 8 + 4 + 6 + 4 :	: 8 + 7 :	8 + 4 + 6 + 4	14 + 16	8 + 4 + 6 + 4
F	Bb	F	Db	F

Figura 40 - Interpolação episódica no choro *Fina flor* (2017), de Zé Barbeiro (comp. 1-22 - seção A)

The musical score for 'Fina flor' (2017) by Zé Barbeiro is presented in five systems. The first system (measures 1-4) includes chords C7, F, G#dim, and C7. The second system (measures 5-8) includes C7, A7, Dm, Am, G7, C7, Gm7, and C7. The third system (measures 9-12) includes F, F/A, C7, Bdim, and F. The fourth system (measures 13-16) includes D7, Gm7, C7, F, Dm7, Gm7, and C7. The fifth system (measures 17-22) includes Bdim, Bbmaj7, Bdim, F/C, C#7, F, C7, and a final measure marked 'Fine'.

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

No choro *Muita nota pra pouca nota* (Fig. 41), Zé Barbeiro faz uso da interpolação episódica de uma maneira muito semelhante àquela elaborada por Copinha na seção A de *Amando sempre*: a primeira exposição da seção A conta

com um episódio de dez compassos no seu interior, o qual é omitido na repetição deste refrão (Tab. 19).

Tabela 19 - Estrutura formal do choro *Muita nota pra pouca nota* (2017), de Zé Barbeiro

: A :	B	A'
8 + 10 + 8	8 + 7	8 + 14
8 + 8	8 + 8	D
D	G	

Figura 41 - Interpolação episódica e motívica no choro *Muita nota pra pouca nota* (2017), de Zé Barbeiro (comp. 1-26 - seção A)

The musical score for the choro "Muita nota pra pouca nota" (2017) by Zé Barbeiro, measures 1-26, section A, is presented in 2/4 time and the key of D major. The score is written on a single staff with a treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked with a stylized 'S' symbol. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 19, and 23 indicated. The chords are indicated above the notes: Em7, A7, D, E7, A7, D, Em, F#7, Bm, A, E7, A7, D#dim, A7, D, F#7, Bm7, G, D, 1. E7, A7, D, F#7, Bm7, A7, D, Em7, E7, A7, D. A 10-measure episodic interpolation is highlighted in grey, starting at measure 13 and ending at measure 22. This interpolation consists of a 1-measure phrase (1. E7) followed by a 9-measure phrase (A7) with a repeat sign. The score ends with a double bar line and repeat dots at measure 26.

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

No interior deste episódio de dez compassos encontramos, ainda, uma interpolação motívica (Fig. 41), o que nos leva ao tópico a seguir.

4.2.1.4 Interpolação motívica

A Interpolação motívica é um procedimento de *deformação* formal capaz de ampliar uma determinada seção do rondó através de um desenvolvimento motivico. Diferentemente da interpolação episódica, a ampliação da estrutura métrica é bem mais curta em extensão, contando em geral com o acréscimo de apenas um compasso, que traz uma variação de um dos motivos da peça. Assim são geradas estruturas fraseológicas em que a duração desigual é promovida por um número ímpar de compassos.

Este procedimento foi utilizado por Luiz Gonzaga na primeira frase da seção A do choro *Treze de dezembro* (Fig. 42, Tab. 20) através da repetição de um motivo anterior:

Tabela 20 - Estrutura formal do choro *Treze de dezembro*, de Luiz Gonzaga

Intr.	: A :	: B :	A
4	: 9 + 8 :	: 8 + 8 :	9 + 8
F	F	F	F

Figura 42 - Interpolação motívica no choro *Treze de dezembro*, de Luiz Gonzaga (comp. 5-13 - seção A)

The musical notation for the first section of 'Treze de dezembro' is shown in two staves. The first staff contains measures 5 through 10, and the second staff contains measures 11 through 13. The key signature is one flat (Bb). Chord symbols are placed above the notes: F, Eb7, D7, D/C, G7/B, C7/Bb, F/A, Abdim, C7, D7, Gm, E7, and A. Measures 5-8 are enclosed in a box, and measures 9-10 are shaded gray.

Fonte: transcrição da autora.

Feito em parceria com o violonista Alessandro Penezzi, o choro *Bafo de bode* (Fig. 43) apresenta uma interpolação motívica justamente na seção C, parte esta

que foi elaborada por Zé Barbeiro (Tab. 21), e se dá pela transposição de um motivo imediatamente anterior.

Tabela 21 - Estrutura formal do choro *Bafo de bode* (2004), de Zé Barbeiro e Alessandro Penezzi

: A :	B	A	: C :	A	: C :	A
: 8 + 8 :	: 8 + 8 :	8 + 8	: 8 + 9 :	8 + 8	: 8 + 9 :	8 + 8
F	C	F	Bb	F	Bb	F

Figura 43 - Interpolação motívica no choro *Bafo de bode*, de Zé Barbeiro e Alessandro Penezzi (comp. 35-52 - seção C)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Na primeira metade da seção A do *Choro 190* (Fig. 44, Tab. 22), Zé Barbeiro valeu-se da interpolação de um motivo anacrúsico com harmonia de dominante secundária seguido por pausa, formando uma sucessão de três cesuras que interrompem o discurso, o que causa uma quebra na expectativa do ouvinte, chamando-lhe a atenção para a passagem:

Tabela 22 - Estrutura formal do choro *Choro 190* (2014), de Zé Barbeiro

: A :	B	A	: C :	A
: 9 + 6 :	9 + 8	9 + 6	: 8 + 8 :	9 + 6
D	Bb	D	G	D

Figura 44 - Interpolação motívica no choro *Choro 190*, de Zé Barbeiro (comp. 1-9 - seção A)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

4.2.1.5 Prolongamento por descontinuidade melódica

O prolongamento por descontinuidade melódica é uma característica muito peculiar de Zé Barbeiro e sua utilização não foi verificada na obra de outros autores. Ele consiste em uma rarefação melódica que valoriza a harmonia.

Na seção A do choro *Fila bóia* (Fig.45, Tab. 23), variados eventos melódicos vinham ocorrendo em meio a acordes dissonantes. Assim, ao final da seção, Zé Barbeiro estendeu a sentença em três compassos, suspendendo a melodia na décima primeira aumentada do acorde (A7#11). Este mesmo acorde havia sido apresentado anteriormente, em um prolongamento de oito compassos na introdução da peça, valorizando assim o caráter de instabilidade e tensão da obra.

Tabela 23 - Estrutura formal do choro *Fila bóia* (2008), de Zé Barbeiro

Intr.	: A :	: B :	Intr.	: A :	: B :	Intr.	A
6 + 8	: 8 + 8 + 3 :	: 8 + 8 + 6 :	8	: 8 + 8 + 3 :	: 8 + 8 + 6 :	8	8 + 8 + 3

Figura 45 - Prolongamento por descontinuidade melódica no choro *Fila bóia*, de Zé Barbeiro (comp. 9-27 - seção A)

The musical score for 'Fila bóia' is presented in four staves. The key signature is one sharp (F#). The first staff (measures 9-12) contains chords: D 7/9, G 7/13, C#m 7/9, F# 7/13, C 7/9, B 7/9, Bb 7/9, and Bb 7/9. The second staff (measures 13-16) contains: Bbm 7/11, E7/Bb, G# 7/13, D#m 7/9/11, Dm 7/9/11, G 7/13, and C 7+/9. The third staff (measures 17-20) contains: Am/F#, B7(b9), Em6/9, C#m 7/9/11, D/C, Dm 7/9, and C#7(#9). The fourth staff (measures 21-24) contains: Cm 7/9, F 7/13, Bb 7+/9, Dm/B, and E7. The final section (measures 25-27) is a first ending marked '1.' with a repeat sign, containing the chord A7(#11).

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

No baião *Tome tento* (Fig. 46, Tab. 24), o prolongamento por descontinuidade melódica é efetuado ao final da segunda frase da seção A. Zé Barbeiro repousa sobre a téttrade de C7, auxiliando na caracterização do modo mixolídio, peculiar ao gênero baião, ao mesmo tempo em que ela exerce função de dominante do acorde seguinte, com o qual o conseqüente se inicia.

Tabela 24 - Estrutura formal do baião *Tome tento* (2006), de Zé Barbeiro

Intr.	: A :	: B :	A'	B	A''		: A''' :	Coda
30 improv.	: 9 + 8 : C	: 4 + 8 : C	9 + 15 C	4 + 8 C	9 C	accel.	: 9 + 8 : C	8 + 8 C

Figura 46 - Prolongamento por descontinuidade melódica no baião *Tome tento*, de Zé Barbeiro (comp. 1-18 - seção A)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

4.2.2 Procedimentos de *deformação* formal por abreviação

Consideramos enquanto procedimentos de *deformação* formal por abreviação aqueles capazes de promover o encurtamento da estrutura métrica tradicional do rondó no Choro. Observamos quatro maneiras em que este procedimento ocorre, às quais atribuímos os seguintes nomes: 1) Elisão; 2) Compressão métrica; 3) Ruptura intencional; 4) Antecipação rítmico-cadencial. Em todos os quatro casos a *deformação* tende a ocorrer pela omissão de um único compasso, fato este que auxilia na percepção de uma assimetria métrica.

4.2.2.1 Elisão

O procedimento de *deformação* formal através da elisão se dá pela justaposição entre o final de uma frase e o início da seguinte.

No tango brasileiro *Fon-fon!* (1913, Fig. 47), Ernesto Nazareth fez uso deste procedimento de uma maneira extremamente sutil, sendo difícil percebê-lo a uma

escuta descompromissada. Na obra, a elisão ocorre pelo compartilhamento do último compasso da seção A com o início da primeira frase da seção B. Este recurso foi muito bem articulado pelo compositor, que engenhosamente compensou o encurtamento provocado pela elisão através do prolongamento da última frase da seção B, mantendo assim, neste período, os tradicionais 16 compassos (Tab. 25):

Tabela 25 - Estrutura formal do tango *Fon-fon!* (ca. 1913), de Ernesto Nazareth

A	B	A'	: C :	A	B	A'
	3+4 + 4+4 4+4 + 4+5					
8 + 8 Bb	7 + 8 8 + 9 Gm	8 Bb	: 8 + 8 : Eb	8 + 8 Bb	7 + 8 8 + 9 Gm	8 Bb

Figura 47 - Elisão no tango *Fon-Fon!*, de Ernesto Nazareth (seções A-B)

Ao distinto amigo Mário Baptista Martins Barata

Fon-Fon!

tango Ernesto Nazareth 1913

Piano

Fon-Fon! - 2/3

www.ernestonazareth150anos.com.br / edição 2012 Musica Brasilis & Instituto Moreira Salles / revisão: Alexandre Dias

Fonte: Instituto Moreira Salles (2012) com edições da autora.

No choro *A pescaria que deu certo*, Zé Barbeiro apresenta um acorde de dominante ao final do primeiro período (décimo quinto compasso da Fig. 48) que é resolvido por uma elisão com o acorde de tônica que inicia a peça na repetição desta seção. Uma vez que as demais seções (B e C) iniciam-se com acordes diferentes daquele da tônica da seção A, o compositor não se valeu do procedimento de elisão nas demais exposições do refrão (Tab. 26).

Tabela 26 - Estrutura formal do choro *A pescaria que deu certo* (2012), de Zé Barbeiro

A	: B :	A	C	A	C	A
8 + 7 8 + 8 F	: 8 + 8 : Dm	8 + 8 F	16 + 16 Bb	8 + 8 F	16 + 16 Bb	8 + 8 F

Figura 48 - Elisão no choro *A pescaria que deu certo*, de Zé Barbeiro (comp. 1-17 - seção A)

The musical score for the first 17 measures of section A is shown. It is in 2/4 time and features a melodic line with various chords indicated above it. A shaded box highlights the first measure, which contains the F/A chord. The score includes first and second endings, with the first ending leading to a 'To Coda' section and the second ending leading to the final measure marked 'A7 Fine'.

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

4.2.2.2 Compressão métrica

Denominamos compressão métrica um aglomerado melódico causado pela diminuição pela metade do valor das figuras rítmicas. Não encontramos esse procedimento em obras de outros compositores de Choro.

No choro *Ó do Borogodó* (Fig. 49, Tab. 27), Zé Barbeiro encurtou em um compasso o antecedente da seção C pela diminuição dos valores rítmicos: um motivo essencialmente caracterizado por duas colcheias e quatro semicolcheias (Fig. 50) comprimiu-se nesta obra em duas semicolcheias e quatro fusas, sendo executado em meio a convenções rítmicas.

Tabela 27 - Estrutura formal do choro *Ó do Borogodó* (2004), de Zé Barbeiro

: A :	B	A	: C :	A
: 8 + 8 + 4 :	: 8 + 8 :	8 + 8 + 4	: 7 + 8 :	8 + 8 + 4
F	Dm	F	Gb	F

Figura 49 - Compressão métrica no choro *Ó do Borogodó*, de Zé Barbeiro (comp. 39-55 - seção C)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Figura 50 - Motivo hipoteticamente expandido no choro *Ó do Borogodó*, de Zé Barbeiro

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Esta obra apresenta ainda, em sua seção A, o procedimento de prolongamento cadencial exposto anteriormente.

4.2.2.3 Ruptura intencional

Outro procedimento de *deformação* formal por abreviação que por ora foi somente encontrado na obra de Zé Barbeiro, a Ruptura intencional objetiva causar um estranhamento pela assimetria métrica aliada a uma não-resolução harmônica.

Na salsa *Tanta tolada* (Fig. 51, Tab. 28), a omissão de um compasso ao final da seção A poderia sugerir uma elisão formada pela repetição desta parte (tal como observado no choro *A pescaria que deu certo*). No entanto, o acorde apresentado (A7) não exerce função de dominante sobre o acorde seguinte (Gm). Esta quebra na quadratura certamente foi utilizada para causar estranhamento.

Tabela 28 - Estrutura formal da salsa *Tanga tolada* (2012), de Zé Barbeiro

Intr.	: A :	B	Intr.	A	B	Intr.
4 + 4	: 8 + 7 :	9 + 4 + 4 9 + 4 + 3	4 + 4	8 + 7	9 + 4 + 3	4 + 4

Figura 51 - Ruptura intencional na salsa *Tanga tolada*, de Zé Barbeiro (comp. 5-20 - seção A)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Na repetição do período, direcionando para a segunda casa, Zé Barbeiro resolve por antecipação, o que nos leva para o tópico seguinte.

4.2.2.4 Antecipação rítmico-cadencial

A antecipação rítmico-cadencial é, sem dúvidas, o procedimento mais característico de Zé Barbeiro. Ela consiste numa antecipação rítmica e cadencial em que o compositor não espera pelo início do próximo compasso para fechar a frase (antecipação rítmica) e tampouco espera pelo término do movimento gerado pela dominante para depois entrar com a tônica (a tônica chega antes do esperado). Novamente, há uma quebra na expectativa do ouvinte. Este procedimento pode quebrar a quadratura, tal como visto no exemplo acima (Fig. 51), ou ser compensado por um compasso de silêncio imediatamente posterior (Fig. 52).

Figura 52 - Antecipação rítmico-cadencial sem supressão métrica no choro *Chá de macaco* (2004), de Zé Barbeiro (comp. 1-16 - seção A)

The musical score for 'Chá de macaco' is presented in three staves. The first staff (measures 1-4) contains chords Gm^{6/9}, A⁷, D⁷, Fm^{6/9}, G⁷, and C^{6/9}. The second staff (measures 5-8) contains B^{7(b5)}, E⁷, Am⁷, B⁷, E⁷, Gm^{6/9}, A⁷, and D⁷. The third staff (measures 9-16) contains Fm^{6/9}, G⁷, C^{6/9}, B^{7(b5)}, E⁷, Am⁷, A⁷, D⁷, and a final cadence with G⁷ and C. The section concludes with a first ending marked '1.' and 'Fine'.

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Embora neste segundo caso a antecipação rítmico-cadencial não possa ser considerada enquanto um procedimento de *deformação* formal, uma vez que a estrutura métrica tradicional é mantida, discutiremos a seguir a sua prática por

diferentes músicos ao longo dos anos para que possamos melhor compreender a apropriação e transformação deste recurso por Zé Barbeiro.

Em artigo intitulado "*A polca é como o samba: uma tradição brasileira*" - *interações entre polca e samba nas décadas de 1930 e 1950* (2013), Pedro Aragão investiga as transformações rítmicas e melódicas sofridas em obras identificadas como "polcas" no início do século XX em regravações de solistas de Choro.

Diferentemente de uma espécie de ruptura que houve entre o samba amaxiado e o samba da década de 1930, representado pelos compositores do Estácio, Aragão aponta que, no ambiente do Choro, este processo parece ter sido suavizado:

Isto se deu pelo fato de que as polcas típicas dos "velhos chorões" foram, ao longo das décadas de 1930 a 1950, regravadas e de certa forma "reinventadas" pelos novos intérpretes, que passaram a executá-las modificando aspectos rítmicos das melodias originais para permitir que as mesmas pudessem ser acompanhadas através de figurações rítmico-harmônicas (as "levadas" no jargão dos instrumentistas de choro da atualidade) típicas dos novos padrões contramétricos do samba (ARAGÃO, 2013: 458).

Assim, o autor elaborou uma análise comparativa de gravações das décadas de 1900-1920 e 1930-1950 para investigar de que forma as regravações "alteraram os antigos padrões da polca e as 'conformaram' aos 'novos' padrões do samba" (ARAGÃO, 2013: 458).

Além de verificar alterações nos padrões de acompanhamento, Aragão reparou em mudanças significativas na melodia. Na polca *Saudações*, de Otávio Dias Moreno, o autor comparou a primeira gravação da obra (1915), realizada pelo trombonista Cândido Pereira da Silva e o Grupo Carioca, com a segunda (1950), realizada por Jacob do Bandolim.

Enquanto Candinho apresenta uma melodia baseada na síncopa do maxixe, Jacob do Bandolim exibe uma mudança de figuração rítmica que "indica a conformação da música ao novo 'padrão sambado' típico do novo choro, por oposição ao 'jeito dos velhos acompanharem'" (ARAGÃO, 2013: 458) (Fig. 53).

Figura 53 - Mudanças no padrão rítmico da melodia da polca *Saudações*: início das partes A e B em interpretação de 1915 por Candinho Silva ("Figura 4" e "Figura 5") e de 1950 por Jacob do Bandolim ("Figura 6" e "Figura 7")

Fonte: Aragão (2013: 460).

Sobre estas transformações, Aragão observa que:

A transformar sistematicamente a figuração rítmica dos segundos tempos dos compassos em uma série de quatro semicolcheias (com acento na última), ao invés da "síncope característica" do original, Jacob desloca o acento rítmico para a última semicolcheia do compasso, permitindo assim que o acompanhamento possa realizar o padrão rítmico do samba. Desta forma, o padrão contramétrico é estendido para além da fronteira do compasso (ARAGÃO, 2013: 460).

O autor analisou, ainda, diferentes versões da polca *Flausina*, de Pedro Galdino (1860?-1919): a gravação original, realizada pelo próprio compositor (ca. 1911) e uma segunda versão, efetuada por Altamiro Carrilho (1924-2012) em 2001 (Fig. 54), observando a transformação da síncopa característica em um grupo formado por quatro semicolcheias com acento na última:

Figura 54 - Mudanças no padrão rítmico da melodia nos dois primeiros compassos da polca *Flausina*: em interpretação de ca. 1911 por Pedro Galdino ("Figura 9") e de 2001 por Altamiro Carrilho ("Figura 10")

Fonte: Aragão (2013: 461).

Na conclusão de seu artigo, o autor declara que "as velhas polcas seriam modificadas pelos novos intérpretes do choro - como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho, entre outros - através de alterações em seus padrões rítmicos e melódicos originais, conforme demonstrado" (ARAGÃO, 2013: 462).

Em consonância com as análises apresentadas por Aragão, observamos um fenômeno aparentado na gravação do tango brasileiro *Tenebroso*, de Ernesto Nazareth, pelo flautista Carlos Poyares (1928-2004), realizada em 1995⁹⁴. Além de uma mudança na tonalidade original da obra, de modo a acomodá-la melhor à tessitura do instrumento, o flautista e o regional omitem uma nota, antecipando assim o fechamento da seção B, ao mesmo tempo em que deixam o compasso seguinte inteiramente livre para a longa anacruse que retoma a seção A⁹⁵ (Fig. 55).

Figura 55 - Fechamento da seção B para retorno ao A do tango brasileiro *Tenebroso*, de Ernesto Nazareth. Acima, partitura original do compositor (1913). Abaixo, transcrição da gravação de Carlos Poyares (1995)

The image displays two musical staves for the tango 'Tenebroso'. The upper staff is the original 1913 score, featuring a key signature of two sharps (D major) and piano markings 'm.d.' and 'm.e.' with specific fingerings. The lower staff is a transcription of the 1995 recording by Carlos Poyares, showing a key signature change to one flat (B minor). A shaded gray area in the lower staff highlights a structural change in the harmonic progression, with chords labeled Dm, E7, A7, Dm, and Bbm/Db. The notation ends with 'Do' and a symbol indicating the start of the next section.

Fonte: Instituto Moreira Salles (2012) / transcrição de Márcio Modesto. Ambos com edições da autora.

Procedimentos originalmente interpretativos, tais como os realizados por Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho e Carlos Poyares, foram levados à composição musical por Zé Barbeiro (Fig. 56 e 57):

⁹⁴ Esta faixa integra o disco *Uma chorada na casa do Six*, em que Poyares é acompanhado por Miltinho (cavaquinho), Clóvis Carvalho e Edson Masson (violões) e Dácio Vechier (pandeiro).

⁹⁵ Encontramos esta mesma versão no *Songbook do Choro* v. 2 (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2012).

Figura 56 - Antecipações rítmicas nos fechamentos das frases nas seções A e B de *Choro pra Karina* (2002)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Figura 57 - Antecipações rítmicas nos fechamentos das frases nas seções A e B de *Juntando os cacos* (2007)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Assim, a antecipação rítmico-cadencial, tão característica na obra de Zé Barbeiro, é advinda do "padrão sambado" apontado por Aragão, sendo apropriada e também transformada pelo compositor, de modo a promover o surgimento de um procedimento de *deformação* formal nos casos em que ocorre supressão da métrica sobressalente.

Este recurso é particularmente característico nas obras que integram o disco *Segura a bucha!:* *Rasgueira*, *No baixo da minha modéstia*, *Não tem chororô*, *Clarinetista enchendo o sax*, *De trás pra frente* e *Segura a bucha* (Fig. 58).

Figura 58 - Antecipação rítmica no fechamento da frase na seção B de *Clarinetista enchendo o sax* (2004)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

4.2.3 Procedimentos de *deformação* formal por imparidade métrica

No decorrer desta pesquisa verificamos a presença de estruturas métricas ímpares que quando agrupadas em uma seção do rondó geram um número par de compassos. Acreditamos ser plausível denominar este fenômeno por imparidade métrica por ele se aproximar do conceito de *imparidade rítmica* descrito por Simha Arom (1985)⁹⁶.

Resumidamente, é sabido que a música ocidental obedece a uma rítmica *divisiva*, ou seja, orientada pela divisão em valores iguais. A música africana, por sua vez, segue uma lógica *aditiva*, norteadada pelo princípio do agrupamento⁹⁷. De acordo com Carlos Sandroni, Simha Arom percebeu, na música da República Centro-Africana, uma recorrência de agrupamentos binários e ternários que geravam períodos rítmicos pares, a qual ele designou imparidade rítmica (Fig. 59):

Figura 59 - Agrupamentos binários e ternários formando períodos rítmicos pares

$$\begin{array}{c}
 \text{♩.} + \text{♩.} + \text{♩} \\
 3 + 3 + 2 = 8
 \end{array}$$

$$\begin{array}{c}
 \text{♩.} + \text{♩} + \text{♩.} + \text{♩} + \text{♩} \\
 3 + 2 + 3 + 2 + 2 = 12
 \end{array}$$

Fonte: a autora.

Sandroni explica que "qualquer tentativa de dividir estes períodos pares em dois, respeitando sua estruturação interna, levava a duas partes necessariamente desiguais, estas *ímpares*" (SANDRONI, 2012 [2001]: 27).

Seguindo este raciocínio, um período de dezesseis não poderia ser dividido em 8+8, mas em 7+9, 9+7, 5+11 etc. Foi então que percebemos que este mesmo

⁹⁶ AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale*. Paris: SELAF, 1985.

⁹⁷ Para maior aprofundamento, ver o capítulo *Premissas musicais*, do livro *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro* (SANDRONI, 2012 [2001]).

tipo de lógica poderia ser ampliado às questões métricas, em que seções que totalizam em um número par de compassos poderiam apresentar internamente uma organização métrica desigual.

Um exemplo clássico deste fenômeno no repertório de Choro consiste na seção B de *Um a zero* (Fig. 60, Tab. 29), de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Passamos a palavra para Carlos Almada:

[...] a parte [B], ao contrário do que acontece normalmente, não repete em ritornelo, mas continua por mais 16 compassos. Vários deslocamentos rítmico-melódicos fazem com que as extensões das frases de sua segunda metade sejam alteradas: em vez da divisão habitual de 8+8, há 7+9 compassos (ALMADA, 2012: 251).

Tabela 29 - Estrutura formal do choro *Um a zero*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda

: A :	B	A	: C :	A
: 8 + 8 : C	8 + 8 7 + 9 3+4 + 4+5 G	8 + 8 C	: 8 + 8 : F	8 + 8 C

Figura 60 - Imparidade métrica no choro *Um a zero*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (comp. 29-48 - seção B)

Fonte: Carrasqueira (1997: 104-105) com edições da autora.

Se considerarmos que a interpretação de uma obra possui maior importância do que a sua grafia musical, poderíamos ter na seção B do choro *Harmonia selvagem* (1938), de Dante Santoro (1904-1969), em arranjo consolidado pelo compositor⁹⁸, outro exemplo deste procedimento.

O arranjo que ficou amplamente difundido e é executado até hoje nas rodas de Choro consiste em uma convenção formada por uma sequência de ataques no início do quinto, sexto e sétimo compassos da seção (onde há escalas descendentes na melodia da flauta), sendo que a levada rítmica é retomada ao oitavo compasso. Consistindo em uma peça tradicionalmente executada na flauta⁹⁹ e pensando em termos de performance, trata-se de um trecho virtuosístico agravado pela ausência de pausas. Assim, costuma-se fazer uma respiração antes de dar início ao oitavo compasso da seção em questão, corroborando, juntamente com a retomada do ritmo, para um agrupamento de 7+9.

Na versão original do compositor, a seção B é executada somente uma vez, sendo seguida pelo acréscimo de um compasso ao seu final, responsável em promover o retorno ao refrão (Fig. 61, Tab. 30). Poderíamos, assim, aventar que este compasso seja responsável por gerar uma compensação métrica ao efeito de instabilidade causado pelo agrupamento 7+9¹⁰⁰.

Cientes da polêmica que este exemplo possa vir a gerar, acreditamos que sua presença possa promover enriquecedoras discussões e reflexões. Estaríamos, por re-ampliação do conceito de Simha Arom, diante de uma imparidade interpretativa?

Tabela 30 - Estrutura formal do choro *Harmonia selvagem*, de Dante Santoro

A	B	A	: C :	A
16 + 16 G	[7 + 9] 7 + 9 + 1 G	16 + 16 G	: 8 + 8 : Gm	16 + 16 G

⁹⁸ Referimo-nos à gravação original da peça, com Dante Santoro à flauta, que data de 1938 e foi relançada no álbum *A flauta mágica de Dante Santoro* (1998) (ARAÚJO, 2012: 1560).

⁹⁹ Além de compositor, Dante Santoro era um exímio flautista, tendo composto cerca de 90 obras bastante idiomáticas para o instrumento (ARAÚJO, 2012: 1556).

¹⁰⁰ Há alguns intérpretes que optam pela costumeira repetição da seção B. Assim, obedecem à seguinte estrutura métrica: 7+9, na primeira exposição, e 7+10 em sua repetição (Tab. 30).

Figura 61 - *Harmonia selvagem*, de Dante Santoro (comp. 33-49 - seção B)

[B]

33 G6 6 D7/A 6 6

36 D7 6 G 6 A7 6

39 G/B 6 A7 D7 6 G G7M 6

42 G7M 6 G6 E7 E7/G# A7 6

45 Eb7/Bb 6 G/B 6 D7/A 6 D7 6

48 G Bm/F# C/E D7

Ao S
e θ_1

Fonte: Casa do Choro (2013).

Retomando ao personagem de nossa tese, em *Oriental no Choro*, Zé Barbeiro apresenta uma seção C calcada na estrutura métrica da sentença, cuja somatória de compassos totaliza em dezesseis (Fig. 62). Fraseologicamente, trata-se, na verdade, de uma imparidade métrica 9+7 (Tab. 31):

Tabela 31 - Estrutura formal do choro *Oriental no Choro* (2011), de Zé Barbeiro

Intr.	: A :	B	A	: C :	Intr.	A	Intr.
8	: 8 + 8 : G	: 8 + 9 : G	8 + 8 G	: 9 + 7 : C	4	8 + 8 G	6

Figura 62 - Imparidade métrica no choro *Oriental no Choro*, de Zé Barbeiro (comp. 45-60 - seção C)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

É interessante notar que esta seção retoma o mesmo motivo com o qual a peça se inicia (Fig. 63), característico da visão do compositor ocidental sobre a música tradicional chinesa¹⁰¹. Isto demonstra uma preocupação de Zé Barbeiro em manter uma afinidade temática entre as diferentes seções do rondó.

Figura 63 - Motivo melódico em quartas justas paralelas na introdução do choro *Oriental no Choro*, de Zé Barbeiro (comp. 1-6)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

¹⁰¹ Este mesmo material motivico, ampliado para o intervalo de décimas primeiras justas paralelas, foi previamente utilizado por Altamiro Carrilho, no choro *Oriental*.

4.2.4 Procedimentos de *deformação* formal por uso de métrica mista

No artigo *Manipulando o tempo: ritmo, métrica e andamento nas Fantasias Op. 116 de Brahms*, John Rink (2012: 245-281) aborda a problemática da submissão do discurso fraseológico musical aos recursos de notação musical de que dispomos. No contexto de uma obra tonal tradicionalmente grafada por Brahms, Rink acertadamente evoca uma estratégia interpretativa comumente usada, “aquilo que Walter Frisch (1990) chama de ‘a barra de compasso deslocável na música de Brahms’ – ou mais especificamente, [...] combinar mais de um esquema métrico por uma questão de tensão e ambiguidade” (RINK, 2012: 251).

Ao submeter ideias musicais concebidas enquanto frases irregulares e diversas a uma estrutura métrica regular e repetitiva, os compositores dos séculos XVIII e XIX valeram-se de recursos como ligaduras e acentos que evidenciam a ambiguidade estabelecida entre a métrica explicitamente grafada e a métrica implicitamente percebida (MOREIRA, 2013).

No século XX, uma ampliação nos recursos métricos notacionais acomodou alguns casos semelhantes ao supraexposto, em obras para solistas ou para pequenos grupos instrumentais. Podemos citar como exemplo o caso do primeiro movimento da *Sonata para trompete e piano* de Kent Kennan (Fig. 64). Originalmente composta em 1956, a partitura procurava tradicionalmente adequar ideias musicais irregulares a blocos de compassos quaternários e ternários. Uma reescritura da obra pelo compositor, em 1986, resultou em uma sucessão de compassos 9/8, 7/8, 2/4 8/8 e 5/8, na qual a métrica escrita se adaptou à ideia musical - e não o contrário - do que decorreu maior clareza agógica (MOREIRA, 2013):

Figura 64 - Edições de 1965 e 1986 da Sonata para trompete e piano, I, de Kent Kennan (comp. 93-101)

Fonte: Kostka (2006: 117).

Ao comentar sobre as consequências da construção desigual, irregular e assimétrica, Arnold Schoenberg reforça a ideia de que "em casos extremos, mudanças constantes de compasso foram usadas para realizar um certo grau de correspondência entre a estrutura fraseológica e as barras de compasso" (SCHOENBERG, 2008 [1967]: 170).

Figura 65 - Quarteto de cordas n. 3, de Bela Bartok

Fonte: Schoenberg, 2008 [1967]: 172.

Essas mudanças constantes de indicações métricas no decorrer de uma peça, sejam elas métricas regulares (binárias, ternárias e quaternárias) ou irregulares, caracterizam um recurso denominado métrica mista.

No Choro tradicional são raras as situações em que há mudanças de indicações métricas no decorrer de uma música. Quando elas acontecem, mantém-se, em geral, a simetria no número de compassos¹⁰².

Contemporâneo a Zé Barbeiro, Guinga (Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar, n. 1950) é também violonista e compositor, trazendo em sua obra "referências de grande variedade de estilos musicais - notadamente jazz e música erudita - e um grande conhecimento da tradição brasileira do choro e das serestas" (CARDOSO, 2006: 1-2). Autor de *Cheio de dedos* (g. 1996), Guinga compôs a obra originalmente para violão solo (Fig. 66). Trata-se de um choro em duas partes que, além de apresentar frases assimétricas (que, aparentemente, também são características da obra de Guinga), faz uso de métrica mista em sua seção A, privilegiando a construção fraseológica irregular. Esta obra tornou-se amplamente conhecida, integrando o *Songbook Choro v. 2* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011), e sendo comumente executada pelos chorões.

¹⁰² Poderíamos citar como exemplo a repetição da seção B em *A ginga do mané*, de Jacob do Bandolim, ou, ainda, a repetição da seção C de *Amando sempre*, de Copinha, mostrada anteriormente.

Figura 66 - Presença de métrica mista na seção A do choro *Cheio de dedos*, de Guinga (comp. 9-23).

Fonte: Cabral, 2003: 50.

Na obra de Zé Barbeiro, a presença da métrica mista é bastante ocorrente. O compositor possui determinadas peças com assimetrias métricas inatas à sua concepção, gerando um resultado sonoro irregular bastante característico. Nestas situações, observamos que a conduta de Zé Barbeiro é utilizar, via de regra, o compasso um por quatro.

Este comedimento métrico (em se limitar à "ousadia" do compasso unário) advém de sua formação enquanto chorão tradicional. Embora práticas como estas sejam bastante usuais no repertório musical erudito contemporâneo, o compositor se mantém alheio à sua apreciação, restringindo a sua escuta ao repertório musical popular brasileiro¹⁰³. Ademais, o próprio uso do *software* Encore consiste em outro

¹⁰³ Conforme declaração informal dada pelo compositor à autora deste trabalho.

fator limitante, uma vez que a ferramenta primeira do programa é voltada ao repertório musical tradicional, induzindo, de certa forma, à regularidade métrica.

Assim, observamos que, originalmente, a presença de procedimentos de *deformação* formal pelo uso de métrica mista na obra de Zé Barbeiro são provenientes da mistura entre compassos binários e unários ou entre compassos ternários e unários. Não obstante, acreditamos que, em algumas situações, a fraseologia dessas obras sugere uma conformação métrica que dispensa a presença de compassos unários, os quais fundem-se com os compassos regulares vizinhos, ficando mantida a irregularidade da métrica mista e sendo favorecida a compreensão métrica e formal para os intérpretes. Curiosamente, em determinadas situações, esta adequação dos ritmos à métrica percebida auditivamente faz emergir a quantidade de compassos geralmente utilizada nos Choros tradicionais.

Este é o caso de *Enaltecendo o Choro* (Fig. 67), em que Zé Barbeiro apresenta, originalmente, a seção B formada por uma sentença que totaliza em nove compassos (Tab. 32). Esta, por sua vez, é segmentada em duas metades, com respectivas durações de quatro compassos e de cinco compassos.

O final da segunda metade apresenta um compasso unário seguido de um compasso binário. Agrupando-os, obteríamos um compasso três por quatro, mais coerente com o fraseado melódico, e que acaba totalizando em 8 compassos na seção:

Tabela 32 - Estrutura formal do choro *Enaltecendo o Choro* (2016), de Zé Barbeiro

A	A'	: B :	A	: C :	A	Coda
8 + 8	8	: 4 + 5 :	8 + 8	: 9 + 4 + 8 :	8 + 8	1
F	F	Dm	F	Bb	F	F

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Já na seção B de *Choro 190* (Fig. 68), Zé Barbeiro originalmente apresenta um antecedente formado por nove compassos e um consequente composto por oito compassos (Tab. 33). O compositor valeu-se do compasso um por quatro somente ao final da seção, para compensar um deslocamento rítmico que já vinha ocorrendo anteriormente e para promover, então, o retorno à seção A.

Tabela 33 - Estrutura formal do choro *Choro 190* (2014), de Zé Barbeiro

: A :	B	A	: C :	A
: 9 + 6 :	9 + 8	9 + 6	: 8 + 8 :	9 + 6
D	Bb	D	G	D

Figura 68 - Métrica mista no choro *Choro 190*, de Zé Barbeiro (comp. 16-33 - seção B)

2. B Bm D7 G7 C7 F#7

Bm7 B7 E7 A7 D D7 G Gmaj7

G7 F#7 B7 E7 A7 D

G7 C#7(b9) C#7(b9) F#7 B7 E7 A7 D

G7 C#7 F#7 D.S. al Coda

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

No entanto, observamos que, de acordo com a estrutura fraseológica da seção, o sexto compasso é um compasso ternário simples. Isto provoca o deslocamento métrico de todos os compassos binários que o sucedem, cancelando o compasso unário originalmente escrito pelo compositor ao final da seção. Esta acomodação da métrica à fraseologia é corroborada pela mudança harmônica que ocorre a cada tempo através de uma cadeia de dominantes e também pelo caráter anacrúsico das três semicolcheias precedidas por uma pausa de semicolcheia, que remetem ao motivo inicial da peça (na volta *al Coda*). Assim, considerando esta nova versão, obtemos uma imparidade métrica 9+7 com presença de métrica mista¹⁰⁴.

Embora não haja o uso de métrica mista na versão original da seção A de *Vê se não erra a nota* (Fig. 69, Tab. 34), é notável a presença de um deslocamento métrico. A utilização de variadas fórmulas de compasso por Zé Barbeiro foi possivelmente descartada porque a somatória de tempos entre dois compassos ternários totaliza no mesmo resultado gerado a partir da soma de valores entre três compassos binários: seis. Assim, observamos uma imparidade métrica 7+9 com presença de métrica mista.

Tabela 34 - Estrutura formal do choro *Vê se não erra a nota* (2005), de Zé Barbeiro

: A :	: B :	A	: C :	A	: C :	A
: 8 + 9 :	: 9 + 8 :	8 + 9	: 7 + 12 :	8 + 9	: 7 + 12 :	8 + 9
D	Dm	D	G	D	G	D

¹⁰⁴ Este fato ainda não havia sido identificado por nós na ocasião da gravação da peça (em outubro de 2016). Assim, induzidos pelo posicionamento do acorde F#7 grafado pelo compositor, acabamos dando ênfase ao tempo fraco do compasso (considerando a nova versão).

Figura 69 - Métrica mista no choro *Vê se não erra a nota*, de Zé Barbeiro (comp. 1-17- seção A)

Chords and notation in the score:

- Staff 1: $\text{A}^{\dim}$, $\text{G}^{\sharp\dim}$, $\text{G}^{\dim}$, $\text{G}^{\flat\dim}$, A^7 , D , D , A^7
- Staff 2: $\text{F}^{\sharp7}/\text{A}^{\sharp}$, Bm , D^7 , $\text{G}^{\flat\text{maj}7}$, C^9 , D , $\text{B}^7(\flat^9)$, E^9
- Staff 3: $\text{C}^{\sharp7}(\flat^9)$, $\text{E}^{\dim}$, B^7 , E/D , $\text{A}^{6/9}$, E^7 , A^7
- Staff 4: A^9 , B^7 , Em , C^9 , D , A^7 , 1. D

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Na seção C de *Passa amanhã essa polca* (Fig. 70, Tab. 35), observamos a presença do motivo melódico inicial da peça: duas colcheias seguidas por quatro semicolcheias (Fig. 71). Segundo a escrita original de Zé Barbeiro, este motivo encontra-se deslocado metricamente ao final da seção. Assim, detectamos a presença de uma métrica mista implícita, gerada a partir do segmento de escala iniciado ao nono compasso da sentença. O fato desta segunda metade da seção constar com mudanças de acordes a cada tempo certamente camuflou a ocorrência do deslocamento métrico.

Segundo a readaptação pelo uso de métrica mista, obtemos uma segmentação formal de 8+10, não contemplando portanto a hipótese de que tais alterações gerariam, via de regra, seções com números de compasso múltiplos de 8.

Tabela 35 - Estrutura formal da polca *Passa amanhã essa polca* (2011), de Zé Barbeiro

: A :	: B :	A	: C :	A
: 10 + 8 :	: 8 + 8 :	10 + 8	: 8 + 11 :	10 + 8
C	F	C	C	C

Figura 70 - Métrica mista na polca *Passa amanhã essa polca*, de Zé Barbeiro (comp. 38-57- seção C)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Figura 71 - Motivo inicial da polca *Passa amanhã essa polca*, de Zé Barbeiro (comp. 1-4 - seção A)

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

A métrica mista implícita é também observada na seção B do choro *Não me siga que não sou novela* (Fig. 72, Tab. 36). Zé Barbeiro mostra-se consciente do deslocamento métrico ao grafar as cifras nos tempos fracos dos compassos binários. Entretanto, a estrutura fraseológica aparenta ser mais compatível com a presença de dois compassos ternários no interior período. Novamente, a formação anacrúsica de certos motivos, aliada ao posicionamento dos acordes, auxiliou-nos na identificação da métrica mista implícita.

Tabela 36 - Estrutura formal do choro *Não me siga que não sou novela* (2006), de Zé Barbeiro

Intr.	: A :	: B :	A	: Trans. :	C :	A
3	: 11 + 10 : Am	: 7 + 9 : F	11 + 10 Am	: 3 :	22 : C	11 + 10 Am

Figura 72 - Métrica mista no choro *Não me siga que não sou novela*, de Zé Barbeiro (seção B)

2. **B** F F F C⁷ Gm

Gm Bdim F F C⁷ F F⁷ B^b maj⁷

Bdim F Gm C⁷ 1.F 2.F D.S. al Coda

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

4.2.4.1 *Mais quebrado do que macarrão em cesta básica*¹⁰⁵

Certamente inspirado pelo título da peça, acreditamos que seja no choro *Mais quebrado do que macarrão na cesta básica* que Zé Barbeiro tenha explorado a utilização de estruturas métricas irregulares ao extremo. Assim, por crermos se tratar de uma peça significativa e que sintetiza as obras mais experimentalistas do compositor, aprofundamo-nos no estudo desta música em especial, apresentando a seguir uma análise da peça e uma proposta de re-contextualização através do uso de métrica mista.

A obra é uma das dez faixas do disco *Sem massagem* (2016), que tem como fatores de coesão uma expansão do Choro tradicional, pela subversão de aspectos formais, harmônicos, rítmicos e/ou timbrísticos. O título do álbum, *Sem massagem*, alude a esta divergência do padrão tradicionalmente tido como referência aos ouvidos, sugerindo uma “ausência de relaxamento”, tanto do ponto do vista do intérprete quanto do ouvinte.

Em termos musicais, a palavra “relaxamento” costuma estar associada a aspectos harmônicos, mais precisamente, à função Tônica (em oposição à tensão geralmente condicionada à função Dominante). Não há acidentes fixos em nenhuma das três partes de *Mais quebrado que macarrão na cesta básica*, o que presume se tratar das tonalidades de Do Maior ou Lá menor. Entretanto, a peça não apresenta em nenhum momento a resolução cadencial na Tônica (Fig. 73), tão cara ao sistema Tonal. Pelo contrário: o fechamento de cada seção se dá através do uso de acordes com dissonâncias tais como sétimas menores, nonas e décimas terceiras, suscitando a supracitada ausência de relaxamento inerente à função Dominante. Ademais, as pausas presentes nas conclusões das seções B e C ajudam a gerar um prolongamento por descontinuidade melódica, provocando a manutenção da tensão harmônica.

¹⁰⁵ Esta seção foi publicada nos anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) (PALOPOLI, 2017c).

Figura 73 - Uso de acordes dissonantes no fechamento das seções A (comp. 28-29), B (comp. 65-68) e C (comp. 83-86)

Final da parte A [Transição]

28 Dm/B G 7/13/9 $\flat$ To Coda C $\flat$ 6/9 B $\flat$ 6/9

Final da parte B

65 D 7/9 C $\sharp$ 7(#9) C $\sharp$ 7/9/11+ C 7/9/11+ D.S. al Coda

Final da parte C

83 G 7/13/9 $\flat$ G $\flat$ 7/13/9 $\flat$ G 7/13/9 $\flat$

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Mais quebrado que macarrão na cesta básica foi um título sugerido por algum amigo (do qual o compositor não se recorda exatamente quem era) e carrega consigo significados ambíguos e bem-humorados. Na linguagem do músico popular a palavra “quebrado” refere-se a uma irregularidade métrica e rítmica. Não obstante, Zé Barbeiro restringiu-se na peça inteira ao uso regular do compasso dois por quatro, valendo-se eventualmente de compassos um por quatro somente para buscar acomodar as assimetrias métricas presentes na concepção da peça.

Trazendo consigo reminiscências da forma do Choro tradicional, a obra foi concebida em três seções (A, B e C), sendo precedida por uma Introdução e tendo uma seção de Transição entre as seções A e B. A Introdução apresenta uma alternância entre os acordes de C7/9 e B $\flat$ 7/9 em métrica binária, ou seja, acordes em sucessão em que não há um direcionamento por semitons que redundaria em uma resolução dissonância-consonância típico das progressões tonais. A Transição aparenta-se à Introdução, salvo pela substituição das sétimas pelas sextas em ambos os acordes, sendo mantidas suas funções originais (Fig. 74).

Figura 74 - Introdução (comp. 1-4) e Transição (comp. 28-31)

The musical score for Figure 74 is presented in two systems. The first system, measures 1-4, is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The notes are: measure 1 (B-flat, D-flat), measure 2 (B-flat, D-flat), measure 3 (C, B-flat), and measure 4 (C, B-flat). The second system, measures 28-31, is also in 2/4 time and features a key signature of one flat. The notes are: measure 28 (C, B-flat), measure 29 (B-flat, D-flat), measure 30 (C, B-flat), and measure 31 (C, B-flat). Chord symbols are provided above each measure: C^{7/9}, B^{b7/9}, C⁹, C⁹, B^{b9}, B^{b9} for the first system, and C^{6/9}, B^{b6/9}, C^{6/9}, B^{b6/9} for the second system.

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

A seção A apresenta o motivo principal da peça, denominado por nós Motivo 1, seguido por duas variações (Motivos 1.1) (Fig. 75). Os exemplos abaixo apresentam a partitura em duas leituras: acima está a versão tal como foi grafada pelo compositor, que prezou pelo uso predominante de compassos binários e, abaixo, uma nova versão de reescrita proposta por nós, que visou utilizar diferentes fórmulas de compasso segundo a percepção métrica auditiva da peça.

Figura 75 - Motivo principal (comp. 5-8) seguido por suas variações (comp. 9-12) e sugestão de notação de acordo com a métrica presente no movimento rítmico, melódico e harmônico da concepção composicional

The musical score for Figure 75 is presented in two systems. The first system, measures 5-8, is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F-sharp). The notes are: measure 5 (F-sharp, G-sharp), measure 6 (F-sharp, G-sharp), measure 7 (F-sharp, G-sharp), and measure 8 (F-sharp, G-sharp). The second system, measures 9-12, is in 3/4 time and features a key signature of one sharp. The notes are: measure 9 (F-sharp, G-sharp), measure 10 (F-sharp, G-sharp), measure 11 (F-sharp, G-sharp), and measure 12 (F-sharp, G-sharp). Chord symbols are provided above each measure: C^{#m7/11}, C^{7(b5)}, Bm⁶, B^bm⁶, Am⁶ for the first system, and Fm⁶, C^{#dim}, Bdim, Fm⁶, C^{#dim}, Bdim for the second system. The score is labeled 'Motivo 1' and 'Motivo 1.1'.

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

As mudanças harmônicas foram de fundamental importância ao processo de elaboração da reescrita métrica. Tomando como exemplo o compasso em cinco por quatro do Motivo 1 (Fig. 75), observamos haver um relaxamento motivico proporcionado pelas pausas ao final do compasso, responsáveis pelo prolongamento do acorde de Am6. Nos compassos 9-12, a repetição da sucessão harmônica com três acordes corrobora com a formação de dois compassos ternários.

Diferentemente do Choro tradicional, a peça não conta com padrões rítmicos recorrentes na melodia,¹⁰⁶ ou seja, em *Mais quebrado que macarrão na cesta básica* é marcante a diversidade rítmica, decorrente das células extremamente variadas.

Um dos fatores que nos motivaram a revisar a escrita métrica da peça foi a percepção de uma variação do Motivo 1 quase ao final da obra, na seção C. Designamo-la Motivo 1.2 (Fig. 76). Sua natureza é claramente ternária, embora o compositor o tenha grafado em compassos binários. A partir daí, novas descobertas foram sendo efetuadas tomando como base os deslocamentos das acentuações e as mudanças harmônicas.

Figura 76 - Variação do Motivo 1 quase ao final da obra, na seção C (comp. 80-82) e sugestão de notação

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

¹⁰⁶ Poderíamos mencionar o padrão “semicolcheia-colcheia-semicolcheia e colcheia-colcheia”, denominado por Mário de Andrade por síncope característica (SANDRONI, 2012 [2001]: 31), como exemplo de padrão rítmico amplamente utilizado em Choros do final do século XIX e início do século XX.

Temos na figura abaixo (Fig. 77) alguns exemplos em que é possível verificar a assimetria métrica oriunda de compassos ternários seguidos por compassos unários. Uma vez que a soma destes valores resulta em um número par, quatro, o compositor acabou mantendo o uso da métrica binária, deslocando a acentuação do tempo forte para o tempo fraco.

Figura 77 - Deslocamentos de acentos métricos versus reescrita em compassos ímpares (comp. 13-14; 59-50 e 69-70) e sugestão de notação.

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Dentre as mudanças realizadas no processo de reescrita, observamos haver uma imparidade métrica formada por um compasso ternário seguido por outro quinário, que ocorre logo no Motivo 1 (Fig. 75) e em diversas outras ocasiões ao longo da peça (Fig. 78). Novamente, a soma resultante destes compassos gera um número par, oito, sendo, portanto, mantido o padrão de utilização de compassos binários pelo compositor.

Figura 78 - Imparidade métrica formada por um compasso ternário seguido por outro quinário, de acordo com nossa proposta de reescrita (comp. 15-18; 19-23; 34-37; 38-41; 60-63 e 65-68).

Fonte: acervo do compositor com edições da autora.

Apresentamos na figura abaixo (Fig. 79) um mapa da estruturação métrica proposta por nós. Ao iniciarmos o processo de reescritura, foi levantada a hipótese de que a adequação dos ritmos à métrica percebida auditivamente pudesse fazer emergir a quantidade de compassos geralmente utilizada nos Choros tradicionais. No entanto, esta suposição não se contemplou, conforme ilustração da Tabela 37.

Figura 79 - Mapa da reescrita métrica proposta para *Mais quebrado que macarrão na cesta básica*

Introdução

A

Transição

B

C

Fonte: a autora.

Tabela 37 - Quantidade de compassos em cada parte de *Mais quebrado que macarrão na cesta básica*

	Quantidade de compassos				
	Introd.	A	Transição	B	C
Choro tradicional		8 + 8 (16) 8 + 8 (16)		8 + 8 (16) 8 + 8 (16)	8 + 8 (16) 8 + 8 (16)
<i>Mais quebrado que macarrão na cesta básica</i> [métrica do compositor]	4 4	16 + 9 (25)	4 + 8 (12)	7 + 19 (26) 7 + 12 (19)	9 + 5 (14) 9 + 8 (17)
<i>Mais quebrado que macarrão na cesta básica</i> [reescrita métrica]	4 4	8 + 5 (13)	4 + 4 (8)	5 + 10 (15) 5 + 7 (12)	6 + 4 (10) 6 + 6 (12)

Fonte: a autora.

CONCLUSÃO

Conjunto instrumental, peça de repertório, evento social, sinônimo de músico ou instrumentista, gênero musical, prática musical e estilo de interpretativo. Choro é maxixe, samba, polca, valsa, tango brasileiro, convivência social, comportamento, maneira de tocar, de ouvir, de interagir com as pessoas e com o mundo. Choro é *universo*. O Choro tem transcendido, há muitos anos, o que estas palavras representam. Talvez a somatória destas múltiplas funcionalidades faça com que encontremos o real papel que o Choro tem exercido, carecendo apenas de uma denominação apropriada. Temos a convicção que o Choro tem sido, há muitos anos, visto e encarado enquanto uma manifestação cultural fortemente estabelecida e dotada de características próprias, sendo a roda de Choro seu principal polo agregador.

Tudo o que está vivo é passível de transformações a partir da interação com o meio e com as pessoas. Com o Choro não é diferente. Recorrendo à sua história, verificamos que o que originalmente eram gêneros musicais de dança de salão europeu tiveram, em solo brasileiro, uma execução instrumental diferenciada. Não há questionamentos sobre a ocorrência de uma hibridação cultural sendo a sua maior contribuinte a cultura africana. Dessa maneira, a polca *chorosa* revelava, já no início do século XX, o florescimento do que viria a se tornar algo tão caracteristicamente brasileiro.

Milhares de músicos contribuíram para a construção e solidificação do Choro ao longo dos anos. Em um momento mais recente, temos observado a profissionalização destes indivíduos que, dedicando-se exclusivamente a esta profissão, dispõe de tempo e de concentração capaz de lhes proporcionar um alto nível de conhecimento e de habilidade técnica. É o que vem ocorrendo sobretudo a partir da sexta geração de chorões, citando aqui Ary Vasconcelos.

Aliado a isso, observa-se que o Choro tem exercido um papel essencialmente contemplativo até mesmo em situações informais como na roda, diferentemente de outrora, em que seu forte vínculo com a dança exigia uma construção baseada na previsibilidade: rítmica, métrica, formal e até mesmo harmônica.

É nesta conjuntura que está inserido Zé Barbeiro. Apesar de não ter tido estudo musical formal, o violonista trocou a profissão de barbeiro pela de músico de Choro, realizando uma profunda imersão quer pela participação em rodas, apresentações na noite, por acompanhar inúmeros cantores e instrumentistas, por realizar gravações, arranjos, direções musicais etc.

Tendo se inserido na música brasileira inicialmente enquanto violonista, Zé Barbeiro alicerçou-se na tradição que o Choro possui. Após anos de prática e desenvolvimento, é evidente que o músico tenha se transformado, culminando na sua descoberta como compositor. Este foi um passo importante para que Zé Barbeiro tornasse a registrar no papel algo que ele já vinha desenvolvendo enquanto intérprete. Ou seja, sua prática composicional surgiu de sua maneira de interpretar.

A expansão evidenciada na obra de Zé Barbeiro daquilo que poderíamos chamar de Choro tradicional tem o seu germe na atuação de seus antecessores. Cronologicamente, o compositor encontra-se inserido em um momento posterior à sedimentação do Choro. Dessa maneira, enquanto Pixinguinha, por exemplo, acanhava-se com as inovações apresentadas em *Carinhoso*, Zé Barbeiro exhibe-se com o respaldo daqueles que o antecederam.

Isto foi claramente observado por nós, sobretudo nos aspectos concernentes à forma, métrica e ritmo. Não se trata de uma ruptura estética, mas do desenvolvimento de procedimentos composicionais, como aqueles que demonstramos ter sido utilizado por autores como Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Luiz Gonzaga e Copinha; e interpretativos, como, por exemplo, a antecipação rítmica advinda do "padrão sambado" (conforme apontado por Aragão) utilizada por Jacob do Bandolim, Altamiro Carrilho e Carlos Poyares que fora, composicionalmente, apropriada por Zé Barbeiro, assinalando-se, inclusive, enquanto um traço característico de sua obra.

Soma-se a isso a criatividade de Zé Barbeiro que, evidentemente, também imprime a sua própria contribuição ao Choro. Um bom exemplo se constitui no recorrente uso de frases irregulares sobre a estrutura métrica regular do choro (ou de outros gêneros musicais), que culminam na presença de métrica mista, implícita ou explicitamente.

Em se tratando de uma primeira abordagem deste assunto, ao menos tendo como foco a obra de Zé Barbeiro, temos plena convicção de que muitas outras descobertas venham a ser realizadas.

Tendo como problema da tese a evolução formal do Choro e como recorte a obra de Zé Barbeiro, pudemos contemplar a hipótese de que é a organização formal o principal elemento responsável por caracterizar a obra do compositor enquanto Choro. Isso não significa que Zé Barbeiro enxergue a forma enquanto um fator de engessamento. Pelo contrário: o compositor sente-se à vontade para criar frases mais ou menos longas em relação ao modelo tido como padrão e foi exatamente a partir desta investigação que chegamos à criação de uma tipologia inédita de procedimentos de *deformação* formal: por ampliação (Prolongamento cadencial; Breque: prolongamento de acorde de dominante; Interpolação episódica; Interpolação motivica; e Prolongamento por descontinuidade melódica), por abreviação (Elisão; Compressão métrica; Ruptura intencional; e Antecipação rítmico-cadencial); por imparidade métrica; e por uso de métrica mista.

Acreditamos que, ao lado do material documental levantado, esta tipologia seja uma das maiores contribuições deste trabalho, e que futuramente poderá ser amplamente explorada e estendida a outros compositores e a outros contextos, até mesmo fora do Choro.

Ademais, há inúmeros outros aspectos que a vasta obra de Zé Barbeiro proporciona investigar, tais como a sua atuação enquanto violonista, o seu contato com os intérpretes, o seu pensamento harmônico, um estudo semiótico sobre os títulos de suas obras, seu estilo contrapontístico, o seu flerte com gêneros como rumba, salsa e bolero, sua formação de chorão tradicional em oposição às suas inovações composicionais etc. Neste sentido, desejamos que este trabalho constitua-se nos primeiros passos de uma longa trajetória, a qual esperamos ser percorrida por um número cada vez maior de pesquisadores.

REFERÊNCIAS¹⁰⁷

ALENCAR, Edigar de. **O fabuloso e harmonioso Pixinguinha**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

_____. **A estrutura do Choro**: com aplicações na improvisação e no arranjo. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

_____. **Harmonia funcional**. 2a ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012a.

_____. O choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 61-78, jan./jun. 2012b.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e amarelo em preto e branco**: as impressões do Choro no piano brasileiro. 1999. 191 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 1a. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1938.

_____. **História da Música Brasileira**. 2a. ed. correta e aumentada. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

AMADO, Paulo Vinícius. O "tradicional" e o "contemporâneo" do Choro em Belo Horizonte: um estudo etnomusicológico por entre as rodas participativas e os palcos de apresentações dos chorões mineiros. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, Campinas. **Anais...** Campinas: UNICAMP, 2017. p. 1-9.

AMARAL JÚNIOR, José de Almeida. **Chorando na garoa**: memórias musicais de São Paulo. São Paulo: Fundação Theatro Municipal de São Paulo, 2013.

_____. **Conjunto Atlântico**: uma história de amor ao Choro. São Paulo: edição do autor, 2017.

ANDRADE, Mário. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

_____. **Pequena história da música**. 8a ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1980 [1942].

APPLEBY, David P. **The Music of Brazil**. Austin: University of Texas Press, 1983.

¹⁰⁷ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

ARAÚJO, José Luiz. A rebeldia de quem prega o diferente. **A Tribuna**, Santos, 20 ago. 2016, p. D-2.

ARAGÃO, Pedro de Moura. **O baú do animal**: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro. 2011. 331 f. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

_____. "A polca é como o samba: uma tradição brasileira" - interações entre polca e samba nas décadas de 1930 a 1950. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 6., 2013, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 2013. p. 455-462.

ARAÚJO, Larena Franco de. Dante Santoro (1904-1969): trajetória no choro e sua *Harmonia selvagem* (RCA-VICTOR, 1938). In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2013. p. 1555-1565.

A TRIBUNA. **Zé Barbeiro traça novos caminhos para o chorinho**. Santos, 18 set. 2009, [s.n.].

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959-2004.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology**: The Key Concepts. New York: Routledge, 2005.

BECKER, José Paulo. **Levadas brasileiras para violão**. Rio de Janeiro: Edição independente, 2013.

BÉHAGUE, Gerard. Choro. **Grove Music Online**, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005679>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

BERRY, Wallace. **Form in Music**: an Examination of Traditional Techniques of Musical Form and Their Applications in Historical and Contemporary Styles. 2nd. ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1986 [1966].

BERTHO, Renan Moretti. Rodas de choro: entre o participativo e o apresentacional. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, Campinas. **Anais...** Campinas: UNICAMP, 2017. p. 1-8.

BESSA, Virgínia de Almeida. **A escuta singular de Pixinguinha**: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010.

BOZZO JUNIOR, Carlos. Anaí Rosa se apoia em músicos de primeira linha e bom repertório. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 mar. 2011, [s.n.].

BRUM, Marcelo Alves. **Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet**. 2017. 277 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

BUSH, Helen E. Some Predecessors of the Instrumental Rondo. **Bulletin of the American Musicological Society**, n. 9/10, p. 20-21, June 1943.

CAETANO, Rogério. **Sete cordas: técnica e estilo**. Rio de Janeiro: Garbolights, 2010.

CABRAL, Sérgio. **A música de Guinga**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

CAPLIN, William E. **Classical Form**. NY: Oxford University Press, 1998.

_____. **Analysing Classical Form: an Approach for the Classroom**. NY: Oxford University Press, 2013.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. **Um violonista-compositor brasileiro: Guinga: a presença do idiomatismo em sua música**. 2006. 151 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letrar e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CARRASQUEIRA, Maria José (Coord.). **O melhor de Pixinguinha**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

CARRILHO, Fábio. Noite Choro Rasgado. **Revista Cover Guitarra**, [S.l.], [s.n.], 2005.

_____. Barba, cabelo e bigode. **Revista Cover Guitarra**, [S.l.], v. 178, p. 19-21, fev. 2010.

CARRILHO, Maurício. Choro na teoria e na prática. **Revista Roda de Choro**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 4-5, mar. 1997.

_____. Entrevista de Maurício Carrilho a Almir Chediak. In: SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; SILVA, Horondino José da (Orgs.). **Songbook do Choro**. v. 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009, v. 1, p. 36-43.

CARVALHO, Hermínio Bello de. **Mudando de conversa**. São Paulo: Martins Fontes, 1986 [1968].

CARVALHO, Ilmar. O Choro Carioca: perspectiva sócio-histórica. **Revista de Cultura Vozes**, v. LXVI, n. 9, p. 53-57, 1972.

_____. O choro: um gênero em transformação. **Revista Roda de Choro**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 12-15, jan./fev. 1996.

CASA DO CHORO. **Acervo memória do Choro**. 2013. Disponível em: <<http://www.casadochoro.com.br/acervo/Works>>. Acessos diversos entre setembro de 2014 e janeiro de 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12a ed. São Paulo: Global, 2012 [1954].

CASTAGNA, Paulo. **A música urbana de salão no século XIX**. Apostila do curso História da Música Brasileira, v. 11. Instituto de Artes da UNESP, 2003.

CASTELLOTTI, Carla. O tremendão do Choro. **Gazeta de Alagoas**, Alagoas, 13 mar. 2011, p. B1-B5.

CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao Municipal. 3a ed. São Paulo: Editora 34, 2005 [1998].

CERNUSAK, Gracian; LAMB, Andrew; TYRRELL, John. Polka. **Grove Music Online**. 2001. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022020>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

CHORO MUSIC. **Choro Meets Bach**. *Songbook*. São Paulo: Global Choro Music, 2011.

CIPRIANO, Zé Carlos. As 7 cordas do choro paulistano. **Blog Suvaco de Cobra**. 4 de maio de 2005. Disponível em: <<http://sovacodecobra.uol.com.br/2005/05/as-7-cordas-do-choro-paulistano/>>. Acesso em: 6 mai. 2016.

CLÍMACO, Magda de Miranda. **Alegres dias chorões**: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília - Anos 1960 - Tempo Presente. 2008. 394 f. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

_____. Gênero musical Choro e retórica: uma história escrita com sons. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 6., 2012, Teresina. **Anais...** Teresina: UFPI, 2012. p. 1-11.

COLE, Malcolm S. Rondo. **Grove Music Online**, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023787>>. Acesso em: 17 dez. 2017.

CRUZ, Maria Alice da. Armandinho e Zé Barbeiro encerram Encontro de Choro, às 21 horas desta quinta. **Portal Unicamp**. 24 abr. 2009. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/unicamp/noticias/armandinhoez%C3%A9barbeiroencerramecontrodechoro%C3%A0s21horasdestaquinta>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

DIÁRIO OFICIAL DE SANTOS. **"Zé Barbeiro" mostra o melhor do choro no Guarany**. Santos, 16 set. 2009a, p. 7.

DIÁRIO OFICIAL DE SANTOS. **Agenda cultural**. Santos, 18 set. 2009b, [s.n.].

DICIONÁRIO ONLINE Português. **Ótica**. [s.n.]. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/optica>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA. **Música contemporânea brasileira:** musicografia Edmundo Villani-Côrtes. São Paulo, [s.n.]. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea/PDFS/Musicografia_Ed_mundo_.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2018.

DELNERI, Celso Tenório. **O violão de Garoto:** a escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

DEL RÉ, Adriana. Violão de 7 cordas é destaque no CCBB. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 06 mai. 2003, p. D6.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro:** a história do chorinho, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, 3 volumes.

ESCOLA PORTÁTIL de Música. **Seleção Casa do Choro 2018 I Semestre - Cursos oferecidos.** 2018. Disponível em: <<http://www.escolaportatil.com.br/SiteInsEmentasCentro.asp>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A inteligência da música popular:** a “autenticidade” no samba e no choro. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FERRARI, Rodrigo. Uma roda de sonho acorda a cidade. **Revista Roda de Choro**, n. 1, jan.-fev, 1996.

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição:** a diferença na composição contemporânea. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

FRANCISCO, Alex. Choro que vence barreiras. **Diário de Guarulhos**, Guarulhos, 26 mai. 2011, p. 13.

FUNARO, Vânia Martins Bueno de Oliveira et al. (Coord.). **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP:** parte 1 (ABNT). 3a ed. rev. ampl. mod. São Paulo: SIBiUSP, 2016.

GREEN, Douglass M. **Form in Tonal Music:** an Introduction to Analysis. NY: Holt, Rinehart and Winston, 1965.

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. **Elements of Sonata Theory:** Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata. New York: Oxford University Press, 2006.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Ernesto Nazareth 150 anos**. 2012. Disponível em: <<https://www.ernestonazareth150anos.com.br/>>. Acessos diversos entre setembro de 2014 e janeiro de 2018.

IPHAN. **Bens Imateriais em processo de instrução para registro**. 2014. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/426>>. Acesso em 20 jan. 2018.

_____. **Bens registrados**. 2014. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/606>>. Acesso em 20 jan. 2018.

JORNAL CIDADE DE BARUERI. **Zé Barbeiro toca no SESC Pompéia**. Barueri, 20 mai. 2009, [s.n.].

JORNAL NOTÍCIAS. **Chorinho de Zé Barbeiro entra em cena no TMB**. Barueri, 9 out. 2009, p. 8.

KFOURI, Maria Luiza. **Discos do Brasil: uma discografia brasileira**. Disponível em: <<http://www.discosdobrasil.com.br/>>. Acessos diversos entre setembro de 2014 e janeiro de 2018.

KIEFER, Bruno. **Música e dança popular: sua influência na música erudita**. Porto Alegre, Editora Movimento, 1979.

KOSTKA, Stefan M. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. 3rd ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, Inc., 2006.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony: with an Introduction to Twentieth-Century Music**. 6th ed. New York: McGraw-Hill, 2009 [1984].

LACERDA, Marcos Branda. Villa-Lobos, os Choros e o Pestana às avessas. **Revista opus**, v. 20, n. 2, p. 77-98, 2014.

LAMAS DE OLIVEIRA, Guilherme Augusto. **Site didático sobre transcrições e análises melódicas para violão de sete cordas no Choro e no samba**. 2008. 33 f. Relatório (Bacharelado em Rádio, TV e Multimídia) – Faculdades Integradas do Instituto Paulista de Ensino e Pesquisa, Campinas, 2008.

LANGE, Francisco Curt. A organização musical durante o período colonial brasileiro. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS, 5., 1966, Coimbra. **Actas...** Coimbra, 1966, v. IV.

LARANJA, Marcello. **Entrevista com Zé Barbeiro para o site do Clube do Choro de Santos**. 2009. Disponível em: <<http://clubedochoro.org.br/blog/entrevistas/ze-barbeiro/>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

LIRA, Mariza. **Brasil sonoro: gêneros e compositores populares**. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1938.

LIVINGSTON-ISENHOUR; Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. **Choro: a Social History of a Brazilian Popular Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MACHADO, Adriana Rodrigues. Uma potente arma contra a opressão: a poesia – de longo alcance – de Vinicius de Moraes. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**, PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 1-5, 2005.

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). **Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular**. 2a. ed. revista e atualizada. São Paulo: Art Editora, 1998.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira: erudita, folclórica e popular**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

MEIRELLES, Regina. Samba como fato social. **Revista Academia Nacional de Música**, [S.l.], v. XIV, p. 157-167, 2003.

MESQUITA, Marcos. Would Brazilian Choro be a Rondo Form? Some Historical-Analytical Considerations. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 4., 2017, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2017. p. 213-224.

MONTEIRO, Vanildo Palheta. “O Carimbó não morreu...”. In: _____. **Carimbó do Santo Preto: a presença negra na performance musical da Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA)**. 2016. 236 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016. cap. 1, p. 34-65.

MOZART DE ARAÚJO, José. **Choro**. In: ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Ed., 1977, v. 1.

MORAES, Sérgio Fleury. Jean Freitas terá novo show com Zé Barbeiro. **Debate News**, Santa Cruz do Rio Pardo, 23 out. 2016. Disponível em: <<http://www.debatenews.com.br/2016/10/26/jean-freitas-tera-novo-show-com-ze-barbeiro/>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **Material de aula: disciplina Análise Musical III**. São Paulo: Departamento de Música da USP, 2013.

MULLER, Daniel. **As forças da “tradição” e da “mistura” e a música do grupo Quatro a Zero: uma reflexão sobre as derivações, no mundo do choro**. 2006. Disponível em: <<https://quatroazero.com.br/pt-br/oficinas/artigos>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

NASSIF, Luís. **Notas para encarte do CD Baba de Calango**. São Paulo: Maritaca, 2004.

_____. Trivial de Zé Barbeiro. **Blog Luís Nassif Online**. 21 jan. 2009. Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/trivialdezebarbeiro>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

NOBILE, Lucas. Navalha sonora. **Estado**, São Paulo, 26 fev. 2011, p. D4.

_____. A nata do Choro paulistano. **Estado**, São Paulo, 24 mar. 2011, [s.n.].

PALOPOLI, Cibele. Choro vesgo: deformações formais na obra de Zé Barbeiro. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO REGIONAL DA AMÉRICA LATINA E CARIBE ARLAC-IMS, 3., 2017, Santos. **Caderno de resumos...** Santos: Unisantos, 2017a. [s.n.].

_____. Crossed-eyed Choro: Formal Deformations in Brazilian Choro. In: INTERNATIONAL WORKSHOP ON FOLK MUSIC ANALYSIS, 7., 2017, Málaga. **Proceedings...** Málaga: ATIC, 2017b. p. 1-4.

_____. *Mais quebrado que macarrão na cesta básica*, de Zé Barbeiro: re-contextualização da obra através do uso de métrica mista. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, Campinas. **Anais...** Campinas: UNICAMP, 2017c. p. 1-8.

_____. Violão velho, Choro novo: biografia e produção musical de Zé Barbeiro. In: JORNADA ACADÊMICA DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA ECA/USP, 4., 2016, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ECA-USP, 2017d. p. 357-368.

_____. Antônimo de "tradicional" é o quê? O surgimento de novas nomenclaturas no contexto do Choro. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA EMAC/UFG, 8., 2018, Pirenópolis. **Anais...** Pirenópolis: EMAC/UFG, 2018. p. 1-8.

PEREIRA, Marco. **Ritmos brasileiros para violão**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PERON, Fábio. **Fábio Peron convida. Ep. 3, com Zé Barbeiro**. 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/3fEfdmdhneg>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

PIRES, Francisco Quinteiro. A felicidade inédita de ser artista. **Estado**, São Paulo, 22 mai. 2009. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,a-felicidade-inedita-de-ser-artista,374912>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

PIRES, Luiz. Zé Barbeiro e o pé de cachorro. **Revista Clube do Choro**, Santos, ano III, n. 3, p. 14-15, abr. 2014.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **Choro: reminiscências dos chorões antigos**. 3a ed. comentada, revisada e ilustrada. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014 [1936].

PRINCE, Adamo. **Linguagem harmônica do Choro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

PRINCIOTTI, Rogério. QuintetodoZé é atração no Adamastor. **Guarulhos em Rede**, Guarulhos, 22 ago. 2016. Disponível em: <<http://www.guarulhosemrede.com.br/quintetodoze-e-atracao-no-adamastor/>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

QUINTETODOZÉ. **Website**. Disponível em: <<http://www.quintetodoze.com/>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

RAIMUNDO, Jacques. **O negro brasileiro**: e outros escritos. Rio de Janeiro: Record, 1936.

RÉA, Adriano Maraucci; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Comentários sobre o choro atual. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 3., 2006, Curitiba. **Anais...** Curitiba: De-Artes-UFPR, 2006. p. 239-244.

RENO, Robert. **The Architecture of Music**: Form & Style. Documento em PDF. Vanguard University of Southern California, [s.n.].

RINK, John. Manipulando o tempo: ritmo, métrica e andamento nas Fantasia Op. 116 de Brahms. **Em pauta**, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, p. 245-281, jan.-dez. 2012.

RIZZI, Celso. **Música brasileira**: o chorinho através dos tempos. *E-book*, 2016.

RODRIGUES, Inara. Choro dos bons. **O Imparcial**, São Luís, 22 jul. 2010, [s.n.].

RUMOS Itaú Cultural. **Zé Barbeiro – Rumos Música**: mapeamento (2011). Depoimento gravado dentro do programa Rumos Música 2010-2012, carteira Mapeamento, no Itaú Cultural em São Paulo/SP, fevereiro de 2011. Disponível em: <<https://youtu.be/A-Fx1ex-UKI>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

SÁ, Renato de. **211 levadas rítmicas**: para violão, piano e outros instrumentos de acompanhamento. SP/RJ: Irmãos Vitale, 2002.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012 [2001].

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Trad. Eduardo Seincman. 3a ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008 [1967].

SÈVE, Mário. **O vocabulário do Choro**: estudos e composições. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

_____. Choro: gênero ou estilo? In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UEMG, 2016. p. 1-10.

_____. **Fraseado do Choro**: uma análise de estilo por padrões de recorrência. 2015. 250 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; DININHO. **Songbook Choro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011. v. 2.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SIQUEIRA, Baptista. **Ernesto Nazareth na música brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Aurora, 1967.

_____. **Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita - Callado - Anacleto**. Rio de Janeiro: Editora D. Araújo, 1970.

SOUZA, Miranda B. T. R. N. **O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970**. 2009. 255 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2009.

SOUZA, Grazielle M. Louzada de. Caminhos para o novo Choro. In: ENCONTRO DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO E MÚSICA POPULAR, 2., 2010, São Luis. **Anais...** São Luis: Campus do Bancaga, 2010. p. 1-12.

_____. **"De nova cara o velho choro" - Choro na contemporaneidade: perspectivas artísticas, sociais e educacionais**. 2012. 135 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Cultura Contemporânea) - Instituto de Linguagens, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2012.

SOUZA, Willian Fernandes de. Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4., 2016, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Unirio, 2016. p. 776-786.

TABORDA, Márcia E. As abordagens estilísticas no Choro Brasileiro (1902-1950). **Historia Actual Online**. n. 23, p. 131-140, 2010.

TAUBKIN, Myriam (Org.). **Violões do Brasil**. 2a ed. São Paulo: Senac, 2007 [2005].

THOMPSON, Mário Luiz. **Bem te vi: música popular brasileira – 70, 80, 90 – a MPB retratada em três décadas**. São Paulo: Imprensa oficial, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2010 [1990].

_____. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. 7a ed. São Paulo: Editora 34, 2013 [1974].

_____. **Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema em comum**. Paulo: Editora 34, 2017.

TOCANDO COM JACOB. **Partituras e playbacks: partituras, playbacks e gravações originais dos LP's de Jacob do Bandolim Chorinhos e Chorões (1961) e Primas e Bordões (1962)**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

TUCKER, G. M.; TEMPERLEY, Nicholas. Rondo Form. In: LATHAM, Alison (Ed.). **The Oxford Companion to Music**. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5740>>. Acesso em: 11 mar. 2017.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação**. 2014. 343 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VALENTE, Roberta Cunha. Zé Barbeiro lança o disco Segura Bucha nesta sexta, 22/5. **Agenda do Samba e Choro**, 19 mai. 2009. Disponível em: <<http://www.sambachoro.com.br/noticias/arquivo/21736>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

VASCONCELOS, Ary. **Carinhoso etc.:** história e inventário do Choro. Rio de Janeiro: Editora do Livro, 1984.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história:** música caipira e enraizamento. São Paulo: Edusp, 2015.

VILICIC, Filipe. Em busca de espaço, violonistas se unem no Comboio de Cordas. **Estadão**, São Paulo, 8 mar. 2010, [s.n.].

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. **Teresa**. Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 4/5, p. 13-79, 2004.

ZAGURY, Sheila. O "Neo-choro": os novos grupos de choro e suas re-leituras dos grandes clássicos do estilo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. p. 1433-1439.

_____. **Os grupos de Choro nos anos 90 no Rio de Janeiro; suas re-leituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais**. 2014. 293 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

Documentos sonoros

BANDOLIM, Jacob. **Chorinhos e chorões**. 1961.

BANDOLIM, Jacob. **Gravações na Rádio MEC**. CD 16 do Acervo do Jacob do Bandolim no Museu da Imagem e do Som (MIS).

BARBEIRO, Zé. **Segura a bucha!**. São Paulo: Funarte/Cooperativa de Música, 2009. 1 CD.

_____. **No salão do Barbeiro – ao vivo**. São Paulo: Selo Cooperativa, 2011. 1 CD.

CADEIRA DE BALANÇO. **Bagunça generalizada**. São Paulo: Choro Music, 2012. 1 CD.

CAPUCHO (Org). **I Festival Instrumental de Guarulhos**. 2008. 1 CD.

CAPUCHO (Org). **II Festival Instrumental de Guarulhos**. 2008. 1 CD.

CARRILHO, Altamiro. **Antologia do chorinho**. Phonogram/Philips, 1975. 1 LP.

_____. **Choros imortais**. EMI, 1964. 1 LP.

_____. **Chorinhos didáticos para flauta**. São Paulo: Bruno Quaiano Material Cultural Ltda., 1993. 1 CD.

_____. **Clássicos em Choro**. São Paulo, 1980. 1 CD.

CAZES, Henrique. **Beatles 'n' Choro**. Deckdisc. 4 CDs. 2002-2005.

CHORO DAS TRÊS. **Boas novas!**. Gravadora Macolé, 2013. 1 CD.

CHORO RASGADO. **Baba de calango**. São Paulo: Maritaca, 2004. 1 CD.

CLÁSSICOS DO CHORO. EMI, 1999. 1 CD.

CONJUNTO CLASSE A. **O melhor do choro**. Movieplay, 2002. 1 CD.

CORREA, Gian. **Mistura 7**. São Paulo: YB Music, 2013. 1 CD.

DONA Inah. **Divino samba meu**. CPC-UMES, 2004.

FLAUTA, Manoelzinho da; BANDOLIM, Evandro do. **Pixinguinha e Benedito Lacerda: choros imortais**. Beverly, 1972. 1 LP.

FERREIRA, Aleh. **Choros inéditos**. Participação especial: trio Quintessência. Produção independente, 2005.

GATTI, Rosária. **Chiquinha Gonzaga: 150 anos.** Eldorado, 1997.

LOPES, Vitor. **Um passeio na Benedito Calixto.** Com Chorando as pitangas. São Paulo: Lua Music, 2013. 1 CD.

LUA DE PRATA. **A nova geração do Choro.** 2004. 1 CD.

NASSIF, Luís. **Roda de Choro.** 1995.

NOSSO Choro. **Primeira classe.** Pequizeiro Produções Artísticas, 2000.

PERON, Fábio. **Afinidades.** São Paulo: Produção independente, 2016. 1 CD.

PENEZZI, Alessandro. **Alessandro Penezzi.** 2016. Produção independente.

PENEZZI, Alessandro; RIBEIRO, Alexandre. **Cordas ao vento.** 2010. Produção independente.

PINHEIRO, Walter. **Regional brasileiro.** 2009. 1 CD.

POYARES, Carlos. **Revendo com a flauta os bons tempos do Chorinho.** 1977.

POYARES, Carlos. **Uma chorada na casa do Six.** Kuarup, 1995.

QUARTETO PIZINDIM. **O som que vem do Leste.** São Paulo: Produção independente, 2017. 1 CD.

QUINTETODO ZÉ. **Sem massagem.** São Paulo: Produção independente, 2016. 1 CD.

RIBEIRO, Alexandre. **Alexandre Ribeiro quarteto.** São Paulo: Produção independente, 2014. 1 CD.

ROVERSI, César. **Entre linhas.** São Paulo: Produção independente, 2014. 1 CD.

SANTORO, Dante. **A flauta mágica de Dante Santoro.** Porto Alegre: Alfa Studios Gravações e Produções (Fumproarte), 1998. 03 CDs.

SCHMIDT, Rafael. **Outras histórias.** 2015. 1 CD.

TECENDO O CHORO. **Enaltecendo o Choro.** São Paulo: Produção independente, 2017. 1 CD.

TRIO QUE CHORA. **Setembro.** 2012. 1 CD.

VALENTE, Roberta; FINZETTO, Yves (Prod.). **Panorama do Choro Paulistano Contemporâneo.** Pôr do Sol/Atração Fonográfica, 2010. 1 CD.

APÊNDICE A

Catálogo de obras de Zé Barbeiro

Apresentamos abaixo o catálogo de obras de Zé Barbeiro, organizado em ordem alfabética de composição. O número da composição foi estabelecido de acordo com a cronologia das obras (das mais antigas para as mais recentes). A classificação por gênero musical foi-nos indicada pelo compositor.

COMPOSIÇÃO	N.	DATA (ANO/MÊS/DIA)	INSTRUMENTAÇÃO	GÊNERO ANDAMENTO	GRAVAÇÃO	VÍDEOS
<i>40 minutos</i>	42	2005/04	Melodia e cifra	choro ♩ = 100		
<i>A casa caiu</i>	79	2008/02	Melodia e cifra	choro ♩ = 120		
<i>A César o que não é de César</i>	127	2011/06	Sax e cifra	choro ♩ = 130	Faixa 8 do CD <i>Entre linhas</i> (2014), de César Roversi	https://youtu.be/hc7VJSqGnFk Instrumental Sesc Brasil (2012)
<i>A Manuela chegou</i>	227	2017/02	Melodia e cifra	valsa ♩ = 160		
<i>A pescaria que deu certo</i>	138	2012/02	Melodia e cifra	choro ♩ = 110	Faixa 9 do CD <i>Sem massagem</i> (2016)	
<i>A porca torceu o rabo</i>	40	2005/03	Melodia e cifra	polca ♩ = 100		
<i>A turma</i>	122	2011 ca.	Melodia e cifra. Indicação de percussão	gafieira ♩ = 120	Faixa 14 do CD <i>No salão do barbeiro</i> (2011) Faixa 6 do CD <i>Afinidades</i> (2016), de Fábio Peron	https://youtu.be/SI4K4NIskPg Rumos Itaú (2011)
<i>A vida é curta, pra que tanta lida?</i>	96	2008/11	Flauta e piano/ Flauta e violão	choro ♩ = 60		
<i>Afundando caiaque</i>	88	2008/05	Melodia e cifra	bossa-nova ♩ = 110		
<i>Anirak</i>	85	2008/03	Melodia e cifra	choro / tanguinho		

				♩ = 90		
Anita	168	2013/05	Melodia e cifra	tanguinho ♩ = 70		
Apenas mais uma valsa	146	2012/05	Acordeom e violão	valsas		
Arraial do Cabo	37	2005/02	Melodia e cifra	bossa-nova ♩ = 70		
As lamúrias de um chorão	173	2013/09	Melodia e cifra	choro		https://youtu.be/swHLeCL9EtE Itaú cultural (2014)
Azulejo e pouca telha	62	2006/10	Melodia e cifra. Indicações para pandeiro	choro ♩ = 130		
Baba de calango	10	2002/01/17	Melodia e cifra. Indicação para violão	choro ♩ = 120	Faixa 1 do CD <i>Baba de calango</i> (2004)	
Bafo de bode – Parceria com Alessandro Penezzi	29	2004/09/24	Melodia e cifra. Indicações para violão	maxixe ♩ = 100	Faixa 10 do CD <i>Segura a bucha!</i> (2009)	
Bagunça generalizada	129	2011/07	Melodia e cifra. Indicações para cavaquinho e violão	choro ♩ = 120	Faixa 3 do CD <i>Bagunça generalizada</i> (2012), do Cadeira de balanço	
Baião torto	223	2016/10	Melodia e cifra	baião ♩ = 140		
Balançando as cadeiras	92	2008/07	Melodia e cifra	choro sambado ♩ = 90	Faixa do CD <i>Ó vida, ó azar</i> (2017, no prelo)	https://youtu.be/XU-9yhA2HdY Gafieira do Pinheiro
Barbeiro barbudo	112	2009/09	Flauta e clarone	polca ♩ = 120		
Batera, sobrou pra ti!	151	2012/08/27	Melodia e cifra. Indicação para bateria	choro	Faixa 10 do CD <i>Sem massagem</i> (2016)	https://youtu.be/pT11FPv3jj4 Instrumental Sesc Brasil (2012)
Bem-vinda, Laura	100	2009/03	Bandolim, violão e violão 7 cordas	choro ♩ = 50 / ♩ = 65	Faixa 5 do CD <i>Alexandre Ribeiro quarteto</i> (2014)	
Bergamota azeda	147	2012/05	Melodia e cifra	salsa ♩ = 110		
Bico de lacre	55	2006/05	Bandolim, clarinete e violão	choro ♩ = 130		
Bipolar	179	2013 ca.	Melodia, piano e violão	choro / canção / choro ♩ = 100		

<i>Bombardeando</i>	80	2008/02	Acordeom	choro ♩ = 70		
<i>Bugiganga no mocó</i>	113	2009/09	Melodia e cifra	choro ♩ = 110		
<i>Cabaré</i>	210	2016/04	Melodia e cifra	fox-trot		
<i>Calo de dromedário</i>	101	2009/03	Melodia e cifra	choro ♩ = 140		https://youtu.be/krFdDoWuF7Y Instrumental Sesc Brasil (2012)
<i>Canção para Sofia</i>	137	2012 ca.	Melodia	choro-canção		https://youtu.be/zRW4RSjxPXc Instrumental Sesc Brasil (2012) https://youtu.be/_FhfLHNXqE Fabrício Rosil
<i>Cangote de lesma</i>	30	2004/09/28	Melodia e cifra	choro ♩ = 70		
<i>Canseira</i>	13	2002/04/02	Melodia e cifra. Indicação para cavaquinho	baião ♩ = 100		
<i>Cão raivoso</i>	28	2004/09/23	Melodia e cifra	choro ♩ = 130		
<i>Caórdico</i>	99	2009/02	Flauta, violão e violão 7 cordas	choro ♩ = 100		
<i>Cara metade</i>	23	2003/08/08	Melodia e cifra	choro ♩ = 90		
<i>Cárcere privado</i>	153	2012/10	Saxofone e cifra	canção ♩ = 40		
<i>Caricatura</i>	36	2004/12/27	Melodia e cifra	polca ♩ = 110		
<i>Carmen</i>	6	2001/09/18	Flauta e violão. Arranjo para flauta e quarteto de cordas elaborado por Milton Mori	canção / polca Dolce, ♩ = 40	Faixa 5 do CD <i>Baba de calango</i> (2004) Faixa 10 do CD <i>Outras histórias</i> (2015), de Rafael Schmidt	https://youtu.be/b6uMWbKIE14 Instrumental Sesc Brasil (2007)
<i>Carniça ambulante</i>	54	2006/03	Melodia e cifra	choro ♩ = 90		
<i>Caro amigo</i>	174	2013/09	Melodia e cifra	choro ♩ = 110		
<i>Cativo</i>	56	2006/05	Melodia e cifra	choro lento ♩ = 60		
<i>Causando na pista</i>	130	2011/07	Melodia e cifra	choro-bossa / samba ♩ = 80	Faixa do CD <i>Ó vida, ó azar</i> (2017, no prelo)	

<i>Chá de macaco</i>	25	2004/05	Melodia e cifra	choro ♩ = 110	Faixa 13 do CD <i>Baba de calango</i> (2004)	https://youtu.be/TFJWvn9IG9I Instrumental Sesc Brasil (2007) https://youtu.be/TJ70D5xCKHI Sr. Brasil
<i>Chora na rampa</i>	120	2010/10		choro ♩ = 120	Faixa 5 do CD <i>Sem massagem</i> (2016)	https://youtu.be/_Ut43JDm_dk Instrumental Sesc Brasil (2012)
<i>Chorâmbulo</i>	89	2008/05	Melodia e cifra	choro ♩ = 120	Faixa 12 do CD <i>Segura a bucha!</i> (2009)	
<i>Chorando a tempo</i>	19	2002/11/07	Flauta, clarinete e violão	choro ♩ = 100	Faixa 9 do CD <i>Segura a bucha!</i> (2009) Faixa 9 do CD <i>CD I Festival Instrumenta I de Guarulhos</i> (2008)	https://youtu.be/DR91IMai_u4o Instrumental Sesc Brasil (2007)
<i>Chorando as pitangas</i>	41	2005/03	Melodia e cifra	xote ♩ = 80	Faixa 7 do CD <i>No salão do barbeiro</i> (2011)	
<i>Choro 190</i>	185	2014/08	Melodia e cifra	choro sambado ♩ = 110	Faixa 4 do CD <i>Enaltecendo o Choro</i> (2017)	
<i>Choro acumulado</i>	165	2013/03	Melodia e cifra	choro ♩ = 130	Faixa 7 do CD <i>Sem massagem</i> (2016)	
<i>Choro natalino</i>	158	2012/11	Melodia e cifra	lundu ♩ = 110	Faixa 3 do CD <i>Enaltecendo o Choro</i> (2017)	
<i>Choro pra Karina</i>	12	2002/03/18	Melodia e cifra	choro ♩ = 105 Parte B: polca / tanguinho/ choro	Faixa 6 do CD <i>Baba de calango</i> (2004)	
<i>Choro vesgo</i>	11	2002/02/05	Melodia e cifra	choro	Faixa 10 do CD <i>Baba de calango</i> (2004)	https://youtu.be/PLJk9xZ-FSg Instrumental Sesc Brasil (2007)

<i>Chorrorroxo</i>	73	2007/09	Melodia e cifra	choro ♩ = 130	Faixa 3 do CD <i>Setembro</i> (2012), do Trio que chora	https://youtu.be/gm3XZ4-Hqco Trio que chora
<i>Chuva em Floripa</i>	66	2007/06	Melodia e cifra	polca ♩ = 110	Faixa 2 do CD <i>Segura a bucha!</i> (2009)	
<i>Cibele... sem canseira!!!</i>	208	2016/03/03	Melodia e cifra	choro ♩ = 130	Faixa 7 do CD <i>Enaltecendo o Choro</i> (2017)	
<i>Ciranda</i>	189	2014/10	Melodia e cifra	salsa ♩ = 120		
<i>Clarinetista enchendo o sax</i>	34	2004/11	Clarinete e cifra	choro ♩ = 110	Faixa 7 do CD <i>Segura a bucha!</i> (2009)	
<i>Cobertor de orelha</i>	196	2015/07 ca.	Melodia e cifra	choro ♩ = 130		
<i>Comendo bacuri</i>	119	2010/09	Melodia e cifra	choro ♩ = 130	Faixa 2 do CD <i>No salão do barbeiro</i> (2011)	https://youtu.be/CEFJl4aXrSU Rumos Itaú (2011)
<i>Conversa de músico</i>	93	2008/09	Melodia e cifra. Indicações para flauta, clarinete, violão, violão 7 cordas e cavaquinho	choro ♩ = 120		
<i>Conversa reta não faz curva</i>	144	2012/04	Melodia e cifra	choro ♩ = 130		https://youtu.be/m6_ZHtwTqTU Instrumental Sesc Brasil (2012)
<i>Couro neles</i>	114	2009/09	Flauta e clarinete	choro ♩ = 120		https://youtu.be/mGe-7p0qgxA Instrumental Sesc Brasil (2012)
<i>Crista alta</i>	141	2012/03	Flauta e violão/ Acordeom/ voz e violão	baião ♩ = 80		
<i>Dançante</i>	102	2009/03	Melodia e cifra	choro ♩ = 95		
<i>Dando rasteira em sapo</i>	238	2018/02	Melodia e cifra	choro ♩ = 140		
<i>De trás pra frente</i>	51	2005/09	Melodia e cifra	choro ♩ = 120	Faixa 11 do CD <i>Segura a bucha!</i> (2009)	https://youtu.be/Pqr4bbmpSiE Instrumental Sesc Brasil (2007)
<i>Delicadeza não é meu forte</i>	202	2016/01 ca.	Melodia e cifra	choro sambado		

				♩ = 130		
<i>Dente de alho</i>	121	2010/12/12	Melodia e cifra	choro		
<i>Desmilinguido</i>	63	2006/10	Melodia e cifra	baião ♩ = 100		
<i>Despretensioso</i>	131	2011/07	Melodia e cifra	choro ♩ = 120		
<i>Diretriz</i>	78	2007/06	Melodia e cifra	choro ♩ = 120		
<i>Domando elefante</i>	230	2017/10/23	Melodia e cifra	polca ♩ = 100		
<i>Domingo eu vou lá</i>	17	2002/09/26	Melodia e cifra	maxixe ♩ = 100	Faixa 6 do CD <i>No salão do barbeiro</i> (2011)	https://youtu.be/t4Fudz_Y0b8 Rumos Itaú (2011)
<i>Dr. Platiléonas</i>	103	2009/03	Melodia e cifra	"choro com linguagem de rumba"	Faixa 12 do CD <i>No salão do barbeiro</i> (2011)	https://youtu.be/m4cUWRcogTA Rumos Itaú (2011) https://youtu.be/GTqZMQG4gd8 Sr. Brasil
<i>Ela e eu</i>	67	2007/06	Melodia e cifra	choro ♩ = 90		
<i>Ela gosta de um paparico</i>	182	2014/06	Melodia e cifra	choro	Faixa do CD <i>Ó vida, ó azar</i> (2017, no prelo)	
<i>Em outros tempos, era assim</i>	152	2012/08 ca.	Melodia e cifra. Indicações para violão e cavaquinho	choro ♩ = 85		
<i>Enaltecendo o Choro</i>	203	2016/02	Flauta, violão e violão 7 cordas	choro ♩ = 80	Faixa 2 do CD <i>Enaltecendo o Choro</i> (2017)	https://youtu.be/n95T62n9zFY Tecendo o Choro (2016)
<i>Endividado</i>	115	2009/09	Melodia e cifra	polca ♩ = 130	Faixa 3 do CD <i>No salão do barbeiro</i> (2011)	https://youtu.be/YfLNRpBJ8Qg Rumos Itaú (2011)
<i>Enforcando o moreno</i>	44	2005/04	Melodia e cifra	choro ♩ = 130		
<i>Engasga gato</i>	197	2015/07 ca.	Melodia e cifra. Versão para instrumento em Bb	choro		
<i>Espuma de sapo</i>	108	2009/08	Melodia e cifra	choro ♩ = 120		
<i>Esqueleto de gafanhoto</i>	166	2013/03	Melodia e cifra	choro ♩ = 122		
<i>Essa é irmã daquela</i>	132	2011/07	Melodia e cifra	Polca-choro ♩ = 130		
<i>Essa você consegue</i>	194	2015/04 ca.	Melodia e cifra	choro ♩ = 110		

<i>Estou sem qualidade</i>	217	2016/07	Melodia e cifra	choro ♩ = 52		
<i>Ferimento leve</i>	159	2012/11	Melodia e cifra	choro ♩ = 110		
<i>Festa de aniversário</i>	154	2012/10	Melodia e cifra	choro sambado ♩ = 100	Faixa 1 do CD <i>Enaltecendo o Choro</i> (2017)	
<i>Fila bóia</i>	84	2008/03	Melodia e cifra	choro ♩ = 120	Faixa 9 do CD <i>Regional brasileiro</i> (2009), de Walter Pinheiro	https://youtu.be/MslJQsYCxws Walter Pinheiro
<i>Fim da linha</i>	224	2017/01/13	Melodia e cifra	choro		
<i>Fina flor</i>	225	2017/02/14	Melodia e cifra	choro		
<i>Flor do ipê</i>	219	2016/09/20	Melodia e cifra	valsa	Faixa 6 do CD <i>Enaltecendo o Choro</i> (2017)	
<i>Fogaréu</i>	104	2009/03	Melodia e cifra	choro ♩ = 45		
<i>Frei(o) de rato</i>	198	2015/07 ca.	Melodia e cifra	choro		
<i>Frequência cardíaca</i>	186	2014/09	Melodia e cifra	choro ♩ = 130		
<i>Henrique e seu bandolim</i>	149	2012/07	Bandolim e cifra	choro ♩ = 110		
<i>Iguais – Parceria com Eduardo Climachauska</i>	136	2012 ca.	Flauta e piano	valsa-canção ♩ = 70		
<i>Ih?! O noivo caiu</i>	35	2004/12/24	Melodia e cifra	choro ♩ = 90		
<i>Intervalo</i>	235	2017/11/03	Melodia e cifra	choro ♩ = 100		
<i>Isabela</i>	116	2009/09	Melodia e cifra.	frevó ♩ = 160	Faixa 9 do CD <i>No salão do barbeiro</i> (2011)	https://youtu.be/96xuB0cAtGc Rumos Itaú (2011)
<i>Jiló com cebola</i>	143	2012/03/23	Melodia e cifra	choro ♩ = 120		
<i>Juca</i>	8	2001/12/19	Melodia e cifra	polca ♩ = 110		
<i>Júlia</i>	181	2014/05	Melodia e cifra	choro canção ♩ = 45	Faixa 4 do CD <i>Sem massagem</i> (2016)	
<i>Juntando os cacos</i>	74	2007/09	Flauta, clarone e cifra	choro ♩ = 110	Faixa 1 do CD <i>No salão do barbeiro</i> (2011)	https://youtu.be/odtZcgZav80 Rumos Itaú (2011)
<i>Koolongo</i>	123	2011 ca.	Melodia e piano	rumba ♩ = 100	Faixa 13 do CD <i>No salão do barbeiro</i> (2011)	

<i>Lábios de preá</i>	68	2007/06	Melodia e cifra. Indicações para violão	choro ♩ = 80		
<i>Lagartixa desdentada</i>	46	2005/05	Melodia e cifra	choro ♩ = 100		
<i>Lambari descascado</i>	47	2005/05	Melodia e cifra	tanguinho Percussão: coco ♩ = 100		
<i>Lavando louça</i>	97	2008/12	Melodia e cifra	choro ♩ = 130		
<i>Lêndeadas do Choro</i>	49	2005/07	Melodia, contraponto e cifra	choro ♩ = 65		
<i>Léosado</i>	105	2009/03	Trombone e cifra	gafieira		
<i>Louise Woolley</i>	193	2015 ca.	Piano	choro ♩ = 100		
<i>Lua nova</i>	22	2003/08 ca.	Melodia e cifra	choro lento ♩ = 60		
<i>Madame Poli</i>	155	2012/10	Melodia e cifra	choro ♩ = 60		
<i>Mais quebrado que macarrão na cesta básica</i>	148	2012/05	Melodia e cifra	choro ♩ = 140	Faixa 2 do CD <i>Sem massagem</i> (2016)	
<i>Makiko cequé???</i>	199	2015/07 ca.	Melodia e cifra	choro ♩ = 120	Faixa do CD <i>Ó vida, ó azar</i> (2017, no prelo)	
<i>Mamão com açúcar</i>	3	2001	Melodia	choro-bossa ♩ = 70		https://youtu.be/MWNePcqY8SY Instrumental Sesc Brasil (2012)
<i>Manuela</i>	222	2016/10/11	Melodia e cifra	gafieira ♩ = 75		
<i>Maria</i>	204	2016/02	Melodia e cifra	valsa ♩ = 80	Faixa 8 do CD <i>Enaltecendo o Choro</i> (2017)	
<i>Maria mole</i>	2	2000/06/01	Clarinete e piano	choro ♩ = 60		
<i>Mastigando água</i>	38	2005/02	Melodia e cifra	choro ♩ = 130		
<i>Melhor ouvir isso, ou ser surdo?</i>	81	2008/02	Melodia e cifra. Indicações para violão	choro ♩ = 90	Faixa do CD <i>Ó vida, ó azar</i> (2017, no prelo)	
<i>Melindrosa</i>	212	2016/04 ca.	Melodia e cifra	polca-tango ♩ = 100		
<i>Mingau de lagarto</i>	133	2011/07	Melodia e cifra	choro ♩ = 130		https://youtu.be/EvQ8GOH2v6M Instrumental Sesc Brasil (2012)

<i>Minha primeira vez</i>	75	2007/09 ca.	Flauta, clarinete e violão	choro lento ♩ = 30	Faixa 6 do CD <i>Segura a bucha!</i> (2009)	
<i>Minhas mazelas</i>	72	2007/08	Melodia e cifra	valsa ♩ = 70		
<i>Muita nota pra pouca nota</i>	229	2017/05	Melodia e cifra	choro ♩ = 110		
<i>Muito bem... que mais você sabe fazer?</i>	187	2014/09	Melodia e cifra	choro ♩ = 90		
<i>Na casa da Tita</i>	239	2018/02/08	Melodia e cifra	polca ♩ = 120		
<i>Na frigideira ela dança</i>	57	2006/05	Melodia e cifra	baião ♩ = 90		
<i>Não estou no barato de escutar ensaio</i>	82	2008/02	Melodia e cifra	choro sambado ♩ = 130		
<i>Não me siga que não sou novela</i>	53	2006/02	Flauta, clarinete, bandolim e violão 7 cordas	choro ♩ = 130	Faixa 5 do CD <i>Panorama do Choro Paulistano Contemporâneo</i> (2009)	https://youtu.be/hDRIwgg_ppY Panorama do Choro Paulista Contemporâneo
<i>Não perca o rebolado</i>	90	2008/05	Melodia e cifra. Indicações para violão 7 cordas	choro ♩ = 110	Faixa 10 do CD <i>No salão do barbeiro</i> (2011)	https://youtu.be/0tO71_eosEo Rumos Itaú (2011)
<i>Não tem chororô</i>	76	2007/10	Flauta e clarone	choro ♩ = 100	Faixa 5 do CD <i>Segura a bucha!</i> (2009)	https://youtu.be/L6XCcvALpJw Auditório Ibirapuera (2009)
<i>No baixo da minha modéstia</i>	52	2005/10	Clarone e cifra	choro ♩ = 100	Faixa 4 do CD <i>Segura a bucha!</i> (2009)	https://youtu.be/wdr2X7nd9Hs
<i>No fio da navalha – Parceria com César Roversi</i>	180	2014/03 ca.	Flauta, saxofone tenor e violão	frevô ♩ = 140	Faixa 9 do CD <i>Entre linhas</i> (2014), de César Roversi	https://youtu.be/0WP3E2xmlvA César Roversi
<i>No rancho do Jatobá</i>	145	2012/04	Melodia e cifra	choro lento ♩ = 60		
<i>Nossa!!! Essa é muito ruim</i>	220	2016/10/06	Melodia e cifra	polca		
<i>Nosso tom</i>	5	2001/09/06	Bandolim e clarinete	choro ♩ = 110	Faixa 10 do CD <i>A nova geração do Choro</i> (2004), do Lua de prata	
<i>Notas pra todo lado</i>	175	2013/09	Melodia e cifra	choro ♩ = 130		

<i>O bicho pegou</i>	207	2016/03 ca.	Melodia e cifra. Indicações para violão	choro		
<i>O Choro é livre</i>	176	2013/09	Melodia e cifra	choro ♩ = 100		https://youtu.be/qX9qfCceJDA Itaú Cultural (2014)
<i>O dia seguinte</i>	86	2008/03	Melodia e cifra	choro ♩ = 60		
<i>Ó do Borogodó</i>	26	2004/05	Melodia e cifra	choro ♩ = 110	Faixa 4 do CD <i>Baba de calango</i> (2004)	https://youtu.be/E7aKePH2YSc Sesc Instrumental Brasil (2007)
<i>O fura fronha</i>	205	2016/02	Melodia e cifra	choro amaxiado ♩ = 120		
<i>O ganso</i>	1	2000	Melodia e cifra	choro		
<i>O gato</i>	233	2017/10/27	Melodia e cifra	polca ♩ = 120		
<i>O início</i>	150	2012/08/14	Melodia e cifra. Indicações para flauta, saxofone, acordeom, cavaquinho, violão e contrabaixo	choro	Faixa 1 do CD <i>Sem massagem</i> (2016)	https://youtu.be/17OwMBMbl9g Sesc Instrumental Brasil (2012)
<i>O pimplinho</i>	164	2012/12	Melodia e cifra. Indicações para violão	lundu ♩ = 110		
<i>O que Kelly tu de mim?</i>	140	2012/03	Melodia e cifra. Indicações para violão	choro ♩ = 110		https://soundcloud.com/walter-petrella-pinheiro/oque-kelly-tu-de-mim Gafieira do Pinheiro (2013)
<i>O que seria se não fosse?</i>	109	2009/08	Melodia e cifra	polca ♩ = 130		
<i>O sonhador</i>	21	2003/06	Melodia acompanhada / Arranjo para flauta, oboé, clarinete, clarone e piano	valsa ♩ = 130		
<i>Ó vida, ó azar</i>	170	2013/07	Melodia e cifra	valsa ♩ = 75	Faixa do CD <i>Ó vida, ó azar</i> (2017, no prelo)	
<i>Olho de peixe e frieira</i>	183	2014/06	Piano e violão	baião		https://youtu.be/Kr-la6xIU_4 Itaú Cultural (2014)
<i>Onde andar</i>	191	2014/11	Trombone e	gafieira		

<i>meu trombone????</i>			cifra			
<i>Oriental no Choro</i>	125	2011/03	Melodia e cifra. Indicações para pandeiro	choro ♩ = 100	Faixa do CD <i>Ó vida, ó azar</i> (2017, no prelo)	https://youtu.be/kOWrxUW1UfQ Ensaio com o QuintetodoZé
<i>Osso duro</i>	9	2001/12/23	Melodia e cifra. Indicações para violão e bandolim	choro ♩ = 115		
<i>Paradigma</i>	139	2012/02	Melodia e cifra	choro ♩ = 120	Faixa 6 do CD <i>Mistura 7</i> (2012), de Gian Correa	
<i>Parece mas não é</i>	45	2005/04	Melodia e cifra. Indicações para violão	choro		
<i>Passa amanhã "essa polca"</i>	126	2011/04	Melodia e cifra	polca ♩ = 130		
<i>Passando o tempo</i>	169	2013/05/31	Melodia e cifra	choro ♩ = 120		
<i>Pássaros</i>	188	2014/09	Melodia e cifra	choro canção		
<i>Passeando no parque</i>	206	2016/02	Melodia e cifra	valsa ♩ = 180		
<i>Pata de vaca</i>	33	2004/10/01	Melodia e cifra	choro / polca ♩ = 110		
<i>Pé de cabra</i>	83	2008/02	Melodia e cifra. Indicações para violão	choro ♩ = 130		
<i>Pé de cachorro</i>	117	2009/11	Melodia e cifra. Indicações para violão 7 cordas	choro ♩ = 130		https://youtu.be/5YpAuUI8dCQ Ensaio com o QuintetodoZé https://youtu.be/Dq8_5WNV318 Estreia no Teatro Guarany, em Santos (28/06/2011)
<i>Pé de lã</i>	171	2013/07	Melodia e cifra	choro		
<i>Pedra no sapato</i>	124	2011/02	Flauta, clarinete, acordeom e violão	choro		
<i>Pensando em ti</i>	71	2007/07	Melodia e cifra. Indicações para violão e flauta	valsa ♩ = 90 / ♩ = 160		
<i>Pétalas</i>	18	2002/10/07	Flauta, bandolim e violão	choro ♩ = 50	Faixa 7 do CD <i>Boas novas!</i> (2013), do	

					Choro das três	
<i>Piano</i>	167	2013/03	Piano / Versão para violão 7 cordas	choro canção ♩ = 58		
<i>Picomã</i>	32	2004/10	Melodia e cifra	choro ♩ = 100		
<i>Plagiando</i>	110	2009/08	Melodia e cifra	choro ♩ = 130		
<i>Ponto de tripa</i>	77	2007/10	Flauta, clarinete e saxofone	choro ♩ = 100	Faixa 1 do CD <i>Segura a bucha!</i> (2009) Faixa 2 do CD <i>II Festival Instrumental de Guarulhos</i> (2008)	
<i>Ponto e vírgula</i>	178	2013/10	Saxofone, contrabaixo e guitarra	choro ♩ = 120	Faixa 6 do CD <i>Sem massagem</i> (2016)	
<i>Por favor, sem improvisado</i>	184	2014/06	Melodia e cifra. Versão para saxofone alto	choro sambado	Faixa 5 do CD <i>Enaltecendo o Choro</i> (2017)	https://youtu.be/QKW5uz4_FCs Itaú Cultural (2014) https://youtu.be/B-EM6Q6frg4 Tecendo o Choro (2016)
<i>Pra sonhar – Parceria com Arnaldo Palopoli</i>	237	2018/01	Melodia e piano	choro canção ♩ = 70		
<i>Pri... de cordeiro não tem nada</i>	236	2018/01/02	Melodia e cifra	choro ♩ = 100		
<i>Procurando frases</i>	234	2017/10/28	Melodia e cifra	choro ♩ = 120		
<i>Quelu Cholu</i>	200	2015/07 ca.	Melodia e cifra	choro ♩ = 130		
<i>Quem errar... cai</i>	190	2014/10	Flauta, clarinete, trombone, piano, violão e cavaquinho	gafieira ♩ = 120		
<i>Quem vai ser o atrevido?</i>	128	2011/06	Melodia e cifra. Tem uma versão transposta para saxofone tenor	choro ♩ = 140		
<i>Rasgueira</i>	60	2006/07	Melodia e cifra	choro ♩ = 110	Faixa 3 do CD <i>Segura a bucha!</i> (2009)	

<i>Respira fundo</i>	16	2002/09/23	Melodia e cifra. Indicação para violão	choro ♩ = 120	Faixa 13 do CD <i>Segura a bucha!</i> (2009)	https://youtu.be/X6BjM93-xW8 Auditório Ibirapuera (2009)
<i>Roberta, olha o breque!</i>	4	2001 ca.	Melodia. Indicações para pandeiro	choro ♩ = 120	Faixa 12 do CD <i>Baba de calango</i> (2004)	https://youtu.be/OC0qHMWjReU Instrumental Sesc Brasil (2007)
<i>Roçando o umbigo</i>	231	2017/10/26	Melodia e cifra	maxixe ♩ = 120		
<i>S.O.S.</i>	61	2006/07	Melodia e cifra	choro ♩ = 100		
<i>Sangue no zóio</i>	213	2016/04 ca.	Melodia e cifra	choro		
<i>Se estiver com câimbras não entre</i>	177	2013/09	Melodia e cifra. Indicações para pandeiro e percussão	choro ♩ = 140	Faixa 8 do CD <i>O som que vem do Leste</i> (2017), do Quarteto Pizindim	
<i>Se não conseguir tocar... é porque é muito ruim</i>	215	2016/04/07	Melodia e cifra	choro ♩ = 100		
<i>Se não tem o que fazer, faz Choro</i>	64	2006/12	Melodia e cifra	choro ♩ = 130		
<i>Se o metrônomo falasse</i>	106	2009/03	Melodia e cifra	choro ♩ = 140		
<i>Se vira aí, mano!</i>	134	2011/07	Melodia e cifra	choro ♩ = 120		
<i>Segura a bucha</i>	65	2006/12	Melodia e cifra. Indicações para pandeiro	choro ♩ = 120	Faixa 14 do CD <i>Segura a bucha!</i> (2009)	https://youtu.be/XSINI-JyNv8 Sr. Brasil
<i>Segura a viola, Dinho</i>	218	2016/07	Melodia e cifra	choro ♩ = 120		
<i>Sem chão</i>	216	2016/07	Melodia e cifra	♩ = 120 bolero		
<i>Sem firula</i>	31	2004/09/29	Melodia e cifra. Indicações para violão	choro ♩ = 110		
<i>Sem graça</i>	98	2008/12	Melodia e cifra	choro ♩ = 70		
<i>Sem massagem</i>	160	2012/11	Melodia e cifra. Indicações para pandeiro	choro sambado ♩ = 130	Faixa 8 do CD <i>Sem massagem</i> (2016)	
<i>Sem peripécias no solo</i>	156	2012/10	Melodia e cifra	choro ♩ = 55/♩ = 150		
<i>Sem sorriso não tem graça</i>	157	2012/10	Melodia e cifra	choro ♩ = 100		
<i>Sentimento oculto</i>	214	2016/04/05	Violão e flauta	valsa		
<i>Será que você</i>	172	2013/07	Melodia e cifra	choro		

<i>consegue?</i>				♩ = 140		
<i>Sesssedentário</i>	111	2009/08	Melodia e cifra	marcha ♩ = 150	Faixa 5 do CD <i>No salão do barbeiro</i> (2011)	https://youtu.be/WKJ4SAH_wb4 Rumos Itaú (2011)
<i>Seu silêncio é minha resposta</i>	50	2005/08/12	Melodia e cifra	choro ♩ = 50		
<i>Simplesmente você</i>	91	2008/05	Melodia e cifra	canção ♩ = 34		https://youtu.be/xdOM5ZBDKnA Instrumental Sesc Brasil (2012)
<i>Sinuca de bico</i>	69	2007/06	Melodia e cifra. Indicações para violão	choro ♩ = 130	Faixa 3 do CD <i>Sem massagem</i> (2016)	
<i>Só não dança quem não quer</i>	209	2016/03/08	Melodia e cifra	choro amaxiado ♩ = 120	Faixa 9 do CD <i>Enaltecendo o Choro</i> (2017)	
<i>Somos amigos</i>	27	2004/05	Melodia e cifra	choro ♩ = 100		
<i>Sou menos que nada</i>	20	2002/12/17	Melodia e cifra	bossa nova ♩ = 50		
<i>Tá bravo!</i>	7	2001/12/10	Flauta, bandolim e violão	choro ♩ = 70	Faixa 5 do CD <i>Um passeio na Benedito Calixto</i> (2013), de Vitor Lopes e Chorando as pitangas	
<i>Tá doildo. Tá doildo mesmo</i>	94	2008/10	Melodia	choro ♩ = 80		
<i>Tanga tolada</i>	163	2012/11 ca.	Melodia e cifra	salsa	Faixa do CD <i>Ó vida, ó azar</i> (2017, no prelo)	
<i>Tapa buraco</i>	87	2008/03	Melodia e cifra	choro ♩ = 120		
<i>Tem dia que de noite é duro</i>	142	2012/03/18	Melodia e cifra	choro ♩ = 130		https://youtu.be/13IVWTfWmFw Sesc Instrumental (2012)
<i>Tempo perdido</i>	135	2011/07	Clarinete e violão	choro ♩ = 57		
<i>Tens coragem?</i>	95	2008/10	Melodia e cifra	choro ♩ = 130	Faixa 4 do CD <i>No salão do barbeiro</i> (2011)	https://youtu.be/z7o5C731aq8 Rumos Itaú (2011)
<i>Tereza</i>	201	2016/01	Melodia e cifra	valsa ♩ = 80	Faixa 10 do CD <i>Enaltecendo</i>	

					<i>o Choro</i> (2017)	
<i>Tita</i>	226	2017/02/16	Melodia e cifra	choro ♩ = 110		
<i>Tome tento</i> Título original: <i>Tome tento</i> <i>rapaz!!!</i>	58	2006/05	Melodia e cifra	baião ♩ = 100	Faixa 8 do CD <i>No</i> <i>salão do</i> <i>barbeiro</i> (2011)	https://youtu.be/nkAdj1CfrNk Rumos Itaú (2011)
<i>Trava dedos</i>	211	2016/04	Melodia e contraponto	choro ♩ = 140		
<i>Trinca ferro</i>	70	2007/06	Melodia e cifra. Indicações para violão	choro ♩ = 130	Faixa 11 do CD <i>No</i> <i>salão do</i> <i>barbeiro</i> (2011)	https://youtu.be/hYixSJ2SCvk Rumos Itaú (2011)
<i>Trivial</i>	221	2016/10/06	Melodia e cifra	choro ♩ = 100		
<i>Tudo ilusão</i>	43	2005/04	Melodia e cifra	choro lento ♩ = 50		https://youtu.be/KyNu9Wgbs_E Instrumental Sesc Brasil (2012)
<i>Um cantinho na</i> <i>gafieira</i>	161	2012/11	Flauta, saxofone, trompete, trombone e violão 7 cordas	gafieira ♩ = 105		
<i>Um chorinho</i> <i>meia boca</i>	15	2002/09/20	Melodia e cifra	choro ♩ = 80		
<i>Um chorinho na</i> <i>Toca do Lobo</i>	14	2002/06/25	Melodia e cifra	choro ♩ = 100		
<i>Um chorinho</i> <i>para todos</i>	107	2009/06	Melodia e cifra	choro canção ♩ = 60		
<i>Um dedo de</i> <i>prosa</i>	118	2010/03-04	Duas flautas, clarinete/ clarone, piano e violão	choro		
<i>Vai quem pode</i>	232	2017/10/26	Melodia e cifra	choro ♩ = 140		
<i>Vê se não erra a</i> <i>nota</i>	39	2005/02	Melodia e cifra	choro ♩ = 130	Faixa 8 do CD <i>Segura</i> <i>a bucha!</i> (2009)	
<i>Vinagrete de</i> <i>molusco</i>	162	2012/11	Melodia e cifra	salsa ♩ = 120	Faixa do CD <i>Ó vida,</i> <i>ó azar</i> (2017, no prelo)	
<i>Violão quebrado</i>	59	2006/05	Melodia e cifra	bossa-nova	Faixa do CD <i>Ó vida,</i> <i>ó azar</i> (2017, no prelo)	
<i>Violão velho,</i> <i>Choro novo</i>	24	2003 ca.	Melodia e cifra	choro		
<i>Vísceras</i>	48	2005/05	Melodia e cifra	choro ♩ = 140		

<i>Viver é bom... morrer deve ser melhor</i>	192	2014/12 ca.	Piano	valsa lenta ♩ = 60		
<i>Voando baixo</i>	195	2015/04 ca.	Melodia e cifra	choro ♩ = 100		
<i>Xichoro em Jurumirim</i>	228	2017/05	Melodia e cifra	choro ♩ = 110		

APÊNDICE B

Ficha técnica dos discos que contam com obras de autoria de Zé Barbeiro

Título: *Baba de Calango*
Gravadora: Maritaca
Ano: 2004 (gravado em setembro)

FAIXAS 1, 4, 5, 6, 10, 12 e 13

- 1- *Baba de calango*
- 4- *Ó do Borogodó*
- 5- *Carmen* (2001)
- 6- *Choro pra Karina*
- 10- *Choro vesgo* (2002)
- 12- *Roberta, olha o breque!* (2001)
- 13- *Chá de macaco* (2004)

Artista: Choro Rasgado
 Alessandro Penezzi (violão), Roberta Valente (pandeiro),
 Rodrigo Y Castro (flauta) e Zé Barbeiro (violão 7 cordas)

Participações especiais:
 Fabrício Rosil (cavaquinho), Milton de Mori (bandolim) e
 Ricardo Valverde (surdo) - FAIXA 4

Alexandre Xavier da Cunha (violino), Gustavo Cunha (violino), Davi Rissi
 Caverni (viola) e Júlio Cerezo Ortiz (violoncelo) - FAIXA 5

Arismar do Espírito Santo (baixo elétrico) - FAIXA 10

Título: *A nova geração do Choro*
Ano: 2004

FAIXA 10, *Nosso tom*

Artista: Lua de prata
 Fernando Martins (bandolim), Ricardo Martins (cavaquinho), Cláudio
 Martins (pandeiro e percussão), Marcelo Luiz Martins (violão 6, 7 e
 arranjo), Edu Bartz (flauta e sax tenor) e Chocolate (percussão, cuíca e
 reco-reco)

Título: *O melhor do Chorinho* (Coleção Música Popular Brasileira)

Ano: 2004 [É um relançamento do disco anterior]

FAIXA 10, *Nosso tom*

Artista: Lua de prata

Fernando Martins (bandolim), Ricardo Martins (cavaquinho), Cláudio Martins (pandeiro e percussão), Marcelo Luiz Martins (violão 6, 7 e arranjo), Edu Bartz (flauta e sax tenor) e Chocolate (percussão, cuíca e reco-reco)

Título: *I Festival Instrumental de Guarulhos*

Gravadora: Capucho CDs Produções Artísticas

Ano: 2008

FAIXA 9, *Chorando a tempo*

Artistas: Zé Barbeiro (violão 7 cordas), Fabrício Rosil (cavaquinho), Léo Rodrigues (pandeiro), Rodrigo Y Castro (flauta), Alexandre Ribeiro (clarinete)

Título: *II Festival Instrumental de Guarulhos*

Gravadora: Capucho CDs Produções Artísticas

Ano: 2008

FAIXA 2, *Ponto de tripa*

Artistas: Zé Barbeiro (violão 7 cordas), Fabrício Rosil (cavaquinho), Léo Rodrigues (pandeiro), Rodrigo Y Castro (flauta), Alexandre Ribeiro (clarinete), João Poletto (sax tenor)

Título: *Segura a bucha!*

Gravadora: Cooperativa de Música

Ano: 2009

TODAS AS FAIXAS

- 1- *Ponto de tripa*
- 2- *Chuva em Floripa*
- 3- *Rasgueira*
- 4- *No baixo da minha modéstia*
- 5- *Não tem chororô*
- 6- *Minha primeira vez*
- 7- *Clarinetista enchendo o sax*
- 8- *Vê se não erra a nota*
- 9- *Bafo de bode*
- 10- *De trás pra frente*
- 11- *Chorâmbulo*
- 12- *Respira fundo*
- 13- *Segura a bucha*

Artista: Zé Barbeiro

Alexandre Ribeiro (clarinete), Rodrigo Y Castro (flauta), Fabrício Rosil (cavaquinho) e Léo Rodrigues (pandeiro)

Título: *Regional brasileiro*
Ano: 2009

FAIXA 9, *Fila bóia*

Artista: Walter Pinheiro

Título: *Panorama do Choro Paulistano Contemporâneo*
Gravadora: Pôr do som / Atração fonográfica
Ano: 2009

FAIXA 5, *Não me siga que não sou novela*

Artista: Roberta Valente e Yves Finzetto (Prod.).
 Alexandre Ribeiro (clarinete), Henrique Araújo (cavaquinho e bandolim),
 João Poleta (flauta), Roberta Valente (pandeiro), Yves Finzetto (caixeta)
 e Zé Barbeiro (violão 7 cordas)

Título: *No salão do Barbeiro – ao vivo*
Ano: 2011

TODAS AS FAIXAS

- 1- *Juntando os cacos*
- 2- *Comendo bacuri*
- 3- *Endividado*
- 4- *Tens coragem*
- 5- *Sesssedentário*
- 6- *Domingo eu vou lá*
- 7- *Chorando as pitangas*
- 8- *Tome tento*
- 9- *Isabela*
- 10- *Não perca o rebolado*
- 11- *Trinca ferro*
- 12- *Dr. Platiléonas*
- 13- *Koolongo*
- 14- *A turma*

Artista: Zé Barbeiro
 Rodrigo Y Castro (flauta), Alexandre Ribeiro (clarinete), Léo Rodrigues
 (pandeiro), Fabrício Rosil (cavaquinho), Cléber Rodrigues (acordeom),
 Edu Malta (contrabaixo), Giba Favery (bateria)

Título: *Setembro*
Ano: 2012

FAIXA 3, *Chorrorroxo*

Artista: Trio que Chora
 Marta Ozzetti (flauta), Rosana Bergamasco (violão) e Cássia Maria
 (percussão)

Título: *Bagunça generalizada*

Gravadora: Choro Music

Ano: 2012

FAIXA 3, *Bagunça generalizada*

Artista: Cadeira de balanço

Enrique Menezes (flauta), Gian Corrêa (violão 7 cordas), Henrique Araújo (cavaquinho), Douglas Alonso (bateria, tamborim, frigideira e agogô), Rafael Toledo (reco-reco) e Léo Rodrigues (pandeiro)

Título: *Mistura 7*

Gravadora: YB Music

Ano: 2012

FAIXA 6, *Paradigma* (Arranjo de Gustavo Bugni)

Artista: Gian Correa

Gian Correa (violão 7 cordas), Josué dos Santos (saxofone soprano), Jefferson Rodrigues (saxofone alto), Jota P. (saxofone tenor), César Roversi (saxofone barítono) e Rafael Toledo (pandeiro)

Título: *Boas novas!*

Gravadora: Macolé

Ano: 2013

FAIXA 7, *Pétalas*

Artista: Choro das três

Elisa Meyer (bandolim e clarinete), Corina Meyer (flauta), Lia Meyer (violão 7 cordas), Eduardo Meyer (pandeiro e percussão)

Título: *Um passeio na Benedito Calixto*

Gravadora: Lua Music

Ano: 2013

FAIXA 5, *Tá bravo!*

Artista: Vitor Lopes e Chorando as Pitangas

Vitor Lopes (gaita), Gian Corrêa (violão 7 cordas), Ildo Silva (cavaquinho), Milton Mori (bandolim) e Roberta Valente (pandeiro)

Título: *Alexandre Ribeiro Quarteto*

Gravadora: Produção independente

Ano: 2014 (gravado em junho de 2012)

FAIXA 5, *Bem-vinda, Laura*

Artista: Alexandre Ribeiro

Alexandre Ribeiro (clarinete), Henrique Araújo (cavaquinho) e Gian Corrêa (violão 7 cordas)

Título: *Entre linhas*

Gravadora: Produção independente

Ano: 2014

FAIXAS 8, *À César o que não é de César*, e 9, *No fio da navalha* (parceria com César Roversi)

Artista: César Roversi

César Roversi (saxofone soprano/tenor), Henrique Araújo (cavaquinho), Gian Corrêa (violão 7 cordas), Rafael Toledo (pandeiro), Léo Rodrigues (percussão) e Rodrigo Y Castro (flauta)

Título: *Outras histórias*

Ano: 2015

FAIXA 10, *Carmen*

Artista: Rafael Schmidt (violão)

Título: *Sem massagem*

Gravadora: Produção independente

Ano: 2016

TODAS AS FAIXAS

1- *O início*

2- *Mais quebrado do que macarrão na cesta básica*

3- *Sinuca de bico*

4- *Júlia*

5- *Chora na rampa*

6- *Ponto e vírgula*

7- *Choro acumulado*

8- *Sem massagem*

9- *A pescaria que deu certo*

10- *Batera, sobrou pra ti!*

Artista: QuintetodoZé

Zé Barbeiro (violão 7 cordas), Makiko Yoneda (piano), César Roversi (saxofone), Eduardo Malta (contrabaixo), Giba Favery (bateria)

Título: *Afinidades*

Gravadora: Produção independente

Ano: 2016

FAIXA 6, *A turma*

Artista: Fábio Peron

Fábio Peron (bandolim 10 cordas), Danilo Silva (violão), Zé Barbeiro (violão 7 cordas)

Título: *O som que vem do Leste*
Gravadora: Produção independente
Ano: 2017

FAIXA 8, *Se estiver com câimbras não entre*

Artista: Quarteto Pizindim
 Emerson Bernardes (cavaquinho), Koka Pereira (pandeiro), Rafael Esteves (bandolim) e Rodrigo Carneiro (violão 7 cordas)

Título: *Enaltecendo o Choro*
Gravadora: Produção independente
Ano: 2017

TODAS AS FAIXAS

- 1- *Festa de aniversário*
- 2- *Enaltecendo o Choro*
- 3- *Choro natalino*
- 4- *Choro 190*
- 5- *Por favor, sem improviso*
- 6- *Flor do Ipê*
- 7- *Cibele, sem canseira!!!*
- 8- *Maria*
- 9- *Só não dança quem não quer*
- 10- *Tereza*

Artista: trio Tecendo o Choro
 Cibele Palopoli (flauta), Dinho Nogueira (violão), Zé Barbeiro (violão 7 cordas) e Rafael Mota (pandeiro - faixas 1, 3, 4, 5, 7 e 9)

Título: *Ó vida, ó azar*
Gravadora: Produção independente
Ano: 2017 (no prelo)

TODAS AS FAIXAS

- 1- *Ela gosta de um paparico*
- 2- *Balançando as cadeiras*
- 3- *Causando na pista*
- 4- *Oriental no Choro*
- 5- *Violão quebrado*
- 6- *Vinagrete de molusco*
- 7- *Ó vida, ó azar*
- 8- *Tanga tolada*
- 9- *Melhor ouvir isso ou ser surdo?*
- 10- *Makiko cequé???*

Artistas: Zé Barbeiro (violão), Makiko Yoneda (piano), Rogério Botter Maio (contrabaixo acústico) e Lucas Gabriel Martins Camargo (bateria e percussão)

APÊNDICE C

Trajetória desta pesquisa

Outubro de 2013

Em concomitância com a conclusão da minha dissertação de mestrado¹⁰⁸, redigi o projeto de pesquisa *Processos composicionais em Luciano Berio a partir de gêneros musicais populares*, com o qual ingressei no doutorado. Ele visava dar continuidade ao meu objeto de estudo ao mesmo tempo em que eu me aproximaria, academicamente, da música popular.

Outubro de 2015

Frequentadora do bar Ó do Borogodó e admiradora de longa data das composições de Zé Barbeiro, fui surpreendida pelo convite do músico para fazer parte de um trio a ser formado com ele e com um violonista. Deu-se início a uma grande amizade e a uma série de ensaios destinados à pesquisa e à interpretação do repertório de Choro do final do século XIX e também de obras inéditas do Zé que, motivado pelos ensaios, andava compondo bastante.

Junho de 2016

Redação do texto para o exame de qualificação. Fazia cinco meses que eu lecionava no curso de Licenciatura em Música da Universidade Católica de Santos. O projeto de pesquisa inicial distanciara-se dos meus anseios profissionais e da minha atuação artística. Foi quando, em consonância com os ensaios do trio, encontrei um elo entre assuntos aparentemente diversos: a obra de Zé Barbeiro é permeada por elementos composicionais característicos do repertório musical dos

¹⁰⁸ PALOPOLI, Cibele. *Estudo comparativo entre edições da Sequenza I para flauta solo de Luciano Berio: subsídios para compreensão e interpretação da obra*. 2013. 185 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

séculos XX e XXI. Além disso, seria viável manter o diálogo entre análise e performance musical.

Janeiro de 2017

Prosseguia com os ensaios e com a pesquisa. Fui convidada pelos companheiros do Clube de Choro de São Paulo a me apresentar no Mercado Municipal por ocasião do aniversário de 463 anos da cidade. O *show* seria dividido com outros solistas e não haveria ensaio prévio, então me pediram para escolher três Choros de compositores preferencialmente paulistanos para que todos do grupo pudessem ao menos ouvir as músicas previamente. Selecionei os choros *Em que época*, do Aymoré (José Alves da Silva, 1908-1979), e *Chorinho triste*, do João Dias Carrasqueira (1908-2000)¹⁰⁹. Fui cautelosa na escolha do maxixe *Domingo eu vou lá*, do Zé Barbeiro, uma de suas poucas músicas gravadas que não foge dos "moldes tradicionais". A apresentação foi bem sucedida: o regional acompanhou-me "de primeira" com maestria.

Este episódio levou-me a alguns questionamentos: até que ponto o Choro sobrevive à ausência de ensaios? Mas não seria a espontaneidade da roda de Choro, capaz de reunir músicos que nunca se viram antes, uma das características do Choro? Logo, se não funciona na roda, não é Choro?

Espero que esta e outras questões tenham sido sanadas com a leitura deste trabalho.

¹⁰⁹ Este choro foi classificado em 4º lugar no I Festival Nacional do Choro: Brasileirinho, promovido pela TV Bandeirantes em 1977, durante o chamado período de "renascimento" do Choro.

ANEXO A

Clipping de notícias

D6 - O ESTADO DE S. PAULO

CADERNO 2

TERÇA-FEIRA, 6 DE MAIO DE 2003

MÚSICA

Violão de 7 cordas é destaque no CCBB

Série 'Sete Cordas - Um Violão Brasileiro', que tem início hoje, promove encontro de gerações

ADRIANA DEL RÉ

É uma dessas oportunidades raras. O Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) vai reunir, a partir de hoje, um grupo seleto de violonistas sete cordas, encabeçado por Dino Sete Cordas, conjunto Época de Ouro, Jorge Simas, Yamandú Costa, Walter Sete Cordas e Zé Barbeiro, entre outros músicos. Eles são convidados especiais da série *Sete Cordas - Um Violão Brasileiro*, dentro do projeto Terças Musicais, do CCBB (que todo mês traz um projeto musical diferente). As apresen-

tações ocorrem sempre às terças-feiras, em dois horários alternativos, às 13 horas e às 19h30, até o fim de maio.

O veteraníssimo Dino Sete Cordas, referência citada por muitos violonistas do gênero, abre hoje a programação da série, em companhia do conjunto Época de Ouro e do cantor Paulo Barcelos. O repertório privilegia composições de Jacob do Bandolim, entre eles *Tira Poeira* e *Rebelta de Samba*, mas não esquece de outros mestres, como Lamartine Babo e seu *Serra da Boa Esperança*, e Lupicínio Rodrigues e Alcides

Gonçalves, autores de *Quem Há de Dizer*. Dino exibe sua porção compositor em *Daniela* e *Aperto de Mão* (este último, escrito em parceria com Jaine Florence e Augusto Mesquita).

Além de habilidoso violonista e inspirador de muitas gerações, Dino Sete Cordas tornou-se parte da história do violão sete cordas no Brasil. Na década de 50, o músico encomendou o instrumento à oficina Do Souto e passou a utilizá-lo em suas apresentações. O sete cordas, até então pouco conhecido nos regionais de choro e grupos de samba, começou a ganhar popularidade e

Leo Aversa/Divulgação

Dino Sete Cordas é atração da abertura

a ser incorporado por eles. Ontem, Dino completou 85 anos de idade e recebeu homenagens de amigos, num bar em São Paulo.

No dia 13, haverá apresentações de Valter Silva, Swami Jr. e Mario Eugênio. No dia 20, a pro-

gramação traz os violonistas Jorge Simas, Zé Barbeiro e Luizinho Sete Cordas. O jovem e virtuoso instrumentista Yamandú Costa, de 22 anos, encerra o projeto, no dia 27, carregando no repertório *Tristeza do Jeca* (Angelino de Oliveira), *Chamamé* (de sua autoria), *Gaúcho* (Rubens Leal Brito), entre outras músicas. Yamandú é uma atração à parte. Gaúcho, filho de músicos, ele começou na música ainda criança. Iniciou com violão e,

música instrumental.

Foi revelado no *Prêmio Visa de MPB - Edição Instrumental*, em 2001, e tornou-se queridinho da mídia e do público. Sua agenda de shows anda muito bem e foi um dos músicos brasileiros convidados a participar do Midem 2003, um dos maiores eventos da indústria fonográfica mundial, realizado no início deste ano, em Cannes (França). No mesmo dia de sua apresentação, no CCBB, sobem ainda ao palco os instrumentistas Rogério Caetano e Luis Filipe de Lima (que, além de músico, é jornalista e assina a direção dos shows).

SERVIÇO

Sete Cordas - Um Violão Brasileiro. Hoje, às 13 horas e às 19h30. R\$ 3,00 (estudantes) e R\$ 6,00. Centro Cultural Banco do Brasil. Rua Álvares Penteado, 112, tel. 3113-3651. Até 27/5

**SHOWS
SERÃO
REALIZADOS
ÀS TERÇAS**

LUIZINHO SETE CORDAS

Luiz Araújo Amorim, o Luizinho Sete Cordas, nasceu em Marília (SP), em 1946. Foi criado em Santos, onde começou a estudar sete-cordas com Maurício Moura, já em meados da década de 1950. Luizinho integrou por quinze anos o conjunto regional do bandolinista Evandro, em São Paulo. Acompanhou em shows e gravou discos de importantes nomes do samba e do choro, como Geraldo Filme, Noite Ilustrada, Nelson Sargento, Beth Carvalho e Déo Rian, entre outros. Também como arranjador e produtor musical, tem trabalhado com o grupo Quinteto em Branco e Preto, formado por jovens talentos do samba paulista.

Fabiana Cozza voz | **Euclides Marques** violão | **Andrezinho do Cavaquinho** | **Marcelo Galliane** pandeiro

Repertório: Choro da Saudade (Augustín Barrios), Conversa de Botequim (Vadico e Noel Rosa), Garota de Ipanema (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), Último Desejo (Noel Rosa), A Flor e o Espinho (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito), Cordas de Aço (Cartola), Viva meu Samba (Billy Blanco)

ZÉ BARBEIRO

José Augusto Roberto da Silva tornou-se Zé Barbeiro por conta da profissão que exerceu ao longo de três décadas. Natural de Maceió (AL), mudou-se com a família para São Paulo em 1954, com apenas dois anos de idade. Adolescente, tocava guitarra em conjuntos de iê-iê-iê. Aproximou-se do choro em 1969. Foi então apresentado ao violão de sete cordas por João Macacão – outro grande nome do instrumento – e em pouco tempo fazia sólida carreira. Acompanhou solistas e cantores de expressão, entre eles o flautista Altamiro Carrilho e o bandolinista Armandinho. Integra o conjunto Nosso Choro, criado em 1986, que reúne dois discos gravados e participações em discos da pianista Rosária Gatti e do bandolinista Luís Nassif.

Rodrigo Ycastro flauta | **Milton de Mori** bandolim

Repertório: Emoções (Zé Barbeiro), Pagão (Pixinguinha), Modulando (Rubens Leal Brito), Fon-Fon (Ernesto Nazareth), Pé-de-moleque (Jacob do Bandolim), Camundongas (Laércio de Freitas) e Baba de Calango (Zé Barbeiro)

DIA 27/5

YAMANDU COSTA

Gaucho de Passo Fundo, nascido em 1980, Yamandu é hoje um dos jovens instrumentistas de maior destaque em todo o país. Começou a estudar violão aos sete anos. De família de músicos, aprendeu teoria musical com o pai, trompetista e violonista. Virtuoso, dono de estilo exuberante, já foi chamado pela imprensa de “fúria dos pampas”. Embora seja por natureza um solista que mistura influências diversas – como o choro, o samba e a música gauchesca (um de seus mestres foi o violonista argentino Lúcio Yanel) –, Yamandu escolheu o violão de sete cordas como seu instrumento, executando-o de maneira bastante pessoal.

Repertório: Brejeiro (Ernesto Nazareth), Tempo de Criança (Dilermundo Reis), Tristeza do Jeca (Angelino de Oliveira), Gauchinho (Rubens Leal Brito) e Chamamé (Yamandu Costa)

ROGÉRIO CAETANO

Uma das grandes revelações do sete-cordas na última década, Rogério nasceu em Goiânia, em 1977, e vive em Brasília. Sem abandonar a linguagem característica das baixarias executadas ao instrumento, vem criando novos horizontes para o acompanhamento do choro no violão de sete. Rogério começou a tocar cavaquinho aos seis anos; depois, aos 12, passou a se dedicar ao violão. Estudou com Alencar Sete Cordas, grande referência do instrumento em Brasília. Como cavaquinista, tocou no grupo brasileiro Dois de Ouro, liderado pelo bandolinista Hamilton de Hollanda e seu irmão, o sete-cordas Fernando César. Com o violão de sete, Rogério forma atualmente o trio Brasília Brasil, ao lado de Hamilton de Hollanda e Daniel Santiago (violão).

Hamilton de Hollanda bandolim

Repertório: Destroçando a Macaxeira (Hamilton de Hollanda), Milena (Rogério Caetano), Correr Com Medo (Rogério Caetano), Ciumento (Jacob do Bandolim) e Viajando Pelo Brasil (Hermeto Pascoal)

LUÍS FILIPE DE LIMA

Carioca de 1967, Luís Filipe começou a tocar sete-cordas no final dos anos 80, depois de se dedicar ao violão de seis. Antes, ainda, havia estudado bandolim com Joel Nascimento e Afonso Machado. Tem acompanhado sambistas como Nei Lopes, Elton Medeiros, Dona Ivone Lara, Wilson Moreira, Monarco e Nelson Sargento. Forma o grupo Três com Goma, ao lado do saxofonista Samuel de Oliveira e do pandeirista Sérgio Krakowski. Toca no circuito de blocos carnavalescos cariocas, em especial no Simpatia É Quase Amor e no Suvaco do Cristo. Compositor, arranjador e produtor, também atua como percussionista.

Samuel Oliveira saxofones soprano e tenor | **Sérgio Krakowski** pandeiro

Repertório: Seu Domingos no Choro (Luís Filipe de Lima), Flamengo (Bonfiglio de Oliveira), Cochichando (Pixinguinha), Seu Lourenço no Vinho (Pixinguinha), Unha de Gato (Elton Medeiros e Antônio Valente) e O Sol Nascerá (Elton Medeiros e Cartola)

FICHA TÉCNICA

Concepção e Roteiro **Luís Filipe de Lima**
Direção Geral **Luís Filipe de Lima**
Projeto Gráfico **Beto Martins**
Sonorização **Evaldo Luna**
Iluminação **Marisa Bentivegna**
Fotos **Leo Aversa**
Gravação em DV Cam **Pablo Peinado**
Produção executiva **Zezé Osório e Amanda Menezes**
Produção local **Marcelo Rzezak**
Administração **Maria Angela Menezes / Tema Eventos Culturais**
Assessoria de imprensa **Verve Comunicação**

Sala de imprensa www.verveweb.com.br/setecordas

Agradecimentos: Hotéis Othon, Bandolim de Ouro, Ana Vidal, João Henrique Braune, Trícia Coelho e Roberta Valente

NOITE CHORO RASGADO

Não é de hoje que as noites de terça-feira do bar Ó do Borogodó, em São Paulo, abrigam o que há de melhor no choro paulistano. O grupo Choro Rasgado é o principal responsável por isso. Formado por dois grandes violonistas, o virtuose Alessandro Penezzi (seis-cordas) e o experiente Zé Barbeiro (sete-cordas), pelo flautista Rodrigo Y Castro e pela pandeirista Roberta Valente, o quarteto impressiona por suas interpretações ousadas e seu grande entrosamento em clássicos do choro. Eles têm recebido como convidada a veterana cantora Dona Inah. Um público fiel comparece às suas disputadas apresentações, que não raramente contam com canjas de talentos como Yamandú Costa e Paulo Moura. O Choro Rasgado acaba de lançar seu primeiro CD, *Baba de Calango* (Maritaca), com composições inéditas de Alessandro

Penezzi e Zé Barbeiro e participações especiais de Arismar do Espírito Santo, Milton de Mori, Laércio de Freitas, Toninho Ferragutti e Caíto Marcondes. Para quem está acostumado com as interpretações quentes da dupla, ouvir *Baba de Calango* é uma bela surpresa, pois nele Penezzi e Barbeiro revelam-se dois ótimos compositores que vão muito além das estruturas do choro tradicional.

Vocês dois formam uma dupla imbatível nos violões.
Zé Barbeiro: Credito tudo ao Alessandro. Não conheço

N. Zaganin®
O primeiro Custom Shop do Brasil.

Lulu Santos - Torquato Mariano - Sergio Buss - Liminha - Luciano (CPM 22) - Jr. Tostoi (Lenine)
Chico Pinheiro - André Christovam - Alex Fornari - João Erbetta (Los Pirata) - João Castilho
Léo Jaime - Vinícius Rosa - Junior Lima (Sandy e Junior)

N Zaganin usa Wyldario Strings

Fone: (11) 3642-1088 - Rua Guaricanga, 201 - Lapa, SP - info@customguitars.com.br www.nzaganin.com.br

alguém capaz de se adaptar com tanta facilidade ao estilo de outros músicos como ele. Tenho meu estilo de tocar sete-cordas e o Alessandro se adaptou muito bem. É por isso que demos certo. Meu violão é um sete-cordas bem popular e o violão dele é o de um solista nato.

Alessandro Penezzi: Procuo escutar tudo o que ele toca. O segredo é tocar junto, isso surte muito efeito.

Como vocês compõem?

Penezzi: Ouvi muito choro, mas também violão erudito, música orquestral, seresta. Neste CD, aproveitei alguns ensinamentos da academia. As faixas *Roberta*, *a Valente* e *Cuspindo Marimbondo* foram feitas para duas provas minhas na Unicamp. *Cuspindo Marimbondo* é uma harmonia modal, não tem nada a ver com música brasileira, e acabou dando certo como choro. Em *Roberta*, *a Valente*, usei um conceito de Olivier Messiaen de um campo harmônico feito sobre uma escala alterada que faz surgir seqüências inusitadas. Minhas melodias, na maioria das vezes, são cantáveis. Fiz o choro *O Mestre* cantando a primeira parte em um pequeno gravador enquanto me acompanhava com o violão. Depois, tirei a melodia.

Barbeiro: Eu não tinha muita noção de composição e, certo dia, tentei escrever melodias para ver o que acontecia. É difícil compor, porque na cabeça do músico já existem muitas idéias musicais e fica difícil fazer algo inédito, você corre o risco de estar plagiando alguém sem saber. Estamos na era do computador e tiro o chapéu

para os compositores antigos. Hoje você pode colocar a melodia no computador e ver se ficou legal ou não. Faço uma melodia, coloco no computador e vou ouvindo, mudando, até achar que não se parece com nenhuma outra música.

Vocês não ficam presos à estrutura clássica do choro.

Penezzi: O que vale é a sonoridade. Quanto à forma, a tradição dizia que o choro deve ter três partes. Quando estou compondo; se acho que ainda tenho mais o que dizer, continuo compondo. Se acho que já disse tudo, páro. Não descarto a tradição, que adoro, mas as regras estão aí para serem quebradas.

Zé Barbeiro: Para mim também não existe esse negócio de que as partes devem ter um número específico de compassos. Gosto de manter as três partes do choro, mas com variações entre elas. É a única coisa que mantenho do choro tradicional nas minhas composições. Não me considero um compositor. Escrevo músicas para não ficar parado e estar sempre estudando. Não há nada de acadêmico em minhas músicas.

Por que Baba de Calango?

Zé Barbeiro: Um dia eu estava assistindo ao programa dos Trapalhões e o Didi disse para um dos personagens: "Você está parecendo baba de calango". Eu ainda estava compondo este choro e gostei do nome. Resolvi batizá-lo assim e acabamos adotando como nome do CD.

Fábio Carrilho

• **Pedais de Efeito**

• **Pedalboards e Fontes 9Vdc**

Tenha os produtos Landscape em seu setup e mostre que você tem muito mais que atitude. Mostre que tem talento.

TOQUE PRA VALER.

www.landscapeaudio.com.br

"CHORO DOBRADO"

Show de encerramento do V Encontro de Choro da Unicamp

Participações

**Zé Barbeiro
e Grupo**

(lançamento do CD "Segura a Bucha!")

**Armandinho
e Grupo IA**

2009

**Dia 30/04 às 21:00h
Centro de Convivência**

Fone: 3232.4148

**Ingressos a venda CI
Fone: 3754.5100**

Apoio

CAMPINAS
Município de Campinas

Ritorno
PIZZARIA

Parceria

UNICAMP
Coordenação de Desenvolvimento Cultural
Instituto de Artes

SOBRE OS PARTICIPANTES

Roberto Saglietti Mahn

Nasceu em Piracicaba (interior de SP). Apresenta-se como cantor solista ao lado de diversos instrumentistas que tem um trabalho de resgate voltado para o choro e suas vertentes. Cursa atualmente a Livre de Música (ULM) em São Paulo

Rodrigo Botter Maio (composições, arranjos, saxes, flautas e voz). Nasceu em Campinas (SP) Estudou na Universidade de Jazz em Graz (Áustria) e em Berklee College of Music em Boston (USA). Mora em Zurique, Suíça. É bandleader de cinco diferentes grupos. Mantém atividade musical com o JAZZ VIA BRASIL GROUP e participa festivais e clubes de jazz pela Europa, Indonésia e Síria.

Zé Barbeiro – Nasceu em Alagoas, radicado ainda menino em Carapicuíba. Aprendeu com o pai a profissão de barbeiro. Influenciado pela força da jovem guarda, descobriu o violão. O choro apareceu com um convite de Américo do Bandolim, para tocar na noite paulistana. Como compositor apresenta uma obra que nos revela um modo muito particular de choro, traduzindo em seus pentagramas uma rítmica arrojada e inovadora, apontando novos horizontes e contribuindo para a renovação do gênero. Hoje está lançando pela FUNARTE, o seu primeiro Cd autoral: "Segura Bucha".

Rafael José de Menezes Bastos - Professor da Universidade Federal de Santa Catarina, onde coordena o núcleo de estudos "Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe" (MUSA). Conselheiro editorial em publicações, entre outras: "Vibrant" (Associação Brasileira de Antropologia), "The World of Music", "Critical World" (Universidade de Montreal), "Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World", "Revista de Estudos Poético-Musicais" (do Núcleo de Estudos Poético Musicais, UFSC).

Leandro Barsalini - Atua como baterista e percussionista em contextos de música popular e erudita. Participou de concertos em Cuba, Peru, Croácia, Eslovênia, Estados Unidos e importantes festivais no Brasil (Salvador, Tatuí e Campinas). É professor de bateria e rítmica da Unicamp.

Almir Côrtes – Instrumentista (bandolim, violão, guitarra) e compositor. Graduado pela UFBA, mestre e doutorando pela UNICAMP. Possui dois CDs lançados. Realizou concertos e oficinas no Brasil (Bahia, Minas, Gerais e São Paulo) e na Europa (Itália, França e Espanha).

Gabriel Rezende - Formado em Música pela UNICAMP, atua como contrabaixista e pesquisador. Junto com o grupo Pano Pra Manga foi vencedor do Cascavel Jazz Festival 2005 e participou da 25ª edição do Festival Internacional Jazz.

Lucas da Rosa – percussionista popular e erudito graduado em música pela Unicamp. Já apresentou seus trabalhos em diversos estados brasileiros, Europa e EUA.

Dilmar Miranda - Natural de Campos (RJ) estudou teoria musical e piano, escreveu vários artigos e ensaios sobre música. Hoje é professor do depto de ciências sociais e filosofia na Universidade Federal do Ceará.

Sheila Zagury – Pianista, teve formação erudita e graduou-se com tese sobre a música popular brasileira. Em 2001, lançou com Mariana Leporace o CD São Bonitas as Canções, baseado nas parcerias teatrais de Chico Buarque e Edu Lobo, aluna do doutorado em Artes na UNICAMP.

Chico Santana - percussionista, atua em diversos grupos. Mestrando pela Unicamp, onde se graduou em música popular, leciona no Conservatório de Música Popular de Itajaí (SC) e dirige os grupos Tambaleio e Bateria Alcaína.

FICHA TÉCNICA

Mestre de cerimônias - Dilmar Miranda

Grupo de Choro do IA
(Instituto de Artes da Unicamp)

Almir Côrtes - direção musical, bandolim, violão e guitarra

Sheila Zagury - piano

Gabriel Rezende - contrabaixo

Leandro Barsalini - bateria/pandeiro

Lucas da Rosa/Chico Santana - bateria/pandeiro

Zé Barbeiro e Grupo

Zé Barbeiro - violão de 7

Rodrigo Y Castro - flauta e flautim

Alexandre Ribeiro - Clarinete e Clarone

Fabrizio Rosil - Cavaquinho

Leo Rodrigues - Percussão.

Coordenação - Prof. Rafael dos Santos
Prof. José Roberto Zan

Organização - Almir Côrtes

Produção - Cida Godoy (Ceprod)

Produção/Parceria - Fernando Vasconcellos (CDC)

Tel. (19) 3521 6573

E-mail: ceprod@iar.unicamp.br

Arte Gráfica: Ailton César de Oliveira

APOIO

REALIZAÇÃO

IA/UNICAMP/CDC

V Encontro Nacional de Choro

Sotaques do Choro: uma música brasileira

26 a 30 de abril 2009

Instituto de Artes/UNICAMP

Edição bandolinistas

Temática baseada na obra:
CHORO CARIOCA-MÚSICA DO BRASIL
Caixa com nove discos e um livro sobre a história do gênero musical no país.
Produzida por Luciana Rabello e Maurício Carnilho. Acari Records, 2006

"Aqui temos um rico mapeamento da presença e atuação do choro por todas as regiões do Brasil, através das 132 obras aqui registradas, de 74 compositores, em sua quase total maioria, nascidos até 1900. Dessa forma percebemos como o choro recebeu contribuições importantes da cultura de cada região brasileira, criando assim sotaques diversos."
Luciana Rabello

"Tem chorão em Goiás, Belém e em todo lugar, porque músico é como passarinho, vai fecundando os lugares por onde passa."
Maurício Carnilho

O objetivo principal do encontro é mostrar alguns dos sotaques do choro com as apresentações de artistas representativos de alguns estados brasileiros, buscando também promover uma reflexão sobre o tema por meio de palestras e mesas redondas, envolvendo artistas convidados, pesquisadores e estudantes.

Histórico

O primeiro encontro de choro da Unicamp surgiu de uma iniciativa dos alunos Felipe Guimarães e Rodrigo Eisenger e dos professores José Roberto Zan e Rafael dos Santos do Instituto de Artes, tendo o apoio do Centro de Produções e da Visarte (empresa Junior do IA). O evento foi realizado em abril de 2004, em referência ao dia nacional do choro, comemorado em 23 de abril, data natalícia de Alfredo da Rocha Viana Júnior (1897-1973), nosso Pixinguinha.

De lá para cá o evento tornou-se anual e ao longo desse período foram realizadas apresentações musicais, debates, palestras, mesas redondas, oficinas práticas e rodas de choro. Todas essas atividades contemplaram vários aspectos do gênero, tratando de temas como: as origens do choro, suas principais características, formas de inserção no mercado e na academia, a atuação de músicos importantes, instrumentos representativos e a presença do choro na música brasileira.

Dentre os músicos e pesquisadores que participaram dos quatro Encontros realizados até o momento estão: Nailor Azevedo "Proveta", José Roberto Zan, Roberto Gnattali, Rafael dos Santos, Toninho Ferraguti, Grupo Quatro a Zero, Dilmar Miranda, Alessandro Penezzi, Hilton Valente "Gogo", Almir Côrtes, Ulisses Rocha, Henrique Cazes, Joel Nascimento, Remo Pellegrini, Euclides Marques, Luizinho 7 Cordas, Núcleo de Samba Cupinzeiro, e Mário Séve, dentre grupos formados por estudantes e grupos locais.

Chegando agora à sua 5ª edição e em fase de comemoração também dos 20 anos do curso de Música Popular na Unicamp, o Encontro de Choro torna-se nacional apresentando o tema:

Sotaques do Choro: Uma Música Brasileira.

Programação

Dia 26 - domingo

18:00 Sarau

Dia 27/04/2008 segunda-feira

9:30 Abertura – Sala Paes Nunes

Prof. Dr. José Roberto Zan - DM-IA/UNICAMP e Prof. Dr. Rafael dos Santos IA/UNICAMP.

10:00 Mesa redonda – Sala Paes Nunes

"As origens do choro": a fixação do gênero e as suas transformações ao longo do século XX. Reflexão sobre as inúmeras tradições construídas em torno desse gênero musical em momentos históricos distintos

Mediador: Prof. José Roberto Zan

Participantes: Prof. Rafael José de Menezes Bastos (SC); Dilmar Miranda (CE) e Sheila Zagury (RJ)

O Choro no Ceará

12:30 Apresentação Musical – Auditório do IA

Jorge Cardoso & Grupo de Choro do IA

15:00 Palestra com Jorge Cardoso sobre "O choro no Ceará".

Jorge Cardoso - se no Conservatório Giuseppe Verdi de Milão. Como solista de bandolim desenvolve atividade musical divulgando a música brasileira em diversos países.

18:00 - Grupo "Fina Estampa Lançamento do CD

"Abrideira" - Auditório IA

Dia 28 - terça-feira

10:00 Mesa redonda – Paes Nunes

"Grandes Chorões": Exposição sobre a obra e trajetória dos violonistas Canhoto da Paraíba - Je Antonio Rago (1916 - 2008). Discussão sobre o papel desses artistas no desenvolvimento do choro.

Mediador: Rafael dos Santos

Participantes: Almir Côrtes (BA) e Roberto Mahn (SP)

O choro em São Paulo

12:30 Apresentação Musical – Auditório do IA

Izaías e seus chorões

15:00 Palestra com Izaías Buenosobre o choro em São Paulo – Auditório do IA

Izaías Bueno – Compositor e arranjador, udos maiores representantes do choro em São Paulo, anos 70, funda o grupo, "Izaías e seus Chorões"

19:00 Roda de Choro no Canjão do IA - Cantina do Instituto de Artes

Dia 29 - quarta-feira

10:00 Oficina – Sala Paes Nunes

"Elementos de composição e arranjo no choro" com Rodrigo Botter Maio

O choro em Brasília

12:30 Apresentação Musical – Auditório do IA

Reco do Bandolim & Grupo de Choro do IA

15:00 Palestra com Reco do Bandolim sobre o choro

Brasília - ório do IA

Reco do Bandolim - Bandolinista e jornalista, Henrique Filho, o Reco, começou tocando guitarra Junto com mestres do gênero como , , , e Jaime Ernest Dias, fundou em 1978 o Clube do Choro de Brasília, do qual ele é hoje o presidente

Dia 30 - quinta-feira

10:00 Oficina – Auditório do IA

"A prática do violão 7 cordas" com Zé Barbeiro

O choro na Bahia

Armandinho (Armando Macedo)

14:00 Palestra com Armandinho sobre o choro na Bahia - Auditório do IA

Armando Macedo – úsico baiano, filho de Osmar Macedo, destacou-se tocando guitarra e bandolim eletrificado - a "guitarra baiana". É um dos nomes da renovação do choro, tendo atuado ao lado do violonista Raphael Rabello e do Conjunto Época de Ouro.

21:00 "Choro Dobrado"

Encerramento do V Encontro Nacional do Choro da UNICAMP

Zé Barbeiro e grupo – Lançamento CD "Segura Bucha"

Armandinho & Grupo de Choro do IA

Teatro Luis Otavio Burnier (Centro de Convivência)

Cia Sarau

R. José Martins, 1899 - V. Sta. Izabel
Barão Geraldo, Campinas (tel. 3289-5265)

Teatro do Centro de Convivência de Campinas
Praça Imprensa Fluminense, s/n – Campinas

Instituto de Artes
Rua Elis Regina, 50 - UNICAMP

Zé Barbeiro toca no SESC Pompéia

O violonista Zé Barbeiro, cinquenta e sete anos de idade, trinta como barbeiro e autodidata no violão de 7 cordas, lança seu primeiro trabalho autoral no dia 22 de maio no teatro do SESC Pompéia às 21h.

Considerado por Luiz Nasif o melhor violonista do Estado de São Paulo e um dos melhores do país pelo livro "Violões do Brasil" SESC/SENAC, ainda permanece desconhecido para o público geral. Dono de uma imensa sensibilidade musical, Zé Barbeiro passa das cadeiras do ensino fundamental direto para a maestria do choro. Filho de nordestinos viveu uma infância pobre e aprendeu tudo o que sabe sozinho, das técnicas do instrumento, escrita e leitura de partituras, a criação de choros no mais alto nível de sofisticação.

Acompanhou diversos nomes importantes, fez os arranjos e dirigiu o Cd premiado Divino Samba Meu da cantora D. Inah, com quem tocou no exterior. E lançando-se a um novo desafio, passou a compor, e formou o grupo Choro Rasgado dando origem ao Cd Baba de Calango indicado em 2006 para concorrer ao prêmio Tim categoria revelação.

Inscreevou algumas de suas composições em festivais e foi contemplado com prêmios de 1º e 2º lugar. Em 2008 vence o Projeto Pixinguinha -Prêmio Produção, que no atual formato contemplou os ganhadores com a gravação de um Cd e permitiu que este artista regis-

trasse 14 de seus 110 choros.

O Cd Segura a Bucha, marca a trajetória do artista mostrando ao público seu talento como compositor. Acompanhado pelos músicos; Alexandre Ribeiro (clarinete), Rodrigo Y. Castro (flauta), João Poletto (Sax e flauta), Fabrício Rosil (cavaquinho) e Leo Rodrigues (percussão), Julio César Barro (percussão), apresenta um repertório inédito que transita entre o choro contemporâneo e o tradicional.

Seu estilo "brincalhão" aparece no nome das composições como, Ponto de Tripa, Segura a Bucha, Respira Fundo, Clarinetista enchendo o Sax entre outras músicas, pro-

pondo um desafio rítmico em frases modificadas e convenções, que exigem dos intérpretes um virtuosismo baseado na agilidade, sonoridade e improvisação.

Zé Barbeiro nos mostra através do seu violão uma maneira única de interpretar este gênero musical, e como compositor apresenta uma obra original que nos revela um modo muito particular de choro, apontando novos horizontes e contribuindo para a renovação do gênero, imprimindo sua marca na diversidade musical dos caminhos da linguagem chorística. Teatro do SESC Pompéia -Rua Clélia 94, ingressos de R\$ 12,00 a 6,00.

A felicidade inédita de ser artista

O violonista alagoano Zé Barbeiro lança o primeiro CD – *Segura A Bucha!* – em apresentação única no Sesc Pompeia

Francisco Quinteiro Pires

Zé Barbeiro está "passado". Pela primeira vez, sente "a felicidade de ser um artista". Um dos violonistas mais importantes do choro de São Paulo, ao 57 anos

ele está lançando o primeiro disco – *Segura A Bucha!* – hoje, no Sesc Pompeia. É o resultado do mergulho na música instrumental realizado no início dos anos 1970, quando largou o iê-iê-iê. Nascido em Alagoas e radica-

do ainda menino em Carapicuíba, uma cidade paulista, José Augusto Roberto da Silva conheceu o violão com a febre da Jovem Guarda. O contato com o samba e o choro se deu na barbearia do pai. Zé Barbeiro traba-

hou por mais de 80 anos na profissão. Faz 12 anos abandonou o ofício para dedicar-se à música.

Em 1971, num festival em Osasco, Zé Barbeiro recebeu um conselho do violonista 7 cordas João Macacão, que está lançando o CD *Serestando*. "Ele percebeu minha pegada rítmica boa para o choro e mandou seguir esse caminho." Autodidata, Zé Barbeiro comprou todos os discos em que Horondino José da Silva – o Dino 7 Cordas – tocava. "O Dino me ensinou a importância da firmeza rítmica, a dar o pé no chão para o cantor ou o solista atuar", diz. "Era dono de impressionante segurança no ritmo, as notas graves saíam todas precisas." Além de aprender de ouvido, comprou livros que o ensinaram a ler partitura.

Arranjador do disco *Divino Samba Meu*, com o qual Dona Inah ganhou o prêmio TIM de Revelação em 2006, Zé Barbeiro diz que seu estilo é "bonachão". "Adoro fazer presepeada com o ritmo." Só contém a vontade de brincar, quando percebe que o cantor ou solista é tradicional.

Resultado de premiação do Projeto Pixinguinha de 2008, *Se-*

ZÉ BARBEIRO – Ele é autodidata e autor de mais de 110 composições

Segura A Bucha! reúne 14 dos mais de 110 choros compostos por Zé Barbeiro, responsável pelos arranjos. No CD, a única composi-

ção com parceiro – o violonista Alessandro Penezzi – é *Bafo de Bode*. Para gravar, chamou seus companheiros de "palhaçadas nos botecos", que tocam com ele no Bar do Cidão e no Ô do Borogodó, ambos na Vila Madalena.

Para compor e arranjar, ele recorre às tecnologias. "Não sei escrever de uma vez os arranjos." Primeiro, ele cantrola a melodia e depois a registra no Encore, software para trabalhar com partituras. Os floreios e harmonias, inventa no computador. "É sempre para facilitar o trabalho dos músicos." Zé Barbeiro acompanha a evolução dos violonistas 7 cordas – os contrapontistas de ontem vêm se tornando os harmonizadores e arranjadores dos dias atuais. ●

Serviço
• Zé Barbeiro. Sesc Pompeia. Teatro (358 lug.). Rua Clélia, 93, tel. 3871-7700. Hoje, 21 h. De R\$ 3 a R\$ 12

Transforme a sua idéia em uma grande notícia

Não perca o prazo. Inscrições até 29 de Junho.

Tenha no seu currículo o nome da CNN International. Participe do Concurso Universitário de Jornalismo com o tema "O uso da tecnologia no desenvolvimento social". Você pode ter a sua matéria exibida na CNN International, além de conhecer os estúdios do canal em Atlanta, Estados Unidos www.concursocnn.com.br

INSCREVA-SE!

CONCURSO UNIVERSITÁRIO DE JORNALISMO
www.concursocnn.com.br

Móveis, flores, plantas e muita natureza. E nem precisa sair de São Paulo.

www.tatuape.com.br

Tatuapé Garden

Av. Sabin French Mall, 2.211 • Tatuapé
tel. (11) 2127-0500

Garden Sul

Av. dos Bandeirantes, 5.901 • Planalto Paulista
tel. (11) 5581-3955

estadao.com.br

Ocupa trecho de *Segura A Bucha* em
www.estadao.com.br/e/014

Guia do Folia 22 a 28/05

PEDRO MARIANO

O cantor e compositor, filho de Elis Regina e irmão de Maria Rita, apresenta seu quinto CD, "Pedro Mariano", e canções de outros discos. O show faz parte do projeto Sons da Nova.

Tom Jazz - av. Angélica, 2.331, Higienópolis, região central, tel. 3255-0084. 200 lugares. 22h. 90 min. Não recomendado para menores de 18 anos. Couv. art.: R\$ 100. CC: AE, D, M e V. Valet (R\$ 15).

ZÉ BARBEIRO

Alagoano, o violonista está lançando o disco "Segura Bucha", no qual incluiu composições autorais calcadas no samba e no choro.

Sesc Pompeia - teatro - r. Clélia, 93, Água Branca, região oeste, tel. 3871-7700. 344 lugares. 21h. 90 min. Não recomendado para menores de 12 anos. Ingr.: R\$ 3 a R\$ 12.

AMANHÃ, DIA 23

OS CABINHA E MARCELO CAMELO

Formado por meninos da Banda de Lata da Fundação Casa Grande, de Nova Olinda (CE), o grupo brinca com os estereótipos do mundo do rock e toca instrumentos artesanais de brinquedo. O show tem participação especial de Marcelo Camelo.

Sesc Ipiranga - teatro - r. Bom Pastor, 822, Ipiranga, região sul, tel. 3340-2000. 200 lugares. 20h. 80 min. Não recomendado para menores de 10 anos. Ingr.: R\$ 4 a R\$ 16.

CARTOLA 100 ANOS - O AUTOR E SEUS INTERPRETES

O lançamento do CD "Cartola 100 anos - O Autor e seus Interpretes" é o mote destes shows, que têm Jair Rodrigues, as cantora Cida Moreira e Célia e a sambista carioca Milena como convidados.

Sesc Pompeia - teatro - r. Clélia, 93, Água Branca, região oeste, tel. 3871-7740. 358 lugares. 21h. 90 min. Não recomendado para menores de 12 anos. Ingr.: R\$ 6 a R\$ 24.

DONAZICA

Formado por vários músicos em ascensão, como Andreia Dias, Gustavo Ruiz, Iara Rennó e Anelis Assumpção, o grupo inclui composições de Ataulfo Alves e Itamar Assumpção, além de músicas próprias, em seu repertório.

Funarte - al. Nothmann, 1.058, Campos Elísios, região central, tel. 3662-5177. 100 lugares. 20h. 60 min. Livre. Ingr.: R\$ 10 (estudantes: R\$ 5).

EDGARD SCANDURRA

Leia a pág. 78. Teatro Fecap. 21h. Não recomendado para menores de 12 anos. Ingr.: R\$ 20 (estudantes: R\$ 10).

EXALTASAMBA

Leia a pág. 79. Credicard Hall. 22h. Não recomendado para menores de 16 anos. Ingr.: R\$ 50 a R\$ 120 (estudantes: R\$ 25 a R\$ 60).

JOÃO BOSCO

Leia a pág. 79. Café Paon. 22h. Não recomendado para menores de 18 anos. Couv. art.: R\$ 90 a R\$ 130.

JOHNNY ALF

Cantor, pianista e importante personagem da bossa nova, o músico comemora nestes shows 80 anos de idade e 57 de carreira. Acompanhado por um quarteto e por Emilio Santiago e Alaíde Costa, Alf entoa sucessos como "Eu e a Brisa".

Sesc Pinheiros - teatro Paulo Autran - r. Paes Leme, 195, Pinheiros, região oeste, tel. 3095-9400. 1.010 lugares. 21h. 90 min. Não recomendado para menores de 10 anos. Ingr.: R\$ 7,50 a R\$ 30. Estac. c/ manob. (R\$ 5 e R\$ 7 p/ 3 h mais adicional).

JORGE BEN JOR

Convidado para animar o evento beneficente "Noite Mágica", Ben Jor e sua Banda do Zé Pretinho tocam clássicos como "Magnólia", "O Namorado da Viúva" e "Chove Chuva".

Hotel Grand Hyatt São Paulo - espaço Grand Ballroom - av. das Nações Unidas, 13.301, Vila Gertrudes, região sul, tel. 3082-3444. 800 lugares. 23h. 90 min. Livre. Ingr.: R\$ 220. Estac. c/ manob. (R\$ 15 - convênio).

JORGE VERCILLO

Leia a pág. 79. HSBC Brasil. 22h. Não recomendado para menores de 14 anos. Ingr.: R\$ 50 a R\$ 120 (estudantes: R\$ 25 a R\$ 60).

LUDOV

O quarteto pop continua promovendo o álbum "Paralelo" (2007). Além do hit "Princesa", deve mostrar composições do novo disco, como "Sobrenatural", e algumas inéditas.

Studio SP - r. Augusta, 591, Consolação, região central, tel. 3129-7040. 450 pessoas. 24h. 90 min. Não recomendado para menores de 18 anos. Ingr.: R\$ 25. Há desc. c/ nome na lista. CC: M e V. Estac. (R\$ 15 - convênio).

NÁ OZZETTI

Leia a pág. 79. Sesc Vila Mariana - teatro. 21h. Não recomendado para menores de 12 anos. Ingr.: R\$ 7,50 a R\$ 30.

PEDRO MARIANO

Leia nesta página. Tom Jazz. 22h. Não recomendado para menores de 18 anos. Couv. art.: R\$ 100.

RODRIGO BRAGANÇA

"Lágrimas de Chorar Estrelas" é o nome do show e do disco mais recente do guitarrista, que entoa suas canções pop e brasileiras acompanhado de baixo e bateria.

Centro Cultural Rio Verde - r. Belmiro Braga, 119, Pinheiros, região oeste, tel. 3459-5321. 50 lugares. 21h. 70 min. Livre. Ingr.: R\$ 10.

TRILHAS METRAGENS

GRATIS O pianista, baterista e percussionista Caíto Marcondes executa, ao vivo, a trilha sonora para três curtas estreladas por Buster Keaton.

Unidade Provisória Sesc Avenida Paulista - teatro auditório - av. Paulista, 119, Bela Vista, região central, tel. 3179-3700. 230 lugares. 21h. 90 min. Não recomendado para menores de 12 anos. Retirar ingr. c/ uma hora de antecedência.

BOURBON STREET JAZZ NIGHTS

EM JUNHO!

JOHN PIZZARELLI
02, 03 E 04

THE BAD PLUS

16 SPYRO CYRA

Patrocínio:
18 Não recomendado para menores de 18 anos
YAMAHA
www.bourbonstreet.com.br
informações: 11 5095 6100

Shows

81

Guia da Folia | de 22 a 28 de maio de 2009

zé barbeiro segura a bucha!

lançamento do 1º trabalho autoral

22/05 LANÇAMENTO
teatro sesc pompéia 21h

Visite o site www.zebarbeiro.com.br
para conferir toda a programação!

** Zé Barbeiro ** Alexandre Ribeiro ** Rodrigo Y Castro ** Fabricio Rosil ** Leo Rodrigues **
** Projeto apoiado pelo Gov. do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura - Programa de Ação Cultural **
** prod. executiva * Karina Poli ** proj. gráfico * Helena Salgado ** fotos * Leo Gola **

Esta atividade integra o Projeto Pingüinha

AUDITÓRIO IBIRAPUERA
Apresenta

RODA DE CHORO

Zé Barbeiro convida:
Fabrício Rosil, Alexandre Ribeiro,
Rodrigo y Castro e Léo Rodrigues

14 de junho de 2009
Domingo - 19h

L CLASSIFICAÇÃO LIVRE PARA TODOS OS PÚBLICOS

AUDITÓRIO IBIRAPUERA APRESENTA RODA DE CHORO

ZÉ BARBEIRO CONVIDA FABRICIO ROSIL, ALEXANDRE RIBEIRO,
RODRIGO Y CASTRO E LÉO RODRIGUES.

Considerado por Luiz Nassif o melhor violonista do estado de São Paulo e um dos melhores do país segundo o livro "Violões do Brasil", Zé Barbeiro permanece ainda desconhecido pelo público em geral. Dono de uma imensa sensibilidade musical, o músico passa das cadeiras do Ensino Fundamental direto para a maestria do choro. Filho de nordestinos, viveu uma infância pobre e aprendeu tudo o que sabe sozinho, das técnicas do instrumento, escrita e leitura de partituras, até a criação de choros no mais alto nível de sofisticação. Acompanhou diversos nomes importantes do choro e dirigiu CDs premiados. Em 2008, venceu o Projeto Pixinguinha na categoria Produção, que o contemplou com a gravação de um CD com 14 de seus 110 choros – o CD "Segura a Bucha" marca a trajetória do artista e leva ao público seu primeiro trabalho autoral. Acompanhado pelos músicos Alexandre Ribeiro (clarinete), Rodrigo y Castro (flauta), Fabricio Rosil (cavaquinho) e Léo Rodrigues (pandeiro), Zé Barbeiro apresenta um repertório que transita entre o choro contemporâneo e o tradicional. Seu estilo "brincalhão" propõe para cada composição um desafio rítmico, através de frases modificadas e convenções que exigem de seus intérpretes um virtuosismo baseado em agilidade, sonoridade e improvisação. Zé Barbeiro nos mostra, através de seu violão, uma maneira única de interpretar o choro, e nos apresenta, como compositor, uma obra que revela um modo muito particular do gênero, apontando novos horizontes e contribuindo para sua renovação. É assim que ele imprime sua marca na diversidade musical dos caminhos da linguagem chorística.

Repertório*

Ponto de tripa – Zé Barbeiro
Chuva em Floripa – Zé Barbeiro
Rasgueira – Zé Barbeiro
No baixo da minha modéstia – Zé Barbeiro
Não tem chororô – Zé Barbeiro
Minha primeira vez – Zé Barbeiro
Clarinetista enchendo o sax – Zé Barbeiro
Vê se não erra a nota – Zé Barbeiro
Chorando a tempo – Zé Barbeiro
Bafo de bode – Zé Barbeiro e Alessandro Penezzi
De trás pra frente – Zé Barbeiro
Chorâmbulo – Zé Barbeiro
Respira fundo – Zé Barbeiro
Segura a bucha – Zé Barbeiro

*Repertório sujeito a alterações.

Ficha Técnica

Zé Barbeiro – violão 7 cordas
Alexandre Ribeiro – clarinete
Rodrigo y Castro – flauta
Fabricio Rosil – cavaquinho
Léo Rodrigues – pandeiro

Produção Executiva: Karina Poli

Ficha Técnica do Auditório

Palco: Ronald Goes (coord.), Karina Del Papa, Lourival Santos e Edson "Patita" Chmianski
Teatro: Paulo Moinhos (coord.)
Produção Artística: Alessandra Ciacco (coord.) e Débora "Tina" Lopes
Eventos e Parcerias: Alexandre Di Pietro (coord.), Roberta Mourão e Marina Atra
Manutenção: Daniel Santelice (coord.), Aroldo Alves, Geraldo Alves e Adriana Doria
Tecnologia da Informação: Glebson Santos (coord.), Wellington dos Santos e Zeice Santana
Administrativo: Silvana Sena (coord.), Marlene Sabino, Vera Costa, Alessandra Viana e Eduardo Gomes
Jurídico: Marisa Tomazela
Comunicação: Luciana Sima (coord.) e Gabriela Oliveira
Estagiários: Pamela Lima, Fabiana Guedes, Amanda Gonçalves, Richner Teixeira,
Márcia Beatriz Pennino, Gabriela Brandão, Cristina Araújo, Raquel Araújo e Maira Reatti
Prest. de Serviços: Luciana Stabile (ass. de imprensa), Marina Rossi (atend. a grupos) e Silvio Alves (TI)
Gabisom: Edvar "Batata", Wander Rodrigues e Portugal
Estação da Luz: Marina Stoll, Leandro Pedott, Rafael Curti e Enzo Augusto
Olhos da Terra (fotografias): Gerardo Lazzari
Naconido Filmes: Bel Bechara e Sandro Serpa
Ponto.Midia Projeções

Apoio

Cooperativa de Música

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL
DO ESTADO DE SÃO PAULO

McCANN ERICKSON

Projeto que destaca o lançamento de novos trabalhos de antigos e talentosos mestres do choro que, juntamente com novos chorões, estão atualizando esse que é o gênero considerado como a primeira música popular urbana tipicamente brasileira. Esses novos trabalhos são marcados por importantes características do choro como o virtuosismo, a improvisação livre em torno da melodia e o domínio técnico dos instrumentos. Novas composições, em um trabalho autoral inovador e consistente, dão uma perspectiva contemporânea junto aos diferentes e inusitados arranjos e as novas propostas de misturas sonoras, mostrando o quanto esse ritmo brasileiro encontrou em São Paulo um terreno fértil para se desenvolver.

THIAGO FRANÇA

participação especial de Silvério Pontes

Dia 03 | Sex

Lançamento do primeiro CD solo do saxofonista, *Na Gafieira*, no qual mostra também seu talento de compositor. No repertório uma canção em parceria com Nei Lopes e outras de compositores como Jacob do Bandolim, Arlindo Cruz e Lupicínio Rodrigues. O show apresenta um trabalho que mistura choro com outros ritmos brasileiros como o samba, a gafieira, entre outros.

Thiago França: sax e flauta

Henrique Araújo: cavaquinho

Léo Rodrigues e Gerson Martins: percussão

Giancarlo Corrêa: violão 7 cordas

Participação especial: Silvério Pontes - trompete

Repertório:

Na gafieira (Thiago França)

Batida de milho no buteco do Timaia (Thiago França)

Na sombra do boi (Erika Rego)

Nivaldo no choro (Severino Araújo)

Bola preta (Jacob do Bandolim)

Noite agora (Thiago França)

Lembranças (Thiago França)

Praia de Minas (Thiago França)

Tarde de chuva (Paulo Moura)

Saudade louca (Arlindo Cruz/ Franco/ Acyr Marques)

Minhas madrugadas (Paulinho da Viola/ Candeia)

Um samba para John Coltrane (Thiago França)

Pambujila/ Exaltação a Xangô (Domínio Público)

Macumbreiro (Irmãos Orlando)

Nunca (Lupicínio Rodrigues)

SESC IPIRANGA

Rua: Bom Pastor, 822 | São Paulo/SP | CEP: 04203-000

Tel: 3340-2000 | e-mail: @piranga.sescsp.org.br

0800-118220 | www.sescsp.org.br

NÃO JOGUE ESTE IMPRESSO EM SUA PUBLICAÇÃO. MANTENHA A CENÇA JAWA.

Julho 2009

NOVO CHORO

SESCSP
IPIRANGA

ZÉ BARBEIRO

participação especial de João Poletto e

Júlio César

Dia 04 | Sáb

Com mais de 30 anos de carreira, o violinista tem acompanhado grandes nomes do choro. Autor de cerca de 110 composições, apresenta seu primeiro trabalho totalmente autoral. O CD *Segura a Bucha* busca através de argumentos musicais, romper o olhar romantizado que congelou o choro na história antiga do Brasil.

Zé Barbeiro: violão 7 cordas

Alexandre Ribeiro: Clarinete e clarone

Rodrigo Y Castro: Flauta e flautim

Leo Rodrigues: percussão

Fabrizio da Silva: cavaquinho

Participação especial: João Poletto - sax e flauta e

Júlio César - percussão.

Repertório*

Minha primeira vez

No baixo da minha modestia

Segura a bucha

Chorando a tempo

De trás pra frente

Chorâmbulo

Bafo de bode

Respira fundo

Ponto de tripa

Não tem chororô

* Todas as composições são de Zé Barbeiro

JOÃO MACACÃO

participação especial de Alessandro Penezzi

Dia 10 | Sex

Uma das figuras mais marcantes e importantes do choro e do samba da atualidade é considerado um virtuose no violão 7 cordas no Brasil. João acompanhou por mais de 20 anos o seresteiro Silvio Caldas e já tocou ao lado de grandes nomes como Orlando Silva, João Dias, Gilberto Alves, Altamiro Carrilho, Paulo Vanzolini entre outros. Seresteiro é o primeiro CD de sua carreira solo e tem como proposta retomar a memória musical brasileira através da homenagem aos grandes mestres do canção brasileiro como Noel Rosa, Ary Barroso, Hervé Cordovil e Monsueto Menezes.

José Augusto Roberto da Silva (João Macacão):

Violão 7 cordas

Milton de Morf: Bandolim

Joãozinho: Cavaquinho

Tigão: Pandeiros

Stanley Carvalho: Clarinete

Participação especial: Alessandro Penezzi - violão

Repertório

A volta do boêmio (Adelino Moreira)

Pra machucar meu coração (Ary Barroso)

Me deixe em paz (Ayrton Amorim/ Monsueto Menezes)

Perfil de São Paulo (Bezerra de Menezes)

Jangada (Hervé Cordovil/Vicente Leporace)

Cabeça chata (Eratóstenes Frazão)

Gosto que me enrosco (Sinhô)

Conceição (Jair Amorim/ Dunga)

Felicidade (Milton da Silva)

Ela me beijou (Herivelton Martins/Arthur Costa)

Velhas cartas de amor (Klécius Calda)

Meu caro amigo (Chico Buarque/Francis Hime)

Quando o samba acabou (Noel Rosa)

QUATRO A ZERO

participação especial de Nailor Proveta

Dia 11 | Sáb

O grupo apresenta uma música instrumental que tem como referência o choro numa perspectiva contemporânea. O CD *Porta Aberta - Memórias do Choro Paulista* traz versões criativas de composições que provêm do universo do choro. Muitos compositores e instrumentistas do interior paulista cultivaram o gênero, produzindo obras de alto valor que, muitas vezes, são conhecidas apenas em círculos restritos.

Eduardo Lobo: Guitarra, violão de 7 cordas e bandolim

Danilo Penteado: baixo e cavaquinho

Daniel Muller: piano e acordeon

Lucas da Rosa: bateria e percussão

Participação especial: Nailor Proveta - clarinete e saxofone

Repertório

Amor não se compra (Bomfiglio de Oliveira)

Venenoso (Nabor Pires de Camargo)

Camondongas (Ladário de Freitas)

Acriminoso (Hugo Brattfisch)

Tico-tico no fubá (Zequinha de Abreu)

Matando saudades (Nabor Pires de Camargo)

O cabo da pitanga (Ladário de Freitas)

Bafo de onça (Zequinha de Abreu/ Duque de Abramonte)

Bulijoso (Sérgio Belluco)

Bicho mau (Nabor Pires de Camargo)

Flamengo (Bomfiglio de Oliveira)

Choro da Clara (Nailor Proveta)

'Zé Barbeiro' mostra o melhor do choro no Guarany

Além de tocar violão, artista atua como barbeiro

Toda a irreverência musical do violonista Zé Barbeiro poderá ser apreciada sexta-feira, às 20h, no Teatro Guarany (Praça dos Andradas, 100).

Divulgação

Com 30 anos de carreira, atuando como violonista e barbeiro, o artista é considerado uma tradição na interpretação do choro. É autodidata no violão 7 cordas, da técnica à leitura e escrita de partituras para o instrumento.

Acompanhado dos músicos Alexandre Ribeiro (clarinete), Rodrigo Y Castro (flauta), Fabrício Rosil (cavaquinho) e Leo Rodrigues (pandeiro), Zé Barbeiro mostrará músicas do seu primeiro CD 'Segura a Bucha'. Clássicos do estilo, que influenciaram sua carreira, também serão apresentados.

O show faz parte da programação do 'Circuito Metropolitano do Choro', uma iniciativa do Clube do Choro de Santos em parceria com a Agem (Agência Metropolitana da Baixada Santista); apoio da Prefeitura de Santos. Ingresso livre. Informações: 3226-8000.

Curtas

'Festival Música Nova' - pianista belga Mireille Gleizes se apresenta no Teatro Guarany (Praça dos Andradas, 100), hoje, às 20h, dentro da programação do '44º Festival Música Nova'. Considerada virtuosa pelos críticos, Mireille Gleizes possui um vasto repertório, de Bach a Schnittke, dedicando boa parte de sua carreira à música contemporânea. A entrada é franca. Realização: Sesc São Paulo e Prefeitura de Santos. Informações no site www.festivalmusicanova.com.br e no tel. 3226-8000.

'Curta Santos' - A programação de hoje do 7º Festival Santista de Curtas-metragens - Curta Santos acontece em nove pontos: Mendes Plaza Hotel, Cine Roxy 5, Roxy 6, Sesc, Instituto Arte no Dique, Unimonte, UniSantos, Aliança Francesa e Terminal Rodoviário de Santos. Os ingressos são gratuitos. O ca-

lendário das exposições pode ser conferido no site: www.curtasantos.com Informações pelos telefones 3219-1820 e 3219-3654.

'Diálogos Terapêuticos' - A psicóloga Aderbalda Tolentino Rodrigues abordará o tema 'Depressão e o processo energético do corpo', hoje, às 20h, na Biblioteca Municipal Mário Faria (Posto 6, praia da Aparecida), dentro do projeto 'Diálogos Terapêuticos'. Informações: 3231-8713.

'Cinema no Miss' - O filme 'As Corças' será exibido hoje no Miss (Museu da Imagem e do Som de Santos), como parte do projeto 'Cinema no Miss'. O drama francês tem direção de Claude Chabrol. As sessões são às 15h30 e 18h30. O endereço é Av. Pinheiro Machado, 48, Vila Mathias. Informações: 3226-8000.

Zé Barbeiro toca violão de sete cordas e se apresenta com sua banda

MÚSICA

Zé Barbeiro traça novos caminhos para o chorinho

DA REDAÇÃO

O palco do Theatro Guarany recebe hoje, às 20 horas, o músico Zé Barbeiro, com seu

violão de sete cordas, acompanhado de banda. Na apresentação, que é gratuita e faz parte do Circuito Metropolitano do Choro, o artista vai lançar seu mais recente disco autoral, *Segura a Bucha!*

Músico e compositor, José Augusto Roberto da Silva, conhecido nas rodas de choro paulistanas e no meio instrumental brasileiro como Zé Barbeiro, propõe um novo parâmetro de composição e de harmonia para o choro.

Circuito

O show de hoje faz parte do Circuito Metropolitano do Choro, cujo objetivo é divulgar os músicos que trabalham com o tradicional ritmo brasileiro

Foi vencedor, em 2008, do Projeto Pixinguinha na categoria Produção, o que viabilizou o lançamento do CD. Em *Segura a Bucha!*, Zé Barbeiro registrou uma seleção de 14 choros entre os mais de 100 que compôs. As composições enfatizam, com inventividade e irreverência, uma mescla entre a modernidade e os formatos tradicionais do chorinho.

No repertório do show estão, entre outras, *Chuva em Floripa*, *Bafô de Bode* e *De Trás para Frente*. O endereço do Theatro Guarany é Praça dos Andradas, 100, Centro Histórico, Santos.

Espaço Unibanco de Cinema

Programação de 18 a 24 de setembro de 2009

OS NORMAIS 2

De José Alvarenga Jr.
« Brasil » 2009 • 75 min.
« 14 anos » Comédia

14h 15h40 17h20
19h10 21h

TEMPOS DE PAZ

De Daniel Filho
« Brasil » 2009 • 82 min.
« 12 anos » Drama

14h40 16h30
19h30 21h20

CARO SR. HORTEN

De Bent Hamer « Noruega »
« 2007 » 91 min. • 14 anos
« Comédia » Exibição digital

15h30 19h30 21h30
DIA 22/09 NÃO HAVERÁ A SESSÃO DAS 21H30.

patrocínio:

apoio:

CURTA PETROBRAS ÀS SEIS

PROGRAMA RELAÇÃO (11/09 A 06/10)

18H20 (EXCEPCIONALMENTE)
Entrada Franca • 16 anos

SESSÃO ESPECIAL DIA 22/09 ÀS 21H30

A ERA DA ESTUPIDEZ

(The Age of Stupid)

De Franny Armstrong • 2008

« 99 min. » 12 anos • Documentário
« Drama » Exibição digital

CINEMARK

Programação de 18/09 a 24/09

4 DE SETEMBRO NOS CINEMAS

PRAIAMAR

A VERDADE NUA E CRUA - 14 Anos 12h50 B - 14h50 - 17h00 - 19h00
21h10 - 23h20 A

FALANDO GREGO - 12 Anos 17h20 - 19h40 - 22h00 - 00h10 A

HIGH SCHOOL BAND (Dub) - Livre 12h40 B - 15h10

UMA PROVA DE AMOR - Livre 17h30 - 19h50 - 22h05

A ORFÃ - 18 Anos 13h00 B - 15h40 - 18h20 - 20h50 - 23h40 A

ESTREIA

A VERDADE NUA E CRUA

Duração: 1h35/Comédia
Classificação: 14 Anos

EM CARTAZ

UMA PROVA DE AMOR

Duração: 1h49/Drama
Classificação: Livre

FALANDO GREGO

Duração: 1h40/Com. Rom.
Classificação: 12 Anos

HIGH SCHOOL BAND

Duração: 1h51/Comédia
Classificação: Livre

CINE

Julio Dantas

SALA ESPECIAL | AR-CONDICIONADO

RUA MARTIM AFONSO, 139

SANTOS - CENTRO

Tel.: (13) 3219.4567

Agenda cultural

Comédia

A comédia teatral 'Diálogo dos Pênis', com os atores Roberto Frota e Marcos Wainberg, será encenada amanhã, às 21h, e no domingo, às 19h, no Teatro Coliseu. Com texto e direção de Carlos Eduardo Novaes, a peça retrata uma conversa descontraída entre dois amigos em uma mesa de bar. Os ingressos, de R\$ 20,00 a R\$ 60,00, estão à venda na bilheteria do Coliseu (das 14h às 19h) e pelo telefone 4062-0016. Classificação: 16 anos. O endereço do teatro é Rua Amador Bueno, 237, Centro Histórico. Informações 3226-8000.

Zé Barbeiro

O 'Circuito Metropolitano do Choro', iniciativa do Clube do Choro de Santos em parceria com a Agem (Agência Metropolitana da Baixada Santista), traz hoje, às 20h, ao Teatro Guarany, show com o violonista Zé Barbeiro e músicos convidados. No repertório, canções do CD, 'Segura a Bucha'. A entrada é gratuita. O Guarany fica na Praça dos Andradas, 100, Centro Histórico. Informações: 3226-8000.

Cine Arte

O Cine Arte Posto 4 exibe de hoje até o dia 24 o filme 'Inimigo Público nº 1 - Instinto de Morte'. O longa-metragem francês, dirigido por Jean-François Richet, conta a história do gângster Jacques Mesrine, que se tornou o inimigo número um da polícia parisiense nos anos 70. Sessões às 16h, 18h30 e 21h. Ingressos: R\$ 3,00. Informações: 3288-4009 ou no site cinearteposto4.com.br

Divulgação

'Música Nova'

O '44º Festival Música Nova' prossegue amanhã, no Teatro Guarany, com apresentação do pianista Antonio Eduardo e do conjunto 'Madrigal Ars Viva', às 20h (ingresso grátis). O evento é realizado pelo Sesc São Paulo e Prefeitura de Santos. Informações: www.festivalmusicanova.com.br e no tel. 3226-8000.

'Sesi Música'

Será realizado amanhã, às 20h, no Teatro Municipal Braz Cubas, concerto com 'Michel Freidenson Trio', como parte do projeto 'Sesi Música 2009'. Os ingressos, gratuitos, devem ser retirados no Teatro do Sesi (Av. Nossa Senhora de Fátima, 366, Santa Maria), das 13h às 19h, ou no Municipal (Av. Pinheiro Machado, 48, Vila Mathias), a partir das 14h. Informações: 3203-4966 e 3226-8000.

Festa da Primavera 2009

**SHOWS • FOLCLORE
CONCURSO DE MISS
BEBIDAS E
COMIDAS TÍPICAS**

**SEXTAS, SÁBADOS E DOMINGOS
DE SETEMBRO**

BERTIOGA

SAMJAREL
Bertioga Município Saudável
Prefeitura do Município de Bertioga
Secretaria de Turismo • 13 3317-3567

**25ª FESTA DA PRIMAVERA
CONFIRA A PROGRAMAÇÃO:**

18 /09

10H • Início do Concurso Jardim de Plástico e Exposição de Artesanatos
20H • Nando Albuquerque e Banda
22H • Grupo Di Letra

19 /09

7H • Maratona
10H • Exposição de Artesanato
16H • Jogos Abertos
20H • Grupo Samba de Papai
22H • É Demais

20 /09

9H • Vôlei de Praia
10H • Exposição de Artesanato
16H • Karatê
20H • Grupo Zé Barbeiro
22H • Grupo Pura Magia

25 /09

9H • Vôlei de Praia
10H • Exposição de Artesanato
16H • Capoeira
20H • Kelly Santos e Banda
22H • Forró Intulho

26/09

9H • Treino de Surf
16H • Concurso Super Mirim
20H • Rominho e Banda
22H • Doce Encontro

27 /09

10H • Exposição e Jogos Infantis
21H • Desfile Miss Primavera 2009
22H • Beto Lucky

Fé

Pág. 10

Romeiros partem a pé do Jd. Silveira até Aparecida

FLAVIO COSTA

Saia de casa

Música

TMB recebe o gostoso chorinho de Zé Barbeiro

Na noite do próximo domingo, o violinista Zé Barbeiro, acompanhado de outros músicos, encantará o público de Barueri com suas composições.

Teatro

'E se...' revela o cotidiano das metrópoles no Sesi

Amanhã e domingo, às 16h, o público pequeno e grande pode se divertir - e refletir - com o dia-a-dia dos centros urbanos na peça de bonecos "E Se...", no teatro Sesi de Osasco.

Pág. 8

EQUIPE NÃO SUPEROU O RAMALHÃO

Brasileirão

Barueri e Santo André ficam no 0 a 0 na Arena

Com o ataque travado, Barueri ficou no 12º lugar com o empate e completou quatro jogos sem vencer. Objetivo agora é voltar a ganhar amanhã, contra o Coritiba, fora de casa. Pág. 11

ede posse de mais vereadores

ra passada, as
tão impedidas
readores nesta

legislatura. A decisão é da ministra
do Supremo Tribunal Federal, Cár-
men Lúcia. Pág. 6

Sexta-feira, 9

Tempo nublado, com chuvas
isoladas ao longo do dia.

Min. 14° Máx. 19°

Chorinho de Zé Barbeiro entra em cena no TMB

No domingo, 11, a partir das 20h, o chorinho vai tomar conta do Teatro Municipal de Barueri com o violinista Zé Barbeiro, figura ilustre da cidade que tem 57 anos de idade, 30 deles como barbeiro, e todos como autoridade no violão de sete cordas.

O show levará ao público um repertório rico do seu CD, que foi premiado em 2008 ao vencer o projeto Pixinguinha - Premio Produção. O álbum, "Segura a Bucha", registrou catorze das suas mais de cem

composições.

Com o violão do Barbeiro, vários músicos e instrumentos como flauta, cavaquinho, pandeiro e clarinete vão animar a noite. O objetivo é propor um desafio rítmico, através de frases modificadas e convenções que exigem dos intérpretes um virtuosismo baseado na agilidade, sonoridade e improviso.

Dono de uma sensibilidade musical invejável, Zé Barbeiro passou das cadeiras do ensino fundamental direto para a maestria do choro.

SERVIÇO

"CHORINHO", COM ZÉ BARBEIRO

Domingo, 11, às 20h

No Teatro Municipal de Barueri

Rua Ministro Raphael de Barros Monteiro, 245,

Jardim dos Camargos

Ingressos gratuitos:

No TMB

No Posto de Informações do Bulevar Central

No Ganha Tempo (Avenida Henriqueta Mendes

Guerra, 550, Centro)

Informações: 4198-0972.

6º chorando **semparar**

4, 5 e 6/12 ☀ PRAÇA XV

Homenageado em memória

Sivuca

Convidado Homenageado

Presença de
Glória Gadelha

Hermeto Pascoal

Hermeto e
Grupo

Aline Morena, Marcio Bahia, Vinicius Dorin,
Itiberê Zwarg, Fábio Pascoal, André Marques

Dia 04

17h - Praça XV

OFICINA ITIBERÊ ORQUESTRA FAMÍLIA

Dia 05

10h - Teatro de Bolso da UFSCar
OFICINA ORQUESTRA EXPERIMENTAL
DA UFSCAR e ensaio aberto com a
participação do músico Nailor Proveta.

17h - Praça XV
OFICINA COM
HERMETO PASCOAL
"Tudo é coisa musical"

20h30 - Praça XV
Show com ZÉ BARBEIRO
"Segura a bucha"

Heraldo do Monte

Itiberê Orquestra Família

edição
2009

Duofel

Choro'n Jazz

John Berman
Thadeu Romano
Franco Lorenzon
Wagner Chuim
Thiago Carreri

Toninho Ferraguti e convidados
Nailor Proveta, Douglas Alonso,
Alessandro Penezzi e Henrique Araújo

Carlos Malta

Na Ponta do Dedo

Orquestra UFSCar

Choro de Ouro

Dia 06

12 horas de revezamento
ininterrupto dos músicos
convidados
das 10h às 22h

Informações:
(16) 3307-5691
(16) 3501-4703

www.f6-chorando.com.br
contribuinte.cultura@ufscar.com.br

Realização

SESC SP
SÃO CARLOS

Prefeitura de
SÃO CARLOS
cidade moderna e humana

Patrocínio

Apoio

BARBA, CABELO E BIGODE

ZÉ BARBEIRO lança *Segura a Bucha!*, CD de choros inéditos, provando que ainda há muito a se inovar no tradicional gênero brasileiro. Melodias entortadas, convenções inesperadas e harmonias sofisticadas fazem parte da receita do experiente violonista.

Texto: **Fábio Carrilho**

A grande renovação pela qual o choro tem passado na última década pode ser atribuída, entre outros fatores, às ousadas e peripécias instrumentais de figuras como Hamilton de Holanda, Rogério Caetano, Marcello Gonçalves, Alessandro Penezzi e tantos outros da safra recente de chorões virtuosos. Esses músicos talentosíssimos simbolizam, até pela sua juventude, o momento de ebulição criativa deste autêntico gênero brasileiro.

Associar esta renovação à nova geração faz sentido, mas não é algo completamente verdadeiro. Vejamos, por exemplo, o caso do experiente José Augusto Roberto da Silva, ou apenas Zé Barbeiro, como é conhecido nas rodas de choro paulistanas. Tido como um dos grandes vio-

lonistas de sete cordas da atualidade, Barbeiro só agora acaba de registrar em CD uma faceta de sua musicalidade de magnitude igual ou superior às suas habilidades como músico acompanhador: a de compositor. Seu primeiro álbum solo, *Segura a Bucha!*, reúne melodias, convenções rítmicas e harmonias inovadoras para o estilo, além, é claro, de verdadeiras aulas de acompanhamento. *Cover Guitarra* conversou com o músico, que falou sobre este lançamento, da sua maneira de tocar e de desenvolver suas composições.

Álbuns de violonistas de sete cordas que não são solistas de origem, mas acompanhadores, não é algo muito comum de se encontrar. Como foi para você produzir este trabalho?

FLASH

Segura a Bucha!

(Funarte/Cooperativa de Música)

★★★★

Este álbum conseguiu reunir de maneira equilibrada as diversas facetas do músico extraordinário que é Zé Barbeiro, valorizando não só o óbvio, no caso as composições autorais, mas também a explosão de ritmos e fraseados de seus acompanhamentos.

Apoiado sobre formatos tradicionais, Barbeiro resolveu "quebrar tudo", como nas ligeiras "Ponto de Tripa", que tem melodia entortada e um interessante diálogo entre os instrumentos, e "Rasqueira", que destaca os contrapontos no violão e o grande fôlego de ideias nas baixarias.

O lado virtuosístico aparece nas faixas "Vê se não erra a nota" e "Respira Fundo", com melodias velozes executadas pelo bandolinista Milton Mori e o flautista Rodrigo Y Castro, respectivamente. Se por um lado Barbeiro deu uma aula de baixarias em "De Trás para Frente" e "Não tem Chororô", na suingada "No Baixo da Minha Modéstia" ele deixou os contracantos para o clarone, executando sua irresistível levada teleco-teco.

Ritmos como a polca e o maxixe também serviram de base para composições como "Chuva em Floripa" e "Bafo de Bode". Já a delicada "Minha Primeira Vez" é um belo solo de violão seresteiro, no estilo de Dilermando Reis. Recomendado sem restrições! (FC)

Zé Barbeiro: muito à vontade com seu regional

As referências são minhas composições. Como não sou um solista, penso na formação regional na hora de compor e, conseqüentemente, nos solistas que me acompanham. Tenho mais de cem choros, achei que era o momento de registrar alguns. Espero logo gravar um segundo CD. Penso no gênero para criar as músicas. Sendo assim, todos têm espaço para interpretação.

Você tem uma assinatura muito pessoal no desenvolvimento das melodias, sempre com rítmicas inesperadas e caminhos fugindo do lugar comum. Como você costuma trabalhá-las?

Meu processo de composição foi impulsionado por um grande amigo flautista, o Rodrigo Y Castro. Esse músico sempre se interessou em tocar minhas músicas. Componho pensando em provocar, desafiar o solista, daí uma atenção especial à melodia. Além do desafio, procuro trabalhar com a polifonia, sempre com relação à questão da provocação. Assim como o Rodrigo, acabaram surgindo outros músicos que se interessaram por minhas composições e me incentivaram a conciliar

vozes diferentes, buscando um efeito "meio torto".

Acredita que suas melodias são influenciadas pela maneira como você cria as baixarias no violão quando está acompanhando?

Com certeza. Tenho o hábito de brincar com o ritmo utilizando a harmonia e a baixaria como forma de dialogar com os solistas. Acredito que a influência esteja aí. Minha maneira de tocar sempre esteve ligada à essa proposta.

Em várias faixas, você costuma dobrar as melodias tocadas por instrumentos melódicos, como a clarineta, com os baixos do violão. É um recurso diferente, que coloca a violão de sete cordas "na frente", não acha?

Acho que você está se referindo ao "Bafo de Bode", não? A ideia principal não foi colocar o violão na frente, mas somar os sons. Na realidade, como sou um autodidata, minhas composições acabam sendo criadas de modo espontâneo. Não faço uso racional dos recursos, simplesmente testo e, se ficou bom, registro.

Quando o assunto é harmonia, você também não é muito ortodoxo, explorando muitos acordes dissonantes e progressões não muito comuns no choro tradicional. Como você avalia a sua faceta de "harmonizador"?

Para compor, uso diversos estilos que me acompanharam ao longo de minha formação como violonista. Porém, o choro é a minha maior influência. Uma coisa que tenho como proposta é a inovação. Vários estilos musicais acabaram contribuindo para que eu pudesse compor um choro diferente. A harmonização e o ritmo são os elementos que melhor expressam minha forma de tocar, o que acaba transparecendo em minhas composições.

Na faixa "No Baixo da Minha Modéstia", você praticamente não fez baixarias, fazendo o acompanhamento com acordes seguindo a levada de samba teleco-teco. Esta levada "casa" bem com choro, não?

Nessa música procurei mostrar que o sete cordas não é um instrumento exclusivo para a execução de baixarias. Se você notar, todos os baixos que poderiam ser feitos pelo violão foram tocados pelo clarinetista, um tipo de inversão de papéis. Ele fazia as baixarias e o violão fazia o ritmo, se aproximando da levada teleco-teco. E, sem dúvi-

Equipamentos

Violões: "Uso um violão Manoel Andrade para meu trabalho cotidiano. Para gravações e espetáculos em teatros, uso um Do Souto".

Cordas: "Uso cordas de nylon Giannini Clássico Tensão Extra Pesada e Thomastik-Infeld Superlona".

Captação: "No Manoel Andrade, uso Fishman. No Do Souto, uso RMC".

da, essa levada dá o suporte necessário para o solista.

Para finalizar, o que considera mais importante para quem se interessa a aprender a tocar violão de sete cordas? O que faz um bom acompanhamento?

Em primeiro lugar, é muito importante ter sensibilidade musical, que é uma somatória de ritmo, ouvido e bom gosto. Conhecer escalas e acordes é necessário, mas o principal é estudar os grandes mestres. Acredito que só assim o interessado poderá fazer um bom acompanhamento no sete cordas. ■

PRIMEIRA... E ÚNICA.

Em busca de espaço, violonistas se unem no Comboio de Cordas

Grupo de 16 músicos paulistanos ou radicados na cidade permite intercâmbio entre os antigos e a nova geração

Filipe Villic

O violonista Muari Vieira percebeu que seus colegas músicos tinham uma reclamação em comum: "Sempre acompanhamos um cantor e raramente temos oportunidade de mostrar nosso trabalho solo". Realmente são raros os violonistas que se destacam na cena apenas tocando seus instrumentos. "Temos o caso, de exceção, de Yamandu Costa", lembra Muari. "Mas, normalmente, mesmo os profissionais experientes ficam na sombra de famosos." Para solucionar esse problema, ele teve a ideia de montar um grupo de violonistas da cidade de São Paulo que, juntos, batalham para ganhar mais notoriedade. Assim surgiu, em outubro do ano passado, o Comboio de Cordas.

No Comboio, há 16 violonistas da cena paulistana. Tem veteranos – como Zé Barbeiro, de 57 anos, que aprendeu sozinho a tocar o violão de sete cordas e é especialista em chorinho – e novatos – caso de Leonardo Costa, de 27 anos, idealizador do projeto ao lado de Muari, de 29. Todas as terças, integrantes (normalmente dois) se apresentam no Teatro da Vila (Rua Jericó, 256, Vila Madalena, a partir das 20h30). O ingresso é no es-

Artistas 'passam o chapéu' e cada um paga quanto achar que vale o show

queima "pague quanto quiser". Após os shows, os artistas servem salgadinhos e bebidas para a plateia e promovem discussões sobre música.

A primeira temporada do grupo no Teatro, no ano passado, atraiu cerca de 50 pessoas por sessão. Amanhã, tem início a segunda leva de shows, que deve durar até novembro, com os mestres do choro Zé Barbeiro e Alessandro Penezi. "Unidos, conseguimos mais força para divulgar o trabalho de cada um", diz Leonardo Cos-amos público. A plateia, por exemplo, a ouvir os outros do grupo. Também conseguiu repercussão na mídia de casas para tocar." heiro arrecadado com os e "passando o chapéu" é usado para o grupo.

O primeiro objetivo é apresentar as diásporas e gravar um CD e um DVD. Ainda queremos formar um nicho de pessoas que gostam de arranjos instrumentais já contram proveito do prolarbeiro, que acompanha como Elizeth Carca Pagodinho e Leci vê vantagens. "Dá pa-

'A UNIÃO FAZ A FORÇA' – Grupo posa para foto no palco do Teatro da Vila, na Vila Madalena: shows são realizados todas as terças-feiras e a temporada deste ano vai até novembro

ENCONTROS – O elogiado Michi Rutizschka (esq.) divide o palco com o veterano Zé Barbeiro, de 57 anos

AFINACÃO

Muari Vieira
Violonista

"Nosso primeiro objetivo é consolidar apresentações diárias pela cidade e gravar um CD e um DVD. Ainda queremos formar um nicho de pessoas que gostam e consomem arranjos instrumentais"

ra mostrar minhas composições", conta. "Encontrar com os colegas é ainda uma forma de se divertir e trocar experiências. Ensino e aprendo com os jovens."

A iniciativa já deu resultados. O assistente acadêmico Caio de Andrea foi ao seu primeiro show no ano passado por indicação de amigos. Tornou-se um habitué e, hoje, sugere a todos que compareçam ao Tea-

tro da Vila para escutar os violonistas. "É bom saber que há artistas preocupados em oferecer som de qualidade à cidade", afirma. "Músicos ousados, sem medo de tentar realizar algo diferente e avesso ao que a típica indústria cultural propõe."

Além dos shows, o público também é atraído pelas conversas com os músicos após o espetáculo. "É um diferencial, se comparado a outros espetácu-

PARA MARCAR NA AGENDA

● **Os shows** do Comboio de Cordas ocorrem às terças no Teatro da Vila (Rua Jericó, 256, V. Madalena), a partir das 20h30

● **A entrada** é gratuita. Mas os músicos pedem na porta alguma colaboração para o projeto (e é de bom tom deixar algo)

● **Amanhã**, quem se apresenta é a dupla de chorinho Zé Barbeiro e Alessandro Penezi. Parceiros, eles costumam tocar juntos em bares paulistanos

● **Está** marcado para o dia 16 o show do gaúcho Cau Karam, que dedilha violão, violão de 7 cordas, viola de 10 cordas e cavaquinho, e Paulo Ribeiro, especialista em MPB

● **Na semana** seguinte, sobem ao palco Leonardo Costa, um dos fundadores do movimento e com um trabalho de composições instrumentais, e Alexandre Cueva, que já acompanhou famosos, como o cantor Zeca Baleiro

● **Muari Vieira**, idealizador do projeto, é o elogiado violonista austríaco Michi Rutizschka – radicado em São Paulo – fecham a agenda de março no dia 30. Ambos têm influências de jazz e MPB. Ultimamente, Rutizschka tem dedicado seus estudos à música africana

● **A temporada** do Comboio de Cordas está prevista para seguir até o mês de novembro

estadao.com.br

Confira vídeo com uma apresentação do grupo 'Comboio de Cordas'

www.estadao.com.br/e/c6

Kalunga
.com

ora: Andréa Gonçalves andrea@oimparcial.com.br

IMPAR

6 - O IMPARCIAL - São Luís, quinta-feira, 22 de julho de 2010

Ti-ti-ti estreia em meio a plumas e paetês. A novela é promessa de sucesso com uma visão caricata do mundo da moda e da beleza.

PÁGINA 18

CLICBES.COM.BR/REPRODUÇÃO DA INTERNET

Vencedor da edição de 2008 do Projeto Pixinguinha, o violonista e compositor José Barbeiro apresenta hoje em São Luís, uma seleção de choros, entre eles, o do último CD, *Segura a Bucha!*

Choro dos bons

INARA RODRIGUES

Em seu primeiro CD autoral, intitulado *Segura a Bucha!*, o violonista e compositor José Augusto Roberto da Silva, conhecido nas rodas de choro paulistanas e no meio instrumental brasileiro pela alcunha de Zé Barbeiro, propõe um novo parâmetro de composição e harmonização para o choro, gênero secular brasileiro de importância similar ao que o jazz representa para a música popular norte-americana. Feito exclusivamente com composições próprias, o CD mostra toda a habilidade do instrumentista, que apresenta hoje à noite o seu trabalho aos ludovicensis, em um esperado show que ocorrerá às 20h, no restaurante Cantinho da Estrela (Rua do Giz - Prata Grande). Na ocasião, o músico fará uma audição especial do CD, seguida de uma roda de choro. O valor do couvert é de R\$ 3.

Esta será a primeira vez que o músico se apresentará em São Luís. Com seu trabalho mais focado no eixo Rio-São Paulo, ele admite estar com uma expectativa muito grande para

este show. "Como não houve tempo de trazer os músicos que tocam comigo, vou tocar com os músicos locais e ainda iremos ensaiar as peças que comporão o repertório do show, por isso não posso adiantar quais serão. Conheci o movimento do Choro no Maranhão através dos meus amigos Ivo e Solano, que me encontraram em São Paulo e fizeram o convite. Sei que é um movimento que está crescendo e espero que meu trabalho seja bem recebido", diz Barbeiro.

Vencedor do Projeto Pixinguinha na categoria produção em 2008, que viabilizou o lançamento de *Segura a Bucha!*, Zé Barbeiro registrou uma seleção de 14 choros - dentre seus mais de cem compostos até hoje - enfatizando, por meio de sua inventividade e irreverência musicais, uma mescla entre a modernidade e os formatos tradicionais de andamentos do choro. No repertório, a ritmada polca *Chuva em Floripa*, o maxixe *Bafo de Bode* (parceria com o violonista Alessandro Penezzi), o choro com pegada de samba *De trás pra Frente*, a peça para violão solo *Minha Primeira Vez* e tantas outras.

O CD *Segura a Bucha!* marcou a

trajetória do artista, mudando a perspectiva de sua carreira de intérprete para compositor. Acompanhado pelos músicos Alexandre Ribeiro (clarinete), Rodrigo Y Castro (flauta), Fabrício Rosil (cavaquinho) e Leo Rodrigues (pandeiro), apresenta um repertório moderno de choros autorais ricos em balanço, contraponto e polifonia.

Paulo e um dos melhores do país pelo livro *Violoos do Brasil* (Sesc/Senac), mas ainda permanece desconhecido para o público geral. "A minha profissão foi barbeiro durante trinta anos e eu comecei a exercer, intercaladamente, a música e a barbearia por volta de 1980. Eu parei com a barbearia em 1995, mais ou menos, e de lá pra cá

trumento, escrita e leitura de partituras, até a criação de choros no mais alto nível de sofisticação. Acompanhou diversos nomes importantes do choro e dirigiu CDs premiados. Em 2008 venceu o Projeto Pixinguinha - Prêmio Produção, que contemplou os ganhadores com a gravação de um CD e permitiu que este artista registrasse 14 de seus 110 choros.

Zé Barbeiro é um dos exemplos de quem não abre mão do prazer de fazer o que realmente gosta. A "pegada" no violão 7 cordas, como o próprio instrumentista diz, mostra a decisão acertada de se dedicar exclusivamente à música depois de passar décadas de sua vida dividido entre o palco e a barbearia. A decisão por seguir a carreira estimulada desde os três anos de idade, quando já frequentava a barbearia, não o afastou da música. "Eu não tinha dinheiro pra comprar um 7 cordas. Mas o tempo foi passando e eu levei um tempo até comprar o meu primeiro violão de 7 cordas, então passei a me dedicar diariamente ao

instrumento", conta.

Na década de 1960, a habilidade com a guitarra o levou a interpretar compositores da Jovem Guarda, mas uma década depois, lá estava ele no universo do choro, levado por Milton da Silva. Sem condições de frequentar um conservatório, sempre foi autodidata em música. Em toda a sua carreira, seja na noite ou em estúdio, Barbeiro tocou ao lado de Armadinho Macedo, Altamiro Carrilho, Elizeu Cardoso, Angela Maria, Alessandro Penezzi, entre outros. "A minha formação é popular, veio de uma formação desde a época da Jovem Guarda tocando guitarra. Conheci o choro por volta de 1970 e fiquei abismado com a qualidade da música. Então, em 1972 conheci o Milton da Silva, um cidadão que toca choro, que era bandolinista e o João Macacão, por acaso, num festival de música em Osasco. Foi quando eu vi, pela primeira vez, um violão de 7 cordas. Fiquei tão apaixonado pelo 7 cordas e a maneira de se tocar o choro, que naquela semana mesmo eu já desfiz da guitarra. Já sai do grupo e me dediquei ao instrumento", relembra.

"A minha formação é popular, veio de uma formação desde a época da Jovem Guarda tocando guitarra. Conheci o choro por volta de 1970 e fiquei abismado com a qualidade da música"

Zé Barbeiro
violonista e compositor

Da barbearia para os palcos

Com 58 anos de idade, 30 como barbeiro e autodidata no violão de 7 cordas, Zé Barbeiro é considerado o melhor violonista do Estado de São

Paulo e um dos melhores do país pelo livro *Violoos do Brasil* (Sesc/Senac), mas ainda permanece desconhecido para o público geral.

Dono de uma imensa sensibilidade musical, ele passou das cadeiras do ensino fundamental direto para a maestria do choro. Aprendeu tudo o que sabe sozinho, das técnicas do ins-

NAVALHA SONORA

Um dos maiores violonistas do País, Zé Barbeiro grava, ao vivo, seu 2º disco autoral

Lucas Nobile

O poder da música já fez com que várias pessoas abandonassem (futuras) carreiras em outras áreas. Chico Buarque largou a arquitetura; João Bosco, a engenharia; Edu Lobo, o direito; Guinga, a odontologia; Noel Rosa, a medicina. Embora nunca tenha pensado em enveredar por caminhos acadêmicos - mesmo sob forte pressão do pai -, em 1995 o alagoano José Augusto Roberto da Silva deixou de vez seu ofício primeiro, a barbearia, para se dedicar exclusivamente ao

ritmo, às melodias, harmonias, contrapontos e "baixarias" de seu violão de sete cordas, mas manteve as origens no apelido.

Contemplado pelo edital do Rumos Música Itaú Cultural, amanhã Zé Barbeiro grava ao vivo seu segundo disco solo, que será lançado em agosto deste ano, intitulado *No Salão do Barbeiro*. No palco, ele estará rodeado de Alexandre Ribeiro (clarinete), Rodrigo Y Castro (flauta), Fabrício Rossil (cavaquinho) e Léo Rodrigues (pandeiro), mesma trupe que já o havia acompanhado em *Segura a Bucha*, primo-

roso álbum de estreia, viabilizado em 2009 pelo Projeto Pixinguinha, da Funarte.

Se o disco anterior já combinava diversos gêneros com um instrumental competente para as melodias venenosas e as harmonias malucas - no melhor sentido dos termos - de Zé Barbeiro, sendo capaz de levantar qualquer um das cadeiras, é de se imaginar o que vem neste próximo trabalho, já que o compositor e violonista promete algo "mais dançante". "Serão músicas ligeiras, principalmente choro, mas também teremos gafeira, xote, baião, fre-

vo, maxixe", diz Zé Barbeiro. Não à toa, inspirado na brincadeira do título do disco em referência também aos salões de gafeira, o show de amanhã terá no palco a presença de casais de bailarinos.

Assim como em *Segura a Bucha*, que trazia temas de Zé Barbeiro com nomes bem-humorados, como *Clarinetista Enchendo o Sax*, *Chorãmbulo* e *Bafo de Bode* (esta última em parceria com o craque Alessandro Penezzi), os títulos de *No Salão do Barbeiro* mantêm a mesma pegada de brincadeira, como *Sesedentário*, *Trinca Ferro* e *Koolongo*.

"Zé Barbeiro tem uma bagagem musical muito clara. Muita gente distribui nota, ele não, tem a linguagem certa"

Nailor "Proveta" Azevedo
COMPOSITOR E CLARINETISTA

"Cobro nas harmonias e na execução de seu instrumento, tem um ouvido privilegiado"

Nei Lopes

COMPOSITOR E CANTOR

ZÉ BARBEIRO
Itaú Cultural
Av. Paulista,
149, tel.
2168-1776.
Amanhã, 20 h.
Grátis.

Hoje com 59 anos, Zé Barbeiro tem cerca de 160 composições, fala sério sobre a intenção de alistar gravar todas e brinca dizendo achar que a vida não lhe dará tempo de chegar às 300. Habitue das rodas do O do Borogodó, onde se apresenta às terças-feiras, e do Bar do Cidão, às sextas, ambos na Vila Madalena, Zé Barbeiro tem em sua matriz musical o choro, mas passeia com naturalidade por uma infinidade de estilos. "O choro e o samba vêm em primeiro lugar, mas eu gosto de bolero, tango, música japonesa e italiana. As pessoas até me perguntam se, com toda essa estrada, eu não penso em dar aulas. Até penso, mas nunca vou largar o bar e a noite, na diversão que é tocar com os amigos", diz.

Aventura. Representante de uma linhagem de verdadeiros monstros do violão como Dino 7 Cordas (1918-2006), Raphael Rabello (1962-1995) e Luizinho 7 Cordas, Zé Barbeiro se aventurou no instrumento - a contragosto do pai - nos anos 1960, ainda na barbearia do patriarca. Em meio à efervescência do iê-iê-iê, aprendia os primeiros acordes com O Calhambeque, versão de Erasmo Carlos consagrada por ele e Roberto. "Todo mundo que ia à barbearia tocava, era simples e eu comecei a imitar os acordes. Amizade é fraca demais. Como o cari conseguiu ganhar tanto dinheiro com aquilo?", diz o músico fazendo o turrão, reconhecendo no meio musical apenas como uma faceta do generoso e simples Zé Barbeiro.

"Apesar daquela cara séria, de poucos amigos (tipo?), é um dos músicos mais agradáveis com quem já trabalhei. Cobro nas harmonias e na execução de seu instrumento, tem um ouvido privilegiado, captando tudo, 'de prima'. E além disso, é um grande contador de casos - talento cada vez mais raro entre virtuosos do violão", diz Nei Lopes.

O sambista é apenas um dos grandes com quem Zé Barbeiro teve o privilégio de dividir os palcos. Autodidata e intuitivo, estimulado por João Macacão, comprou seu primeiro sete cordas e começou a participar de festivais na década de 1970. De lá pra cá, segue sendo praticamente um anônimo para o público, mesmo tendo tocado com Silvio Caldas, Elizabeth Cardoso, Altamiro Carrilho, Zeca Pagodinho, Noite Ilustrada, Dona Inah, Batatinha, entre outros. Nomes apenas comprobatórios de que Zé Barbeiro, há tempos, deve figurar no panteão dos que tratam a música com a fineza que ela merece.

Tradição.
Com as
tesouros
de Seu
Joaquim

16 DE FEVEREIRO DE 2011 ANO XXIV - Nº 8288

O ESTADO DE S. PAULO

onatito'ergulho de João
música cubana**Jack e Jackson**Wanda Jackson, ex de Elvis,
é produzida por Jack White
Pág. D7**Sete cordas e uma navalha**
O violão de Zé Barbeiro

Pág. D4

HÉLVIO ROCHA/AL

2 + música

n.br

**A VINGANÇA DOS
HITMAKERS**

GAZETA DE ALAGOAS

DOMINGO, 13 DE MARÇO DE 2011

CONTINUAÇÃO DA PÁGINA B1

A postos para o novo disco e de

Gravado ao vivo, *No Salão do Barbeiro* está previsto para agosto; compositor deixou par

Leonardo Gola/Reprodução

| CARLA CASTELLOTTI
Repórter

São Paulo, SP – Na fase de preparação de seu segundo álbum, Zé Barbeiro recebeu a notícia de que seu nome constava entre os 20 músicos contemplados no Programa Rumos Música, do Itaú Cultural. A apresentação do violonista no teatro do instituto, então, viria a calhar, tornando-se o caminho mais curto para a gravação de seu primeiro disco ao vivo. *No Salão do Barbeiro*, que tem lançamento previsto para agosto, vai mostrar o choro como celebração, explorando o viés jovem e dançante do gênero.

A *Gazeta* estava lá e acompanhou não somente o show, mas toda a movimentação em torno da apresentação realizada no último domingo de fevereiro nas instalações do Itaú Cultural, na avenida Paulista. No palco, além de contar com sua trupe de chorões – composta por Alexandre Ribeiro (clarinete), Rodri-

go Y Castro (flauta), Fabrício Rosil (cavaquinho) e Léo Rodrigues (pandeiro) –, Zé Barbeiro também pôde desfrutar da companhia do acordeonista Cléber Rodrigues, do contrabaixista Edu Malta, do baterista Giba Alves e de dois casais de dançarinos, que se exibiram em elegantes passos de gafeira.

Antes do início do show, Zé Barbeiro levou o violão próximo ao ouvido apurado, enquanto dedilhava algumas notas em busca da afinação perfeita. “Tocar errado não é defeito, tocar desafinado sim”, dizia o músico, que parava pouco entre as músicas, não raro para fazer algum de seus comentários espirituosos, lembrando sempre que a “patroa” e produtora, Karina Polí, achava que o malandro falava “bobagem demais”.

Entre ritmos como choro, baião, xote, frevo, rumba e gafeira, Zé Barbeiro executou 14 composições aceleradas que deram trabalho para serem acom-

É na barbearia que Zé surge no encarte de *Segura a Bucha!*

DE VOLTA ÀS RAÍZES

Embora não seja assim tão expressiva, a ‘presença’ do Nordeste na música de Zé Barbeiro pode ser notada na versatilidade do músico. O legado do pai, apaixonado por Luiz Gonzaga, está nas entrelinhas das composições do artista. Apesar dessa ligação, o fato é que após sua ida para São Paulo, em meados de 1954, aos dois anos de idade, Zé Barbeiro só voltou à terra natal em janeiro de 2010, quando Zé e Karina desembarcaram em solo alagoano simplesmente para passear. Até que a curiosidade falou mais alto e o violonista e compositor quis conhecer os

familiares que permaneceram em Alagoas. A viagem levou o casal aos domínios da Usina Sinimbu, no município de Jequiá da Praia, no Litoral Sul, entre as cidades de Teotônio Vilela e São Miguel dos Campos. A andança proporcionou a Zé conhecer a casa onde sua mãe morou e os tios maternos Eduardo Sérgio e Cícero Sérgio, além da tia Maria José. Ao falar sobre as reações assustadas dos parentes ao se deparar com o sobrinho que vinha de tão longe, Zé contou que “tudo continua igualzinho, do jeito que meus pais falavam para mim”.

O CHORO EM CENA

Para quem ainda está se perguntando por que nunca ouviu falar de Zé Barbeiro ou por que ele nunca aportou em terras alagoanas com seu show, Karina Polí, produtora do músico, diz que o circuito do choro, de fato, é restrito. Um contrassenso, claro, especialmente porque o gênero é tido como a primeira música urbana tipicamente nacional. Mas o fato é que o estilo boêmio está bem vivo nas rodas

espalhadas Brasil afora, ainda que essas ‘cenas’ não estabeleçam contato entre si. Além do movimento do choro em Brasília, considerado o mais forte do País, o gênero surgiu nos subúrbios do Rio de Janeiro do século 19 continua a fazer apreciadores graças à ala que defende a tradição e aos jovens músicos, alguns saídos da academia, que percebem o quanto importante é dar continuidade a essa expressão.

O TREMENDÃO DO CHORO

Zé Barbeiro e seu violão sete cordas na passagem de um para o show no teatro do Itaú Cultural; segundo disco à vista

A menos que você seja um amante inveterado do choro, dificilmente irá reconhecer esse nome: José Augusto Roberto da Silva, conhecido nas rodas do gênero como Zé Barbeiro, é considerado um dos grandes mestres do estilo em atividade no País. E se você não sabia disso, provavelmente não imagina que o bamba, embora viva em São Paulo há mais de 50 anos, é na verdade alagoano.

Para saber mais sobre a trajetória do músico natural de São Miguel dos Campos que é uma referência para virtuosos do porte de Yamandu Costa e que já tocou com artistas do gabarito de Elizeth Cardoso, Altamiro Carrilho e Zeca Pagodinho, a *Gazeta* aproveitou a ida a São Paulo — originalmente para cobrir as atividades do Programa Rumos, do Instituto Itaú Cultural — para repassar a vida e a obra do violonista. Neste domingo, você vai ficar por dentro dessa história. Não dá para perder

**LEIA NAS PÁGS.
B2, B3 E B5**

CONTINUAÇÃO DA PÁGINA B1

Pelos caminhos da vida e da música

Das obrigações como pai de família ao gosto pela arte musical e pela noite, Zé Barbeiro conta como deixou sua paixão pelo choro falar mais alto

CARLA CASTELLOTTI
Repórter

São Paulo, SP — Seguindo em frente, após a descoberta da Jovem Guarda e do choro Zé Barbeiro passou a caminhar no compasso da vida adulta: casou-se aos 24 anos, e da união com Carmen Roberto da Silva nasceram os filhos Fabrício, que hoje é professor de música e acompanha o pai tocando cavaquinho, e Isabela, estudante de Educação Física e espécie de xodó do pai, para quem ele compôs um frevo.

Pai de família que tinha a barbearia como ofício e a música como paixão, durante muitos anos Zé Barbeiro viveu o dilema comum à imensa maioria dos músicos — afinal, sustentar a casa vivendo unicamente de música parecia impossível. "Por gostar muito da noite — eu tocava à noite e continuava abrindo a barbearia de manhã —, enquanto era casado e os filhos eram pequenos eu não tinha coragem de largar a música de vez ou de assumir apenas ela. Mas a partir do momento em que eles (os filhos) ficaram adultos, eu abandonei a barbearia. Isso faz uns 15 anos, foi lá em 1995, 1996, quando eu

aderi à música e resolvi fazer o que eu gosto".

A REVIRAVOLTA

Embora tenha mantido o apelido, o então barbeiro largou o ofício que aprendeu com o pai e foi viver exclusivamente de música. Requisitado, o violonista permaneceu durante muito tempo à sombra de artistas e grupos os quais acompanhava, o que, de toda forma, jamais o impediu de mostrar sua própria personalidade musical. Contabilizando parcerias com nomes como Elizeth Cardoso, Altamiro Carrilho, Zeca Pagodinho, Dona Inah e Batatinha, aos poucos Zé Barbeiro entrou para a seleta lista dos 'monstros' do violão sete cordas no Brasil.

Atualmente o músico desfila com seus arranjos nas rodas de choro paulistanas, entre os bares de Pinheiros e da Vila Madalena, bairros de notável tradição boêmia da capital paulista. Aproveitando o convite do Instituto Itaú Cultural para cobrir o lançamento de mais uma leva de editais do Programa Rumos — em cuja programação se destacava o nome do nosso violonista —, a *Gazeta* esteve no O do Bo-

rogodó, um dos redutos da turma que aprecia a boa vida na metrópole que não dorme e onde Zé Barbeiro se apresentava ao lado do grupo Choro Rasgado. Com os músicos improvisando em cima de cada uma das canções que executavam, o bar instalado numa ruazinha pacata de Pinheiros lotava com gente que ia ao lugar para paquerar, dançar gafieira e, claro, reverenciar o quinteto afiado composto também por Roberta Valente (pandeiro), Alessandro Penezzi (violão), Rodrigo Y Castro (flauta) e Fabrício Rosil (cavaquinho).

Tem sido assim, inclusive, que Zé Barbeiro garante uma entrada fixa de dinheiro no orçamento. Ele toca às terças-feiras no O do Borogodó, às sextas no bar do antigo caminhoneiro Cidão, que fica na badalada Vila Madalena, e aos sábados participa de uma feijoada. Mas a diversão de tocar com os amigos e a emoção de viver a noite não preenchiam por completo as aspirações do compositor, que às vésperas de completar 60 anos e contabilizando mais de 150 choros em seu repertório autoral, ainda não havia registrado sua obra em disco.

Zé Barbeiro, contudo, nunca

Leonardo Melo/Cortesia

No O do Borogodó, o barbeiro que largou o ofício para fazer o que mais gosta: tocar choro

parou para se preocupar com isso, estando sempre satisfeito. Entre eventuais viagens ao exterior como músico acompanhante, participações em diversas gravações e sem esquecer de suas tocaditas na noite, o instrumentista levava a vida fazendo o que mais gostava, tocar choro. Mas sua trajetória mudou no-

vamente quando, viúvo, o músico encontrou Karina Poll. Cerca de 20 anos mais nova que o mestre, a moça não resistiu aos encantos do experiente violonista e tornou-se não somente o 'braço direito' do músico, mas também sua mulher.

"Eu fiquei viúvo, mas dei a maior sorte de achar outra mu-

lher que me queria. Às vezes a gente tem uns 'arranca-rabos', mas a gente vai levando. Ela está me ajudando ainda, porque ela acha que eu sou muito vagabundo. Ela é meu braço direito e você sabe, né, em volta de um vagabundo tem que ter alguém que trabalhe", diz, rindo, enquanto espera Karina retrucar.

Graças à inscrição feita por Karina num edital da Fundação Nacional de Artes (Funarte), em 2008 Zé foi selecionado pelo Projeto Pixinguinha. Com o prêmio, saía em 2009 seu primeiro registro fonográfico, o elogiadíssimo *Segura a Buchal*, álbum cujas faixas exibem sua pegada veloz, sincopada e cheia de malícia, marcas inconfundíveis de sua musicalidade. Antes, em 2006, com o grupo Choro Rasgado, o músico já havia lançado o álbum *Baba de Calango*, no qual estão registradas sete de suas músicas e outras sete do multi-instrumentista Alessandro Penezzi.

A PRIMEIRA VEZ DE ZÉ BARBEIRO

Imprevível do começo ao fim. Sendo você amante do choro ou não, permanecer impassível à pegada veloz e sincopada de Zé Barbeiro neste disco é praticamente impossível. Considerado o maior violonista de sete cordas em atividade no País, Zé, que se tornou um nome bastante requisitado no universo dos músicos acompanhantes, também enveredou

pelos caminhos da composição — hoje, são mais de 160 choros de sua autoria. *Segura a Buchal* é seu primeiro álbum, resultado da seleção no Projeto Pixinguinha, no qual foi contemplado em 2008. Os títulos das músicas, como *Ponto de Tripa*, *Bafo de Bodê* e a própria *Segura a Buchal*, dão uma dimensão da malandragem e da irreverência contidas no registro.

SERVIÇO

Disco: *Segura a Buchal* (2009)

Artista: Zé Barbeiro

Gravadora: independente

Distribuição: Tratore

Preço: R\$ 25, em média

Onde encontrar: www.tratore.com.br

PARA OUVIR TAMBÉM

Disco: *Baba de Calango* (2006)

Banda: Choro Rasgado

Gravadora: Maritaca

Distribuição: Tratore

Preço: R\$ 15, em média

Onde encontrar:

www.tratore.com.br

Sobre o álbum: o primeiro disco do grupo Choro Rasgado é o registro do "renascimento do gênero", segundo observou o violonista gaúcho Yamandu Costa. Aquí, o

multi-instrumentista Alessandro Penezzi e o bamba das sete cordas Zé Barbeiro dividem a autoria das 14 músicas que compõem o trabalho.

FOLHA DE S. PAULO

QUARTA-FEIRA, 23 DE M

CRÍTICA MPB

Anaí Rosa se apoia em músicos de primeira linha e bom repertório

“Samba Comigo” é o segundo disco autoral da cantora paulista, escoltada por Zé Barbeiro e Nailor Proveta

CARLOS BOZZO JUNIOR
COLABORAÇÃO PARA A FOLHA

O perigo de gravar um disco como “Samba Comigo”—só com músicos e arranjadores de primeira linha—é ser ofuscado por eles.

Isso não ocorreu com Anaí Rosa, que há 23 anos canta para as pessoas dançarem. “Samba Comigo” é seu segundo disco—o primeiro foi “Influências”, de 2004.

Entre as 14 faixas, há um repertório bonito, bem selecionado. Há naipes de metais incríveis, que soam como um só instrumento.

Anaí iniciou-se na música aos dez anos tocando violino e flauta doce, além de cantar no coral infantil.

Na Unicamp, estudou viola de arco e graduou-se bacharel em música. Apresentou-se com a Orquestra Sinfônica de Campinas e enveredou pelo canto popular para ajudar a custear os estudos.

Tocou nos bares do interior e veio para a capital. Há nove anos, canta na banda Havana Brasil.

Cantou músicas em espanhol, de Natal, de Carnaval, fez festa junina, forró, muito choro e samba para chegar aos R\$ 50 mil que custearam seu novo CD.

O resultado traz uma pegada forte de MPB ao utilizar um regional de “cozinha” para registrar músicas sem bateria, só com percussão.

Zé Barbeiro, exímio violonista, é quem assina alguns arranjos de base, dando o chão do disco. O arranjo de sopros é de Nailor Proveta.

“Já Dizia Salomão”—um samba rápido de Sizaõ Machado e Jean Garfunkel—e “Garoto de Pobre”, de Geral-

do Filme (1928-1995), certificam o casamento entre os dois arranjadores.

Já “Rainha Sereia” mostra um toque de candomblé com berimbau de Dinho Nascimento, um especialista no instrumento.

SAMBA COMIGO

ARTISTA Anaí Rosa
GRAVADORA Independente
QUANTO R\$ 25, em média
AVALIAÇÃO ótimo

SESCSP APRESENTA

sempre um papo ano 25

VENHA CONVERSAR COM
CARLOS HERCULANO LOPES

LANÇAMENTO DOS LIVROS
POLTRONA 27
ED. RECORD

A MULHER DOS SAPATOS VERMELHOS
GERAÇÃO EDITORIAL

16/03, QUARTA-FEIRA, ÀS 20h

SESC VILA MARIANA
RUA PELOTAS, 141 - TEL.: 5080-3000

ENTRADA GRÁTIS
LATAÇÃO: BOMBA A QUADRANTE DA SALA DE LUGARES

WWW.SEMPREUMPAPO.COM.BR

PROGRAMA-SE:
LUCAS FIGUEIREDO - 06/04
ANA PAULA MAIA - 19/04

patrocínio:
BANCO

TEATRO
ARTE EM TODOS OS
apresenta

PINA BAUSCH TANZ

Dias: 14, 16, 17, 18 e 19 d

GRUPO CORPO

Dias: 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13

SÃO PAULO COMPAN

Dias: 26, 27 e 28 de ago

COMPANHIA DE DAN

Dias: 9, 10, 11, 13, 14, 15,

AKRAM KHAN COMP

Dias: 13 e 14 de outubro

15 e 16 de outubro (Gros

SASHA WALTZ & GUE

Dias: 29 e 30 de outubro

Música. Lançamento

PANORAMA DO CHORO
PAULISTANO CONTEMPORÂNEOSesc Pompeia. Rua Clélia, 93, telefone
3871-7700. Hoje e amanhã, às 21 h. R\$ 4 a R\$ 16 Seleção. Autores e
músicos do projeto

A NATA DO CHORO PAULISTANO

Lucas Nobile

O despojamento e a informalidade sempre marcaram as rodas de choro desde seu surgimento, no Rio do século 19. Naquela época, músicos tocavam de ouvido, entrando na onda da liberdade dos improvisos. Hoje, o cenário mudou bastante. Mas mesmo que a maioria dos instrumentistas saiba ler partituras, o espírito de descontração cultivado desde o período dos conjuntos regionais não se perdeu. Por todo o País observa-se o fortalecimento do gênero, com diferentes sotaques musicais para cada região.

São Paulo nunca ficou atrás com a força da sua cena de choro, mas ninguém havia se interessado em documentá-la, até que os pesquisadores e percussionistas Roberta Valente e Yves Finzetto decidiram mapear o gênero na maior cidade do Brasil.

O resultado disso é o projeto idealizado pela dupla, *Panorama do Choro Paulistano Contemporâneo*, que reúne temas de 16 compositores atuais de São Paulo em um disco, cujo repertório será apresentado hoje e amanhã, no Sesc Pompeia. Entre eles, nomes de peso como Laércio de Freitas, Nailor "Proveta" Azevedo, Alessandro Penezzi, Zé Barbeiro e Izaias Bueno de Almeida, o Izaias do Bandalim. Todos os autores participarão das apre-

Gênero ganha mapeamento da cena contemporânea com disco e shows

sentações - com exceção de Proveta, com um problema no braço -, acompanhando o competente sexteto Ô do Borogodó.

Lançando agora seu primeiro fruto, o Panorama terá desdobramentos ainda para o ano que vem, com a preparação de um segundo disco e um documentário. No dia 16 de abril, o grupo apresentará novamente os temas do Panorama, desta vez, na recém-inaugurada Casa do Núcleo, espaço concebido por Benjamin Taubkin. "Uma cidade que já teve no passado compositores como Garoto, Antonio Rago e tantos outros, e hoje tem um cenário tão forte precisa dessa documentação", diz Yves Finzetto.

A ideia surgiu em 2008 com Yves, que encontrou em Roberta a parceira para levá-lo adiante. Eles tiveram um árduo processo de pesquisa, facilitado, é verdade, pelo fato de serem do métier e tocarem há anos nas melhores rodas de choro de São Paulo. "Eu nem sonhava em tocar e já fazia panfletos para di-

PROJETO É
MARCADO PELA
DIVERSIDADE DA
CURADORIA

projetos fotográficos", diz Roberta. No disco, Roberta e Yves conseguiram reunir temas dos compositores atuais mais representativos do choro de São Paulo. Expressando com fidelidade a linguagem do gênero, a dupla teve méritos em compilar temas de autores e ins-

trumentistas de diferentes escolas e gerações. A consequência desse balaio sadio é a diversidade e a criatividade das composições.

"Para retratar o choro de São Paulo, seria para fazer uma caixa de discos. O projeto é de muita responsabilidade pra gente, que optou por fazer um recorte. Escolhemos músicos jovens para tocar esse repertório, mas tem a linguagem tradicional de choro, com base nos conjuntos regionais", explica Yves Finzetto, referindo-se aos comparsas do grupo Ô do Borogodó.

No palco, com a participação dos compositores, o sexteto ainda mostrará, além de obras compiladas pelo projeto, temas dos violonistas Zé Barbeiro (*Não Me Siga Que Não Sou Novela*), Alessandro Penezzi (*Como Raul Gasta*), Israel Bueno de Almeida (*Choro Manco*), Edson José Alves (*Canção Inesperada*), Luizinho 7 Cordas e Everson Pessoa (*Curioso*), em parceria com o cavaquinista Maurílio Oliveira, assim como Everson, também do Quinteto em Preto e Branco), Ruy Weber (*Choro 88*) e Edmilson Capelupi (*Cuco*), o acordeonista Toninho Ferragutti (*Santa Gafieira*), os cavaquinistas Milton de Mori (*Saudades de Radamés*) e Arnaldinho Silva (*Tocando pra Marizá*), o flautista João Poletto (*Lá Pelas 9*) e o saxofonista Thiago França (*Irmãos de Briga*).

*
Análise: Henrique Cazes

A evolução que ainda preserva o tradicional

Os elementos que se misturaram para o surgimento da música popular urbana, ao longo do século 19, foram basicamente os mesmos, em diferentes lugares. Danças vindas da Europa, especialmente a polca e a habanera, o sotaque musical de cada colonizador e as influências rítmicas trazidas da África. Se compararmos o choro, a beguine da Martinica, o danzon de Santiago de Cuba e o ragtime norte-americano, veremos que tudo veio da polca, massal aos olhos o fato de o choro ter atingido um grau muito mais elevado de elaboração. E por que isso teria acontecido?

Primeiramente, devemos creditar nossos pioneiros, músicos como Joaquim Callado, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga, dentre outros, que exerceram forte liderança, cada qual em um front do choro, estabelecendo um alto padrão de composição que dura até hoje. Não foi à toa que músicos como Carlos Gomes e Villa-Lobos viram em Anacleto e Nazareth a expressão de nossa identidade musical.

A geração de Pixinguinha, Candinho e Bonfíglio de Oliveira deu forma definida ao choro, fazendo com que esse termo significasse também um gênero musical. E o mais interessante é que, mesmo depois de um estilista genial como Pixinguinha, o choro não parou de experimentar. Radamés Gnattali e Garoto trouxeram informações do jazz e do clássico. Severino Araújo traduziu a big band enquanto K-Ximbinho e Paulo Moura aprofundaram o namoro entre choro e jazz. A musicalidade chorística espalhou-se, levada pelas ondas do rádio e por meio de grandes solistas, dos quais ainda temos Zé Menezes e Altamiro Carrilho.

Nos momentos mais difíceis, após a morte de lideranças como Jacob de Bandalim (1969) e Pixinguinha (1973), o choro encontrou meios de reagir, atraindo novas gerações. A minha, que entrou na roda em meados da década de 1970, investi na codificação e na transmissão organizada do conhecimento relativo ao assunto e o choro foi a escola.

Enquanto mais e mais jovens começam a tocar choro pelo Brasil, já temos alguns exemplos de bons intérpretes estrangeiros, como o bandolinista japonês Oh Akioka e a clarinetista israelense Anat Cohen. Na primeira década do século 21, podemos observar o brilho de uma nova geração, capitaneada por Hamilton de Holanda e Yamandu Costa, virtuosos que procuram equilibrar tradição e experimentação. Fazendo um balanço global e ouvindo o repertório de uma roda de choro de hoje em dia, chego à conclusão de que nos desenvolvemos em um modelo evolutivo acumulativo. Cada nova proposta que chega não descarta alguma prática do passado. As vezes, a grande novidade que um solista lança na roda é o balanço de uma polca amolecida do século 19.

Esse rico universo, em que cabem tradicionalismo e experimentação, amadorismo e profissionalismo, competição e solidariedade, improvisação e rigor formal, pulsa ao compasso da paixão: um diálogo musical vivo.

*
HENRIQUE CAZES
É CAVAQUINISTA,
COMPOSITOR E
AUTOR DE CHORO
- DO QUINTAL AO
MUNICIPAL

ACEVO INSTITUTO MOREIRA SALLES ORIENTAÇÃO

● Panorama
do Choro...
Grupo Ô do
Borogodó
(Pôr do Sol,
R\$ 20)

cultura

Choro que vence barreiras

**'Pau e Corda' leva
raiz da música
brasileira para o
palco do Teatro
Adamastor**

ALEX FRANCISCO
Da Redação

Clarinete e dois violões são, de forma inusitada, ideias para fazer o choro vencer barreiras. Ainda mais quando se junta técnica, virtuosismo e jovialidade no palco.

É com essa mistura que os violinistas Zé Barbeiro e Gian Correa e o clarinetista Alexandre Ribeiro, trio que compõe o projeto 'Pau e Corda', sobem ao palco do

Teatro Adamastor Centro.

O grupo faz uma homenagem à formação original dos grupos de choro do século 19 e aproveita o encontro de duas gerações para dar uma roupagem nova ao estilo consagrado por Joaquim Calado, Pinduguinha, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

A diferença de idades (Zé é o mais velho com 54 anos) não foi empecilho para o bom som. "É uma verdadeira aula tocar com ele que é uma referência para nós, além de ser um grande amigo", diz o clarinetista Alexandre Ribeiro.

Os músicos fazem o segundo show da turnê pelo Estado e, fortemente

influenciados pelas rodas de choro, também enriquecem a apresentação com estilos como baião, valsa e frevo, em um repertório instrumental totalmente brasileiro com referência em Luperce Miranda, Anacleto de Medeiros, Hermeto Pascoal e Dominguinhas.

"A apresentação tem momentos de complexidade e improviso. É também descontraída e convidamos o público a interagir conosco no palco", diz Ribeiro.

SERVIÇO

PAU E CORDA. Onde: Teatro Adamastor (Av. Monteiro Lobato, 734, Macedo). Quando: hoje, às 20h. Gratuito. Retirar ingressos meia hora antes.

► INTERNACIONAL

► MÚSICA

ZÉ BARBEIRO E O PÉ DE CACHORRO

.....POR LUIZ PIRES*

LUIZ FERNANDO ORTIZ

O Clube do Choro de Santos ganhou de presente do violonista Zé Barbeiro, inusitado choro de sua autoria denominado "PÉ DE CACHORRO", que rende homenagem aos conselheiros da entidade, Adilvaldo Peres (Valdo) e Newton Silva (Newtinho), pela inspiração do tema. Composto em novembro de 2009, após visita do compositor ao Clube do Choro, foi apresentado em primeira audição pelo grupo Pau & Corda, formado por Zé Barbeiro (violão 7 cordas), Alexandre Ribeiro (clarinete) e Luizinho 7 cordas (violão), durante show realizado no teatro Guarany, em Santos, no dia 28/06/2011, em comemoração ao Dia Estadual do Choro.

14 Zé Barbeiro é herdeiro da tradição dos músicos barbeiros do começo do século XX. Em sua obra concilia o tradicional e o moderno em uma lin-

guagem alegre, desafiadora, propondo um modo particular de choro, com uma rítmica arrojada e inovadora que aponta novos horizontes para a renovação desse estilo musical.

Sem bula explicativa ou contraindicações, assim é a obra do compositor Zé Barbeiro. Exprime seu pensamento de modo fiel, sem concessões a qualquer esquema escolástico. Seus temas recebem nomes bem-humorados, como "Clarineta Enchendo o Sax", "Chorâmbulo", "Bafo de Bode", "No Salão do Barbeiro", "Sessentário", "Chá de Macaco", "Koolongo", dentre outros e mantêm a mesma pegada de brincadeira.

Valdo e Newtinho nos contam que a alcunha "PÉ DE CACHORRO" se originou na década de 70, ocasião em que havia em Santos um contra-

PÉ DE CACHORRO
 este choro é dedicado aos amigos do
 CLUBE DO CHORO DE
 SANTOS

NOVEMBRO 2009
 ZE BARBEIRO

♩ = 120

FOLHA 1

FOLHA 2

**Banho, tosa
 e
 medicamentos**
 loja 1: 13 3323.4050
 loja 2: 13 3345.1200

baixista que fez parte dos conjuntos “Trilha Sonora” e “Classe A”, o qual, a todo músico ruim dizia: - “Este aí é um pé de cachorro”...! Portanto, ficou sacramentado entre os músicos que o cara que maltrata o instrumento é um pé de cachorro”...!

Importante ressaltar que a expressão foi entendida aos botequins de décima-quinta categoria que ficaram conhecidos também como “Pé de Cachorro”...!

PENEZZI, CHORÃO DE CORPO E ALMA

O multi-instrumentista piracicabano Alessandro Penezzi também merece destaque nesta edição. Com formação em Choro, desde os 13 anos apresenta-se profissionalmente, tendo acompanhado artistas como Carlos Poyares, Noite Ilustrada, Silvio Caldas, Dominginhos, Laércio de Freitas, Yamandú Costa, Beth Carvalho, Época de Ouro, Arismar do Espírito Santo, Oswaldinho da Cuíca, Proveta, Danilo Brito, Aleh Ferreira, André Mehmari, Maurício Carrilho, Luciana Rabello, Joel Nascimento, Rogério Caetano, Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo, entre outros.

Em 2003 passou a tocar com o grupo Choro Rasgado, encontrando no mestre Zé Barbeiro um parceiro ideal para seus voos instrumentais. Em 23/04/2010, Penezzi, Zé Barbeiro e o Choro Rasgado fizeram o show em comemoração ao “Dia Nacional e Municipal do Choro”, no Teatro Guarany, em Santos.

Penezzi se diz “chorão de corpo e alma” e tem como mestres Baden Powell e Raphael Rabello.

O músico está entre os bambas, camisa titular na Seleção Brasileira do Choro. Mestre instrumentista, inventor de belezas musicais e intérprete de múltiplos brasis.

★ é Vice-Presidente do Clube do Choro

LANÇAMENTO DE EP DO CAOS DO SUBÚRBIO

Criado em 2001, o grupo procura ser, por meio do hip-hop, um interlocutor da população socialmente excluída. Neste show, lança o EP "Caixa de Pandora".

| Galeria Olido – Vitrine da Dança. Centro. Dia 31, 19h. Grátis (não é necessário retirar ingresso)

MANO RÉU E CONVIDADOS

Show: "Essa tal de reinvenção".

Mano Réu faz show de hip-hop no Terminal Vila Nova Cachoeirinha (ao lado do CCJ) e apresenta canções do álbum "Reinvenção" e das mix tapes "Eternamente break dance". Participam convidados que atuam na região dos bairros da zona norte: Vila Brasilândia, Freguesia do Ô e Vila Nova Cachoeirinha.

| Terminal Vila Nova Cachoeirinha. Zona Norte. Dia 22, 18h. Grátis (não é necessário retirar ingresso)

OS MULHERES NEGRAS

Formado pela dupla Mauricio Pereira e André Abujamra, Os Mulheres Negras celebra 30 anos de carreira. Com uma música que mistura gêneros e estilos, a dupla atraiu uma legião de fãs nos anos 1980 e início dos 1990 e reaparece no início desta década, trazendo experiências individuais.

| Centro Cultural São Paulo – Sala Adoniran Barbosa. Centro. Dia 24, 19h. R\$ 20 (ingressos na bilheteria ou pelo site www.ingressorapido.com.br, podendo ser adquiridos, via internet, a partir de 30 dias antes do evento)

QUINTETO DO ZÉ

Show: "Sem massagem". Dir. musical: Zé Barbeiro (violão). Com Makiko Yoneda (piano), Cesar Roversi (saxofone), Eduardo Malta (contrabaixo) e Giba Favery (bateria).

Novo grupo musical contemporâneo que interpreta repertório essencialmente de choro com instrumentação de jazz. O desafio dos músicos está na troca estabelecida entre o compositor e as diferentes leituras de sua obra.

| Teatro Municipal da Mooca Arthur Azevedo. Zona Leste. Dia 4, 19h. Grátis

RODA DE CHORO

Encontro entre diferentes gerações de chorões e público em um ambiente descontraído.

| Teatro Municipal de Mooca Arthur Azevedo. Zona Leste. De 3 a 31. Sáb., 18h. Grátis (não é necessário retirar ingresso)

TRUPE CHÁ DE BOLDO

Participações especiais: Negro Léó e Iara Rennó (ambos autores de músicas do disco).

O grupo faz o show de lançamento de seu terceiro álbum, "Presente", que segue o trabalho coletivo na experimentação com sons variados.

| Centro Cultural São Paulo – Sala Adoniran Barbosa. Centro. Dia 31, 19h. R\$ 20 (ingressos na bilheteria ou pelo site www.ingressorapido.com.br, podendo ser adquiridos, via internet, a partir de 30 dias antes do evento)

VESPAS MANDARINAS

Destaque no cenário pop rock brasileiro, Vespas Mandarinas lança o compacto em vinil "O ovo enjaulado", em que experimenta novos estilos e formações dentro do universo do rock.

| Centro Cultural São Paulo – Sala Adoniran Barbosa. Centro. Dia 10, 19h. R\$ 20 (ingressos na bilheteria ou pelo site www.ingressorapido.com.br, podendo ser adquiridos, via internet, a partir de 30 dias antes do evento)

VIOLÕES DA GAROA

Apresentado no teatro que sedia o Clube do Choro de São Paulo, este projeto instrumental traz músicas de quatro compositores paulistas que se consagraram por meio do violão, influenciando gerações de instrumentistas dentro e fora do Brasil.

| Teatro Municipal da Mooca Arthur Azevedo. Zona Leste. Dia 3, 21h. Grátis

CIRCUITO MUNICIPAL DE CULTURA

DIVERSOS ESPAÇOS | GRÁTIS

Diversos espaços culturais, como teatros municipais, bibliotecas públicas (BP), roteiros de ônibus-biblioteca, CEUs, casas de culturas, parques e outros, recebem esta programação.

| Para atividades ao ar livre, não é necessário retirar ingresso. Nos teatros, retirar ingresso a partir das 14h. No Teatro Martins Penna e demais espaços, a partir de uma hora antes. No Centro Cultural São Paulo, a partir de duas horas antes.

AMA CAMPOS

Músico e compositor, Campos tem músicas suas classificadas em festivais de canção em cidades do interior paulista, respectivamente em 2008 e 2009. Participa ativamente de eventos nos CEUs e saraus da cidade. Produz e apresenta o programa Sertão Poético, que vai ao ar pela rádio Sarau.

| CEU Caminhos do Mar. Zona Sul. Dia 13, 19h30

| CEU Jaçanã. Zona Norte. Dia 14, 19h

| CEU Vila Curuçá. Zona Leste. Dia 30, 19h

QUIN TETO DOZÉ

AGENDA

24/09 - OSASCO - FITO

Endereço: Rua Camélia, 26

Jardim das Flores, 13h

13/10 - MOGI DAS CRUZES

Endereço: Rua Dr. Corrêa, 515 - Centro, 20h

17/10 - CAMPINAS

UNICAMP - Instituto de Artes da Universidade de Campinas

Teatro do Instituto de Arte - 19h

06/11 - SANTA CRUZ DO RIO PARDO

Cine Teatro São Pedro

Endereço: Rua Conselheiro Antonio Prado, 560, 20h

17/11 - JUNDIAÍ - COLÉGIO DE MÚSICA CRISTÃ

Endereço: Rua Dr. Leonardo Cavalcanti, 180. Centro

Realização:

D-2

Galeria

A TRIBUNA
www.tribuna.com.brSábado 20
agosto de 2016

A rebeldia de quem prega o diferente

Zé Barbeiro e seu Quinteto provocam controvérsias ao serem acusados de *profanação* ao choro tradicional

JOSÉ LUIZ ARAÚJO
DA REDAÇÃO

Não convidem à mesma mesa Zé Barbeiro e o pessoal da antiga. Diante do improvável encontro, a cerveja vai esquentar. Ele é adepto do choro contemporâneo jazzístico, o que faz os tradicionais torcerem o nariz ao que definem *profanação* ao sagrado estilo de Jacob do Bandolim, Pixinguinha e Cia.

"Não falta quem — até alguns amigos — rejeita nossa obra. Pensamos diferente. A música — e as artes — tem que sair da mesmice, caminhar para a frente. E muitos também acham que nosso som é difícil", diz Barbeiro. Isto porque, defende, o choro do seu quinteto tem breques, bases de bateria e baixo e é dançante. "O samba e o jazz de raiz continuam, mas deram origem às variações".

Para você poder entrar nessa briga e opinar com autoridade, boa dica é acompanhar a apresentação do Quinteto do Zé, hoje, às 21h, no Teatro Guarany, com Zé Barbeiro (violão de 7 cordas), Cesar Roversi (saxofone), Eduardo Malta (contrabaixo), Giba Revery (bateria) e Makiko Yoneda (piano).

O grupo mostra as dez faixas

Zé (último do lado direito) buscou na noite paulistana músicos com o perfil necessário ao seu sonho

(compostas por Zé, bem como os arranjos) do disco de estreia, *Sem Massagem*, e outras músicas ao seu estilo. Foram três anos de maturação para a formação do grupo e um ano para colocar o CD no forno. "Eu queria sair da formação original

(pandeiro, cavaco, violão, flauta e bandolim) e ousar".

Zé reuniu o grupo na noite paulistana. "Sempre chegava um com seu instrumento e dava uma canja. Selecionei e que eu queria para o choro contemporâneo jazzístico. E peguei

gente que tocava com a cantora Nair Rosa. A novidade é a japonesa Makiko, de formação erudita, que se apaixonou pelo choro quando visitou o Brasil".

TEM SENTIDO

O nome *Sem Massagem* é emblemático. Refere-se à posição do quinteto, que é não fazer afagos ao choro tradicional, embora o respeite e o toque. Outra chancela é o improviso.

"Compus as músicas e os arranjos com a preocupação de dar liberdade a todos. Só não pode errar a linha melódica. O choro tem três métricas que se repetem duas vezes: AA, BB, CC. A improvisação acontece nessas duas últimas".

Para quem não sabe, o improviso tem morte súbita. "Fica lá. Em cada show a música é a mesma e o improviso sai na hora. Tocamos obras de Jacob e Pixinguinha, mas com nossa pegada, e os puristas chamam".

O lado bom é que se o músico errar, desafinar, o público não percebe. "(Risos). A menos que seja músico ou tenha um ouvido apurado".

O compositor e violonista afirma que tem mais 190 músicas, mas dificilmente alguém lhe pede uma, até porque, apesar de existir, quase ninguém canta choro. Aos poucos, Zé afirma que vem se esforçando para deixar todas registradas. "Caso contrário, não deixarei um legado. É uma produção que se perderá com o tempo".

Por outro lado, relata que muitos jovens têm ido aos shows do Quinteto, gente que até estuda música e quer seguir na profissão, que não é das mais rentáveis e vive no limbo, midiaticamente falando.

Mesmo assim, lotar uma casa ou teatro é trabalho hercúleo. Na verdade, conta o músico, vão os amigos e quem gosta de fato de uma música diferenciada. E, mesmo assim, o quinteto ainda pede que todos levem suas famílias.

O choro (e a música instrumental) não possui muitas casas na noite brasileira (São Paulo, a maior capital do País, tem uma) e não frequenta a programação televisiva.

"O músico vive da noite, de shows nas unidades do Sesc e do convite para acompanhar cantores ou suas gravações. A menos que você seja um Hermeto Paschoal, mas só há um. A música cantada tem bem mais apelo e poder. Quem surgiu depois de Ademilde Fonseca, cantora chamada de a Rainha do Choro?".

O show de logo mais acontece graças ao apoio do edital ProaC, do Governo do Estado de São Paulo, e ao importante Clube do Choro de Santos. Entrada gratuita. Praça dos Andradas, 100, Centro.

Programe-se

>Teatro

Nelson Rodrigues

HOJE. Adaptação de *O Beijo no Asfalto*, estreia, às 20h, o espetáculo *O que você realmente está fazendo é esperar o acidente acontecer*, da Cia Acidental, no Teatro Procópio Ferreira, em Guarujá.

GRATUITO
AV. DOM PEDRO I, 350, TEJERENA

>Shows

Capital Inicial

HOJE. A banda apresenta *Acústico NYC*, às 22h, no Mendes Convention Center, com vários sucessos.

DE R\$ 80,00 A R\$ 120,00
AV. FRANCISCO GUECERIO, 206, SANTOS.

Simoninha

HOJE. O cantor leva, às 20h30, ao Sesc Bertioxa, o show *Baile do Simoninha*. Retirar ingresso na Central de Atendimento, com credencial plena ou CPF.

GRATUITO
RUA PASTOR DIALMA DA SILVA COMBRA, 20, RIO DA PRAIA.

>Teatro

Além da Vida

HOJE. Às 20h, no Teatro Municipal Brás Cubas, o espetáculo inspirado nas obras psicografadas por Chico Xavier e Divaldo Pereira Franco aborda temas bem atuais como reencarnação, aborto, drogas, suicídio, homossexualidade, racismo, família, vida após a morte e outros.

INGRESSOS CUSTAM ENTRE R\$ 35,00 E R\$ 70,00
AV. PINHEIRO MACHADO, 48, SANTOS.

CinEspaço Santos

Av. Euclides da Cunha, 21
Gonzaga - Santos
Tel (13) 3264 4064
www.cinespaco.com.br
gerenciamento@cinespaco.com.br

Alvará de funcionamento nº 252.947-9
Loteção 339 Iguape

PROGRAMAÇÃO DE 18 A 24 DE AGOSTO DE 2016

FRANCOFONIA - LOUVRE SOB OCUPAÇÃO	De Alexander Sokourov • Alemanha, França, Holanda • 2015 • 88 min. • 18 anos • drama	13h40 17h20	15h30 19h10
MOSTRA WOOD ALLEN (de 18 a 24/08 às 21h)	De 18/08 <i>Magia no Lar?</i> De 19 a 21/08 <i>Vicky Cristina Barcelona</i> De 22/08 <i>Blue Jasmine</i> De 23/08 <i>Reencontro Irracional</i> De 24/08 <i>Amante e Dançarino</i> De 25/08 <i>Call Society</i>		
NEGÓCIO DAS ARÁBIAS	De Toni Tykwer • Alemanha, França, EUA, Reino Unido • 2016 • 97 min. • 14 anos • drama	14h	19h
UM AMOR À ALTURA	De Laurent Tirard • França • 2016 • 89 min. • 12 anos • Comédia romântica	16h30	21h
MÃE SÓ HÁ UMA	De Anna Maynard • Brasil • 2015 • 12 min. • 15 anos • Comédia doméstica	13h30 17h10	15h20 19h10
MENINO 22: INFÂNCIAS PERDIDAS NO BRASIL	De Ruytin Franco • Brasil • 2016 • 69 min. • 12 anos • Documentário	19h	
ESPAÇO ALÉM - MARINA ABRAMOVICH E O BRASIL	De Marco Del Fiol • 2015 • 87 min. • 14 anos • Documentário	20h50

Em show de março do ano passado, Jean Freitas faz dueto com Zé Barbeiro

Música

Jean Freitas terá novo show com Zé Barbeiro

Evento será no próximo dia 5 de novembro e terá participação de quinteto

Sérgio Fleury Moraes
Da Reportagem Local

O músico santa-cruzense Jean Carlos de Freitas, 18, vai se apresentar novamente com o parceiro Zé Barbeiro no próximo dia 5 de novembro no Palácio da Cultura "Umberto Magnani Netto". Será a segunda vez que o santa-cruzense "Jean da Sanfona" participa de um show com o ícone brasileiro do violão de sete cordas. Os dois já se apresentaram em março do ano passado.

Desta vez, porém, Barbeiro vai trazer seu quinteto. O grupo representa um projeto musical diferente neste ano e foi premiado pelo Proac — Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo. São cinco músicos que já lançaram o disco "Sem Massagem", que Zé Barbeiro

considera o trabalho mais ouso de sua carreira.

O "Quinteto do Zé" é integrado por instrumentistas de origens musicais e culturais diferentes. Cada um deles tem formação em conservatórios, universidades, cursos de música, enquanto Zé é autodidata. Além do violonista, Makiko Yoneda, Cesar Roversi, Eduardo Malta e Giba Favery são especializados em linguagens

diversificadas. Eles se propuseram estudar a obra de Zé Barbeiro, surgindo o grupo musical que tem o choro como foco principal.

Zé Barbeiro conheceu Jean Freitas no final de 2014, durante um workshop em Ourinhos, quando perguntou ao violonista se podia tocar algo. Dedilhou seu talento na sanfona e encantou o premiado músico a ponto de ambos trocarem

telefones. Daí para o show em Santa Cruz, foi um pulinho, ou melhor, cinco meses. Para o então adolescente, foi um momento mágico, já que Barbeiro acompanhou Silvio Caldas, Ângela Maria, Jamelão, Zeca Pagodinho, Altamiro Carrilho e outros, além de participar de turnês internacionais.

Jean Freitas praticamente nasceu músico. Aos dois anos, tocava pandeiro para logo aprender violão. Mas se apaixonou mesmo pela sanfona. Jean já participou de apresentações ao lado de Sérgio Reis, Inezita Barroso, Irmãs Galvão, e Osvaldinho do Acordeon.

O show "Quinteto do Zé & Jean Freitas" está programado para às 20h30 do domingo, 5 de novembro. Os ingressos custam R\$ 10 e estão à venda no "Palácio da Cultura Umberto Magnani Netto". ●●

"Quinteto do Zé" vai se apresentar em Santa Cruz com Jean Freitas

Universidade de São Paulo

ATA DE DEFESA

Aluno: 27157 - 5902179 - 1 / Página 1 de 1

Ata de defesa pública de Tese do(a) Senhor(a) Cibele Odete Palopoli no Programa: Música, do(a) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Aos 11 dias do mês de maio de 2018, no(a) Auditório Lupe Cotrim realizou-se a Defesa da Tese do(a) Senhor(a) Cibele Odete Palopoli, apresentada para a obtenção do título de Doutora intitulada:

"Violão velho, Choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro"

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
Adriana Lopes da Cunha Moreira	Presidente	ECA - USP	<i>Aprovado</i>
Marcos Branda Lacerda	Titular	ECA - USP	<i>Aprovado</i>
Carlos Gonçalves Machado Neto	Titular	Externo	APROVADO
Alberto Tsuyoshi Ikeda	Titular	UNESP - Externo	<i>Aprovado</i>
Carlos de Lemos Almada	Titular	UFRJ - Externo	<i>Aprovado</i>

Resultado Final: *Aprovada*

Parecer da Comissão Julgadora *

A banca destaca a originalidade da pesquisa e a relevância do trabalho

Eu, *Onon Guilherme Lygia*, lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as). São Paulo, aos 11 dias do mês de maio de 2018.

Marcos Branda Lacerda

Carlos Gonçalves Machado Neto

Alberto Tsuyoshi Ikeda

Carlos de Lemos Almada

Adriana Lopes da Cunha Moreira
Presidente da Comissão Julgadora

* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em 15.05.2018 e, portanto, o(a) aluno(a) faz jus ao título de Doutora em Artes obtido no Programa Música - Área de concentração: Musicologia.

Mário Videira Junior
Presidente da Comissão de Pós-Graduação

Prof. Dr. Mario Rodrigues Videira Junior

Presidente da CPG/ECA

Nº USP 3031661