

Acompanha o  
CD 3656

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP  
INSTITUTO DE ARTES

RICARDO CARDIM DE CERQUEIRA

ZEQUINHA DE ABREU:  
ALÉM DO TICO-TICO NO FUBÁ

Mestrado em Musicologia

São Paulo  
Julho/2005



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**RICARDO CARDIM DE CERQUEIRA**

**ZEQUINHA DE ABREU:  
ALÉM DO TICO-TICO NO FUBÁ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes-UNESP (Universidade Estadual Paulista), como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Alberto T. Ikeda.

**BIA**

**São Paulo**  
**Julho/2005**





# Sumário

RESUMO

ABSTRACT

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO .....                                                     | 08  |
| 1. VIDA, APRENDIZADO E TRABALHO .....                                | 16  |
| 1.1. Síntese biográfica .....                                        | 16  |
| 1.2. O aprendizado musical .....                                     | 21  |
| 1.3. Zequinha de Abreu e a São Paulo dos anos 1920-1930 .....        | 25  |
| 1.4. Os trabalhos realizados na capital .....                        | 30  |
| 2. EDIÇÕES IMPRESSAS: A MÚSICA COMO MERCADORIA .....                 | 43  |
| 2.1. A relação com a "Irmãos Vitale" .....                           | 44  |
| 2.2. As partituras impressas versus sua interpretação .....          | 51  |
| 3. PRODUÇÃO MUSICAL: "IMAGENS" DE UMA ÉPOCA .....                    | 56  |
| 3.1. Um grande compositor de choros? .....                           | 56  |
| 3.2. Serestas e o choro em São Paulo .....                           | 60  |
| 3.3. Os gêneros: choros, valsas e outras músicas de baile .....      | 67  |
| 3.3.1. Choros .....                                                  | 67  |
| 3.3.2. Valsas .....                                                  | 69  |
| 3.3.3. Maxixes, sambas e outros gêneros .....                        | 72  |
| 4. ANÁLISE DAS MÚSICAS .....                                         | 80  |
| 4.1. Definição dos termos da análise .....                           | 80  |
| 4.2. Choros: características principais .....                        | 86  |
| 4.2.1. Tico-tico no fubá .....                                       | 86  |
| 4.2.2. Elementos comuns aos choros .....                             | 95  |
| 4.3. As valsas para análise .....                                    | 106 |
| 4.3.1. As características de Branca e outras valsas .....            | 108 |
| 4.3.2. Criação intuitiva e originalidade nas seções principais ..... | 114 |
| 4.3.3. Valsas "tristes" .....                                        | 117 |
| 4.8. Os gêneros de carnaval e de outras danças .....                 | 124 |

|                                             |     |
|---------------------------------------------|-----|
| CONCLUSÕES .....                            | 130 |
| BIBLIOGRAFIA .....                          | 137 |
| ANEXOS .....                                | 144 |
| I. Fotografias .....                        | 145 |
| II. Partituras analíticas .....             | 150 |
| III. Manuscritos autógrafos .....           | 172 |
| IV. Capas de partituras .....               | 179 |
| V. Relação de composições e gravações ..... | 186 |

## Agradecimentos

A direção da Faculdade de Educação é constituída de um coletivo trabalhando em conjunto e de uma equipe de docentes e técnicos que possibilita a realização de um momento de encontro com a comunidade acadêmica e com a sociedade em geral. Este momento é fundamental para a realização de um trabalho de pesquisa e de ensino que seja significativo e que contribua para a formação de uma geração de profissionais que sejam capazes de atuar em uma sociedade em transformação.

Um primeiro agradecimento é dirigido à Direção da Faculdade de Educação, em especial à Diretora, Dra. Maria Helena de Almeida, e aos membros da equipe de trabalho, em especial à Dra. Maria Helena de Almeida, que possibilita a realização de um momento de encontro com a comunidade acadêmica e com a sociedade em geral.

Agradeço aos professores da Disciplina "Teoria da Alfabetização", do Centro Cultural de São Paulo, em especial à Dra. Maria Helena de Almeida, que possibilita a realização de um momento de encontro com a comunidade acadêmica e com a sociedade em geral. Agradeço também aos professores da Disciplina "Teoria da Alfabetização", do Centro Cultural de São Paulo, em especial à Dra. Maria Helena de Almeida, que possibilita a realização de um momento de encontro com a comunidade acadêmica e com a sociedade em geral.

Um segundo agradecimento é dirigido à Direção do Museu Histórico e Pedagógico "Parque do Ipiranga", em especial à Diretora, Dra. Maria Helena de Almeida, e aos membros da equipe de trabalho, em especial à Dra. Maria Helena de Almeida, que possibilita a realização de um momento de encontro com a comunidade acadêmica e com a sociedade em geral.

Agradeço à Direção do Museu Histórico e Pedagógico "Parque do Ipiranga", em especial à Diretora, Dra. Maria Helena de Almeida, e aos membros da equipe de trabalho, em especial à Dra. Maria Helena de Almeida, que possibilita a realização de um momento de encontro com a comunidade acadêmica e com a sociedade em geral.

Um terceiro agradecimento é dirigido à Direção do Museu Histórico e Pedagógico "Parque do Ipiranga", em especial à Diretora, Dra. Maria Helena de Almeida, e aos membros da equipe de trabalho, em especial à Dra. Maria Helena de Almeida, que possibilita a realização de um momento de encontro com a comunidade acadêmica e com a sociedade em geral.

Um quarto agradecimento é dirigido à Direção do Museu Histórico e Pedagógico "Parque do Ipiranga", em especial à Diretora, Dra. Maria Helena de Almeida, e aos membros da equipe de trabalho, em especial à Dra. Maria Helena de Almeida, que possibilita a realização de um momento de encontro com a comunidade acadêmica e com a sociedade em geral.

*Aos meus pais, Sônia e Raimundo,  
responsáveis por minha melhor  
formação e...*

*À minha querida Célia, por seu  
apoio, compreensão, carinho e muita  
paciência.*



## Agradecimentos

A dissertação final de mestrado é resultado de um trabalho realizado pelo mestrando e seu orientador. No entanto, o caminho percorrido para se chegar a esse momento da pesquisa envolve tantas pessoas que a seção de agradecimentos acaba por ser insuficiente para abrigar os nomes dos muitos que tanto auxiliaram nessa difícil realização. Entre amigos, parentes e profissionais, de diversas áreas e instituições, há muito que dizer, de suas valiosas contribuições, que muitas vezes não são visíveis no trabalho final. Resumimos nosso agradecimento a esse pequeno espaço que, embora formal, está longe de ser uma mera obrigação institucional.

Um primeiro agradecimento todo especial a D. Leila de Abreu, neta de Zequinha de Abreu, cuja indispensável entrevista trouxe ao trabalho novas informações e me norteou a novas reflexões a respeito da biografia de Zequinha de Abreu.

Agradeço aos profissionais da Discoteca “Oneyda Alvarenga”, do Centro Cultural de São Paulo (importantes no início da pesquisa), em especial, a Célia Regina Alves de Oliveira que facilitou em muito o acesso às partituras de música popular brasileira, indicando os melhores caminhos para a pesquisa do acervo, estando sempre à disposição, que deve ser estendido a Evaldo Piccino pelas informações fonográficas certeiras e também a Francisco Carlos Coelho, Egle Alonso Coelho, Alice Tomie Sano, Gilberto Alves de Souza e Roque Santos de Souza.

Meu agradecimento especial, também, ao valiosíssimo Museu Histórico e Pedagógico “Zequinha de Abreu” e seus responsáveis, entre os quais: Yve Cilene Sobral que me deu amplo acesso ao acervo, e, também, Cristiana Medeiros, D. Maria Debbue Alves e o Sr. Reynaldo Zanirato Jr.

Agradeço à Editora Irmãos Vitale e a seu consultor musical o Sr. Cláudio Hodnik, que me concedeu entrevista na qual colhi importantes informações a respeito da relação do compositor com a editora. Importante também foi a contribuição dos professores doutores Vítor Gabriel de Araújo e José Geraldo Vinci de Moraes com seus ricos conselhos e apontamentos esclarecedores na qualificação.

Entre tantos nomes, que, de alguma forma, participaram dessa realização, não posso me esquecer de minhas irmãs Vera, Mônica e Sônia Cardim, amigos como Gilson Antunes, João Ferreira Cruz, Fábio Marins e Regina Yoshiko Uihara e dos conhecimentos adquiridos com o professor e musicólogo Dr. Paulo Augusto Castagna.

Por fim, agradeço a presteza, a paciência e a confiança do Professor Doutor Alberto T. Ikeda, orientador certo em tantos momentos difíceis no mestrado.



## Resumo

Esse estudo tem por objeto de pesquisa o compositor paulista Zequinha de Abreu e parte de sua produção musical, focalizando mais precisamente sua atuação na cidade de São Paulo nas décadas de 1920 e 1930. O objetivo é compreender Zequinha de Abreu, através do estudo de sua vida, do contexto histórico no qual viveu, e das análises de uma amostra de suas músicas, procurando encontrar as principais características presentes em suas composições e, assim, situá-lo melhor na história da música popular brasileira. Para um melhor conhecimento do compositor, é feita uma síntese de sua biografia comparando o material bibliográfico existente sobre o assunto com diversos documentos, incluindo fotos, passando em revista a vida, o aprendizado musical e atuação em sua cidade natal e em São Paulo. É feita uma reflexão sobre a relação de Zequinha de Abreu com seus editores, os irmãos Vitale, e as eventuais influências sofridas na edição de suas partituras, confrontando-as com algumas gravações existentes. Demonstramos sua influência e prestígio no meio musical paulistano, inclusive entre os chamados “chorões” paulistas, por meio das músicas que compunha. Por fim, é feita uma análise dos elementos que são comuns e característicos nas músicas tendo por base uma amostra de sua produção musical: os choros e valsas. Nas análises foram observadas grandes semelhanças entre as músicas, o que demonstra o quanto Zequinha de Abreu compunha de improviso, sobre outras composições suas. Essa forma de compor também contribuiu muito em firmar muitas das características encontradas, como particularidades próprias.

**Palavras-chave:** Zequinha de Abreu, Tico-tico no fubá, Choro, Valsa, Música Popular Paulista.

**Área de Concentração:** 8030300-5 – Música

## Abstract

The study has for research object the composer from São Paulo Zequinha de Abreu and part of his musical production, emphasizing his performance more precisely in the city of São Paulo in the decades of 1920 and 1930. The purpose is understanding Zequinha de Abreu, through the study of his life, of the historical context in which he'd lived, and of the analyses of a sample of his music, trying to find the main characteristics present in his compositions and to place him better in the history of the Brazilian popular music. For a better knowledge of the composer, it is made a synthesis of his biographical aspects comparing the existent bibliographical material about the subject with several documents and pictures, reviewing his life, his musical learning and performance in his home town and in São Paulo. It is made a reflection about the relationship of Zequinha de Abreu with their editors, the brothers Vitale, and the eventual influences suffered in the edition of his scores, confronting them with some existent recordings. We demonstrated his influence and prestige in the musical life of São Paulo, included among the called "chorões" from São Paulo, through the music he's been composed. Finally, it is made an analysis of the common and characteristic elements in his music through a sample of his musical production: his "choros" and waltzes. Through those analyses vast similarities were found among his music. That demonstrates how much Zequinha de Abreu composed by improvisation on his another compositions. That way of composing also contributed a lot in fixing many of the characteristics found in his music as well as his own particularities.

**Keywords:** Zequinha de Abreu, Tico-tico no Fubá, Choro, Waltz, Popular music from São Paulo.



## Introdução

A presente pesquisa tem por objeto o compositor paulista Zequinha de Abreu, um nome referencial da música popular de São Paulo e do Brasil nos anos 1920 e 1930, autor do reconhecido choro *Tico-Tico no Fubá*. Apesar de ser um autor dos mais citados em livros de história da música popular, tendo, inclusive, dois livros publicados com a sua biografia, notamos que o compositor é ainda pouco conhecido no que se refere ao aprofundamento de conhecimentos especificamente sobre as suas obras musicais. O interesse por esse tema nos foi despertado em função de um trabalho que realizamos, em 2003, na Discoteca “Oneyda Alvarenga” do Centro Cultural de São Paulo, na qual recolhemos informações diretamente das partituras, para piano e voz, de gêneros<sup>1</sup> de dança de salão. Foram selecionadas apenas as partituras editadas em São Paulo ou de compositores comprovadamente paulistas das décadas de 1920 e 1930, cujas composições tinham explicitamente alguma relação com o Carnaval. Encontramos por volta de 150 compositores, dos quais mais da metade trabalhou ativamente no circuito musical da cidade e quase 400 composições (isso sabendo que a discoteca não possui grande parte das composições veiculadas nos anúncios das contracapas das edições).

Buscamos, assim, acrescentar novos aspectos ao conhecimento da música popular na cidade de S. Paulo, do início do século XX, pois o número de estudos desse tipo é relativamente pequeno se comparado aos existentes sobre o mesmo assunto em relação à cidade do Rio de Janeiro. Sejam esses trabalhos referentes especificamente a um compositor do período ou a assuntos relacionados a esse tipo de música, no que se refere à capital carioca, o tema tem sido abordado exaustivamente por autores não só do Rio e São Paulo como de todo o Brasil. Obviamente não sem razão, pois a cidade do Rio de Janeiro, na qualidade de capital federal e aglutinadora de todos os mais importantes acontecimentos do Brasil, transbordava em produções culturais e influenciava o resto do país.

Mas nessa época São Paulo crescia de maneira assustadoramente rápida, atraindo trabalhadores de todos os cantos do país, transformando também a vida cultural da cidade. Crescia também, dessa forma, o número de casas de espetáculo e diversão, multiplicando-

---

<sup>1</sup> Utilizaremos esse termo para nos referirmos aos diversos padrões rítmicos de música popular brasileira que estiveram em voga nas décadas de 1920 e 1930. Dessa forma, teremos como gêneros: valsa, maxixe, choro, samba, marcha etc.

se as possibilidades de trabalho para os artistas. Assim, nas primeiras décadas do século XX em São Paulo existiram inúmeros compositores populares, mas que ficaram relegados ao esquecimento nos estudos musicais da cidade. Muitos, provavelmente por possuírem composições de muito pouca relevância (se é que se pode desta forma falar) ou por ser o número dessas muito pequeno. Outros, por sua vez, apesar de possuírem um número razoável de composições e terem contribuído de alguma forma com as transformações culturais da metrópole são hoje quase ou totalmente anônimos.

Entre esses compositores pouco lembrados pelos estudiosos iremos encontrar nomes como Marcelo Tupinambá (1892-1953), Erotides de Campos (1896-1945), José Maria de Abreu (1911-1966), Vicente de Lima (? - ?), Gáudio Viotti (1900-1972), João Portaro (? - ?). Todos atuaram bastante no circuito da música popular em São Paulo, compondo, tocando e difundindo os principais gêneros de música de salão do período. E entre esses compositores figurava Zequinha de Abreu, o qual é objeto de nossa pesquisa. Investigando um pouco mais sobre sua vida, descobrimos o quanto esse compositor foi importante no ambiente musical paulistano nos anos 1920, mas, ao mesmo tempo, fomos também descobrindo o quanto seu nome está esquecido na história da música brasileira, apesar do grande sucesso de *Tico-tico no fubá*. Essa aparente contradição nos motivou a concentrar os nossos estudos sobre a produção musical do compositor, bem como sua atuação profissional no ambiente musical da capital paulistana.

Nascido em 1880, na cidade de Santa Rita do Passa Quatro, no interior paulista, de formação musical modesta e com uma produção voltada totalmente à música popular, Zequinha de Abreu provavelmente só não caiu completamente no esquecimento devido à enorme projeção que ganhou sua mais célebre composição. Entretanto, a grande repercussão internacional que teve essa música, também pode ter contribuído para diminuir o interesse pelo próprio compositor e por suas outras composições. É certo que muitos críticos e músicos renomados não o consideram um inovador, mas todos parecem concordar que Zequinha de Abreu, além de impingir uma forte personalidade às suas músicas, deu muitas contribuições à música popular brasileira. Quiçá, então, ao meio musical paulista. E quando chegou a São Paulo, em 1922, com certeza não se estabeleceu na cidade sem alguma perspectiva de trabalho, pois já estava travando inúmeras relações com músicos e casas de espetáculos da cidade nos últimos anos que antecederam a sua



transferência para a capital paulista. De início, em sua cidade natal, o compositor santarritense não se diferenciou muito de seus colegas da metrópole, que, além do trabalho de música, tinham outra ocupação profissional, pois a regulamentação para a profissão de artista praticamente não existia e, por isso, não ganhavam nela o suficiente para sobreviver. Zequinha conciliava seu trabalho na farmácia do pai ou seu emprego na prefeitura com as funções de compositor, regente de banda e pianista. Em São Paulo, ele vislumbrou a possibilidade de viver apenas da profissão para a qual tinha sua verdadeira vocação. Na capital o compositor se deu bem, pois logo fez sucesso como pianista da Casa Beethoven, situada no chamado “triângulo”, o ponto de maior movimento comercial da época. Suas habilidades como pianista sempre são muito comentadas por seus depoentes e, pelo que se tem notícia, os pianistas que o substituíram na citada casa de música não obtiveram o mesmo sucesso. Zequinha então se transformou num dos primeiros músicos populares paulistas a viver única e exclusivamente da música.

De qualquer maneira, a escassez ou inexistência de uma regulamentação para a categoria do músico popular, resultou na dificuldade de ter uma remuneração mais digna por seu trabalho. Assim, Zequinha de Abreu teve que diversificar muito suas atividades para manter a sua numerosa família (teve oito filhos), tocando em todos os tipos de festa ou baile, chegando, inclusive, a oferecer suas partituras nas casas, de porta em porta. O excesso de trabalho que Zequinha acumulou deve ter dificultado de alguma forma a criação de novas composições. Entretanto, além de ser para ele essencial continuar compondo, as suas músicas ainda eram a principal fonte de rendimento, pois a editora dos Irmãos Vitale o tinha como compositor exclusivo e, nisso, era o mais bem pago da empresa. Chegava a receber quatro vezes mais que os compositores tidos como os “maiores” da editora.

A criatividade do compositor foi o seu principal instrumento para driblar a falta de tempo e condições para compor para a editora. Zequinha de Abreu, desde Santa Rita, já havia adquirido o hábito de improvisar muito sobre as músicas que tocava. Isso é constantemente relatado por todos que deram depoimentos sobre ele. O compositor estava sempre criando, mesmo enquanto tocava em bailes, festas etc. Suas habilidades como pianista, aliada à sua capacidade de improvisação e um pouco de inventividade, possibilitaram que em São Paulo o compositor tivesse como criar novas idéias musicais a partir de seus próprios improvisos.



Embora Zequinha de Abreu não tenha vivido uma situação financeira das melhores, foi um compositor de grande prestígio e popularidade em São Paulo. Teve muitas de suas composições gravadas em discos de 78 rpm ainda em vida. E após sua morte foram realizadas outras várias gravações antes do grande sucesso de *Tico-tico no fubá*, popularizado internacionalmente em 1942 no desenho animado “Alô amigos” de Walt Disney. Nas capas editadas pelos Irmãos Vitale não é raro encontrar a inscrição 3º *Milheiro* ou 4º *Milheiro*, evidenciando aí uma boa quantidade de partituras vendidas (pelo menos para aquela época).

Podemos ver então que Zequinha de Abreu tinha uma certa importância no meio artístico e que, sendo o preferido dos Irmãos Vitale, é natural imaginar que outros músicos devem ter tentado seguir o seu estilo e a maneira de compor. Assim, podemos considerar que estudando as composições dele, estaremos tendo uma idéia bastante ampla de como se compunham os gêneros musicais de entretenimento predominantes naquele período em São Paulo. Embora ele não tenha sido um inovador, suas composições agradavam bastante, o que significa que, pelo menos, seguiam os padrões da época.

Podemos considerar que a presente dissertação teve três momentos distintos durante o período de sua elaboração, no que se refere, sobretudo, à produção musical de Zequinha de Abreu. De início, pelo bom número de composições suas que foram editadas pela Irmãos Vitale em pouco tempo (por volta de 10 anos), esperava-se encontrar aspectos diferenciados que se destacassem e revelassem algo que não poderíamos talvez encontrar em *Tico-tico no fubá*, música que sobressai demasiadamente e acaba tomando por completo o espaço do próprio compositor nos livros e textos sobre a história da música popular brasileira. No entanto, conforme o trabalho de análise e as comparações entre seus choros foram avançando, percebeu-se que as semelhanças e proximidades entre as suas músicas eram maiores do que se podia prever. Pôde-se observar certas permutações entre trechos de músicas do mesmo gênero como se uma tivesse servido de base para a criação da outra. Vimos até algumas “citações”, mesmo que involuntárias, de *Tico-tico no fubá* em outras músicas. Nesse momento, tudo começou a parecer que iríamos caminhar em círculos e ter sempre a mesma conclusão: que Zequinha de Abreu realmente não tinha composto nada mais do que muitos “tico-ticos”. Mas o trabalho não poderia parar por aí e se ficássemos apenas nas músicas (e, diga-se de passagem, só nas edições impressas de suas partituras),





talvez todo o trabalho perdesse o sentido e saberíamos então que bastava o *Tico-tico no fubá* para conhecermos o compositor Zequinha de Abreu. Mas todo o seu potencial estava muito além das partituras, pois ele foi um músico que tocava muito e devia transformar suas músicas a cada execução e a cada rearranjo, como é comum na música popular. Por isso, as gravações de sua época, o momento em que viveu, o seu aprendizado e suas influências, todo esse conjunto de fatores é que podem traduzir um pouco o que Zequinha de Abreu representou para a música popular brasileira. Não foi fácil e nem possível fugir de *Tico-tico no fubá*, a música sempre o precedeu em quaisquer fontes de referência e tem vida própria, independentemente de quem fosse o compositor. E finalmente, a conclusão a que chegamos é que *Tico-tico no fubá* representa bem o que foi o compositor e pode ser, sim, referência do que foi sua produção musical, seu aprendizado, seu trabalho e sua vida. Mas só sabemos isso porque passamos em revista parte de suas outras músicas e todos os aspectos de sua vida. Mas vejamos bem, essa música pode servir de referência, mas obviamente não encerra em si tudo o que foi o compositor.

Para o conhecimento do assunto foram estudados os aspectos históricos da música popular brasileira, assim como o ambiente e o contexto histórico da cidade de São Paulo e do Brasil, no qual está inserido Zequinha de Abreu, através de material bibliográfico. Coletamos farto material documental (partituras, fotografias, manuscritos autógrafos, e documentos diversos) no Museu Histórico e Pedagógico “Zequinha de Abreu”, situado na cidade de Santa Rita do Passa Quatro. Os documentos presentes no museu foram fotografados digitalmente nos dias 09 e 12 de dezembro de 2005. Todo esse material pesquisado, juntamente com algumas entrevistas foram extremamente importantes para traçarmos o perfil biográfico mais atualizado do compositor.

Para a análise das músicas do compositor foram utilizadas as partituras impressas para piano que se encontram no citado museu e também na Discoteca “Oneyda Alvarenga” do Centro Cultural de São Paulo<sup>2</sup>. As partituras pesquisadas na discoteca foram digitalizadas por meio de um “scanner” entre maio e junho de 2004. Para complementação das análises foram recolhidas gravações da época da vida do compositor, sendo que boa parte, através do *site* do Instituto “Moreira Salles”.

---

<sup>2</sup> Objetivando simplificar a citação da fonte da documentação, as duas principais serão indicadas através de siglas. Assim sendo, a Discoteca “Oneyda Alvarenga” do Centro Cultural de São Paulo será indicada por DOA-CCSP e o Museu Histórico e Pedagógico “Zequinha de Abreu” por MHPZA.



Na primeira parte da dissertação faremos uma rápida e sucinta digressão sobre a vida de Zequinha de Abreu, desde suas atividades em Santa Rita do Passa Quatro, discutindo a respeito de sua formação musical, que foi totalmente adquirida antes de sua ida para São Paulo. Nossa síntese biográfica se baseará e discutirá as informações contidas nos dois livros existentes sobre a vida do compositor, ambos de cunho biográfico. O primeiro, chamado *Vida artística e boêmia de Zequinha de Abreu*, de Luiz Schiliró e M. Ayres da Cruz, editado em 1950, é o resultado de uma pesquisa de cinco anos. L. Schiliró, jornalista do jornal *A Época*, atendeu um pedido de Brício de Abreu, diretor da revista carioca *Comedia*, pesquisando e realizando diversas entrevistas com parentes e músicos amigos de Zequinha de Abreu em 1946. Surgiu assim, segundo este autor, “a primeira reportagem Completa sobre José Gomes de Abreu”. (p. IX). As pesquisas continuaram por mais quatro anos e o material foi entregue a M. Ayres da Cruz que redigiu seu texto final. Embora romanceado, o livro possui depoimentos valiosos de profissionais e amigos da época de Z. de Abreu, além da transcrição de uma entrevista do próprio compositor dado ao jornal *Gazeta*. O outro livro, *Zequinha de Abreu Revisitado*, bem mais recente, de Maria Amália Correa Giffoni, editado em 1986, também se baseia praticamente em entrevistas e depoimentos, só que mais voltados aos parentes do compositor. Embora também muito valiosos esses depoimentos, e talvez por ser da mesma cidade do autor, a autora deixa transparecer, em seu texto, um demasiado envolvimento emocional com as palavras dos entrevistados. O que muitas vezes pode ter prejudicado uma melhor reflexão crítica diante de tais entrevistas.

A segunda parte está dedicada à relação de Zequinha de Abreu com a editora Irmãos Vitale que foi tão importante e influente na sua produção musical e os efeitos dessa relação nas partituras impressas. Discutiremos também sobre a música representada em tais partituras e até onde podemos considerá-las como fontes fiáveis para a compreensão de suas composições.

Na terceira parte debatemos quais são as relações do compositor com alguns dos gêneros para os quais compôs. Em primeiro lugar, é colocado em discussão o fato do nome de Zequinha de Abreu estar ligado aos grandes nomes do choro do país. Pois, apesar do sucesso de *Tico-tico no fubá*, o compositor não tem uma produção significativa do gênero para figurar como um “grande compositor” de choros. A seguir, veremos qual foi a relação



do compositor com os chamados “chorões” paulistas e se a difusão de suas músicas teve alguma influência nas rodas e reuniões desses músicos. É feita também uma rápida digressão sobre a longa predominância das valsas no cenário musical brasileiro, o que inclui São Paulo. Essa predominância do gênero também está presente nas composições de Zequinha de Abreu. Um terço de suas músicas são valsas. Muitas delas são cercadas de histórias, que acabam sendo muito úteis para se fixar datas de composição. Por fim, veremos que a mania de dança que começava a tomar São Paulo foi extremamente bem aproveitada pelo compositor, que além de tocar bastante pela cidade, compôs para quase todos os gêneros, sendo um dos grandes responsáveis pela grande difusão do *maxixe*, *sambas*, *fox-trot*, *marchinhas* e tudo mais que era moda.

Na quarta e última parte estão as análises de uma pequena amostra das composições de Zequinha de Abreu, que demonstram e revelam um pouco de seu estilo e de suas particularidades. As análises foram concentradas nos cinco choros e numa seleção de oito valsas. As análises foram baseadas em três tratados teóricos de Arnold Schoenberg (1874-1951), dos quais foram tiradas as definições dos termos que classificam os elementos presentes nas músicas de Zequinha de Abreu: *Fundamentos da Composição Musical* (1967), *Structural Functions of Harmony* (1948) e *Harmonia* (1949). Para a análise dos choros a música que serviu como ponto de partida foi *Tico-tico no fubá* (1917) e, para as valsas, *Branca* (1919). Nas análises podemos ver as muitas semelhanças estruturais entre suas músicas, que vão desde simples motivos melódicos até frases de vários compassos. Essas semelhanças podem ser resultantes de seu modo de compor, isto é, improvisando sobre músicas suas já existentes. As análises também revelaram uma grande regularidade através dos anos no estilo de compor de Zequinha, sobretudo nas valsas, mesmo comparando-se músicas com trinta anos de diferença. Apontam também uma maior originalidade nas primeiras seções das músicas, enquanto que nas segundas e terceiras seções há um aproveitamento de clichês melódicos já utilizados em outras.

A sua morte um pouco prematura, talvez seja a principal razão do seu esquecimento tão rápido. Pois, apesar de *Tico-tico no fubá* percorrer o mundo, seu nome muitas vezes não é ligado a essa música. Zequinha desaparece justamente num momento em que o rádio começa a ganhar força e poder sobre as escolhas do público. As gravações tornam-se cada vez mais freqüentes na música popular brasileira e os músicos começam a se



profissionalizar de maneira mais sistemática. Não podemos dizer se no Rio de Janeiro o seu nome teria uma melhor projeção, pois seria apenas conjectura impossível de se comprovar; mesmo porque talvez fosse mais ofuscado pelos nomes lá presente do que em São Paulo. Mas se tivesse vivido um pouco mais, talvez pudesse ter tirado um maior proveito pelas novas transformações pelas quais a música brasileira passou, sobretudo em função dos novos meios de comunicação.

## 1. Vida, aprendizado e trabalho.

### 1.1 Síntese biográfica

Filho do boticário José Alacrino Ramiro de Abreu (? - 1920) e de Justina Gomes de Abreu, Zequinha de Abreu (José Gomes de Abreu) nasceu na cidade de Santa Rita do Passa Quatro, interior paulista, em 19 de Setembro de 1880. Ao que se sabe, despertou interesse para a música desde criança (cinco anos) procurando estar sempre próximo aos músicos em festas que aconteciam em sua casa e de seus parentes (SCHILIRÓ, 1950, p. 8). Ainda criança, aos dez anos de idade, já participava do conjunto de um parente seu, chamado José de Abreu. Na juventude, entre 1891 e 1893, estudou no colégio São Luís em Itu, para onde iam, segundo um de seus biógrafos, Maria Amália Corrêa Giffoni (1986, p. 14), os filhos das famílias abastadas da região. De 1894 a 1896 seguiu para o antigo Seminário Episcopal de São Paulo (hoje Colégio Diocesano), onde, assim como no anterior, também estudou música. Neste último, participou da banda de música, conforme o próprio compositor informa, em entrevista, de 1931, na qual “figurou em todos os festivais do Seminário Episcopal” (SCHILIRÓ, 1950, p. 136). Os colégios em que Zequinha de Abreu estudou refletem as intenções dos pais em relação ao seu futuro. Os estudos num colégio de elite como o de Itu, vinha ao encontro dos interesses de José Alacrino que queria ver o filho formar-se médico. Já sua mãe, D. Justina, desejava que Zequinha se ordenasse padre, e por isso mesmo o matricularam no seminário. No entanto, embora fosse bastante comum os pais designarem a carreira de seus filhos naquela época, os desejos de Zequinha foram mais determinantes.

De volta a Santa Rita, conheceu Dulvalina Brasil<sup>1</sup> (1885- ca.1967), com quem casou em 1899, ele aos 18 e ela aos 14 anos de idade. O casal passou a morar em Santa Cruz da Estrela (Distrito de Santa Rita do Passa Quatro), terra de Dulvalina, onde Zequinha “instalou farmácia e criou uma escola primária para ambos os sexos. Tanto ele como

<sup>1</sup> Os autores costumam grafar seu nome como “Durvalina”, apesar de que em todos os documentos que tivemos acesso (incluindo um convite de casamento e um cartão escrito e assinado por ela mesma) seu nome consta como “Dulvalina”. Tal fato, talvez possa ser explicado por Zequinha, em suas cartas endereçadas à esposa, a chamava carinhosamente de “Durva” que, quando numa forma verbal, deveria “puxar” propositalmente o “erre” numa entonação típica do interior paulista.



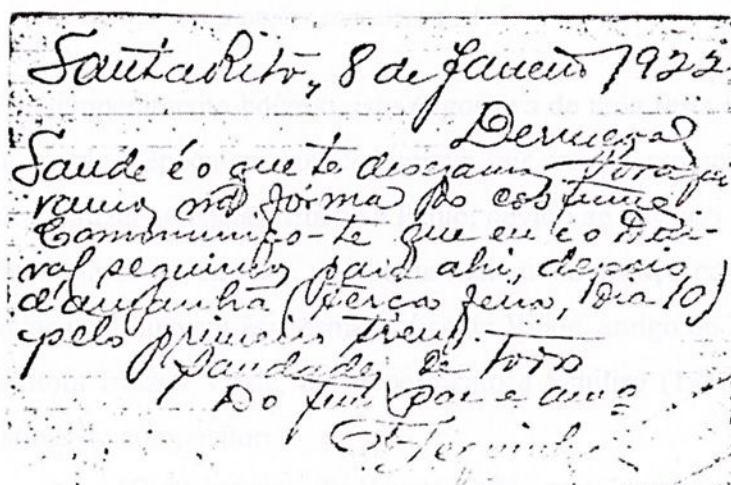
Durvalina davam aula” (GIFFONI, 1986, p. 19). No ano seguinte já nascia a primeira filha, Dalva, sendo seguida por Durval, Dermeval, Dinorah, Darci, Diva, Dorival e Dirce. Como se vê, todos com a letra “d”. Na verdade, segundo sua neta, Leila de Abreu,<sup>2</sup> foram 13 filhos no total, dos quais sobreviveram apenas oito. Dalva, a única que estudou música, chegou a acompanhar o pai, ao piano, quando tocava no cinema da cidade. Mais tarde, volta a Santa Rita, quando formou seus dois principais conjuntos: A Sociedade “Lira Santarritense”, que tocou em várias cidades da região, e a Orquestra “Smart”, que tocava no cinema de mesmo nome. Dividiu suas atividades musicais de regente, compositor e arranjador com seus trabalhos como servidor público. Trabalhou como escrevente na Coletoria Estadual e em 1909 foi nomeado como Secretário Administrativo da Câmara Municipal.

A partir do início do século XX, Zequinha de Abreu inicia uma série de viagens a São Paulo, que culminaria em sua transferência para a capital paulista no início dos anos 1920. Discordando das informações que costumamos encontrar, acreditamos que Zequinha tenha ido para São Paulo, não no ano de 1920,<sup>3</sup> mas pelo menos dois anos mais tarde. Existe uma correspondência dele com seu filho Dermeval que indica o ano de 1922. Nela o compositor dirige, de Santa Rita do Passa Quatro, os seguintes dizeres ao filho: “Saúde é o que te desejamos. Parabenizamos na forma do costume. Comunico-te que eu e o Durval seguimos para ahi, depois d’amanhã (terça-feira, dia 10) pelo primeiro trem. Saudades de todos. Do teu pai e amº [amigo] Zequinha”.<sup>4</sup> (fig 1).

<sup>2</sup> Em entrevista nos concedida no dia 04 de fevereiro de 2005 em sua residência na cidade de Ribeirão Preto.

<sup>3</sup> Na verdade, todas as fontes bibliográficas que encontramos a respeito de Zequinha de Abreu estabelecem quase que precisamente 1920, como sua chegada a São Paulo.

<sup>4</sup> As palavras sublinhadas não foram identificadas com muita certeza.



**Figura 1** – Frente e verso de bilhete postal manuscrito por Zequinha de Abreu, endereçada ao filho Dermeval. Acervo do Museu Histórico e Pedagógico “Zequinha de Abreu”.

Leila de Abreu confirma que Dermeval foi o primeiro dos filhos a se casar e se transferir para São Paulo. Vemos, assim, que Zequinha demorou um pouco mais para ir a São Paulo do que se costuma dizer. E é bom observar que durante esse período, provavelmente já estava criando relações na cidade e garantindo trabalho. Talvez o seu encorajamento em enfrentar a cidade grande tenha partido justamente de Dermeval, que se encontrava no bairro do Brás.

Zequinha de Abreu primeiro morou na Alameda Olga, situada no bairro da Barra Funda, na época, uma das regiões mais humildes nas proximidades do centro de São Paulo.



Mais tarde morou mais próximo ainda do centro, na avenida São João e na rua Frederico Steidel (GIFFONI, 1986, p. 23) e, por fim, na rua Fortunato, hoje bairro de Santa Cecília.

Entre seus inúmeros trabalhos realizados em São Paulo destaca-se o de pianista demonstrador na casa Beethoven, em 1924; a participação na Orquestra do Bar Viaduto; e, sobretudo, a grande produção de composições editadas pela editora “Irmãos Vitale”. O compositor também tocou bastante em todos os tipos de bailes, festas e casas dançantes. Quando saía para tocar na noite o compositor sempre se fazia acompanhar por seus dois filhos Durval e Dermeval, conforme este último explica em entrevista concedida a Schiliró (1950, p. 109-110):

- Papai era assim mesmo: não gostava de andar só. Acompanhei-o, assim como o Durval, inúmeras vezes, quando ia tocar em qualquer parte, nos bailes, festas e outras funções onde sua presença era indispensável. Desse modo, fizemos uma série de peregrinações com ele, por aí afora.

Considerado de temperamento boêmio, isto é, gostava de uma festa e de “noitadas” com bastante cerveja, desde a época em que costumava sair com os amigos pelas ruas de Santa Rita à noite para realizar serenatas. Em São Paulo, devido ao excesso de trabalho e à correria em que a cidade já se encontrava, não havia mais tanto espaço para as serenatas, mas as suas preferências continuavam as mesmas. Vicente Vitale, amigo de Zequinha e um dos fundadores da editora Irmãos Vitale, em depoimento a Schiliró (1950, p. 100), fala sobre essas características do compositor:

“Como boêmio – diz Vicente Vitale – teve Zequinha, talvez, as nuances mais pronunciadas de um bom ‘farrista’. Bom caráter e coração, apreciava imenso o belo sexo. Preferia sempre cerveja em vez de “pinga”. Era exuberante sua capacidade de ingerir cerveja.”

Embora, no mesmo depoimento, Vicente Vitale diga que Zequinha de Abreu “dava bailes em sua própria casa”, Leila de Abreu,<sup>5</sup> afirmou que não eram muito comuns, pois Dulvalina não gostava. Por outro lado, era comum o compositor levar para casa amigos que não tinham para onde ir ou que estiveram com ele durante os bailes, para dormir. E muitas vezes não eram poucos. Inocêncio Borghese, contemporâneo de Zequinha diz que ele “transformou sua casa num verdadeiro e gratuito hotel para os amigos desafortunados. Dava-lhes comida, casa e roupa. Graças a sua popularidade arranjava emprego para todos

---

<sup>5</sup> Em entrevista citada.



esses companheiros.” (SCHILIRÓ, 1950, p. 127). De fato, Leila de Abreu nos conta uma curiosa história a esse respeito:

A vovó [Dulvalina] contava que ele levava seus amigos músicos sem grana para a casa na av. São João para dormir no porão. De manhã ela fazia o café, comprava pãozinho e ia até o porão, cutucava cada um deles com uma varinha, porque tinha um certo medo por não conhecê-los, e lhes dava o café e o pãozinho.<sup>6</sup>

O tipo de vida que Zequinha de Abreu levou como músico popular não foi característica exclusiva sua. O intenso dia-a-dia cheio de trabalhos e afazeres, aliada a uma vida, de certa forma, desregrada, com noites mal dormidas e uma “dieta”, diga-se de passagem, não lá das melhores tornavam-se comum entre músicos do gênero. Esse estilo de viver pode ter sido responsável pela não muito longa vida de Zequinha de Abreu.

O historiador José Geraldo Vinci de Moraes (2000, p. 291), embora esteja se referindo mais ao final da década de 1930, quando o rádio ganha mais força, relata situação parecida:

O músico popular na verdade pôde sentir prematuramente a opressão e fragmentação do trabalho diário nas empresas radiofônicas, fonográficas e nos mais variados espetáculos em locais de entretenimento. A vida apressada e desregrada, muitas vezes associada à boêmia, implicava o desgaste físico e emocional do artista popular, que ainda, se adaptava a esse novo ambiente.

Os últimos anos de vida do compositor foram marcados pelo crescimento dos novos meios de comunicação de que nos fala Vinci de Moraes e que começavam a transformar a vida de personagens como Carmem Miranda, Ari Barroso, Laurindo de Almeida, Garoto etc. Transformações que Zequinha não presenciou e que não teve oportunidade de participar devido a sua morte repentina, provavelmente resultante de enfarte. No dia 22 de janeiro de 1935, quando residia na rua Fortunato, Zequinha de Abreu teve uma síncope e tombou em plena calçada, falecendo em frente ao Hotel Piratininga, curiosamente onde hoje está localizada a sede do Centro de Estudos Musicais “Tom Jobim” (antiga Universidade Livre de Música).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Em entrevista citada.

<sup>7</sup> O C.E.M. (Centro de Estudos Musicais) foi criado em 1989, sob o nome de Universidade Livre de Música, pelo governo do Estado de São Paulo e oferece cursos livres de música gratuitamente.



## 1.2 O aprendizado musical

O aprendizado musical de Zequinha de Abreu se deu em diversas etapas e de modos diferentes. Em princípio, seus primeiros estudos musicais, quando ainda era criança (por volta dos sete anos) foram de maneira quase autodidata, aprendendo por vezes com parentes e amigos. É citado como tendo uma grande facilidade com os instrumentos, conseguindo apenas de memória “tirar” (isto é, tocar) melodias numa “gaitinha” que acabara de ganhar. Faz-se importante, para discutirmos posteriormente, transcrever um trecho de M. A. Giffoni (1986, p. 16) sobre os professores (por nós grifados) de música de Zequinha de Abreu:

Em São Simão iniciou-se, antes dos sete anos, com o professor *Dionísio Machado*, na arte que envolveria toda sua vida. Ainda na infância, José Inácio foi o continuador de seus estudos musicais. Tão logo se sentiu capaz, criou uma bandinha onde tocava ocarina. Aos dez anos, participava de conjunto musical organizado por um parente seu, *José de Abreu*. Contam que na escola, enquanto o professor explicava a matéria geral do programa, Zequinha, desligado do assunto, fazia pequenas composições musicais. Já em Itu, no Colégio São Luís, os seus professores de Música reclamavam de seus improvisos. Responsáveis pelo aluno, temiam o não aproveitamento satisfatório dos ensinamentos. Ainda naquela cidade, o maestro *José Basílio* era o encarregado de ensinar-lhe harmonia.

No Seminário Episcopal, em São Paulo, para onde foi a seguir, aquela matéria ficou a cargo do *Maestro José Plínio Tavares*<sup>8</sup> e depois dela se encarregou o padre *Juvenal Kelly*. Ambos contribuíram valiosamente para a sua habilitação profissional. *Rossini Tavares de Lima* (o tio) e por último o *Maestro Chiaffarelli* grande nome na época, igualmente, colaboraram para a sua formação musical.

A primeira característica que podemos observar de sua formação musical, através do texto da autora é que o compositor teve seu aprendizado musical apenas nas escolas de educação formal. Isto é, embora Zequinha de Abreu tenha estudado teoria musical e harmonias tradicionais, nenhum de seus estudos se deu em conservatórios musicais ou instituições especializadas em música.

Exceção é no caso de seu parente José de Abreu que ensinava Zequinha na banda, onde provavelmente o compositor sentia mais prazer em tocar e aprender, pois ali devia ter uma maior liberdade para executar os seus “improvisos”. O estudo com Rossini Tavares de Lima<sup>9</sup> e Luigi Chiaffarelli, eventualmente, pode também ter se dado em circunstâncias

<sup>8</sup> Acreditamos que o nome correto seja José Pinto de Tavares, que viveu na época e também compôs música de salão. Infelizmente não foi possível levantar maiores informações sobre esse compositor.

<sup>9</sup> Ao que parece, o professor Rossini Tavares de Lima mencionado não é o reconhecido pesquisador e folclorista fundador do Museu do Folclore de São Paulo que, tendo nascido em 1915, não teria idade ou



diferentes de uma escola de ensino médio. Porém, boa parte do aprendizado de Zequinha de Abreu ocorreu na prática, através das bandas que formou em Santa Rita. Além da participação na banda de José de Abreu, formou sua primeira banda por volta de 1896-97 quando voltou do Seminário Episcopal de São Paulo.

Em 1899, mesmo ano em que casou, criou a *Lira Santarritense*, ao que parece, uma banda remanescente da chamada *Banda musical Santarritense*, na qual tocava requinta. Na foto da banda, Zequinha aparece segurando o instrumento. Nesta foto podemos ver as inscrições no estandarte da banda que, embora não seja possível ver tudo, provavelmente tem o nome completo “Sociedade Musical Lyra Santa-ritense”. Nome sobre o qual a autora M. A. Giffoni comete um pequeno equívoco em seu livro, pois descreve a inscrição no estandarte como sendo “Composição Musical Lyra Santa-ritense”. (GIFFONI, 1986, p. 58, grifo nosso). (fig. 2).



**Figura 2** – Parte da foto da “Sociedade Lira Santarritense” (ca. 1905) com Zequinha de Abreu à frente (primeiro do lado direito) segurando uma requinta (ver a foto completa no anexo I). Fonte: MHPZA.

experiência, na época, para ensinar Zequinha de Abreu. O folclorista, pelo que anota a autora, deve ter sido o sobrinho do citado professor de Zequinha.



Ao mesmo tempo em que cuidava da *Lira*, fundou também a orquestra *Smart*, conjunto musical que tocava no cinema da cidade de mesmo nome. Nesse conjunto além de regente, Zequinha de Abreu tocava piano (é provável que a formação das orquestras que o compositor tocou em São Paulo fossem já todas parecidas com a *Smart*).

É interessante observar também que o compositor possuiu um “Tratado D’harmonia” de Raphael Coelho de Machado contendo a seguinte dedicatória: “Silvio [...] Ferreira oferece a seu aluno José Gomes de Abreu, 12/04/918”. Isso significa que aos 38 anos de idade, alguns anos antes de se transferir definitivamente para São Paulo, o compositor se preocupava ainda em estudar harmonia tradicional. De fato, parece que o compositor tentou por algumas vezes levar a cabo um estudo mais profundo da música. Schiliró (1950, p. 44), sem citar diretamente nenhum depoimento e referindo-se aos trinta e poucos anos de Zequinha de Abreu relata o seguinte:

Tentara, de certa feita, prosseguir em estudos mais avançados de música, mas estancara. Parecia que esse ângulo da divina arte lhe fora proibido. Não o sentia, essa a verdade. Compreendeu, então, que devia se dedicar sempre à composição da música popular.

A expressão “estudos mais avançados de música”, nos faz supor que Schiliró esteja se referindo à chamada música erudita por “oposição” à música popular. Acreditamos, nesse caso que Zequinha de Abreu tenha tentado se dedicar a praticar um repertório de música do período clássico e romântico ao piano e a estudar teoria e harmonia com mais afinco. Mas o compositor já era ocupado com seu trabalho na prefeitura e suas apresentações com seus grupos, sendo que dificilmente conseguiria conciliar seus trabalhos habituais com uma atividade nova.

Vimos que Zequinha de Abreu nunca teve um estudo sistemático de música em um conservatório musical ou qualquer instituição especializada em música. O seu aprendizado sempre foi através de um estudo informal adquiridas nas bandas que tocou na infância e nos colégios onde estudou. De acordo com um depoimento de Vitor Ribeiro, citado por Schiliró, seu estudo de piano se deu a partir dos 11 anos de idade quando começou a estudar no “Colégio S. Luiz, em Itu e posteriormente, no Seminário Episcopal em São Paulo” (SCHILIRÓ, 1950, p. 49). Continuando seu depoimento, Vitor Ribeiro também afirma:

Tanto aqui [em Santa Rita] como nos colégios aludidos, seus mestres foram profissionais secundários, de modo que a perfeição a que chegara só a deveu ao



esforço próprio e, sobretudo aos pendores artísticos naturais e nada mais. (SCHILIRÓ, 1950, p. 49).<sup>10</sup>

Vemos nos depoimentos que Zequinha foi sempre alvo de repreensão de seus professores por seus improvisos durante as aulas de música. De maneira geral, o aprendizado autodidata de Zequinha de Abreu se sobrepôs ao teórico por todo o tempo.

Então, em que tipo de categoria poderíamos situar Zequinha de Abreu como músico de uma época? Ora, uma dessas categorias é certamente que o compositor foi desses chamados pianeiros brasileiros, isto é, pianistas populares que viveram e atuaram no país entre os anos de 1870 a 1950. Segundo José Ramos Tinhorão os pianeiros no Brasil podem ser divididos em algumas gerações. Na primeira geração o autor inclui como principais os cariocas Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga (1847-1935), embora ambos sendo considerados, pelo mesmo, como em posição especial em relação aos outros pianeiros. (TINHORÃO, 1976, p. 165). Longe de podermos precisar de qual das gerações de pianeiros Zequinha de Abreu poderia, exatamente, fazer parte, dá para arriscar que ele poderia estar entre a segunda e a terceira geração. A segunda, que teria atuado lá pelos finais do século XIX é uma geração que ainda tinha algum conhecimento em estudos de teoria musical, segundo Tinhorão (1976, p. 166), e que só tinham “compromisso com um público que desejava dançar, e, portanto, só exige deles um ‘ritmo dengoso, sapeco, repinicado, conforme exigia a modalidade dançante’”. O autor também afirma que o “pianeiro de verdade” surgiu como opção para quem queria dar um baile em casa, mas dispunha de poucos recursos financeiros. E Zequinha de Abreu tocou muito nas casas e festas de família desde a época de Santa Rita. Mas sua figura se identifica mais com a terceira geração, cujos músicos agora eram “influenciados pela novidade dos ritmos norte-americanos do *one-step*, do *ragtime*, e do *fox-trot*” (TINHORÃO, 1976, p. 168).

Nascidos entre 1880 e o despontar do novo século essa terceira geração de pianeiros vinha dar continuidade à linha de tradição iniciada com Chiquinha Gonzaga e seguida por Aurélio Cavalcanti, mas exibindo seu talento já agora como empregados de casas de música, clubes recreativos ou de orquestras de salas de espera de cinemas. (TINHORÃO, 1976, p. 168).

<sup>10</sup> Não ficou claro para nós, o que o depoente quis dizer exatamente com “professores secundários”. Poderíamos entender como aqueles que lecionam no nível secundário (antigo curso colegial), atualmente denominado como ensino médio nos colégios convencionais ou, então como professores de música de “menor importância”.



Do que conhecemos de Zequinha até aqui vemos o quanto o compositor se encaixa nas características descritas no texto de Tinhorão: compôs música norte-americana, tocou em cinemas, clubes e bailes; formou bandas e orquestras na cidade, para as quais compôs diversas de suas músicas, entre elas *Tico-tico no fubá*, *Branca* e *Bafo-de-onça*. Já casado e com oito filhos, transferiu-se para São Paulo em 1922, quando já contava mais de 40 anos de idade. No período em que viveu em São Paulo até a sua morte, gozou de grande prestígio entre os músicos paulistas e seu público.

### 1.3. Zequinha de Abreu e a São Paulo dos anos 1920-1930

Entre 1922 e 1923, Zequinha de Abreu transferiu-se definitivamente para São Paulo levando consigo toda a sua família. Em pouco tempo já estava estabelecido e com trabalho garantido numa casa de música. Entretanto, esta sua mudança não foi tão simples como se pode imaginar através do que lemos em suas biografias escritas até hoje. Em primeiro lugar é preciso considerar que o compositor decidiu-se em mudar para São Paulo num momento tardio de sua vida, quando já contava 42 anos de idade. Em segundo lugar vimos que Dermeval transferiu-se primeiro, após seu casamento, o que pode ter tido uma considerável influência na decisão do pai. Nem sempre é muito fácil imaginar o que significava sair de uma cidade do interior do Estado de São Paulo para ir viver na sua capital nos anos 1920. Mas tomando, de certa forma, como parâmetro os dias de hoje veremos que a situação, em suas devidas proporções, talvez não fosse muito diferente.

Embora fosse início do século, a cidade que começava a se transformar numa grande metrópole já possuía uma população de 240 mil habitantes,<sup>11</sup> que crescia constantemente chegando a mais de um milhão de habitantes na década de 1930. A cidade de São Paulo, desde o final do século dezenove até a década 1920, cresceu de maneira vertiginosa e desordenada. A cultura do café no vale do Paraíba possibilitou a construção de ferrovias que passavam pela cidade dirigindo-se a Santos e assim facilitou a

<sup>11</sup> Um número bastante significativo se levarmos em conta que a cidade de Santa Rita do Passa Quatro, na mesma época, tinha “pouco menos de 2.000 habitantes [...]” (Schiliró, 1950, p. 24)

comunicação da cidade com outras regiões. São Paulo então se transformou num importante pólo de negociação e “intermediação capitalista” (IKEDA, 1988, p. 6)

Isso resultou, ao longo dos anos citados, num crescimento industrial que, segundo IKEDA, (1988, p. 11), “em 1919 o Estado de São Paulo já representava 33,1% da produção industrial nacional, em contraste com 22,4% da Capital Federal e 6,1% do Estado do Rio.” E num crescimento populacional, que de 64.934 habitantes em 1890, pulou para 1.060.120 em 1934. (IKEDA, 1988, p. 13).

Com esse crescimento desordenado apontado por Ikeda naturalmente começavam a surgir problemas, muitos deles até hoje bem conhecidos pelos habitantes de grandes centros urbanos, que iam se agravando conforme a população aumentava, como a violência e a falta de uma infraestrutura suficiente. Também os atropelamentos e acidentes com os recentes automóveis e bondes elétricos começavam a ser uma constante e estavam sempre presentes nas notícias dos jornais da época. José Geraldo Vinci de Moraes aponta em seu livro *Metrópole em Sinfonia* (2000, p. 168), os aspectos negativos que a cidade foi ganhando com seu crescimento urbano:

Ao lado dos aspectos modernizantes, embelezadores e agitados da capital do café, despontavam os elementos degenerativos e contrastantes também constitutivos dos grandes centros urbanos: a violência, os delitos, a morte, a miséria, etc. Boris Fausto destacou que já na passagem do século [XX] São Paulo começava a ganhar contornos de uma “cidade perigosa”, ainda que, de acordo com a impressão da época, se comparada à capital da República, era mais tranqüila. Nessa nova condição de crescimento desregrado, nas primeiras décadas, o crime e a insegurança assumiram lugar de destaque e certa “naturalidade” passando a ser abordados com destaque pela imprensa.

Constata-se de imediato que tais “elementos degenerativos” descritos por Vinci de Moraes são exatamente os mesmos que têm presença maciça nos nossos jornais de cem anos depois. Tendo isso em conta podemos compreender que a saída da, até hoje, pacata Santa Rita de Passa Quatro para ir morar na metrópole paulista devia ser como uma aventura. Como deve ter sido, inclusive, para a esposa de Zequinha de Abreu. Dulvalina, considerada também pacata, bastante atenta aos afazeres do lar, e segundo alguns uma mulher bastante submissa, fato nada incomum na época, foi criada na roça até seu casamento aos 14 anos de idade. Embora “obediente” e talvez compreensiva às necessidades do trabalho de seu marido, a idéia de mudar para São Paulo nunca deve ter-lhe agradado, apesar de a neta de Zequinha, Leila de Abreu, afirmar que Dulvalina nunca



reclamasse de nada, e nunca a tinha ouvido dizer que não gostasse de algo. Mas, se pouco saía de casa em Santa Rita, quase não indo aos bailes dados por Zequinha, em São Paulo saiu menos ainda como conta Leila de Abreu: “Ela participava pouco da vida ‘fora-casa’ [...] Ela não saía, ela detestava sair”<sup>12</sup>

Uma vez casado, em 1899, a tendência de Zequinha de Abreu para morar na capital não era muito grande, sobretudo porque no ano seguinte já nascia sua primeira filha, Dalva de Abreu. Mas o casamento, sua esposa e seus filhos foram apenas mais um dos motivos de manter o compositor muito ligado ainda à sua cidade natal. Seus conjuntos musicais já bastante reconhecidos em Santa Rita e seus trabalhos, na farmácia do pai ou na prefeitura, também devem ter contribuído para o adiamento de sua mudança.

Apesar de o enfoque principal de nosso trabalho ser a presença de Zequinha de Abreu em São Paulo a partir de 1922, é conveniente que nos reportemos aos seus primeiros contatos e relações com a cidade. Vimos que Zequinha já conheceu São Paulo desde a adolescência quando ingressou no Seminário Episcopal. Nesse período não deve ter tido muito contato com a cidade, pois o tipo de colégio que estava mantinha os alunos mais reclusos que em contato com o mundo exterior. O período que estudou em São Paulo não foi dos mais agradáveis para Zequinha, chegando muitas vezes a se considerar que ele simplesmente fugiu do seminário. Sendo verdade ou não essa suposta fuga, o fato é que o compositor não tinha boas lembranças da escola. Schiliró (1950, p. 19) afirma que uma vez, quando o compositor foi indagado se não gostava daquele ambiente, teria respondido que “nem um pouco...”. Só estava naquele lugar porque era intenção de sua mãe que ele se ordenasse padre e, conhecendo hoje seu temperamento de seresteiro e boêmio, é possível imaginar o quanto pode ter sido torturante ao compositor viver em tal lugar. Essa sua passagem pela metrópole pode ser outro motivo para que houvesse uma certa resistência dele em se transferir para São Paulo, pois a cidade ainda devia estar muito ligada a essas lembranças, como dito, nada agradáveis. Zequinha de Abreu fez várias viagens a São Paulo, para tocar e trabalhar. Podemos ver que uma dessas viagens foi feita em 1905, e é atestada pelo postal endereçado daquela cidade à sua esposa (fig. 3).

---

<sup>12</sup> Em entrevista citada.







**Figura 3** – Postal manuscrito por Zequinha de Abreu, endereçado à sua esposa Dulvalina, datado em 25 de junho de 1905. Na parte da frente o compositor escreve: “Aqui chegamos sem novidades, fizemos feliz viagem. Sem mais, você e as crianças queiram aceitar minhas saudades”. Note-se que o compositor escreve a palavra “urva” dentro da figura do “D” em alusão ao nome de sua esposa (Durva). Fonte: MHPZA

No seu caderninho <sup>13</sup> de anotações o compositor cita uma breve passagem pela capital paulista: “Fui a São Paulo no dia 16 de Julho de 1912 e voltei no dia 20”. Outra vez que se tem notícia de sua passagem por São Paulo é através do depoimento do já citado Manuel Siqueira que afirma:

“[...] Zequinha de Abreu veio [sic] para São Paulo, pela primeira vez, acompanhando uma delegação esportiva de futebol da Casa Mappin Stores, da qual fazia parte o famoso Tidoca, campeão de patinação, que bastante influenciou para que Zequinha tomasse aquela decisão. Uma vez em São Paulo, sem saber o que fazer, procurou familiarizar-se com o ambiente e depois resolveu ir buscar a família, mais ou menos em 1920”. (SCHILIRÓ, 1950, p. 131).

Apesar do pequeno equívoco de Manuel Siqueira, ao afirmar que foi a primeira vez que esteve em São Paulo, a informação é bastante pertinente para o estabelecimento de uma cronologia de suas viagens. Posto que a Casa Mappin Stores foi fundada em 1913 pelos irmãos ingleses Walter John e Herbert Joseph Mappin, <sup>14</sup> o que indica que o período só pode ter sido numa época posterior a esse ano e, por essa mesma razão, é que não foi a primeira vez que Zequinha de Abreu esteve em São Paulo. Não se sabe bem ao certo se o compositor chegou a viver um tempo em São Paulo antes de levar a família, mas a última frase de Manuel Siqueira nos induz a pensar nisso e, quando ele se refere à expressão

<sup>13</sup> Nesse pequeno caderno que faz parte do acervo do Museu Histórico e Pedagógico “Zequinha de Abreu”, o compositor fazia as anotações dos trabalhos realizados com sua orquestra em Santa Rita. Ali eram anotados os nomes dos músicos participantes das apresentações, os músicos que faltaram e os valores pagos e recebidos por cada um.

<sup>14</sup> Fonte: <http://seuarlindofeliz.fotoblog.uol.com.br/photo20040321153747.html>. Publicada por “Seu Arlindo” em 21/03/2004.



“primeira vez” em São Paulo, talvez estivesse se referindo a morar na cidade. Parece que o compositor se estabeleceu, travou contatos e provavelmente arrumou trabalho antes de levar sua família. A viagem de 1922, indicada na correspondência com seu filho Dermeval, descrita no tópico anterior, pode ter sido a viagem derradeira que significou o seu estabelecimento definitivo em São Paulo.

Essas inúmeras viagens que parecem ter se intensificado por volta da década de 1910 pode ser indício de que Zequinha procurava realmente “familiarizar-se” com a cidade como disse Manuel Siqueira. Embora fosse um músico boêmio que estava acostumado às serenatas pelas noites da cidade de Santa Rita, ele conhecia São Paulo e sabia o quanto era uma cidade muito diferente. A vida acelerada e agitada promovida pelo crescimento do comércio e pelos trabalhos nas inúmeras fábricas já era uma característica da cidade. Nicolau Sevckenko (1992, p. 224-225), através de diversas citações dos jornais dos anos 1920, faz um rápido retrato do estado de estresse (termo que ainda não era utilizado) em São Paulo:

Que os nervos andassem à flor da pele não deveria surpreender. As condições tumultuosas em que se operava a metropolização de São Paulo, acrescidas da aguda tensão social e política, mais a vertigem irrefreável das novas tecnologias, eram de monta a deixar todos e cada um dos seus habitantes em palpos de aranha. Se por acaso, apesar disso tudo, alguém por si próprio não se achasse tenso o suficiente, lá estavam então os estimulantes, os esportes, as diversões mecânicas, os automóveis e bondes em fúria nas ruas, os vôos rasantes dos aviões ou as danças de ritmo sincopado, onde qualquer um poderia buscar a sua extra de tensão artificial. As emoções se tornaram baratas.

Mas, se por um lado, a capital paulista assustava com sua vida tumultuosa, afastando dela quem não quisesse se aventurar em seus perigos sempre à espreita, por outro a atração que ela exercia como centro urbano, sobretudo pelas inúmeras oportunidades que oferecia em termos profissionais, era igualmente grande. Estas duas facetas que causam, ao mesmo tempo, um sentimento de repúdio e de atração pela cidade estão descritas no texto de Sevckenko, citado anteriormente. No caso de Zequinha de Abreu a proliferação de casas de música e espetáculo, das editoras e os cafés-concerto no centro urbano podiam significar inúmeras fontes de oportunidades.

O período em que ele atuou, tanto em Santa Rita do Passa Quatro, como em São Paulo, foi caracterizado pelo aumento dos profissionais da música de lazer no Brasil, notadamente no Rio de Janeiro. Cada vez mais era comum ter locais de diversão nos

grandes centros urbanos, com a presença constante de músicos, em geral uma banda ou orquestra ou ainda simplesmente um pianista. Cresciam também as editoras de partituras musicais, tanto em número como em tamanho e as casas de música onde eram vendidas essas partituras. Mais à frente, já bem adentrado o século XX, começam a surgir o rádio e as gravações elétricas, estas últimas possibilitaram um número maior de acesso dos compositores populares às gravações. Esse período de riqueza industrial e desenvolvimento dos centros urbanos, o que incluía as casas de espetáculos e outras diversões dirigidas a um número cada vez maior de público, sobretudo de São Paulo e do Rio de Janeiro, possibilitaram o aumento da difusão dos gêneros musicais brasileiros por todo o país. De fato, Ikeda (1988, p. 2-3) nos confirma que o período de 1900 a 1930 foi a época em que se firmaram os principais gêneros da música popular brasileira e os veículos de comunicação. Zequinha de Abreu não ficou fora de todo esse desenvolvimento. Muito pelo contrário, participou ativamente de todo esse período de formação desses elementos.

#### *1.4. Os trabalhos realizados na capital*

O objetivo do presente trabalho está focalizado primordialmente nas atividades de Zequinha de Abreu na cidade de São Paulo. Não nos é possível fazê-lo, entretanto, sem antes saber quais foram as atividades musicais realizadas em sua cidade natal e compreendê-las dentro do contexto e o que significavam. Afinal, todo o seu aprendizado e maturidade musical foram adquiridos em Santa Rita do Passa Quatro, sendo que ao chegar em São Paulo já era um compositor e instrumentista de formação consolidada, tendo ali só desenvolvido o seu trabalho.

Como foi dito anteriormente, Zequinha de Abreu iniciou suas atividades musicais ainda criança tocando em bandas musicais (notadamente de sopros). Assim, é bom destacar aqui o papel das bandas musicais, sobretudo das cidades do interior, presentes em praticamente todo o Brasil, e que foram, durante muito tempo, responsáveis pelo aprendizado inicial de música de inúmeros jovens. A banda de sopros, marcial ou fanfarra sempre foram atividades comuns às cidades interioranas do estado de São Paulo, bem como em sua capital, sendo igualmente comum encontrarmos, inclusive, o famoso “Coreto”, onde



se apresentam as bandas, geralmente aos domingos. A pesquisadora Neyde Brandani (1985, p. 28-29), descreve, em sua dissertação “A banda musical como núcleo de formação musical”, o crescimento desses grupos em São Paulo em meados do século XIX:

Com o fim da Guerra do Paraguai, São Paulo volta à normalidade. O país, tomando novos rumos políticos, desencadeia um novo ritmo de progresso material, transformando rapidamente a capital paulistana. Todos os setores (comércio, educação, cultura etc.) se ampliam, eliminando o marasmo pelo qual havia passado a sociedade no começo do século: escolas são criadas, o ensino musical passa a ser difundido, os grupos musicais aumentam em número e qualidade, contribuindo para a profissionalização dos músicos. Nas escolas particulares, da prefeitura e do governo, serão as bandas e fanfarras, posteriormente, uma das mais populares formas de expressão musical.

Mais tarde Zequinha de Abreu começou a tocar requinta na “Banda Musical de Santa Rita”. As informações a respeito da banda, fornecidas pelos dois biógrafos de Zequinha de Abreu, não são muito precisas e muitas vezes chocam-se entre si. Dentre algumas informações das quais foi possível extrair algumas conclusões temos o depoimento de Manuel Siqueira dado a Schiliró (1950, p. 128):

Conheci Zequinha de Abreu, quando era ainda menino. A direção da Banda Musical de Santa Rita estava confiada ao senhor Bertagnan, mestre italiano da qual fazia parte Zequinha tocando “requinta”. Mais tarde, Zequinha assumiu a chefia, remodelando por completo, dando-lhe uma orientação mais perfeita, tornando-a famosa em todo o interior do Estado. Zequinha também tinha, simultaneamente com a banda, a orquestra “Smart”, formada por músicos pertencentes às melhores famílias de Santa Rita.

Note-se a presença do regente italiano Bertagnan, que caracteriza a grande influência dos imigrantes italianos nas bandas paulistas. José Benedito Camargo (1978, p. 8) em seu trabalho monográfico intitulado “Bandas Música Cívica em Comunidades Interioranas” aponta tais influências:

Nos últimos anos do século XIX, as bandas de música interioranas, principalmente aquelas do Estado de São Paulo, começaram a sofrer algumas transformações. Isto ocorreu logo depois dos anos 1895 a 1897, quando o Estado recebeu 3.000.000 imigrantes italianos. Neste expressivo contingente humano que viera para trabalhar na lavoura cafeeira paulista, encontravam-se músicos. A maioria, mais instrumentistas do que regentes, traziam, no entanto, a experiência (ao menos de ouvido), do grande teatro lírico peninsular. Aos poucos eles foram assumindo as responsabilidades de maestros em inúmeras cidades e apresentando inovações locais até então desconhecidas.





Entre as transformações apontadas pelo autor, a modificação do repertório, talvez seja a mais significativa, quando as bandas passaram a executar “trechos de óperas”, sobretudo italianas.

A banda citada por Manuel Siqueira deve ter sido a que Zequinha de Abreu transformou na “Sociedade Musical Lira Santarritense”. A “Lira Santarritense” foi responsável por sua prática musical constante. Saber em que época isso ocorreu é muito difícil e as poucas informações são fornecidas somente por Amália Giffoni, que afirma que o compositor “criou” a banda logo após o seu casamento em 1899, mas não cita fontes. É provável que a autora esteja certa, pois na foto da banda, ele está postado na frente, junto com senhores de terno (provavelmente da diretoria da sociedade), o que indicaria sua posição de maestro. Nesta foto (reproduzida na pág. 22), embora a autora indique o ano de 1913, quando Zequinha de Abreu contaria 33 anos de idade, parece ser muito mais novo do que isso (compare-se as figuras 2 e 4.).



**Figura 4** - Zequinha de Abreu e seu filho Durval, pai de Leila de Abreu, segundo a qual nasceu em 1902. Se levarmos em consideração que Durval na foto tem no máximo 15 anos, então ela seria de 1937. Comparando esta com a foto da figura 2 (supostamente de 1913) é difícil de acreditar que o rosto do compositor tenha mudado em tão pouco tempo. Compare-se também a foto da fig 6 (provavelmente tirada após 1915). Fonte: Schiliró, 1950, p. 60.

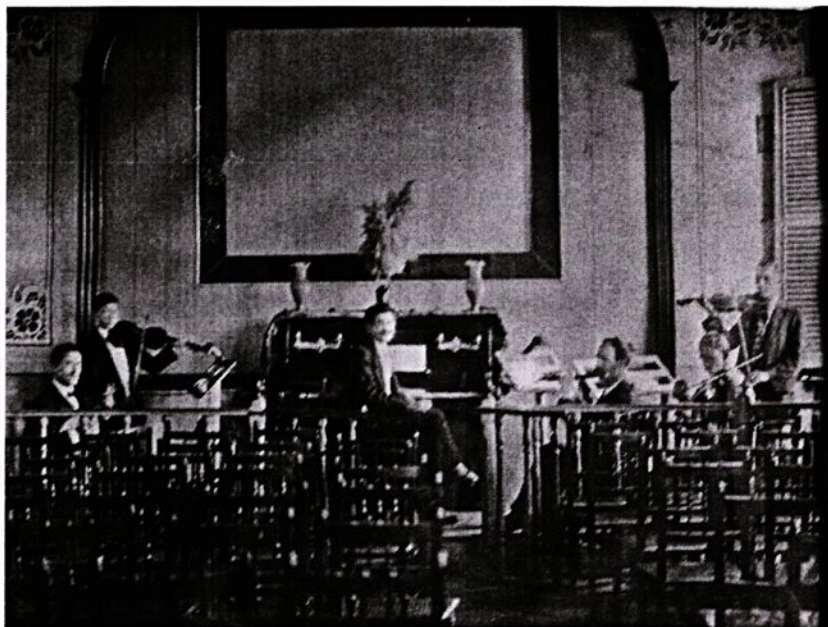
Quanto à orquestra “Smart”, é um conjunto que existiu antes de ter esse nome e que, ao que parece, já se apresentava num outro cinema da cidade chamado Cine “Variedades” (existente até hoje na cidade). Segundo o depoimento de D. Didita de Abreu, prima do compositor, Amália Giffoni escreve o seguinte (1986, p. 101):



Ao falar sobre a orquestra criada e dirigida por Zequinha para fazer fundo musical para os filmes mudos, disse-nos que ele já a utilizava no cinema Variedades, de onde se conclui ser este anterior ao Cinema Smart.

Se as informações fornecidas por Giffoni estiverem corretas, Zequinha de Abreu então já fazia seus trabalhos de acompanhamento no cinema há algum tempo, isto é, antes de 1915 quando ele entra para o Smart, mudando também o nome de sua orquestra.

Porém, numa segunda visita de pesquisa a Santa Rita, um senhor chamado José Luís Ventura, presidente da Sociedade Italiana da cidade, me informou que a foto veiculada como sendo da Orquestra no Cinema Smart, na verdade é do “Cine Variedades”. De acordo com Ventura, o Cine Smart, na época da foto não existia mais. Basta comparar a foto interna com a foto externa (por sinal, de má qualidade) para se constatar que, ao menos aparentemente, o tamanho do “pé direito” não corresponde (fig. 5 e 6).



**Figura 5** – (à esquerda) – Vista externa do Cine “Smart”. Fonte: (Schiliró, 1950, p. 73). **Figura 6** – (à direita) Zequinha de Abreu no centro, ao piano, e os integrantes da Orquestra “Smart”. A altura interna não corresponde ao tamanho do prédio do cine “Smart”. Fonte: MHPZA.

Dessa forma, as informações se chocam e se contradizem, a menos que Zequinha de Abreu e seu conjunto tenham voltado para o cine “Variedades” ou o senhor Luís Ventura tenha se equivocado em relação à data da fotografia.

Essa orquestra devia ser de dois tamanhos dependendo do trabalho, ou então ela cresceu quando se transferiu para o cinema Smart. A julgar pela foto acima, o conjunto de

Zequinha de Abreu tinha um número reduzido de músicos que tocavam no cinema, ou seja, além de Zequinha ao piano: três violinistas, um flautista e um bandolinista. Em seu caderninho de anotações o compositor faz uma relação dos músicos que tocam na sala de cinema:

Comecei a tocar no Cinema "Smart" de Dutra Leite, com a orchestra no dia 21 de junho de 1915 á 150\$000.

Fazem parte da orchestra que toca no Smart. (só os que ganham)

|           |        |
|-----------|--------|
| J. Bellon | 20.000 |
| Guido     | 20.000 |
| Beni      | 20.000 |
| Arthur    | 20.000 |
| Aurélío   | 10.000 |
| Luciano   | 10.000 |

Começamos a tocar no Jardim com a orchestra no dia 26 de setembro de 1915.

Note-se que Zequinha de Abreu faz questão de frisar que está arrolando apenas os "músicos que ganham", o que significa que a orchestra possuía outros integrantes. É provável, então, que os músicos da foto sejam estes citados por Zequinha, exceto um deles, que muito possivelmente seja Aurélío Bartolomeu que, segundo uma lista de integrantes citada por Schiliró, é pistonista (não vemos pistão na foto). Mas, ainda segundo Schiliró, a orchestra tinha uma formação muito maior, citando o depoimento de Arthur de Carvalho, também integrante na época de Zequinha de Abreu:

Quando Zequinha deixou Santa Rita do Passa Quatro, a orchestra por ele organizada tinha a seguinte formação: dr. Luciano Magior, violinista; Guido Bellon, major Baltazar Silva Lima e Francisco Martins, violinistas; Miguel Micolin, Guido Quaglio e Eduardo Teixeira Silva, flautistas; Sebastião Candido Andrade (Tango), violoncelo; Sartri, banjo; Savina Campile, caixa; João Bellon, clarinete; Aurélío Bartolomeu, pistão. Esta orchestra toca no cine "Smart", ainda mudo, nos bailes, nas festas de casamento, aniversários e batizados. Atendia Zequinha com sua orchestra, pedidos de diversas cidades do interior, pois a mesma se tornou famosíssima em todo o Estado. Os seus componentes tocavam por esporte, ou melhor, por amor à arte, pois que não havia nenhum profissional. Quando Zequinha deixou a nossa cidade, logo após, dissolveu-se a "Orchestra Zequinha Abreu". (SCHILIRÓ, 1950, p. 43-44).

Vemos que a orchestra era bem maior que a relacionada por Zequinha de Abreu e que talvez apenas aqueles que ganhavam é que realmente tocavam acompanhando os filmes mudos. É provável que o conjunto todo só tocasse mesmo nas apresentações ao ar livre como os Jardins etc., ou nas apresentações em outras cidades. Vemos também pela citação que todos os músicos eram amadores e por isso mesmo não ganhavam para tocar. O fato de



Arthur de Carvalho denominar o grupo, ao final do texto, de “Orchestra Zequinha Abreu”, talvez esteja mais relacionado como se costumava se referir ao conjunto na época.

Aliado a esses dois grupos que fizeram de Zequinha uma figura muito conhecida em sua cidade e na região e, muito provavelmente, também em São Paulo, havia os trabalhos de professor de música, sobretudo de piano, além dos trabalhos na farmácia do pai e de escrevente na prefeitura. O seu trabalho no interior deve ter rendido muitos frutos para o compositor. No entanto, como sempre trabalhava com músicos amadores e numa terra que não prometia maiores possibilidades para a sua carreira, a opção de trabalhar em São Paulo deve ter sido por muito tempo tentadora.

Ao chegar definitivamente em São Paulo, em 1922, Zequinha de Abreu encontrou uma cidade com aproximadamente 580.000 habitantes, dos quais dois terços eram imigrantes de outros países e de outras partes do Brasil (IKEDA, 1988, p. 14). Esse caráter cosmopolita de São Paulo era o grande diferencial em relação às outras regiões do país, incluindo o próprio Rio de Janeiro.

Pelas contingências do seu crescimento populacional heterogêneo, com a presença marcante de imigrantes europeus – italianos principalmente – a capital se caracterizou musicalmente muito mais por uma tendência cosmopolita do que pelos aspectos regionais que marcaram outras capitais brasileiras como o Rio de Janeiro, Salvador e Recife nas quais, no mesmo período, surgiram manifestações tipicamente urbanas e locais de cultura musical popular. A presença da população imigrante e a mentalidade europeizada da elite paulista/paulistana fez com que a cidade vivesse práticas cultural-musicais mais à maneira européia. (IKEDA, 1988, p. 125).

Essa prática musical à maneira européia, já na década de 1920 foi sendo substituída conforme o próprio Ikeda irá constatar mais à frente em seu texto, pelas músicas norte-americanas. Esse constante aumento da população em São Paulo, naturalmente estava ligado às inúmeras possibilidades de trabalho que a cidade oferecia devido a sua industrialização e modernização, criando aos forasteiros uma expectativa, em grande parte ilusória, em melhorar de vida. Zequinha de Abreu com toda a sua prática e experiência adquiridas em Santa Rita, também viu na metrópole possibilidades maiores para sua profissão, onde talvez pudesse viver apenas da música.

Um dos primeiros trabalhos realizados por ele quando já residia em São Paulo e dos mais comentados pelos autores, foi como pianista demonstrador, em 1924,<sup>15</sup> da casa de música “Beethoven” localizada na rua Direita, ponto de intensa circulação de pedestres, e impregnada de casas comerciais. Nesse trabalho Zequinha executava, para os clientes, as partituras e novidades vendidas pela loja. Suas habilidades como pianista foi sempre muito comentada por seus biógrafos. Maria Amália Giffoni (1986, p. 59), sempre se baseando nos depoimentos de pessoas que viveram na época do compositor, escreve que na Casa Beethoven “a assistência para ouvi-lo e aplaudi-lo era enorme, sendo a maioria pessoas jovens que se detinham nas imediações. A sua execução o recomendava. Os estudos que teve e o conhecimento de alguns clássicos garantiam-lhe êxito”. Acreditamos, porém, que mais do que o “conhecimento dos clássicos”, a sua maneira mais “solta” e cheia de improvisos<sup>16</sup>, característica de sua formação musical, tenha contribuído para o seu sucesso entre um diversificado público que circulava pelo centro de São Paulo. Lembrando que uma das características que consideramos em Zequinha de Abreu é a de pianista, vale transcrever a citação que Tinhorão (1976, p. 165) faz do musicólogo Brasília Itiberê, em que diz que o estilo se caracteriza pela “zoeira de harpejos, trinados e trêmulos em estertor”. Continuando em nota de rodapé, o autor ainda escreve, citando um trecho de outro texto de Itiberê, que “os característicos dos pianistas eram ‘o dengo, a macieza, o espírito frajola, o humor e a graça ágil’ ”. Esse tipo de apresentação devia agradar os freqüentadores da casa Beethoven, pois acabava sendo um tipo de diversão de graça num momento de descontração durante os agitados dias de trabalho. Vinci de Moraes escrevendo a respeito afirma que “podia-se escutar as concorridas apresentações de Zequinha de Abreu tocando, durante as tardes, suas composições ou fazendo demonstrações nas casas Beethoven e Sotero, para atrair a freguesia. Nesta última loja, o pianista João Portaro o substituiu com menor sucesso neste tipo de exibição”. (MORAES: 1997, p. 163). Mais tarde, a Casa Beethoven se transformou em Casa Belvilacqua e Zequinha continuou nesse trabalho até o fim de sua vida. Afinal, aliada às edições de suas

<sup>15</sup> O ano de 1924 é sugerido, pelo fato de ser o ano em que a Editora Irmãos Vitale e a Casa Beethoven terem entrado em sociedade. Assim, a casa Beethoven, que antes vendia apenas piano, passou a vender também partituras editadas pela Irmãos Vitale. As informações foram colhidas em entrevista com Cláudio Hodnik, atual consultor musical da Vitale.

<sup>16</sup> Interpretamos o termo “improviso”, no caso de Zequinha de Abreu, como a maneira que os intérpretes de música popular ornamentam e criam variações sobre a música originalmente escrita (ou a reinventam) enquanto a executam.



composições, esta era uma das fontes de renda mais garantidas, ou como se costuma dizer atualmente era um trabalho “fixo”, categoria tão rara entre os músicos hoje em dia.

Como principal veículo de comunicação do início do século XX, as partituras (conforme veremos no capítulo seguinte) faziam com que o trabalho de pianista demonstrador, nas casas de música, se revestisse de grande importância colocando o músico em questão em evidência e, dependendo do seu sucesso, passando a ser bem conhecido pelo menos localmente (na cidade em que estava atuando). Zequinha de Abreu não só divulgou suas próprias composições como também a dos outros compositores de música popular da época. Um exemplo é o clarinetista, compositor e regente Nabor Pires de Camargo (1902-1996) que também atuou bastante em São Paulo. Marco Antônio Bernardo em seu livro *Nabor Pires de Camargo: Uma Biografia musical*, falando sobre o início desse compositor nas edições musicais, escreve:

Os editores, nessa época, davam preferência, em música popular, às composições para piano acompanhadas por letras. O sucesso dessas duas músicas [\*] abre caminho para que Nabor assinasse um contrato com os Vitale, através do qual seriam editadas 23 composições, entre outubro de 1925 e agosto de 1930. Por cada uma, tanto Nabor como Dieno Castanho recebiam 50\$000 (cinquenta mil-réis), e nada mais. Boa parte da divulgação dessas músicas ficava basicamente por conta de Zequinha de Abreu, pianista demonstrador da *Casa Bevilacqua*, estabelecimento vinculado à *Irmãos Vitale* àquele tempo. Zequinha tocava as músicas para os interessados, geralmente senhoras e senhoritas que tocavam piano e desejavam estar a par dos sucessos do momento (BERNARDO, 2002, p. 40).

Esse texto, bastante rico em informações que foram obtidas através de entrevistas e depoimentos direto de Nabor Pires de Camargo nos servirá em mais alguns momentos de nosso trabalho. Por ora, basta averiguarmos o quanto a atividade exercida por Zequinha podia ser importante para os compositores de música popular e mais ainda nas estratégias de venda da editora.

Em 1923, antes de iniciar suas atividades na Casa Beethoven, Zequinha realizou um trabalho que, embora de provável duração de apenas um dia, é digno de menção. Surgindo, no ano em questão, a primeira estação de rádio em São Paulo, a Rádio Educadora Paulista, o compositor foi convidado para, com seu regional, atuar ao vivo nas suas primeiras

---

\* As duas músicas referidas são os maxixes *Coitado do Juca Pato*, editada em 1925 e *Mamãe me leva*, sucesso do Carnaval de 1926 e editada no mesmo ano, ambas pela Irmãos Vitale (BERNARDO, 2002, p. 37-38).



irradiações. A informação mais precisa a respeito é fornecida por Mário Ferraz Sampaio em sua autobiografia, ao contar sobre os primeiros passos da rádio:

(...) começaram, da Rua Frei Caneca, as primeiras irradiações feitas na capital paulista, anunciadas pelos fundadores e constando de discos, dos quais o primeiro a ser ouvido foi “Milhões de Arlequim”, na voz do tenor Benjamino Gigli, gravada pela Victor. Para atuar ao vivo foram convidados vários elementos dentre os quais o Grupo Regional de Zequinha Abreu e o pianista e engenheiro, Raul Ferraz Mesquita, então discípulo da professora Kita de Ulhoa Canto, da Escola Chiafarelli (SAMPAIO, 1984, p. 283).

Apesar da presença de músicos eruditos como o tenor italiano e o pianista ligado à Escola Chiafarelli na irradiação do mesmo dia, vemos que a música popular já tinha força suficiente para estar presente nas programações de rádio, ainda destinadas às elites brasileiras.

É bom frisar o quanto é fundamental saber, para o nosso trabalho, o fato de Zequinha de Abreu ter participado dessa primeira irradiação em São Paulo, sobretudo porque que isso demonstra o quanto o compositor já estava em evidência pouco depois de chegar na cidade, ou que, no mínimo, já tinha bons contatos no meio da alta sociedade paulistana, à qual estava relacionada ao início da rádio local. No entanto, é preciso tomar cuidado com a demasiada importância que pode se dar a esse acontecimento. Antes, precisamos definir essa sua atuação na rádio. Repete-se em praticamente todos os textos de sua biografia que Zequinha de Abreu foi o “primeiro programador” da Rádio Educadora Paulista. Ora, essa é uma informação que poucos ou nenhum dado existe para confirmar. Como dito anteriormente, a única informação mais concreta é a de Mario Ferraz Sampaio que aqui apresentamos. E entre ser programador de rádio e simplesmente tocar ao vivo com um grupo, existe uma grande diferença. Afinal, em fontes bibliográficas que traçam o panorama histórico da rádio consultados, o nome de Zequinha sequer é mencionado. E, diga-se de passagem, se o compositor tivesse sido realmente programador, dificilmente seria algo esquecido de ser mencionado pelos autores de tais fontes, já que, independente do motivo, o seu nome tem sua devida importância.

Ao que parece, busca-se com o termo de “programador musical” revestir tal fato com um tamanho destaque que não é verdadeiro. A rádio, na verdade, estava apenas iniciando os seus experimentos de transmissão com um transmissor emprestado e num local improvisado. Em continuação ao citado texto, M. F. Sampaio (1984, p. 283-284) se refere a tal irradiação da seguinte forma:





Tais ensaios fazem lembrar as emissões de brincadeira feitas pelo Dr. Frank Conrado, em Pittsburgh, no ano de 1920, as quais despertaram uma ampla freguesia de ouvintes. O mesmo aconteceu em São Paulo, atraindo as transmissões a partir da Rua Frei Caneca, a curiosidade e o interesse dos poucos ouvintes que se haviam habilitado com seus receptores em suas residências, para sintonizarem emissoras norte-americanas [...]

Apenas mais tarde, ainda no mesmo ano de 1923, é que foi marcada a Assembléia de Fundação da, a partir de então, “Sociedade Rádio Educadora Paulista”, quando se determinou a compra de um transmissor e sua instalação “num dos torreões do Palácio das Indústrias, no Parque do Anhangabaú” (SAMPAIO, 1984, p. 284).<sup>17</sup>

Concluimos que o trabalho realizado na rádio deve ter sido bem curioso aos olhos de Zequinha de Abreu, mas no fundo não passava de mais um convite para tocar com seu conjunto, da mesma forma que para tocar em bailes, festas etc. Afinal, não podemos acreditar que a rádio já tinha toda a sua força como impulsionadora da carreira dos músicos como já seria no final da década de 1930. Dessa forma, o que devia realmente interessar, não só a Zequinha, mas a grande parte dos compositores de música popular daquele tempo, é ver seu nome impresso numa edição de duas páginas e que poderia percorrer todo o Brasil, além de render alguns dividendos.

As partituras eram um eficiente meio de comunicação entre o compositor e seu público, mas o contato pela “via direta”, conforme classifica Ikeda (1988, p. 98) ou seja, “a execução ‘ao vivo’ (teatro, cinemas, circos, cabarés, cassinos, salões de bailes, etc) ou nas casas de repasto (confeitarias, restaurantes, bares, cafés, casas de chá)” é que predominou durante o período até 1930. Essas apresentações divulgavam as músicas, aproximavam o público do compositor e garantia a venda de partituras, da mesma maneira que Zequinha o fazia em seu trabalho de pianista demonstrador.

Zequinha de Abreu trouxe uma larga experiência de Santa Rita, tocando e dirigindo bandas e orquestras em bailes e cinemas. A quantidade de casas espetáculos que já existia em São Paulo no período em que se transferiu era um “prato cheio”. Desde o início do século as casas de diversões mantinham conjuntos musicais em seus recintos, que podiam ir desde um simples grupo de câmara até orquestras (populares) inteiras. Muitas dessas casas de diversões eram destinadas para quem pudesse pagar, isto é, para as elites:

<sup>17</sup> Na verdade o Palácio das Indústrias, pelo menos como conhecemos hoje, se localiza no Parque D. Pedro, em São Paulo.



Na mesma cadência do ritmo de crescimento da cidade, seguia a multiplicação dos espaços de entretenimento em São Paulo, principalmente nos primeiros anos deste século [XX]. Na proporção em que a cidade enriquecia para poucos e expandia a pobreza para a esmagadora maioria da população, os modos de divertimento e distração se constituíam inversamente, ampliando-se para a aristocracia e parcela da camada média urbana ilustrada, e reduzindo-se para os setores populares (MORAES, 1998, p. 158-159).

Alguns desses locais de elite em que Zequinha de Abreu tocou foram a Confeitaria Seleta e o Bar Viaduto. Sobre a confeitaria não foi possível levantar informações, mas acreditamos que tenha sido o primeiro local em que o compositor tocou. O Bar Viaduto situava-se no número 12 da rua Direita, e foi aberto nos anos 1920 pelos italianos Giusto Fontana e Cesare Caselli e tinha um grande e elegante salão que recebia dezenas de famílias diariamente (fig 7). A orquestra, considerada uma das maiores, no estilo, de São Paulo executava trechos de óperas e músicas italianas. Funcionou até o final da década de 1950.<sup>18</sup>



Figura 7 – Interior do “Bar Viaduto”. Embora a qualidade da fotografia não seja muito boa, é possível notar um certo luxo em sua decoração e as grandes dimensões de seu salão. Fonte: site Almanack Paulistano.

Embora não tenha sido possível descobrir em que época Zequinha de Abreu participou da orquestra do Bar Viaduto, sabemos que sua música *Sapequinha* foi dedicada à “Excelente Orchestra do Bar Viaduto”. A música foi composta, segundo anotação em seu

<sup>18</sup> Fonte: <http://www.almanack.paulistano.nom.br/barviaduto.html>. Copiada em 14 de maio de 2005.



próprio manuscrito, em 1931. Nesse caso, acreditamos que por essa época ainda participasse da orquestra. O único músico de que se tem notícia de também ter participado da mesma orquestra é Eulico Mascarenhas de Queiroz (1902-1959), flautista que foi o primeiro diretor do Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, de Tatuí, em 1954.<sup>19</sup>

O fato de tocar num lugar como o Bar Viaduto não assegurava ao músico uma fonte de renda suficiente para sua subsistência, muito pelo contrário, os cachês eram sempre muito baixos.

Como se vê, a ampliação das formas de divertimento para as camadas mais ricas abriu na realidade um espaço que, de certo modo, alguns músicos populares souberam aproveitar razoavelmente. Todavia, apesar da relativa precária movimentação musical na cidade, viver exclusivamente do exercício da música era excessivamente arriscado, penoso e instável, mesmo durante este período de relativo entusiasmo na passagem do século, inclusive porque São Paulo ainda não era de forma alguma um rico centro de animação e produção cultural como o Rio de Janeiro (MORAES, 1998, p. 164).

Mas casas de dança não eram exclusividade dos mais ricos, muito embora a discriminação e a repressão policial procurasse coibir os bailes dos mais pobres. Agora, longe de sua cidade natal e de seu seguro emprego na prefeitura, o compositor teve que se desdobrar para sustentar sua família. Zequinha então tocou, além dos bares citados acima, em muitos dos cafés-cantantes, que segundo José Geraldo Vinci de Moraes (1998, p. 166-167), é uma versão mais humilde e barata dos cafés-concerto. Estes cafés-cantantes eram cabarés e “dancings” que se situavam nas imediações da avenida São João, ponto de circulação das camadas mais pobres da população. As casas de dança existiam das mais diversas formas, e tocar em bailes era uma outra opção bastante corriqueira para o compositor muito acostumado aos bailes de Santa Rita.

Mas a nosso ver, Zequinha de Abreu soube aproveitar os trabalhos que realizava para vender suas partituras e divulgar suas composições. Como vimos, enquanto trabalhou na casa Beethoven e na casa Bevilacqua, ele foi responsável pela divulgação de muitos compositores do período, principalmente daqueles que editavam pela Irmãos Vitale. Consideramos Zequinha como um dos primeiros músicos populares paulistas a viver única

<sup>19</sup> **Jornal O Progresso** - Edição 00223 - Domingo, 01 de junho de 2.003. Disponível no site <http://www.aseta.net/oprogessodetatuí/edicao223/index.htm>.



e exclusivamente da música, condição bastante rara para a época. Pois, apesar do fato de que a cidade estivesse crescendo rapidamente e as casas de divertimentos e espetáculos se proliferavam em igual ritmo, gerando cada vez mais trabalho para compositores e músicos populares, a profissionalização da categoria de músico popular ainda iria levar algum tempo para ser estabelecida, começando a se fixar na década de 1930 com o advento do rádio. Assim, os músicos desse período precisavam ter alguma outra profissão que não a música para se sustentar numa cidade como São Paulo. E aí é que encontraremos músicos que tinham as mais diversas profissões, paralelamente às suas posições de artistas: funcionários públicos, agentes dos correios, vendedores etc. Zequinha de Abreu foi um dos primeiros em São Paulo (talvez por muito tempo o único) que teve a coragem de se aventurar em atuar só no campo musical.





## 2. As edições impressas: a música como mercadoria

As informações e os dados contidos em documentos nos estudos de musicologia histórica sempre exigiram do pesquisador uma interpretação, no mínimo, bastante cuidadosa. Uma precipitação no julgamento desses dados pode gerar uma sucessão de erros, resultando em definições igualmente equivocadas. Há que se considerar diversos aspectos, como: a época e em quais circunstâncias tais documentos foram criados; quais seus autores; os possíveis erros de notação; os desvios causados pelo tempo (rasuras, falhas, mutilações etc.).

As partituras, documentos que são obviamente fundamentais para grande parte das pesquisas musicológicas, contêm informações que podem ser determinantes na conclusão de um estudo. No entanto, a interpretação dessas informações, tanto das partituras manuscritas (autógrafas ou não) como das edições impressas, está condicionada ao estudo e à compreensão do contexto histórico, social e cultural no qual foi gerada. Uma partitura manuscrita de um compositor brasileiro do século XIX, por exemplo, mesmo sendo autógrafa pode conter erros, e também pode ser o resultado de inúmeras revisões do autor ou ser a primeira delas. Para uma identificação de possíveis erros ou desvios e que assim se faça correções pelo menos aproximadas, faz-se necessário, entre outros aspectos, o estudo e conhecimento do contexto no qual o compositor e sua música estão inseridos. As informações da partitura serão mais completas se confrontadas com outros documentos e as condições do contexto histórico no ato de sua criação. Por sua vez, o fato de estar impressa não significa que a partitura não seja passível de erros, ou que seja a versão definitiva do autor. Portanto, por mais fundamental e imprescindível que seja em boa parte dos estudos musicológicos, uma partitura não encerra em si toda a informação necessária para o estudo e a compreensão de um determinado compositor ou um determinado ambiente musical.

No caso das partituras de música popular, o maior desprendimento entre a execução e a escrita gera problemas mais específicos que precisam ser considerados pelos pesquisadores. A música popular, de maneira geral, oferece uma grande liberdade de execução ao intérprete, e costuma estar aberta a todo tipo de formação instrumental. E sabemos também que, no caso da música popular brasileira, nem sempre o ritmo é

transcrito de maneira adequada (isso se considerarmos que seja possível fazê-lo de maneira exata).

## 2. 1. A relação com a “Irmãos Vitale”

O principal fator vinculado às partituras editadas no início do século XX é o valor comercial que elas adquiriram na época. Isso gerou vários outros fatores que influenciaram a produção das músicas como, por exemplo, a intensa interferência das editoras no produto final, e a predominância dos gêneros que estavam mais em voga. Para se ter uma idéia de quanto as partituras eram relativamente um bom negócio, basta verificar que a partir da segunda década do século XX o número de editoras em São Paulo aumentou significativamente. Segundo afirma Alberto Ikeda (1988, p. 101-102), a cidade tinha, na primeira década, apenas 5 editoras. Em 1929 já existiam pelo menos 35 só na capital. Apesar disso, as relações entre compositores e editores ainda se dava de maneira amadora, pois os músicos não tinham clara, na época, a noção de direitos autorais. Isso acabou dando margem a explorações dos artistas por parte das editoras, e, posteriormente, também pelas gravadoras. José Geraldo Vinci de Moraes (2000, p. 104) escreve:

Talvez um dos maiores problemas para o músico profissional na década de 1930, continuasse sendo os direitos de autoria sobre as composições. Na verdade, as relações comerciais ligadas aos direitos autorais, entre compositores, editoras e gravadoras, eram problemáticas desde o início do século, principalmente após a expansão dos trabalhos fonográficos dos irmãos Figner. A precariedade e os abusos contra os compositores eram incontáveis. Chiquinha Gonzaga, por exemplo, antes mesmo do crescimento do mercado nos anos 30 [em 1913], teve um problema com F. Figner, que editou algumas de suas obras na Europa sem sua autorização.

Os músicos compunham esporadicamente e vendiam suas músicas às editoras por valores irrisórios, ou às ofereciam muitas vezes em troca de pequenos presentes. Valores irrisórios não apenas pela quantia em si, mas também pelo fato de que após a venda a editora passava a ser a detentora dos direitos da música.

Zequinha de Abreu começou a editar suas partituras pouco depois de ter iniciado o seu trabalho como pianista da Casa Beethoven, pela editora Irmãos Vitale, em 1924. Coincidentemente, o início das edições de suas músicas em São Paulo (já havia editado



pelo menos duas músicas no Rio de Janeiro) se deu praticamente junto com o início da Irmãos Vitale. Sua primeira música editada foi a valsa *Branca* em 1924 (ainda hoje razoavelmente conhecida) e a editora iniciou suas atividades em 1923. Vicente Vitale, um dos fundadores da editora, em entrevista a Schiliró (1950, p. 105), reconhece que deve muito seu início como editor a Zequinha de Abreu. Schiliró (1950, p. 97) também afirma que a escolha de *Branca* foi em função de ser “uma das criações mais em evidência”. Embora seja difícil determinar com precisão o quanto suas músicas estavam em evidência antes de suas edições com a Vitale, parece que Zequinha de Abreu tinha uma certa habilidade em divulgar por si só o seu próprio trabalho. Além de apresentar suas músicas nas casas de música, tocando as que eram preferidas pelos clientes, as divulgava em bailes e festas nos quais tocava e oferecia aos músicos da época, como veremos mais adiante, no próximo capítulo. Veremos também que, pelos depoimentos dos “chorões” das primeiras décadas do século XX em São Paulo, as músicas de Zequinha de Abreu eram as mais tocadas na cidade e que, inclusive suas valsas eram tocadas pelas orquestras dos cinemas que Moacir Braga ia com seus amigos ouvir. Além disso, vendia as partituras que recebia como parte de pagamento da editora, de porta em porta nas residências da cidade.

No total foram 113 músicas, editadas entre 1924 e 1935,<sup>1</sup> que se dividem em diversos gêneros de música de entretenimento da época, entre as quais (vide anexo V): 48 valsas, 5 choros, 4 maxixes, 3 sambas, 8 marchinhas, 12 tangos, 10 fox-trots, 9 marchas-choro a ragtime e 6 rancheras. Após a edição de algumas músicas, como *Bafo de onça*, *Casar não é casaca*, estabeleceu-se uma espécie de contrato, em 1926, que determinava que ele deveria “compor pelo menos uma música por mês” (Schiliró, 1950, p. 106). A partir de então Zequinha de Abreu tornou-se o “Compositor exclusivo das Edições Triângulo” (era um de catálogo especial da Irmãos Vitale, destinado aos principais compositores da editora), expressão presente em praticamente todas as edições de Zequinha. É bom deixar claro que quando se falava em contrato na época não se referia ao que se entende hoje como contrato, em que se firma o trabalho exclusivo do artista à empresa contratante, pois segundo nos afirmou o atual consultor musical da editora Vitale, Cláudio Hodnik, não houve um contrato de exclusividade entre Zequinha e Vicente Vitale, porque isso não

<sup>1</sup> Na verdade algumas dessas músicas foram editadas apenas após a sua morte (por volta da década 1940), mas acredita-se que ele já as havia enviado para a editora.

existia na época. O que nos resta a entender que o contrato pode ter sido uma espécie de pacto “amigável” entre as duas partes. De qualquer forma, embora o próprio Schiliró (que realizou entrevista com os Vitale) aponte que, segundo Emílio Vitale, “foi um caso todo pessoal” entre Zequinha e Vicente, da mesma forma indica que foi estabelecido um “monopólio” (Schiliró, 1950, p. 99). Apesar do aspecto de romance do livro de Schiliró, é preciso também levar em conta que ele teve acesso aos contratos junto a Afonso Vitale (o que não foi o nosso caso), e que, portanto, conheceu com mais clareza os seus conteúdos.

Zequinha de Abreu foi um compositor privilegiado, pois, seguramente, tornou-se um dos mais bem pagos na época por uma editora e o mais bem pago pela Vitale. Para se ter uma idéia transcrevemos o depoimento de Afonso Vitale, um dos fundadores da editora, dado a Schiliró (1950, p. 99) por volta de 1950, a respeito de alguns contratos de compositores: “Veja, aqui. 30, 40, 25, 50 mil reis para os menores [compositores da editora]. E os maiores: 100, 200 e 250. Veja os títulos: valsa, valsa... E agora Zequinha, 400, 500, 700 e 1000”. Esses valores demonstram claramente a preferência da editora por Zequinha de Abreu. É possível observar também pelo depoimento, que as valsas eram realmente o gênero que predominava.

Não obstante essa preferência dos Irmãos Vitale, e os valores serem maiores, a relação de Zequinha de Abreu com a editora não foi menos amadora do que a da maioria dos compositores paulistas. Zequinha, além de também ceder todos os seus direitos para os Irmãos Vitale, muitas vezes pegava dinheiro adiantado prometendo trazer duas músicas mais no mês seguinte. Essa necessidade de ter que compor para cumprir o prometido ou saldar uma dívida deve tê-lo pressionado muitas vezes a compor às pressas e em pouco tempo. A título de exemplo, podemos citar um depoimento do maestro Sousa Lima<sup>2</sup> (1898 - 1982) explicando que “muitas vezes, para custear despesas pessoais ‘em poucos minutos escrevia um tanguinho ou um maxixezinho, que na mesma hora vendia ao Sr. Sotero (Casa Sotero), por vinte mil réis, e o problema estava resolvido”’. (1988, p. 106). A situação financeira de Zequinha de Abreu não devia ser das melhores, pois realizava inúmeros trabalhos na cidade, tocando em todos os tipos de festa ou baile e como vimos, chegando a oferecer suas partituras nas casas, de porta em porta. Pelo pouco tempo que lhe sobrava para compor e tendo em conta a sua facilidade em criar novas músicas, situações como a de

<sup>2</sup> Segundo Ikeda, “o depoimento se refere ao período anterior a 1920”.



Souza Lima deviam ser rotineiras para ele. Schiliró (1950, p. 102) cita uma frase que seria dita repetidamente por Zequinha a cada vez que embolsava o dinheiro pago pela Vitale e que está muito próxima do que foi dito por Souza Lima há pouco: “Esse dinheiro, assim diretamente, vem solucionar os meus problemas domésticos...” . Mais preocupado com seu momento presente, o pensamento de Zequinha de Abreu devia ser mais “imediatista”, não se importando muito com a questão dos direitos autorais (que, aliás, voltamos a insistir que até determinado período, é uma questão que não significou tanto para compositores de música de entretenimento) e como seriam os dias que sucederiam, pois bastava escrever rapidamente mais músicas das quais (e isso ele sabia fazer bem) se garantia uma renda mínima.

Por outro lado, era interessante para os compositores terem suas músicas publicadas, pois isso significava uma divulgação de seu trabalho, além do dinheiro que ganhavam. Dinheiro que também interessou a, além de Souza Lima, como vimos, outros compositores eruditos como Francisco Mignone (1897-1986), e Luiz Levy (1861-1935). Mas para os compositores como Zequinha de Abreu, interessava ter seu campo de trabalho ampliado pela divulgação de seu nome, para quem “uma música de sucesso significava a abertura de várias oportunidades no âmbito artístico e, fatalmente, a possibilidade de edição de outras composições.” (IKEDA, 1988, p. 102). As partituras editadas eram o principal veículo de comunicação entre o compositor e seu público. Numa época em que a reprodução sonora mecânica “engatinhava” e o rádio estava apenas despontando, as editoras desempenhavam um papel importante para a divulgação do compositor, mesmo que a música se tornasse, na maioria das vezes, propriedade da editora. E realmente as músicas do compositor eram muito difundidas, através dos bailes, das partituras e das gravações. Hoje sabemos que a maior difusão e distribuição de uma música contribuem bastante para seu sucesso <sup>3</sup> e, no início do século XX, essa divulgação estava a cargo das editoras, conforme escreve Ikeda (1988, p. 100-101):

As partituras musicais constituíram nesses inícios do século uma eficiente forma de comunicação, pois ampliavam muito a possibilidade de alcance das músicas, principalmente porque era através delas que os músicos e admiradores tomavam conhecimento das “novidades musicais”.

O interesse comercial das editoras e casas de música na venda das partituras fazia com que estas fossem objeto de intensa publicidade, através dos

<sup>3</sup> O sucesso de *Tico-tico no fubá* é um exemplo claro disso, pois sua veiculação pelo cinema norte-americano é que a difundiu pelo mundo todo e a transformou num dos símbolos do Brasil no exterior.







mais direta. Assim, os interesses e juízos pessoais dos compositores ficavam em segundo plano, frente àquilo que se deveria produzir para atender aos “desejos” dos consumidores. Sobre esse crescimento mercantil e a influência das editoras na vida dos compositores Ikeda (1988, p. 105) escreve:

Com as editoras de música iniciou-se, pela primeira vez, a inserção da música popular no sistema produtivo capitalista; naturalmente, com as devidas interferências na produção dos artistas, que podia ir da simples “sugestão” de um nome artístico para o compositor à criação de títulos chamativos para as músicas, ou até mesmo a adaptação forçada de letras em composições de caráter francamente instrumentais, como se percebe em inúmeras partituras da época; tudo no sentido de garantir uma maior vendagem do produto musical. A música passou a ter valor de mercadoria através das partituras musicais e o compositor passou a assumir nova importância no cenário artístico surgindo a figura do artista, das “estrelas” da música. As editoras significaram para a música popular o primeiro momento do que, pela década de 40, o pensador T. W. Adorno chamaria de “Indústria Cultural”, quando a música passou a estar sob o domínio do complexo editora/disco/rádio e posteriormente da TV.

Assim como outros compositores, Zequinha de Abreu sofreu as influências exigidas pelo “mercado”, se adaptando e criando de acordo com tais exigências. A mudança em sua aparência, por exemplo, e embora, a princípio, não seja algo tão relevante, reflete a preocupação com a imagem. Em todas as fotos em que aparece, quando residente em sua cidade natal, o compositor está usando bigode. Na sua foto estampada na contracapa das partituras, Zequinha de Abreu já aparece sem bigode. Fosse ou não uma “sugestão” dos editores, o objetivo era aparentar, tudo indica, maior jovialidade <sup>4</sup> (ele já contava com mais de quarenta anos de idade) e talvez, menor austeridade, temperamento nem sempre compatível com o tipo de música que se propunha a compor e a vender (fig 3).

<sup>4</sup> Em depoimento a Schiliró, Vicente Vitale teria dito, a respeito de Zequinha de Abreu: “Muito displicente no vestuário, pintava, porém vez por outra, os cabelos ‘para não parecer velho’” (Schiliró, 1950, p. 101)



**Figura 3** – Na fotografia mais veiculada nas partituras impressas da editora Irmãos Vitale, e a mais conhecida, o compositor aparece sem bigode. Fonte: MHPZA

É natural que os gêneros preferidos pelos consumidores das partituras fossem os que mais eram editados, e quando Afonso Vitale afirma que “o que interessava, naquele tempo, era a valsa, de forma que, os choros, tangos, maxixes e ‘rag-times’ ocupavam um lugar secundário, pelo menos nas especulações de venda ao público”, isso fica bem claro (Schiliró, 1950, p. 99). Isso explica, em parte, o número muito maior de valsas editadas em relação aos outros gêneros (vale, inclusive, lembrar que sua primeira música editada pelos Irmãos Vitale foi a valsa *Branca*). Mas Zequinha já compunha também em grande número os gêneros norte-americanos que “inundavam” os salões de baile. No início, entre 1924 e 1926, a quantidade de seus fox-trots editados era igual ou maior que o das valsas. Isso sem contar com os “choros a ragtime”. Escrevia também músicas destinadas ao carnaval, como marchinhas e “sambinhas”, conforme ele mesmo intitulava em suas partituras. Até seu maxixe *Bafo de onça*, que foi composto em 1896 se transformou, em 1924, quando editado, em “maxixe carnavalesco”. Também é comum em suas músicas a adição de letras a composições que são de cunho essencialmente instrumental. Um caso bem conhecido é do *Tico-tico no fubá* que, apesar do sucesso da gravação de Carmem Miranda (1909-1955),



com texto de Aluísio de Oliveira, ou da gravação de Ademilde Fonseca (1921-), com texto de Eurico Barreiros, ambas muito forçadas, não “emplacaram” de jeito algum.

## 2.2. *As partituras impressas versus sua interpretação*

A utilização de gravações para o estudo da música popular é imprescindível para termos uma maior aproximação com a realidade de como se executa ou se executou determinados tipos de música. A análise baseada somente na partitura impressa não é suficiente (e, nesse caso, em qualquer tipo de música) para se chegar a conclusões sobre o trabalho musical de um compositor. No entanto, as gravações variam muito e podem conter diferenças que mais se contradizem que se completam, e muitas vezes se distanciam tanto da partitura que só podem ser reconhecidas pela “semelhança” da melodia. Se ouvirmos apenas algumas das centenas de gravações que existem de *Tico-tico no fubá* (no Brasil e no mundo) veremos que a música chega até a mudar de gênero. Numa das gravações mais conhecidas que é a de Carmem Miranda<sup>5</sup> com o “Bando da Lua”, a música é classificada como samba-choro. Nessa gravação, a cantora utiliza o texto criado por Aluísio de Oliveira (integrante do Bando da Lua) que não foi reconhecido oficialmente pela Vitale, detentora dos direitos na época. Numa interpretação criativa e irreverente de Carmem Miranda a melodia está bastante modificada, possivelmente para um melhor “encaixe” do texto, muito embora o violonista também tenha se dado a liberdade de transformá-la conforme a sua vontade. O arranjo instrumental do conjunto procura seguir a mesma irreverência da cantora e reduz a música a apenas duas seções, excluindo-se a seção **B**. Também na gravação da cantora Ademilde Fonseca, de 1942, cujo arranjo instrumental é mais bem elaborado que o anterior, apesar de utilizar o texto “original” de Eurico Barreiros, a seção **B** não é realizada com o canto, apenas instrumentalmente. Essa mesma seção, na gravação realizada por Pixinguinha (1898-1973) e Benedito Lacerda (1903-1958), em 1946, é tratada inteiramente com improvisos, onde não temos nenhum vestígio da melodia original. Enquanto Lacerda toca as melodias (ou improvisa) na flauta, Pixinguinha, com seu

<sup>5</sup> Nos registros do *site* do Instituto Moreira Sales, essa gravação consta como de 1935, mesmo ano da morte de Zequinha de Abreu. No entanto, não estamos certos desta data, pois a qualidade da gravação parece estar bem acima da média da época.



saxofone tenor, executa um contracanto, sempre com um pequeno atraso, como uma espécie de imitação. Nessa excelente gravação a primeira seção é repetida por três vezes, sendo que na última, Pixinguinha, numa demonstração de suas habilidades como instrumentista, inverte a imitação, antecipando-se à melodia da flauta.

De fato, uma das características que é comum a grande parte das gravações de *Tico-tico no fubá* é a presença do virtuosismo, como se pode perceber na interpretação de Pixinguinha e Lacerda. Numa outra gravação, realizada em 1943, pelo pianista Heriberto Leandro Muraro e orquestra, por exemplo, é inteiramente tomada pelas escalas e frases melódicas velozes das cordas da orquestra. Também numa curiosa demonstração de virtuosismo pela orquestra, o pianista toca o tema principal da música enquanto as cordas executam *O vôo do besouro*, de Rimsky-Korsakov (1844-1908), interlúdio orquestral muito utilizado por instrumentistas em exhibições de agilidade técnica. Embora a música esteja classificada no registro como choro, o ritmo está mais para *rumba*. *Tico-tico no fubá*, desde a década de 1940 já era gravada de diversas maneiras e classificada em diversos ritmos. Na gravação que foi considerada a mais famosa nos Estados Unidos, Ethel Smith (1910-1996)<sup>6</sup> executa o tema no órgão eletrônico acompanhada do “Bando Carioca”. A organista classifica a música como *Fantasia*, parecendo, dessa forma, estar procurando justificar a liberdade que se deu na interpretação. As gravações inusitadas não param por aí e vão desde a de Jerry Thomas, ao piano com orquestra hawaiana (muito embora, o único instrumento reconhecidamente hawaiano seja a maneira de tocar a guitarra), classificada como *rumba-fox*, até uma gravação com o texto cantado em japonês. O texto da música deve ter sido baseado na gravação de Ademilde Fonseca, pois segue a mesma ordem das seções e ainda há uma quarta seção com frases melódicas com características de música japonesa. Vemos, dessa forma, que a maneira de se interpretar uma música, depende não só da formação do conjunto, mas também da origem, isto é, de que região e qual a nacionalidade e da época em que foi gravado. Assim, as gravações que são contemporâneas de Zequinha de Abreu se tornam mais relevantes na medida em que temos interesse em compreender não só suas composições, mas também as atividades musicais. Podemos nos aproximar do que era o pensamento de Zequinha quando compunha uma música, que

<sup>6</sup> Musicista e atriz americana, Ethel Smith ficou conhecida como “Tico-tico Lady”. Fonte: The Ethel Smith Memorial Home Page. Disponível no site: <http://theatreorgans.com>.





muitas vezes, provavelmente era primeiramente pensada pra tocar em conjunto e depois adaptada para se tocar em piano solo e ser comercializada.

Outro aspecto a se considerar é que, como já dissemos, compositores como Zequinha de Abreu costumavam muitas vezes compor suas músicas com base em improvisos durante suas apresentações. Como ele também era regente de bandas e orquestras, provavelmente essas músicas já eram pensadas também para esse tipo de formação. Além disso, algumas das músicas de Zequinha de Abreu só foram editadas muitos anos após sua criação (é o caso de músicas como *Tico-tico no fubá*, *Branca* e *Bafo-de-onça*), ou seja, podem ter sido exaustivamente rearranjadas e executadas das mais diversas formas e nas mais diversas formações pelo compositor e seus conjuntos. Ao criar uma versão para edição impressa, a música já devia ter sofrido diversas adaptações. Ora, considerando os músicos populares que viveram na mesma época de Zequinha e constatando através de gravações suas habilidades e criatividade como arranjadores e instrumentistas, é difícil acreditar que as partituras editadas pelos irmãos Vitale são uma representação fiel, talvez sequer aproximada da interpretação do compositor, mesmo que os manuscritos autógrafos sejam exatamente iguais às edições impressas.

Como produto comercial, e devemos considerar que Zequinha de Abreu tinha plena consciência disso, a edição das partituras também estava condicionada a um tipo de público consumidor. Em geral, embora também utilizadas por músicos profissionais, eram destinadas a pianistas amadores, entre eles as jovens estudantes de piano, que faziam parte de uma classe social paulista mais alta e cujo aprendizado do instrumento fazia parte de sua educação como um todo. A redução das partituras a apenas duas páginas com as repetições em forma de *rondó*, pode ter sido desde até antes do século XX uma maneira de simplificação da música a esse tipo de público.<sup>7</sup> Embora saibamos que, através dos seus próprios manuscritos (entregues à editora), Zequinha de Abreu escrevia a música exatamente da mesma maneira como está nas edições impressas, a sua interpretação não devia seguir à risca aquelas partituras.

<sup>7</sup> O que devia baratear mais o custo do material que constava apenas de uma folha dobrada, onde era possível, além das duas páginas de partitura ter a capa e a contracapa, ambas podendo ter mais propaganda de outras publicações musicais.



Podemos pegar como exemplo o regente, arranjador e excelente pianista popular maestro Gaó (Odmair Amaral Gurgel, 1909-1996)<sup>8</sup> que em 1929, com apenas 20 anos, era o responsável pela Orquestra Colbaz da antiga fábrica de discos Columbia, com a qual realizou, em 1931, a primeira gravação de *Tico-tico no fubá*. Gaó foi um pianista que, como Zequinha de Abreu, veio do interior paulista, e embora mais novo que este último, trabalhou na mesma época na capital. Por coincidência, também trabalhou como pianista numa casa de partituras (A. Di Franco). Portanto, podemos supor que ambos tinham trabalhos parecidos e tinham prestígio em suas profissões. Apesar de, infelizmente, não ser possível ter uma idéia precisa sobre as habilidades de Zequinha de Abreu porque não há gravações de suas execuções, hipoteticamente é possível ter uma idéia de como músicos de sua importância interpretavam as músicas da época, ouvindo as gravações da orquestra do maestro Gaó.

Na citada gravação do *Tico-tico no fubá*, podemos já perceber uma mudança por Gaó no ritmo do motivo principal. Esse ritmo ficou então estabelecido em praticamente todas as gravações posteriores da música (fig. 3 e 4).



Figura 4 – Início de *Tico-tico no fubá* transcrito da partitura editada pelos Irmãos Vitale<sup>9</sup>.



Figura 5 – O mesmo trecho de *Tico-tico no fubá* transcrito da gravação de Gaó.

<sup>8</sup> Gaó nasceu em Salto-SP, transferiu-se para a capital em 1923 e estudou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Cabe aqui ressaltar que o maestro também atuou por algum tempo na música erudita.

<sup>9</sup> ABREU, Zequinha. *Tico-tico no fubá*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1941. 1 partitura. Piano. (Editada pela primeira vez em 1930)



Nesse caso temos duas opções de registro: a gravação feita ainda durante a vida do compositor, por um músico consagrado por suas habilidades de arranjador na história da música popular e que fatalmente teve algum contato pessoal com Zequinha de Abreu; e uma partitura que, visava a venda a um público consumidor específico. A primeira opção parece mais razoável, se o que desejamos é chegar mais perto de uma possível interpretação do próprio compositor.

Ouvindo outras duas gravações do *Tico-tico no fubá*, a primeira pela pianista erudita Eudóxia de Barros e a outra, mais uma vez por Gaó, só que agora feita só no piano, podemos fazer uma comparação entre a concepção de um músico que tocou naquela época e as partituras editadas. Na sua gravação da música, realizada em 2002, Eudóxia de Barros, seguindo praticamente à risca a partitura, toca de maneira bastante musical e impecável. No entanto, fica difícil conseguir imaginar um casal dançando de acordo com sua interpretação que é, embora quase precisa, um tanto “dura”, e parece perder-se, por vezes, no ritmo. Ao ouvir a gravação de Gaó, do final da década de 1960, o “balanço” e o ritmo sincopado da música se torna muito mais presente e fluente, como é de se esperar que um instrumentista popular toque. A tendência é acreditar que, de alguma forma, a maneira de Zequinha de Abreu tocar fosse muito mais próxima de Gaó do que da pianista erudita. A música, que foi composta durante um baile, segundo inúmeros depoimentos, era quase para ser, e foi, muito executada para se dançar. E também a estrutura melódica da música, cheia de cromatismos e arpejos, é um convite ao pianista popular em improvisar e reinventar a música, assim como Gaó se deu esta liberdade na sua gravação. Hábito já adquirido desde os tempos de Santa Rita do Passa Quatro, cidade do interior paulista onde nasceu, Zequinha de Abreu também improvisava sempre, seja nos bailes que dava, seja nas festas em sua residência ou tocando em casas de parentes e amigos. Não é possível acreditar que Zequinha executava suas músicas do jeito que estão nas partituras e, dessa maneira, podemos até entender porque tantas vezes o compositor, ao passar por uma casa onde alguém executava alguma de suas músicas ao piano, parava, pedia licença e fazia uma demonstração de como interpretá-las.

### 3. Produção musical: “imagens” de uma época

#### 3.1 Um grande compositor de choros?

Ao ler o capítulo sobre Zequinha de Abreu, do livro *Vultos e temas da música brasileira* de Claribalte Passos (1972, p. 193), que o aponta como o “gênio do chorinho”, nos parece, à primeira vista, um exagero que ele seja considerado um importante compositor de choro, pelo simples fato de seu nome ter se internacionalizado com uma música desse gênero – o *Tico-tico no fubá*, que mereceu dezenas e dezenas de gravações no Brasil e no exterior. Mas, de fato, geralmente quando se fala nos grandes nomes do choro, vez ou outra é citado o nome de Zequinha de Abreu. No entanto, acaba sempre sendo citado de passagem, com poucas referências e sem que sejam colocadas em discussão as razões dele estar sempre entre os nomes considerados de grande importância do período em que viveu. Ary Vasconcelos, por exemplo, dividindo a história do choro em diversas gerações, destaca o compositor como parte da segunda geração (1889 a 1919) e, segundo o qual, o maior expoente é Anacleto de Medeiros (1866-1907), mestre da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. De acordo com Ary Vasconcelos (1984, p. 20 e 23), Zequinha de Abreu deu ao “gênero dois clássicos absolutos: o choro *Tico-Tico no Fubá*, inicialmente denominado *Tico-Tico no Farelo* (1917), e a valsa *Branca* (1918 ou 1919).”<sup>1</sup> Em coletâneas de partituras de choro, as músicas de Zequinha de Abreu costumam estar presentes, como na edição “84 Chorinhos Famosos” da Irmãos Vitale que contém seis músicas suas (além dos cinco choros, também o samba *Pé de elefante*).

Mas fica a pergunta: pode-se falar em Zequinha de Abreu como um dos grandes nomes do choro? Será que ele produziu o suficiente para ser enquadrado como um compositor de choros? A verdade é que mais uma vez a sua mais famosa música pode ser a única responsável por essa constante lembrança do compositor pelos estudiosos da música popular urbana brasileira. O sucesso de *Tico-tico no fubá* parece sempre contribuir muito para a inclusão Zequinha de Abreu entre os maiores compositores de choro. E ser um dos

<sup>1</sup> Considerar uma valsa como um “clássico” dos choros nos parece, de imediato, um tanto estranho. Mas, levando em consideração que o termo choro, por muito tempo não estava exatamente relacionado ao gênero, conforme será comentado mais adiante, veremos que não é tão estranho assim.



maiores do choro é um fato bastante relevante se levarmos em conta que ele era paulista e trabalhou a maior parte de sua vida no interior e, só nos seus últimos 13 anos, na cidade de São Paulo. Afinal, na época em que viveu, a capital do Brasil era o Rio de Janeiro e, em geral, onde a intensa ebulição cultural e musical acontecia. Músicos do país inteiro se dirigiam para lá.

O que se procura entender, então, é se a grande difusão de uma música seja suficiente para figurá-lo como um músico de choro. Pode-se falar até que o compositor tem outros que também são razoavelmente conhecidos entre os intérpretes atuais, como *Sururu na cidade* ou *Pintinhos no terreiro*. E até mesmo que seus choros apesar de terem sido poucos, figuram entre seus gêneros mais gravados. Mas o caso é que não se pergunta se houve uma contribuição efetiva e considerável por parte do compositor ao choro, sobretudo ao choro paulista, mesmo tendo composto tão pouco especificamente para o gênero.

Para podermos tentar situar Zequinha de Abreu no quadro dos compositores de choro, tomaremos como referência dois nomes que viveram na mesma época e que são, talvez, os de maior representatividade do choro carioca, ou seja, do Brasil: Ernesto Nazaré (1863-1934) e Alfredo da Rocha Viana Filho (Pixinguinha – 1898-1973). Nazaré, praticamente um contemporâneo de Zequinha de Abreu, é considerado um músico que “eruditizou” o choro. Pixinguinha é um pouco posterior, mas já era um nome consagrado no período que Zequinha de Abreu trabalhava em São Paulo. A respeito dessa “representatividade” de Pixinguinha e Nazaré dentro da história do choro, os autores parecem ser unânimes. Henrique Cazes (1998, p. 36) considera Ernesto Nazaré como um “músico fundamental para a linguagem chorística”, muito embora não tenha sido um chorão. Ary Vasconcelos (1984, p. 19) declara que “se todo o repertório do choro se perdesse, o gênero poderia sobreviver só com *choros* de Nazaré.”<sup>2</sup> E, escrevendo sobre o mesmo compositor, Zuza H. Mello e Jairo Severiano (1997, p. 17) afirmam que ele foi “um estilizador da música dos chorões, é o autor de extensa e requintada obra que o situa na divisa do popular com o erudito.”

Sobre Pixinguinha, embora seja um tanto redundante falar de sua importância no choro, pois que geralmente é apontado como referência por todos os autores,<sup>3</sup> é interessante

<sup>2</sup> Grifo nosso. Afinal, Nazareth não escreveu choros e sim, tangos, que por sua vez são considerados maxixes.

<sup>3</sup> Com exceção de José Ramos Tinhorão que considera a existência do choro (como manifestação popular) até a primeira década de 1910.



também apontar opiniões de alguns deles. Ary Vasconcelos (1984, p. 24) já demonstra o quanto considera o compositor como ícone do choro, ao intitular seu livro sobre o gênero como “Carinhoso etc.” Ao falar da terceira geração do choro o autor aponta Pixinguinha como “o maior nome do choro de todos os tempos.” Sérgio Cabral (1978, p. 19), em sua biografia sobre o compositor, vai mais longe ainda e escreve que “Pixinguinha é apontado por quase todos que mergulham fundo no estudo de nossa música popular como o nome mais importante que ela produziu em todos os tempos.”

Corroborando essas afirmações, veremos os dois citados são os que têm músicas mais gravadas entre os compositores de uma relação dos chamados “clássicos dos choros”, definidos por Ary Vasconcelos. Nessa relação que, por sinal, coloca Zequinha de Abreu mais próximo dos dois compositores cariocas, Vasconcelos enumera as músicas mais gravadas do repertório do choro. Classificando a importância das músicas de acordo com o número de suas gravações (até 1980), o próprio autor explica as razões de utilizar essa classificação:

Mas, preliminarmente, o que é que faz com que um choro possa ser considerado um *clássico*? Evidentemente, a execução freqüente, através dos tempos, que o torna não uma música de *momento*, mas de *sempre*. A única maneira, porém, que dispomos para avaliar objetivamente se um choro é ou não um clássico, será atentarmos no número de gravações. Assim considero clássico o choro que atinge um mínimo de quatro registros diversos. Dentro desse critério, e no ponto em que se encontra esta primeira minha pesquisa, estou em condições de afirmar que os principais clássicos do choro são os seguintes: 1º) *Tico-tico no fubá* (Zequinha de Abreu) & *Brejeiro* (Ernesto Nazaré) ~ 27 gravações; 2º) *Lamentos* (Pixinguinha) & *Carinhoso* (Pixinguinha) ~ 25; 3º) *Apanhei-te, Cavaquinho* (Ernesto Nazaré) ~ 24; 4º) *Odeon* (Ernesto Nazaré) ~ 19; 5º) *A flor amorosa* (Joaquim Antônio da Silva Calado, Jr) ~ 18; 6º) *Brasileirinho* (Valdir Azevedo) ~ 17; 7º) *Branca* (Zequinha de Abreu) ~ 16; 8º) *Urubu Malandro* (Louro) ~ 14; 9º) *Saudade Eterna* (Santos Coelho) & *Tenebroso* (Ernesto Nazaré) ~ 13; 10º) *Ingênuo* (Pixinguinha) & *Sofres Porque Queres* (Pixinguinha) & *Bem-te-vi atrevido* (Lina Pesce) & *Naquele Tempo* (Pixinguinha) & *André do Sapato Novo* (André Vitor Correia) & *Corta-Jaca (O Gaúcho)* (Chiquinha Gonzaga) ~ 12; 11º) *Saudades de Matão* (Antenógenes Silva ou Jorge Callati) & *Flamengo* (Bomfiglio de Oliveira) & *Subindo ao Céu* (Aristides Borges) ~ 11; 12º) *Expansiva* (Ernesto Nazaré) & *Ameno Resedá* (Ernesto Nazaré) & *Murmurando* (Fon-Fon) & *Doce de Coco* (Jacó do Badolim) & *Um a Zero* (Pixinguinha) ~ 10; 13º) *Coração que sente* (Ernesto Nazaré) & *Pedacinhos do Céu* (Valdir Azevedo) & *Saudades de Ouro Preto* (as duas primeiras partes de autor não identificado; a 3ª parte, de Antenógenes Silva) & *Proesas [sic] de Sólon* (Pixinguinha) & *Rapaziada do Brás* (Alberto Marino) & *Primeiro Amor* (Patápio Silva) ~ 9; 14º) *Rosa* (Pixinguinha) & *Os Pintinhos no Terreiro* (Zequinha de Abreu) ~ 8; e 15º) *Escovado* (Ernesto Nazaré) & *Atraente* (Chiquinha Gonzaga) & *É do Que Há* (Luís Americano) & *Escorregando* (Ernesto Nazaré) & *Noites Cariocas* (Jacó do Bandolim) & *Vou Vivendo* (Pixinguinha) & *Turbilhão de Beijos* (Ernesto Nazaré) & *Tardes em Lindóia* (Zequinha de Abreu) &



*Segura Ele* (Pixinguinha) & *Terna Saudade* (Anacleto de Medeiros) ~ 7.  
(VASCONCELOS: 1984, p.13).<sup>4</sup>

Embora esta lista seja um pouco limitada e possivelmente incompleta, ela nos indica, mesmo que de forma precária, um número muito maior de músicas gravadas de Pixinguinha e Nazaré. A lista apresenta 46 músicas, sendo 10 de Pixinguinha e 11 de Ernesto Nazaré (os dois juntos significa quase a metade das músicas) e, exceto Zequinha de Abreu, nenhum outro compositor aparece mais que duas vezes. Não nos surpreende o fato de *Tico-tico no fubá* estar em primeiro lugar, à frente dos dois importantes compositores brasileiros (mesmo porque talvez Ary Vasconcelos esteja errado em seus cálculos, pois é possível que *Tico-tico no fubá*, já nessa época, tivesse muito mais gravações).<sup>5</sup> O que surpreende é que nessa lista, que vai até o 15º colocado, estejam presentes quatro músicas de Zequinha de Abreu, perdendo em número de composições presentes na lista apenas para Pixinguinha e Nazaré.

Indo à contramão do que aqui queremos demonstrar, poderíamos, de imediato, afirmar que a presença relativamente considerável de Zequinha de Abreu já traz consigo alguma importância no meio “chorístico” e que não se limita apenas ao *Tico-tico no fubá*. Porém, uma observação mais atenta à relação de Ary Vasconcelos acaba nos trazendo mais questões do que respostas concretas. Pois, mesmo que a presença maciça de Pixinguinha e Nazaré corresponda a uma certa unanimidade de sua representatividade do choro entre os autores, como explicar então a quase ausência de compositores como Antônio da Silva Calado (1848-1880) e Anacleto de Medeiros (1866-1907)? O primeiro é considerado o pai do choro (inclusive pelo próprio Vasconcelos) e o segundo, um dos maiores difusores do gênero em fins do século XIX e início do século XX, através de sua famosíssima Banda do Corpo de Bombeiros, com a qual fez as primeiras gravações de música popular do Brasil. Como dizer que estes dois, por exemplo, não têm relevância dentro da história do choro? Poderíamos dizer que Zequinha de Abreu tem mais representatividade nesse caso que Anacleto e Calado? Parece óbvio que não. Mesmo porque sua maior produção está voltada para os gêneros musicais que mais vendiam na época, como as valsas, que vêm em grande

<sup>4</sup> Os grifos em Zequinha de Abreu são nossos.

<sup>5</sup> Na relação de gravações de músicas de Zequinha de Abreu só em discos de 78 rpm da Fundação Joaquim Nabuco, desde a primeira gravação do *Tico-tico no fubá*, em 1931, até ano de 1967, a música já tinha 24 gravações diferentes.

número, as músicas para o carnaval, os tangos e os gêneros norte-americanos. A lista de Ary Vasconcelos nos revela dados bastante significativos como, por exemplo, uma certa popularidade das músicas nela presentes, pois se são mais gravadas, é bem provável que isso seja resultante de uma predileção do público ouvinte. Mas essa classificação é bastante relativa como o próprio Vasconcelos reconhece, sobretudo porque ela talvez não represente necessariamente as escolhas dos músicos e intérpretes de choro. Portanto, está longe de indicar com precisão quais músicas podem ser consideradas como “clássicos do choro” ou quais compositores são os mais representativos no gênero.

Assim como os compositores citados, a esmagadora maioria dos músicos mais notoriamente ligados ao choro, desde seu surgimento (por volta de 1870) até pelo menos 1940, são do Rio de Janeiro. É, portanto, realmente questionável o fato de um compositor, sendo paulista, que viveu e trabalhou em seus primeiros 40 anos de vida numa cidade do interior, cujos poucos choros (como gênero propriamente dito) foram escritos praticamente nos últimos cinco anos de sua vida, possa ter sua atuação no gênero elevada ao mesmo patamar que seus contemporâneos cariocas. Esse questionamento é fundamental para tentar determinar melhor sua atuação frente a esse tipo de atividade musical, e compreender se Zequinha de Abreu é um nome de referência no choro ou se sua contribuição deve ser reduzida a uma única música ou, quando muito, a uma pequena seleção de composições do gênero. Afinal, mesmo que já tivesse algum sucesso na época, *Tico-tico no fubá* pode ter sido por muito tempo apenas uma música coadjuvante na relação do compositor com o choro.

### 3.2. Serestas e o choro em São Paulo

Mas se Zequinha de Abreu não foi então um dos grandes nomes do choro, por outro lado, a sua contribuição ao gênero pode não ter sido tão ínfima como agora poderíamos começar a crer. É fato que ele compôs poucos choros, mas, como a própria história do gênero e de seus autores revela, o choro não se reduz à forma da sua composição. O termo foi por muito tempo mais uma designação de reuniões de grupos “instrumentais populares de música” do que propriamente um gênero de composição. Tanto é, que nos programas



desses grupos de choro vamos encontrar vários gêneros, como polca, schottisch, mazurkas, maxixes, valsas, tangos etc. Na verdade o termo sempre foi muito mais empregado ao tipo de formação e, sobretudo à maneira de execução dessas músicas. Tocar um choro era um modo de interpretar a música, sobretudo a estrangeira, no início, de uma maneira mais brasileira, isto é, utilizando as síncopes e os requebros da música de influência africana. Bruno Kiefer (1988, p. 22) define a palavra *choro*, sistematicamente em dois tópicos:

1 – um modo típico e muito nosso (carioca, mais propriamente) de tocar polcas, modinhas, *schottisches*, valsas, etc;

2 – o próprio conjunto instrumental formado, basicamente, por flauta, cavaquinho e violão (na voz do povo: conjunto de “pau e corda”, pois a flauta era, então, de ébano).

Zequinha de Abreu escreveu muitas valsas, tangos e marchas que eram gêneros que provavelmente também eram tocados pelos “chorões” paulistas, conforme poderemos conferir mais adiante. Dessa forma, concluímos que o número de choro compostos também é irrelevante em definir a importância de um compositor no meio “chorístico”. Isso se torna mais irrelevante ainda se tomarmos mais uma vez os compositores “símbolos” da música popular brasileira instrumental, Nazaré e Pixinguinha como referência. Ora, embora Pixinguinha tenha composto um número razoavelmente grande de choro, eles só foram compostos sob a denominação desse gênero a partir de 1927. E de suas músicas (por volta de 140), pelo menos 85 não são choro. E Nazaré, de sua obra musical (225), compôs apenas uma música sob a denominação de choro cujo sugestivo título é *Cavaquinho, porque choras?*, de 1926.<sup>6</sup> Mas seus tangos, “que eram na verdade uma versão eruditizada e estilizada do maxixe”, como atesta Alberto Ikeda (1988, p. 76), são músicas obrigatórias no repertório das rodas de choro. Zequinha de Abreu não se difundiu tanto e nem influenciou tantos músicos das gerações seguintes em todo o país como os compositores cariocas. Entretanto, numa outra proporção, mas com sua devida e não menor importância, foi de grande relevância na formação de muitos músicos paulistas. A sua relação (mesmo que de forma indireta) com os instrumentistas, mais tarde conhecidos como os iniciadores do choro em São Paulo, foi muito grande. Além de Zequinha de Abreu também ser oriundo

<sup>6</sup> Os dados das composições foram tirados dos verbetes dos respectivos compositores constantes na Enciclopédia da Música Brasileira.



de classe média modesta, tendo se dividido por muito tempo entre a música e outras profissões, sua prática musical foi parecida com a desses músicos.

Vimos que o ato de fazer choro (ou “chorar”) está muito mais ligado a todo um comportamento e estilo de tocar dos músicos. Pelo menos assim foi por muito tempo. A história do aprendizado musical de Zequinha de Abreu, todo o seu comportamento e suas atividades em relação à música que produzia e executava podem ser, de certa forma, comparadas à história do desenvolvimento do choro. E está mais intimamente relacionado ainda ao desenvolvimento do choro na cidade de São Paulo que, ao que parece, está ligado às serestas. Os músicos que se tornaram os grandes chorões em tempos posteriores (década de 1930 e 1940) foram, no início de suas atividades musicais, antes de tudo, seresteiros. Essas manifestações que também tinham sua forte presença no ambiente interiorano paulista, difundiu-se também pelo espaço urbano confundindo-se com as chamadas “rodas de choro” (que na verdade ainda eram reuniões informais de interpretações instrumentais) conforme nos confirma J. G. Vinci de Moraes (1997, p. 139-140):

Em São Paulo, choro e serenatas de certa forma, caminharam juntos durante algum tempo. Apesar da tradição mais antiga das serestas e de seu conteúdo lírico-romântico e, em contrapartida, a tardia afirmação do choro como gênero instrumental em São Paulo, áreas de contato se estabeleceram, contribuindo para tornarem mais próximas as duas manifestações musicais. O modo informal de se organizarem e se expressarem, a base instrumental dos conjuntos amadores apoiada nos violões, cavaquinho e algum instrumento de sopro, parcela do repertório, e a escassez de bons instrumentistas, determinando a atuação dos bons músicos nas duas manifestações, aproximaram as duas formas, que na época apontavam mais para modos de interpretação do que gêneros musicais propriamente estabelecidos.

Ora, esse é um primeiro ponto em comum de Zequinha de Abreu com os chorões paulistas. Em Santa Rita do Passa Quatro, o compositor era muito conhecido por suas serenatas “por noites afora” e suas reuniões musicais com os músicos de sua orquestra. Tocava também em muitas festas de família. Diversos depoimentos descrevem suas saídas noturnas pela cidade com alguns músicos para realizarem serestas. Em seu livro, Maria Amália C. Giffoni (1986, p. 36), citando o depoimento de um dos músicos que acompanhavam o compositor, escreve:

Barnabé Corrêa Filho relata que de 1916 a 1920, aproximadamente, naquela cidade, uma turma chefiada pelo compositor Zequinha de Abreu, que além de piano tocava flauta e outros instrumentos, era quem promovia as serenatas, organizadas por ele e mais os srs. Bem Leitão (flauta) e Sebastião Cândido de Oliveira, apelidado “Tango” (violoncelo) que se fazia ouvir nos



bailes e no Smart, cinema mudo. Mário de Abreu acompanhava o conjunto, sem participação musical, ao que consta, encarregando-se de fazer abrir os botequins, a altas horas da madrugada, para que fritassem lingüiça ou abrissem latas de sardinha, que eram acompanhadas com cerveja e cujas despesas, não cobradas, ficavam como colaboração e solidariedade àquelas manifestações de alegria ou nostalgia noturnas.

Essa característica de tocar, alegrando as pessoas e as festas, cujos músicos eram premiados com mesas fartas e bebidas, também era muito comum às rodas de choro carioca conforme aponta Tinhorão (1966, p. 123) ao reportar-se aos escritos de Alexandre Gonçalves Pinto. Tinhorão afirma que nessas “festas – chamadas então de pagodes – compreendiam como ponto de honra para o dono da casa o fornecimento de boas comidas, inclusive para os componentes dos choros, citando Alexandre Pinto o caso do carteiro flautista Salvador Marins, que, quando era convidado para tocar, ‘perguntava logo se tinha pirão, nome que se dava nos pagodes, quando tinha boa mesa e bebida com fartura’”. Não é difícil compreender, dessa forma, que não era nenhum absurdo que os botequins abrissem de madrugada para fornecer os “comes e bebes” para os músicos. Indo à mesma direção dessa reflexão Bruno Kiefer (1987, p. 24) escreve que esses chorões, “saindo, altas horas da noite, das casas de família, vagavam pelas ruas, tocando nas esquinas até desembocarem, nas suas andanças, em algum botequim”.

Podemos encontrar mais tarde aspectos parecidos vividos pelos chorões da capital paulista em suas serenatas e reuniões musicais na década de 1920. O violonista Antonio D'Áurea (1912 - ?), perguntado se nas festas em que tocava era convidado ou contratado, afirma que tocou muito tempo por bolinho e café. “Anunciavam que a Dona Fulana ia oferecer uns pastéis e uns bolinhos e nós íamos”, diz ele. (D'ÁUREA, 1982, p. 05). Embora Zequinha de Abreu fosse pianista, provavelmente em suas serenatas, devia tocar flauta ou outro instrumento de sopro, pois aprendeu vários instrumentos, os quais, inclusive, ensinava em Santa Rita (fig. 1). No entanto, existe uma história do compositor ter usado, pelo menos uma vez, o piano em suas serenatas. Schiliró (1950, p. 54) cita, em seu livro biográfico sobre Zequinha de Abreu, o depoimento de João Bento Zaniratto, que na época “tomava conta do ‘Grêmio’, onde Zequinha tocava” e que relata o seguinte:

“Zequinha adorava as serenatas e era comum vê-lo realizá-las, logo que terminavam os bailes. Do [sic] uma feita, Zequinha resolve transportar o piano numa carroça e, nessas condições, acompanhado de outros músicos, lá se foi, ruas afora, serenateando por toda a cidade”.

Barnabé Corrêa Filho, citado no texto anterior de M. A. Giffoni (1986, p. 36), também relata um caso parecido. Vemos, portanto, o quanto Zequinha de Abreu gostava de organizar e participar de reuniões musicais tocando, comendo e bebendo até tarde da noite, aspecto bastante característico entre os músicos das “roda de choro”.

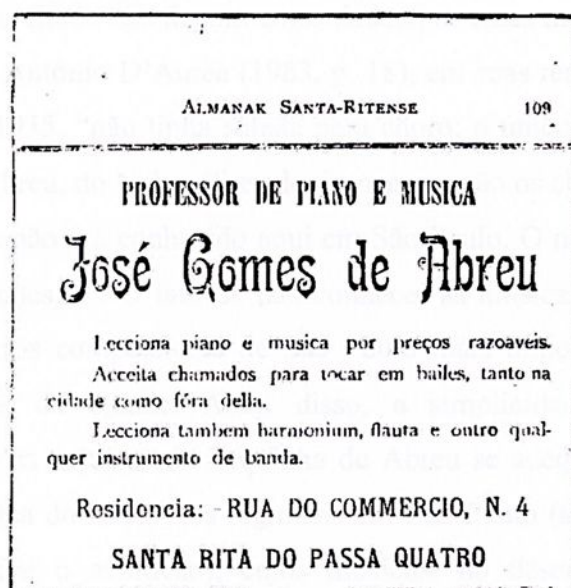


Figura 1 – Anúncio de Zequinha de Abreu reproduzido no “Almanak Santa-Ritense” do ano de 1904. Note-se que o compositor utilizou seu verdadeiro nome no anúncio, mas nessa época já assinava como “Zequinha” em suas composições. Fonte: MHPZA

Em São Paulo sua atuação foi mais influente do que se pode imaginar. Os músicos, hoje reconhecidos como os primeiros chorões paulistas, como os flautistas João Dias Carrasqueira (1908 - ?) e Moacir Braga (1909 - ?), e os violonistas Antônio Rago (1916-), Antônio D’Áurea (1912 - ?) e Juracyr Barreto Wey (o Barão – 1910 - ?), foram surgindo a partir de meados da década de 1920. O aumento do interesse por reuniões para execução de música instrumental por esses músicos pode ter sido resultante da vinda de grupos cariocas para a cidade de São Paulo, conforme indica Ikeda (1988, p. 72):

Evidentemente com a vinda a S. Paulo de conjuntos regionais cariocas (também com forte inspiração no “sertanejo nortista”) como o de João Pernambuco em 1915 e os “Oito Batutas”, de Pixinguinha, em 1919, o choro passou a ter repercussão na cidade, porém longe do dinamismo da capital federal. A “troupe sertaneja” de João Pernambuco, que se dedicava ao repertório regional nordestino e popular carioca, esteve em S. Paulo participando, em 28 de dezembro de 1915, de um ciclo de palestras no Teatro Municipal, sobre temas folclóricos, organizado por Affonso Arinos. Nos noticiários percebe-se que o grupo permaneceu na cidade pelo menos até maio do ano seguinte (1916) apresentando-se em diversos teatros e cinemas [...]



Porém, como ainda não era fácil encontrar partituras ou gravações dos músicos cariocas na cidade (cujas músicas eram bem mais difíceis de tocar), as músicas de Zequinha de Abreu, entre outras, foram bastante presentes no aprendizado dos “chorões” paulistas. O compositor é sempre muito citado nos depoimentos dados por esses músicos ao MIS-SP na década de 1980. Segundo Antônio D’Áurea (1983, p. 18), em suas reuniões instrumentais, acontecidas por volta de 1935, “não tinha solista para choro; o único que tinha só tocava músicas de Zequinha de Abreu, do Nabor Pires de Camargo e não os choros de Pixinguinha e Nazaré. O choro carioca não era conhecido aqui em São Paulo. O negócio aqui era mais devagar, eram valsas, canções,...”. O fato de não conhecer as músicas dos cariocas, torna Zequinha de Abreu e outros compositores de São Paulo mais importantes ainda para o aprendizado dos músicos da cidade. Além disso, a simplicidade harmônica e as características melódicas das músicas de Zequinha de Abreu se adequavam muito bem à instrumentação característica do início dos regionais em São Paulo (além dos tradicionais violão e bandolim, usavam o acordeão), cujos músicos, no desenvolvimento de seu aprendizado em meados dos anos de 1920 ainda eram amadores ou iniciantes e, portanto, ainda não tinham tanta habilidade com os instrumentos. Juracyr B. Wey, o Barão (1983, p. 8), confirma ao dizer, referindo-se provavelmente a esse período: “Meu irmão começou a aprender Bandolim Havaí com Ugo Zuolini. Em 1 mês e pouco ele já acompanhava valsas da época, não as mais difíceis como as do Ernesto Nazaré, mas as do Zequinha de Abreu dava para tocar só de olhar duas vezes”.

O flautista Moacir Braga (1983, p. 3), falando da época de seu aprendizado de música iniciado em 1926, diz: “Naquele tempo predominavam as valsas de Zequinha de Abreu e a gente ia ao cinema ouvir as orquestras que tocavam essas valsas.” Antônio Rago (1983, p. 3) confirma a predominância do compositor, juntamente com Pires de Camargo ao ser perguntado sobre o repertório das reuniões que participava: “(...) chorinhos do Zequinha de Abreu, do Pires de Camargo, eu gostava de acompanhar, não solava.”

Além disso, segundo o flautista João Dias Carrasqueira (1983, p. 8), “Zequinha de Abreu sempre oferecia suas músicas (...) Na Lapa, quando ele ouvia um piano tocar, batia na porta e oferecia suas músicas. Tocava coisas bonitas que as pessoas dançavam e sentiam tanta felicidade.” E como a música carioca não chegava com muita facilidade em São

Paulo, conforme afirmou, como vimos, Antônio D'Áurea, as “rodas de choro” da época tocavam mais músicas dos compositores paulistas que, ao que parece, eram mais fáceis de tocar e de assimilar.

Ainda assim, não se tem notícia de que o compositor participasse das “rodas de choro” em São Paulo. No livro *Sonoridades paulistanas*, citando um depoimento de Antônio D'Áurea, J. G. Vinci de Moraes (1997, p. 143) procura algumas explicações:

Em São Paulo, Zequinha de Abreu era um dos compositores mais tocados e respeitados pelos chorões paulistanos. Contudo, em nenhum momento ele é citado como participante ativo destas “rodas de choro”. Isso pode ser precariamente explicado por ele viver até meados da década de 1910 pelo interior e em sua cidade natal, Santa Rita do Passa Quatro, alternando suas atividades musicais como funcionário público na Câmara Municipal da cidade. Quando chegou a São Paulo, já era músico de reconhecido sucesso e procurou viver somente de música, tocando em casas de instrumentos musicais, vendendo suas partituras etc., possivelmente sobrando-lhe pouco tempo para as “rodas de choro”.

É preciso acrescentar ainda que as rodas de choro não possuíam piano, mas apenas violões, cavaquinhos e flauta (às vezes, acordeão). Apesar de Zequinha tocar inúmeros outros instrumentos (não há informação se ele tocava violão), quando chegou em São Paulo, só estava tocando piano, instrumento raro nas casas daqueles pequenos funcionários músicos. Vale transcrever uma passagem do livro de M. A. Giffoni (1986, p. 100), que indica a impossibilidade do compositor tocar instrumentos de sopro, ao citar os relatos do Dr. Eduardo Louzada Rocha, amigo de Zequinha:

No tempo que residia em Santa Rita, Zequinha fazia muitas serenatas. Um dia, já morando em São Paulo, estando o Dr. Louzada na cidade, de passagem, o compositor foi procurá-lo para participar de uma seresta. Congregaram os amigos disponíveis e recordaram os “bons tempos”, até altas horas. Na ocasião o Bem Leitão, conceituado flautista, quis que Zequinha tocasse flauta, ao que ele advertiu “não posso, pus dentadura, perdi a embocadura”. O compositor tocava flauta, clarineta e requinta.

Vemos que se o compositor não chegou a participar das rodas de execução instrumental dos futuramente conhecidos “chorões” paulistanos, ao menos realizou suas próprias serestas em São Paulo com seus amigos de Santa Rita do Passa Quatro. E se hoje consideramos “roda de choro” e “seresta” como duas práticas bastante distintas, vimos também que ambas significaram, por algum tempo, a mesma coisa em São Paulo. Assim, em vista do que se considerou até aqui, além de sua atuação como seresteiro (ou “chorão”),



podemos dizer que suas músicas contribuíram bastante, pelo menos para o desenvolvimento do choro na capital paulista. E essa contribuição foi se tornando cada vez mais relevante na medida em que foram surgindo na cidade nomes de peso como Aníbal Augusto Sardinha (Garoto – 1915-1955) e Armandinho (Armando Neves – 1902-1976). Mas, por outro lado, considerar Zequinha de Abreu especificamente como um “gênio do chorinho” como afirma Claribalte Passos, talvez seja realmente um exagero, pois é uma expressão que acaba por dar ao compositor atributos que, no fundo, menos engrandecem sua atuação na história da música popular brasileira do que reduz sua produção musical à existência do *Tico-tico no fubá*.

### 3.3. Os gêneros: choros, valsas e outras músicas de baile

#### 3.3.1. Choros

Embora Zequinha de Abreu tenha escrito um número pequeno de choros, podemos considerá-los importantes para entender seu perfil como compositor, pois são músicas que, em sua maioria, foram muito difundidas e estão entre as suas músicas mais gravadas até hoje. De fato, entre as 144 gravações existentes de suas músicas em discos de 78 rpm realizadas até 1967 e listadas no catálogo da Fundação Joaquim Nabuco<sup>7</sup>, 43 são de seus cinco choros (mais da metade só do *Tico-tico no fubá*), perdendo apenas para as valsas. Perde para as valsas por estas terem sido por muito tempo o gênero mais vendido na época por todo o Brasil, conforme já foi explicado e por perfazerem um terço do total de suas composições.

Zequinha de Abreu escreveu e editou cinco músicas que denominou *choros*. Pode-se encontrar uma relação de seis choros nas listas dos biógrafos, que incluíam a música *Beijinhos de amor*. Essa música, cuja partitura é bastante difícil encontrar, na verdade não é um choro. A única partitura para piano que conseguimos encontrar é parte de uma edição para conjunto instrumental. Como, de maneira geral, essas partituras não diferem em

<sup>7</sup> “Base de dados contendo informações sobre o acervo musical brasileiro, em discos de 78 rpm gravados no Brasil no período de 1902 a 1964.” Disponível em: <http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>. A consulta ao site foi realizada em 09 de maio de 2004.



praticamente nada das editadas somente para o piano, ela é suficiente para a definição do gênero. Nessa edição, o gênero da música é denominado como “chorinho a ragtime” e, analisando o estilo, poderemos ver que realmente a música está muito mais próxima das “marchas-choro a ragtime” do compositor do que de seus choros “sapecas”.

Ao que consta, o primeiro composto foi *Tico-tico no fubá* em 1917. Talvez seja o único choro do qual parece haver informação mais precisa de quando e como foi composto. É natural que uma música que adquiriu tamanha repercussão seja cercada de histórias e “mitos”. Muitas histórias foram contadas e escritas relatando a criação dessa música, mas em alguns aspectos todas parecem concordar. Um deles é o fato de o compositor tê-la criado enquanto tocava em um baile em Santa Rita, em 1917. Verdade ou mito, não é difícil que o compositor tenha criado a música dessa maneira, ou no máximo já havia feito alguns esboços do tema na cabeça, levando-se em conta sua maneira de compor.

É provável que *Não me toques* tenha sido o segundo choro a ser composto, em 1929. A respeito dessa música existe uma confusão, pois o compositor parece ter escrito outra com nome parecido, mas que não editou. Essa música, encontrada em seus manuscritos cujo nome é *Não me toque* é denominada pelo autor como “sambinha” e não tem qualquer semelhança com o choro (vide anexos III). *Não me toques* é a única música em que a denominação do gênero choro, nas partituras impressas, não é seguida pela palavra “sapecas”.

Segundo seu manuscrito, *Os pintinhos no terreiro* foi escrito em 1932. O nome do choro é bem sugestivo, pois a música o tempo todo pontua notas curtas e agudas lembrando os piados de pintinhos. Esse parece ser um dos exemplos de que os nomes das músicas eram dados por seus próprios filhos. Escrita um mês depois, veio *Levanta poeira* que ainda não tinha nome no manuscrito. Apesar de ter sido escrita em 1932, ela só foi editada em 1934, pois mesmo após o lançamento de *Sururu na cidade*, ainda não figurava entre as músicas listadas nas contracapas. Isso pode indicar que os choros realmente não eram lá tão bem vindos na editora.

Embora todos os autores afirmem que *Sururu na cidade* foi escrita em 1924, numa alusão do compositor à revolução na cidade, ocorrida no mesmo ano (revolução de Isidoro), o manuscrito informa que o choro foi composto em 1934 (anexos III), isto é, dez anos depois.



A julgar pelas listas de divulgação de suas músicas nas contracapas das edições Irmãos Vitale é provável que *Não me toques* tenha sido o primeiro de seus choros a ser editado. Embora *Tico-tico no fubá* tenha sido a primeira a ser escrita, só foi editada por volta de 1930 (SCHILIRÓ, 1950, p.103) quando, juntamente com *Os pintinhos no terreiro*, figurava nas listas de músicas das contracapas das partituras. Mas, curiosamente, estas três músicas se localizavam na listagem sob o título de “Sambas e Maxixes”, onde se encontram músicas como *Moleque sarado* e *Bafo de onça* (maxixes). Esses choros foram seguidos então pela edição de *Sururu na cidade* e *Levanta poeira*.

### 3.3.2. Valsas

As valsas somam mais de um terço do número total de composições de Zequinha de Abreu. Esse predomínio das valsas entre suas composições talvez possa ser, em parte, explicado por ser, na época, o gênero que mais vendia partituras. A editora Irmãos Vitale que exerceu uma certa influência em muitos aspectos da produção do compositor, fatalmente tinha um interesse maior nesse tipo de composição. E lembremos também que ele dependia bastante das vendas das partituras para o sustento de sua família. Por sua vez, Zequinha de Abreu deve ter crescido ouvindo muito esse tipo de música, pois na época de sua juventude as valsas já eram bastante populares no país. Segundo nos informa Bruno Kiefer (1986, p. 7-8), as primeiras valsas de compositores brasileiros começaram a surgir no Brasil já em inícios do século XIX:

No Brasil, pelo que conseguimos apurar, a primeira notícia relativa à composição de valsas está ligada aos nomes do Príncipe D. Pedro e Sigismund Neukomm. Documentos descobertos por Mozart de Araújo, e revelados desde 1951, exibem, no rol das composições de Sigismund Neukomm, escritas no Brasil, uma *Fantasia a Grande Orquestra sobre uma Pequena Valsa de S.A. R. o Príncipe D. Pedro* (1816), bem como um arranjo para orquestra de seis valsas compostas pelo futuro Imperador.

Lá pelos fins do século XIX, as valsas possivelmente já deviam constar em abundância do repertório das bandas e pequenas orquestras da época, inclusive em São Paulo. Isso possibilitou um constante contato do compositor com o gênero, já que desde cedo participava desses tipos de grupos. Zequinha de Abreu também foi desenvolvendo gosto pelo gênero, conforme estudava piano, instrumento no qual a valsa facilmente se popularizou. A proliferação desse gênero europeu de dança se difundiu rapidamente pelo

Brasil e seu sucesso perdurou por várias décadas. Ikeda (1988, p. 57-58) nos dá maiores informações a respeito da grande difusão da valsa pelo país, mais especificamente em São Paulo:

A VALSA o gênero que maior permeabilidade teve em todas as camadas sociais brasileiras, em todas as regiões e por maior tempo, já estava em voga desde a primeira metade do século passado [século XIX] e nas 3 décadas deste século constituía um dos gêneros de maior aceitação no Brasil. Tanto compositores eruditos quanto aqueles sem qualquer formação musical acadêmica dedicaram-se à composição desse gênero. A valsa prestava não só como música de dança e de concerto, mas, também, como música de seresta (valsa lenta, cantada); daí sua grande predominância no Brasil por tão longo período.

Em São Paulo não se fugia à regra geral que, ainda, contava como a presença dos imigrantes italianos que traziam da terra de origem o gosto pelo gênero, sendo que esta se aproximava – em expressividade – das canções românticas tipicamente italianas. No caso do Brasil, a valsa lenta confundiu-se ainda com a tradicional modinha brasileira, prestando-se dessa forma à realização das práticas seresteiras (IKEDA, 1988, p. 57-58).

Se as valsas predominaram no cenário musical brasileiro por bastante tempo e, se em São Paulo não foi diferente, também não o foi com Zequinha de Abreu. Como dito, embora esse predomínio possa ser um fator relevante para explicar o maior número de valsas entre suas composições, também não há nada que indique que ele não gostasse de escrever esse tipo de música. Muito pelo contrário, em sua entrevista dada ao jornal *A Gazeta*, em 1931, o compositor afirma ser a então “recente” valsa *Doce Mentira* uma de suas melhores composições. No texto, o entrevistador do jornal escreve:

“As suas últimas composições são: “Olhar fascinador”, tango e “Perto do coração”. Zequinha tem nas oficinas, a sair por todo este mês, a valsa “Doce mentira”, que ele considera a melhor de suas composições.” (SCHILIRÓ, 1950, p. 137)

Pode até ser que Zequinha de Abreu estivesse muito mais fazendo um “marketing” de sua música que estava para ser lançada do que propriamente expressando o seu gosto pessoal. Mas, outro dado importante é que sua primeira música foi a valsa *Flor de estrada*, composta em 1896, sendo de uma época que o compositor ainda não estava ligado a nenhuma editora. Aliás, das inúmeras composições não editadas do tempo de Santa Rita do Passa Quatro muitas são valsas. É bem possível que o prestígio que suas valsas alcançaram na época em que viveu possa estar ligado ao seu próprio interesse e gosto em compor valsas. Se ele foi um cultivador e apreciador do gênero, seria natural que estivesse em sintonia com o gosto geral da época.



Zequinha de Abreu escreveu e editou pelo menos 48 valsas. Com exceção da valsa *Soluções D'alma* que foi editada pela casa A. Di Franco, todas foram editadas pela Irmãos Vitale. Encontramos, entre seus manuscritos, algumas valsas ainda não identificadas, mas que, ao que tudo indica, não constam do catálogo da Vitale.

Muitas de suas valsas possuem “histórias” relacionadas à sua criação. Uma delas é *Flor de estrada*, sua primeira música, que teria sido composta durante o caminho na sua volta do Seminário em São Paulo para sua cidade natal, Santa Rita do Passa Quatro (daí o título). O nome da valsa *Nossa Padroeira* pode ter sido composta em 1930, ano em que Nossa Senhora Aparecida foi declarada pelo papa Pio XI a padroeira do Brasil. Diz-se que a valsa *Tardes em Lindóia* foi criada por ocasião de uma inspiração repentina que teve o compositor quando passava o dia na cidade paulista, Lindóia. Maria A. Giffoni (1986, p. 75-76) escreve:

[*Tardes em Lindóia*] resultou de um convite do Dr. Tozzi, médico que descobriu as propriedades das águas de Lindóia, feito à Zequinha, cujas músicas muito apreciava, para passar uns dias no Hotel Tamoio, naquela cidade. Durante a sua permanência, tocava piano, rodeado pelos hóspedes. Uma tarde, o compositor saindo à porta para apreciar o pôr-do-sol, encantado com o espetáculo, teve súbita inspiração. Voltou ao piano e compôs, na hora, aquela belíssima valsa (GIFFONI, 1986, p. 75-76).

Porém, a valsa mais famosa, *Branca*, é a que está mais cercada de histórias. Na continuação de seu depoimento, João Zaniratto (citado na pág. 63) conta como surgiu a valsa:

A valsa “Branca”, partitura das mais famosas, de Zequinha de Abreu, foi composta, se não me engano, em 1918 ou 19. Estávamos, eu e Zequinha, sentados à porta do Grêmio Literário e Recreativo, onde nasceu o Tico-Tico no Fubá, saboreando alguns copos de cerveja, em noite de luar. De repente, ei-lo pedindo papel e pena. Compôs então, a magnífica valsa. O nome, como todas as suas composições, viria depois. Conta Chiquinho Monte Alegre, que descendo em direção à Estrada de Ferro, no ponto da Estação, em companhia de Zequinha, dissera-lhe este que havia composto uma valsa, mas que não lhe achara um título adequado, até aquele momento. Nessa ocasião, cruza a rua a filha do chefe da Estação, o Quincas Barreto, e Zequinha, fazendo estalar os dedos, exclama: “Branca! Sim, é o nome da valsa!” Era este o nome da moça por quem Zequinha nutria verdadeira admiração, a qual naquele momento, trajava-se, por coincidência, de branco (Schiliró: 1950, p. 54-55).

Maria A. Giffoni (1986, p.41) cita várias outras versões. Em uma delas, contada pela prima de Zequinha, dona Didita Abreu, a autora escreve que ela (dona Didita) se “encontrou certa vez com Branca, toda de branco, na Farmácia Carvalhaes. No momento,

Zequinha passou por lá e ela lhe disse ‘quando é que o senhor vai escrever a música com o meu nome?’. No aniversário dela, convidado pelo sr. Barreto, Zequinha compareceu e levou-lhe a valsa Branca, como presente de aniversário.”

Se por um lado, o enorme número de histórias que cercam as composições de Zequinha de Abreu podem muitas vezes acabar deixando ainda mais nebulosas as circunstâncias em que foram criadas, em geral elas contribuem para que as datas de composição se fixem com mais clareza. Esse pode ser o caso de músicas como *Branca*, *Tico-tico no fubá*, *Flor de estrada* e *Nossa Padroeira*.

### 3.3.3. Maxixes, sambas e outros gêneros.

Os gêneros que estiveram em voga, no início do século XX no Brasil, tais como maxixe, fox-trot, ragtime (ou marcha-choro a ragtime) ou então que começaram a surgir (pelo menos no sentido comercial) por esse período como o samba e a marchinha, gerariam nos compositores motivações diversas daquelas que geraram os choros e valsas. Os choros, conforme constatamos, não foi um produto de grande interesse comercial. E as valsas, que já estavam presentes no cotidiano brasileiro havia muito tempo, ainda iriam demorar a cair em desuso. Assim, embora as valsas fossem gêneros que vendessem bem, sejam partituras ou gravações, sua hegemonia já era algo estabelecido e fazia parte do hábito de compor de todos os compositores populares brasileiros.

Em São Paulo, o aumento das casas de espetáculos e, sobretudo das casas dançantes, resultava igualmente na proliferação dos conjuntos e das orquestras de salão. A respeito da febre dos bailes que se espalhava por São Paulo, Nicolau Sevckenko 1992, p. 89-90), citando uma carta, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1920, de um pai desconsolado com tal fenômeno influenciando as jovens filhas da cidade, escreve:

Ela [a carta] se refere a um fenômeno novo e, para amargura do signatário, irreversível: a democratização do acesso à música, a proliferação dos bailes e ambientes de dança pagos como parte polpuda da emergente indústria do lazer e a proliferação epidêmica dos ritmos frenéticos. Assim como pululavam os clubes desportivos e de futebol, assim também deram de vicejar os “music-halls”, os “salões de dança”, as “sociedades dançantes” e as próprias lojas finas da cidade, para atrair a clientela feminina, tiveram que transformar o seu tradicional “chá das cinco” em um, a partir de então superlotado, “chá dançante” “em que tomar uma chávena é pretexto e dançar maxixe a razão.”



Eram também promovidos grandes bailes e o Carnaval das elites da cidade começava a sair das ruas (dos famosos desfiles dos corsos) e ir para os salões dos clubes. Foram surgindo também as grandes agremiações carnavalescas como o “Clube dos Fenianos” e o “Clube dos Argonautas”, para os quais, inclusive, Zequinha de Abreu dedicou ao menos duas de suas músicas. No carnaval da época tocava-se de tudo nos bailes, inclusive valsas. Entretanto, nem todos os gêneros eram destinados explicitamente às festas carnavalescas. Os gêneros que costumam ter a indicação dessa função nas suas partituras são o maxixe, o samba e a marchinha. Daí, já podemos concluir que a tendência em se fixar estes como gêneros específicos do Carnaval era grande.

A história do maxixe e do samba no Brasil (o que quer dizer, leia-se sempre nas entrelinhas, no Rio de Janeiro), como música urbana de lazer e salão, parece confundir-se entre os dois gêneros. O maxixe, considerado por muito tempo uma “dança excomungada”, como Jota Efegê (1974) intitula seu livro sobre a dança, era uma dança surgida, segundo José Ramos Tinhorão, nos arredores do bairro pobre carioca Cidade Nova, por volta 1870. Antes considerada coisa de classe baixa e indecente, aos poucos foi ganhando a simpatia da classe média e das elites, sobretudo depois que fora levada e dançada em Paris, conforme aponta Ikeda (1988, p. 69):

A partir do seu acesso junto às camadas médias da população passou a ser divulgado por todo o Brasil pelos artistas de teatro e através das partituras musicais. Na primeira década do século [XX] tornou-se moda dançar o maxixe, até nas altas camadas da população diante do seu sucesso em Paris, levado por artistas nacionais. Por ser dança bastante sensual o maxixe feria muito as convenções da moral da época, mas o seu ingresso nos salões parisienses transformou-o em dança chique (...) (IKEDA, 1988, p. 69).

O primeiro dos quatro maxixes compostos por Zequinha de Abreu, *Bafo de onça*, de 1896, também foi uma de suas primeiras músicas. Único maxixe que tem data definida, deve ter sido editado por volta de 1924, quase que junto com a valsa *Branca. Casar não é casaca* veio depois e sua data provável de composição e edição pode ter sido por volta de 1925. É interessante observar que o texto da música cita uma tal revolução presente no primeiro verso da segunda parte: “A crise, a fome, a revolução que acaba de rebentar”. Uma coisa é certa: essa música não foi composta e nem editada após 1932, data da revolução constitucionalista, pois senão teríamos muitas músicas do compositor desse período listadas no verso. Pois então essa revolução, muito provavelmente, é a revolução de

1924 (liderada pelo general Isidoro Lopes). Temos que ter em mente que a música poderia ser mais antiga que isso e a letra ter sido adicionada muito tempo depois como foi o caso de *Bafo de onça*. Entretanto, não existem quaisquer menções da existência dessa música por seus biógrafos antes do período citado. Seu terceiro maxixe, *Meu bem, me leva*, foi composta e editada no período entre 1925 e 1926 e, ao que parece foi destinada para o carnaval. Encontraremos tal informação na contracapa de uma partitura da música *Maldosa*, de José Maria de Abreu (vide anexos IV). Nessa partitura vemos impressas na contracapa várias músicas destinadas ao carnaval de 1926, entre elas, três de Zequinha de Abreu: *Só teu amor*, *Dai-me um beijinho* (com a reprodução das capas das respectivas partituras) e, em destaque, *Meu bem me leva* que é seguida dos dizeres: “O mais lindo maxixe do popularíssimo Zequinha Abreu, escripto expressamente para o carnaval de 1926”. *Moleque sarado*, quarto maxixe e também feito para o Carnaval, aparece numa propaganda no verso da partitura de *Pé de elefante* como “Um grandioso successo do Carnaval de 1928” (vide anexos IV). Esse foi o último maxixe composto e editado por Zequinha de Abreu.

A ordem das músicas apresentada anteriormente representa não só a ordem em que as músicas foram editadas, mas a provável ordem em que foram compostas. É difícil precisar se o primeiro desses maxixes, *Bafo de onça*, realmente já tivesse esse gênero como denominação em 1896. Sobretudo se pensarmos que o maxixe começou a ganhar força na classe média e foi introduzido nos salões de baile mais elitistas apenas a partir do início do século XX, quando fez sucesso em Paris, através da apresentação do então famoso Duque Triunphador, por volta de 1913 (IKEDA, 1988, p. 69). E, embora na capa da edição de *Bafo de onça*, que temos (e que, aliás, não foi a primeira), haja a indicação “maxixe carnavalesco”, sabemos que não foi essa a intenção original do compositor. Assim sendo, podemos considerar com certeza que apenas os seus dois últimos maxixes foram feitos destinando-se ao Carnaval. Coincidência ou não, o fato é que ambos apresentam diferenças bastante relevantes em relação aos dois primeiros maxixes.

O samba, que também surgiu lá pelos lados da Cidade Nova, na época de seu aparecimento como música de carnaval, fixada pela maioria dos autores como sendo a partir da gravação de *Pelo telefone* (1917), parece que, aos poucos, ao longo da década de 1920, viria para substituir o maxixe. Entretanto, conforme os mesmos autores indicam, *Pelo*



*telefone* de Ernesto Joaquim Maria dos Santos (o Donga – 1889-1974), estava mais para maxixe do que para samba propriamente dito. Então, de certa forma, os dois gêneros acabam se confundindo pelo fato de muitas vezes o que se chamava de samba ainda não passava de maxixe, pelo menos como se conheceu mais tarde.

Embora essa confusão entre samba e maxixe tenha existido por algum tempo, os dois gêneros em Zequinha de Abreu têm diferenças fundamentais. Nem por isso podemos afirmar que em suas músicas encerram-se características absolutas de cada um dos dois gêneros e que são definidoras de seus estilos. Mas podemos considerar que, assim como em seus choros, o compositor tinha bem definido para si, como deveria ser o seu maxixe e seu samba. Assim como deveria ser o maxixe por si só distinto do maxixe carnavalesco. A marchinha da marchinha de carnaval e assim por diante.

Zequinha de Abreu escreveu e editou três sambas, todos denominados “sambinha”, nas edições. Considerando nossas reflexões anteriores, podemos afirmar que *Cada macaco no seu galho* é seu primeiro samba, posto que inclusive é o único que figura na contracapa da partitura da valsa *Doce sonho* (vide pág. 48). Isso nos indica a data próxima a 1926. Indicado na partitura como “sambinha carnavalesca”, mantém características muito próximas dos seus dois últimos maxixes, embora ainda seja mais próximo de seus outros dois sambas. Ao que tudo indica *Pé de elefante* foi seu segundo samba escrito e editado. Na edição “84 chorinhos” da Irmãos Vitale (citada no capítulo dos choros), o “copyright” aparece como de 1927. Confrontando as contracapas das partituras, essa data parece realmente coincidir. Embora, a edição que temos indique em seu verso, como demonstramos há pouco, o maxixe *Moleque sarado* como sucesso para o carnaval de 1928, é provável que ela seja uma segunda edição. O último samba escrito por Zequinha de Abreu foi *Zombando sempre*. Essa partitura está indicada como editada em 1931, de acordo com a coletânea “Tico-tico no fubá”<sup>8</sup> da Irmãos Vitale. Outro fato que atesta tal data como mais provável é que sua contracapa que tem a propaganda de quatro músicas que, conforme está escrito, serão “formidáveis sucessos para o Carnaval 1931” (vide anexos IV).

<sup>8</sup> Essa edição é uma coletânea de peças lançada por ocasião do filme “Tico-tico no fubá”, em 1952, da compainha Cinematográfica Vera Cruz. A coletânea contém as músicas que foram apresentadas no filme. Embora nem sempre as datas indicadas nas edições da Irmãos Vitale sejam precisas, pelo menos são datas bastante aproximadas, quando averiguamos com outras fontes, inclusive as propagandas nas contracapas das partituras.

As marchinhas de carnaval começaram a surgir como um gênero definido para esse fim por volta da década de 1920 e segundo José Ramos Tinhorão (1990, p. 182) foi “o primeiro gênero criado especialmente para a massa urbana [...]” e foi “resultado do abasileiramento de marchas portuguesas divulgadas por companhias de revistas lisboetas.” Na verdade os tipos de marchas feitos no Brasil eram dos mais diversos: militares, patrióticas, religiosas. Zequinha de Abreu compôs em todos estes estilos, mas as que mais editou foram as “marchinhas carnavalescas” e suas “marchas-choro a ragtime” que pouca diferença têm entre si, apesar do nome.

Entre suas marchinhas temos *Quisera não te querer*, que é a única marchinha já presente na listagem da citada edição de *Doce sonho*. Talvez seja sua primeira marchinha (não marcha-choro-a ragtime) a ser editada e sua mais provável data é o ano de 1926. Essa música já traz a indicação de “marchinha carnavalesca”, não só na capa, mas também em seu interior. Além disso, é dedicada em “homenagem ao valoroso Club dos ‘Fenianos’”, sociedade carnavalesca da época. *Benzinho, Adeus* é uma marchinha editada por volta de 1926 possui uma gravação do mesmo ano, pela Odeon com interpretação de Artur Castro e a Orquestra Pan American do Cassino Copacabana. Foi uma de suas primeiras músicas gravadas.

*Sapequinha* é a marchinha que não deixa dúvidas quanto ao ano de composição, que possivelmente é o mesmo da edição, pois a indicação do compositor em seu manuscrito é bastante clara e precisa. Zequinha de Abreu escreve, aparentemente de maneira irônica, ao pé da última página do manuscrito o seguinte: “São Paulo, 14 de junho de 1930. Escrevi essa marchinha quando ainda estava com Rheumatismo” (Vide anexos III).

Na verdade, a denominação “marchas-choro a ragtime” veio antes das marchinhas. Até mais ou menos 1926, aparecia nas contracapas das partituras três delas: *Espalha brasa* (1924), *Dai-me um beijinho* (1925) e *Só teu amor* (1925). A própria “marchinha carnavalesca” *Quisera não te querer* aparece na lista ainda sob a denominação desse gênero. É curioso observar que, com o tempo, o título dos gêneros presente nestas listas das edições da “Irmãos Vitale” muda conforme aumenta e se diversifica os tipos de músicas de Zequinha de Abreu. O que antes era “Marchas choros a ragtime”, por exemplo tornou-se “Marchas, choros e ragtime”. Vemos aí uma certa dificuldade em se conseguir definir e agrupar melhor os gêneros de música cujas denominações eram criadas sem muito critério,



ao que tudo indica, tanto é que os choros figuraram por muito tempo na lista sob o título: “Sambas e maxixes”.

Suas marchas-choro nada têm a ver com seus choros e o título de ragtime vem muito provavelmente da onda de gêneros norte-americanos que se espalhava pelo país. Pois, aproveitando-se de uma certa proximidade do andamento e do ritmo entre a marcha e o ragtime, começou-se a incluir o nome do gênero norte-americano nas marchinhas brasileiras, provavelmente mais para revestir as músicas com um certo “ar” moderno do que definir um novo gênero. Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo (1997, p. 49) afirmam que no período entre 1917 e 1928, “a música popular brasileira vive um período de transição e modernização, ao qual se seguiria sua primeira grande fase.” Aqui os autores se referem ao surgimento do samba e da marchinha, além da invasão dos gêneros norte-americanos através das *Jazz bands*, como o *foxtrot*, o *charleston* etc. que, segundo afirma Tinhorão (1997, p. 124), num tom um tanto exagerado, são os “principais culpados” da decadência do choro:

Após o maxixe, que apagou completamente as polcas e mazurcas (porque as quadrilhas desde logo transformaram-se em dança pitoresca, exclusiva das festas de São João), viria o samba, como a primeira poderosa e avassaladora contribuição da massa popular, impor-se às camadas médias, que dividiram o seu interesse com o da música dos *jazz-bands*, pondo fim à era sentimental dos chorões.

A maioria dos chorões, já velhos, ensacaram seus violões ou meteram suas flautas no baú. Alguns profissionalizaram-se para tocar nas orquestras de cinema e para os teatros de revistas, ou aderiram francamente à novidade dos *jazz-bands*, trocando o oficlido pelo saxofone, num primeiro sintoma de alienação que marcava o advento da influência esmagadora da música popular norte-americana.

Mas a música norte-americana já estava presente no Brasil há mais tempo. Ikeda afirma que o *cake-walk*, por exemplo, podia ser ouvido no país desde finais do século XIX e “já pelo início deste século surgem outros gêneros de música como o rag-time, o one-step, o two-step, o fox-trot e, posteriormente o charleston e o schimmy” (IKEDA, 1988, p. 80). Tinhorão provavelmente se refere às mudanças da instrumentação dos regionais, onde a flauta deu lugar ao saxofone, trocou-se o pandeiro pela bateria e o cavaquinho pelo banjo. O repertório desses *jazz-bands* (nome dado a qualquer tipo de conjunto que queria ser considerado moderno), no entanto, ainda continuava o mesmo: polcas, tangos, choros, valsas, fox-trots etc.



Com o crescente interesse da classe média pelos gêneros norte-americanos, é natural que Zequinha de Abreu começasse a escrever mais esses novos gêneros musicais, prevalecendo o fox-trot. O compositor escreveu em torno de 11 fox-trots, 3 marchas também chamadas charlestons, e dois ragtimes, muito embora consideremos esses dois últimos como parte de suas marchas-choro a ragtime. Os fox-trots, assim como os tangos, são de caráter mais instrumental que os maxixes e os sambas, pois eram mais destinados aos bailes dançantes, que estavam “em febre”, como pudemos constatar através do texto de Nicolau Sevcenko (1992, p. 90), no primeiro capítulo, que, em continuação, escreve:

O tipo de música que se dançava nesses lugares era variado na classificação, mas uniforme no acento rítmico, como nos informa um cronista que repudiava “a licenciocidade e a feiúra alarmantes das chamadas danças modernas, ou americanas, norte e sul-americanas – o maxixe, o tango, o *fox-trotter*[sic], o *one e two steps* etc.” Esqueceu alguns ritmos em notável voga, como o *cake-walk*, o *ragtime* e o *jazz*, mas captou bem o espírito da coisa.

As críticas nada elogiosas feitas pelo cronista citado por Sevcenko é uma demonstração do quanto os novos ritmos que invadiam os salões começavam a incomodar os mais conservadores e que, portanto, eram uma verdadeira mania nos anos 1920. Dos 11 fox-trots de Zequinha de Abreu, nove foram escritos entre os anos de 1924 e 1927. O número destes ultrapassavam o número das valsas (fig 2.)

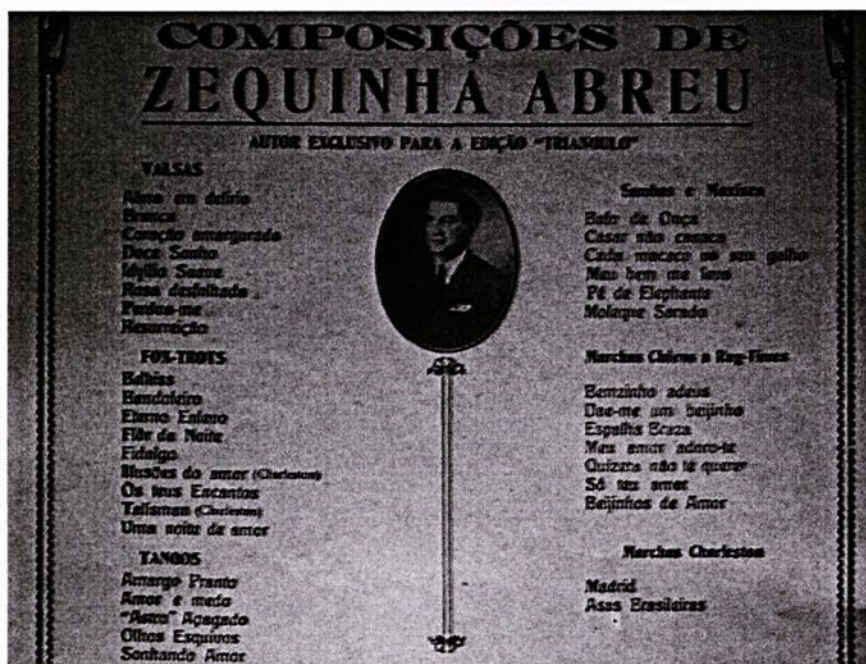


Figura 2 – Contracapa do fox-trot *Ilusões de amor* editada em 1927. O número de fox-trots é maior do que o número de valsas. (Editora Irmãos Vitale, 1927) Fonte: MHPZA



Os três primeiros, *Belkiss*, *Fidalgo* e *Uma noite de amor* foram todos editados em 1924, mas a partir de então começam a rarear e o último composto foi *Nuvens*, em 1931.

Vemos que Zequinha de Abreu sempre compôs de acordo com as tendências da época, sem, no entanto, deixar de compor as valsas que ainda eram o “carro chefe” de vendas de gravações e partituras. A quantidade relativa de músicas em cada um dos gêneros para os quais compôs reflete a sintonia com o seu tempo. Um tempo em que viveu intensamente a vida cultural de São Paulo, não como mero espectador ou um participante passivo, através de suas composições, mas como agente transformador, apresentando, tocando, influenciando, vendendo, contribuindo assim, com a difusão e fixação da música popular brasileira, talvez no período de sua maior afirmação. Se ele não contribuiu diretamente em transformar e estabelecer novos caminhos para a música popular urbana, no mínimo, com seus intermináveis trabalhos nas casas de partituras, nos salões e cafés, além de uma inesgotável fonte de criação musical (nos seus últimos treze anos de vida em São Paulo, compôs ininterruptamente até a sua morte), foi o que mais difundiu os gêneros em voga pela cidade de São Paulo.



## 4. Análise das músicas

### 4.1. Definição dos termos da análise

Será feita a análise por amostragem dos elementos que são comuns e característicos nas músicas de Zequinha de Abreu tendo por base os seus choros e parte de suas valsas. Tomaremos como ponto de partida para definição dos termos que classificarão cada um desses elementos, os conceitos que Arnold Schoenberg (1874-1951) utiliza em três tratados de sua autoria:

- *Fundamentos da Composição Musical* (1967)
- *Structural Functions of Harmony* (1948)
- *Harmonia* (1949)

#### Forma

É a estrutura em que a música está organizada. A classificação da *forma* de uma peça depende de como suas partes (que podem ser uma ou muitas) estão divididas e como seus elementos estão concebidos. Arnold Schoenberg, definindo-a do ponto de vista estético, escreve que “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, 1993, p. 27). Dependendo do número de partes que uma peça contém, ela pode ser denominada, por exemplo, como *forma binária*, *forma ternária* ou *forma-rondó*, que como veremos, esta última, é a forma principal das músicas de Zequinha de Abreu.

Os elementos contidos na estrutura formal das músicas desse estudo são: *figura*, *motivo*, *frase*, *sentença*, *período* e *seção*.

#### Figura

Começando pelo elemento mais simples contido na música, temos a *figura*. Serão aqui chamadas de *figuras* as células rítmicas mínimas que compõem um motivo. As figuras podem ser parte de um motivo ou ser o próprio.





## Motivo

O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente considerado o *germe* da idéia (...) (SCHOENBERG, 1967, p. 35).

Todos os choros de Zequinha de Abreu podem ser reduzidos a motivos de apenas um ou dois compassos, e considerando a afirmação citada acima, esses motivos são a idéia básica das músicas e que garantem a unidade das mesmas. O motivo inicial dos choros será aqui chamado de *motivo principal* (*mp*), porque, como veremos, é ele que vai caracterizar a música. Será aqui considerado o mesmo motivo quando principalmente as características rítmicas fundamentais forem preservadas, mesmo quando as notas forem completamente alteradas, pois é bom lembrar que estamos tratando de música popular, em que a repetição rítmica é particularmente importante.

Os motivos que tiverem o seu ritmo modificado em relação ao *mp*, seja por adição ou supressão de notas, serão denominados *motivos secundários* (*ms*). Alguns desses *ms* que são meras modificações do *mp* e preservam os elementos principais, são chamados por Schoenberg (1967, p. 36) de *variantes*, mas aqui serão chamados de *motivos secundários* porque se repetem por grande parte da música, muitas vezes mais que o *motivo principal*.

## Frase

A combinação dos dois tipos de motivos formará a *frase*. As frases poderão ser formadas por *mp*, por *mp* e *ms*, ou ainda por apenas *ms*. É importante lembrar que a primeira *frase* da música sempre será iniciada pelo *mp*. Tomaremos como conceito de *frase* a definição de Schoenberg (1967, p. 29): “O termo ‘frase’ significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego (...). Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula (...)”. Temos claro que “cantar num só fôlego” é muito relativo. Para isso, o tamanho das *frases*, além de conter em si, já uma idéia musical, estará condicionado à fórmula de compasso e ao andamento da música. Nos choros de Zequinha de Abreu, por exemplo, cuja fórmula de compasso é binária e rápida, as *frases* terão a duração de quatro compassos.



Essas *frases* serão subdivididas em duas partes: o seu *início* e sua *continuação* ou *repetição*, sendo que ambas terão um ou dois motivos em sua formação. Em nossa análise, duas frases formarão a *sentença*, essa encerrará uma idéia musical completa, incluindo uma cadência.

### Sentença

As frases serão classificadas, na sentença, da seguinte forma: *frase inicial*, que é onde o motivo básico ou o tema inicial é apresentado, seguido de sua repetição com alguma variação, e a *frase conclusiva*, onde serão apresentadas a repetição com as variantes do motivo principal.

A *sentença* difere do *período* (descrito no próximo tópico) pelo fato de a primeira possuir uma repetição imediata de sua frase inicial. A esse respeito Schoenberg (1967, p. 48), diz:

[...] em seu segmento de abertura, um tema deve claramente apresentar (além da tonalidade, tempo e compasso) seu motivo básico. A continuação deve responder aos requisitos da compreensibilidade: uma repetição imediata é a solução mais simples e mais característica da estrutura da sentença.

Essa repetição pode ser exatamente igual ou conter variações como transposição, adição de notas, condensação etc. A *liquidação* é uma forma de dissolver gradualmente os elementos do motivo básico, com a adição de elementos diferentes para, com a ajuda da harmonia, delimitar melhor a sentença. Assim, eliminando as características do motivo principal, não será “exigida” uma continuação (SCHOENBERG, 1967, p. 59). Em geral as *liquidações* das músicas de Zequinha de Abreu são ou “por transposição” ou “por adição” de notas.

### Período

A respeito do *período* e da *sentença* Schoenberg (1967, p. 48) escreve: “Uma idéia musical completa (ou tema) está geralmente articulada sob a forma de período ou de sentença. [...] são similares, ao menos, em dois aspectos: centram-se ao redor de uma tônica e possuem um final bem definido”. No caso do período esta idéia musical normalmente é apresentada sempre aos pares, ou seja, o *antecedente do período* e o *conseqüente do*



*período*. Cada uma das partes é finalizada por uma cadência que pode ou não ser completa. Em geral, o período conseqüente possui uma cadência completa.

Nas músicas de Zequinha de Abreu, cada período terá, na maioria dos casos, oito ou dezesseis compassos, o que representará uma seção inteira; portanto as cadências do *conseqüente do período* sempre serão completas, pois assinala o final de uma seção.

### Seção

Será aqui chamada de *seção* cada uma das partes independentes da música. A divisão e distinção dessas partes se darão pelos temas apresentados e as mudanças de tonalidades. Nas músicas que serão analisadas estas divisões são muito claras, pois apresentam, na maioria dos casos, não só a mudança de tonalidade e tema principal, como têm uma cadência completa, finalizando cada parte. Não existe nenhuma forma de ligação entre as seções (cadências, modulações etc.).

### Perfil melódico

O termo está baseado no que Arnold Schoenberg (1967, p. 132) definiu como *perfil tonal da melodia*. Através de alguns exemplos musicais o autor traça uma linha na horizontal acompanhando o desenvolvimento da melodia, formando assim, com essa linha, as ondas e curvas da melodia. Como no exemplo abaixo:

Trecho de melodia de *Os pintinhos no terreiro*



Perfil melódico do mesmo trecho



Em nosso trabalho, quando mencionarmos os perfis melódicos das músicas de Zequinha de Abreu, estaremos nos referindo a trechos equivalentes, no mínimo, a uma frase completa (meia sentença).

## Harmonia

Para fazer as relações entre as tonalidades das seções das músicas de Zequinha de Abreu, utilizaremos como referência as duas “tabelas de regiões” concebidas por Schoenberg em seu livro *Structures Functions of Harmony* (1948, p. 20 e 30). O autor exemplifica em duas tabelas, uma no modo maior e outra no modo menor, o grau de proximidade entre as tonalidades. As seções de uma determinada música de Zequinha de Abreu possuem as tonalidades compreendidas na faixa cinza da cruz interna da tabela abaixo. Note-se que a faixa muda de posição de acordo com o modo: Modo maior, posição vertical da faixa cinza. No modo menor a posição é horizontal.

**Tabela das regiões em modo maior**

|     |     |    |    |     |
|-----|-----|----|----|-----|
| M   | m   | D  | v  | bMD |
| SM  | sm  | T  | t  | bM  |
| S/T | dor | SD | sd | bSM |

**Tabela das regiões em modo menor**

|    |                   |    |    |     |
|----|-------------------|----|----|-----|
|    | subT <sup>3</sup> | v  | D  | #m  |
| m  | M                 | t  | T  | #sm |
| sm | SM                | sd | SD |     |



### Abreviações

T = tônica

D = dominante

SD = subdominante

t = tônica menor

sm = submediante menor

M = Mediante

V = dominante menor

Sd = subdominante menor

### Indicação dos graus dos acordes

A indicação dos graus dos acordes será feita da maneira tradicional, ou seja, com números romanos: I = tônica, V = dominante, IV = subdominante etc. Para os graus menores serão empregados os mesmos princípios só que com as letras minúsculas: i = tônica menor, v = dominante menor, iv = subdominante menor etc. Os acordes alterados apresentarão um traço nas letras: I<sup>♯</sup>; V<sup>♯</sup>; IV<sup>♯</sup> etc. Se for um acorde sem fundamental será representado com a letra sublinhada: I; V; IV etc.

#### 4.1.1 Aplicação das classificações

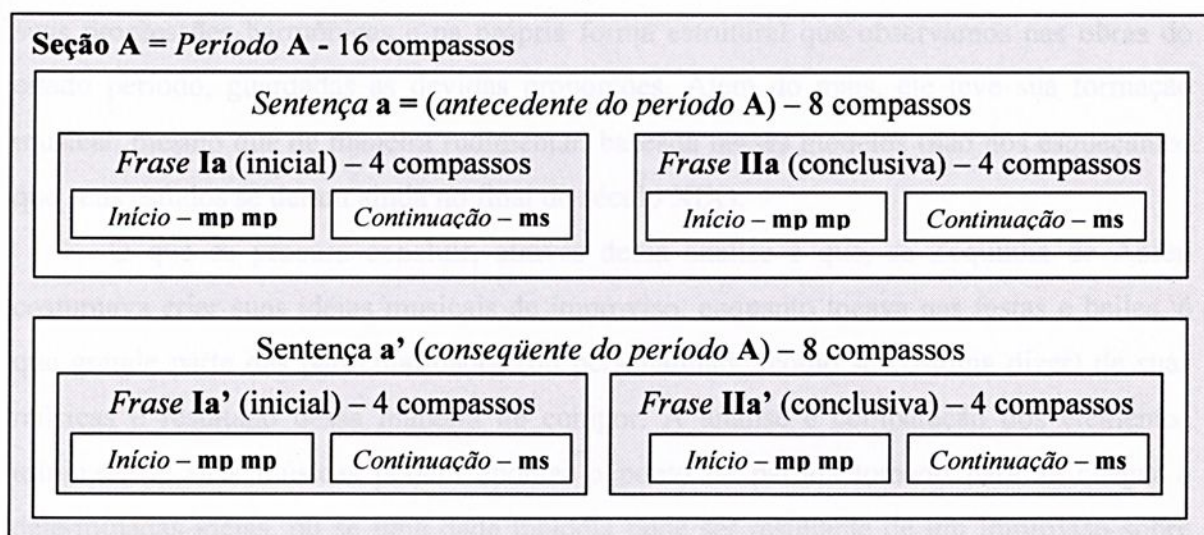
Recapitulando e exemplificando, as partes das músicas estarão divididas, de acordo com a estrutura de sua melodia e harmonia, da seguinte forma: cada *seção* será equivalente a um *período* que terá a mesma letra de identificação. Por exemplo: Seção C = Período C. O período estará dividido em duas partes, o seu antecedente e o seu conseqüente, e cada um deles equivalerá a uma *sentença*. Num período A, a primeira sentença será o *antecedente* e terá como identificação uma letra minúscula correspondente à letra desse período, isto é, *sentença a*. O conseqüente desse período será *sentença a'*.

Cada sentença será formada por duas *frases* (frase inicial e conclusiva), que serão identificadas por numeração romana seguida pela letra correspondente à sentença. A *frase inicial* da sentença b', por exemplo, será a *frase Ib'* e a sua *frase de conclusão* será a *frase IIb'*. As frases também serão divididas em duas partes, a primeira definida como *início* e a segunda, como *continuação* ou *repetição*. Finalmente, essas partes das frases serão

formadas por *motivos* que poderão ter um ou dois compassos e serão classificados como *motivo principal (mp)* ou *motivo secundário (ms)*.

O gráfico abaixo exemplifica todas as divisões citadas, indicando o número de compassos de cada uma (conferir também na partitura da página 103). É bom lembrar que o número de compassos é baseado no *Tico-tico no fubá*, mas ocorre em quase todos os outros choros. Nas músicas em que essa numeração não ocorrer, será indicado e feita uma divisão apropriada.

#### *Estrutura da Seção A de Tico-tico no fubá*



## 4.2. Choros: características principais

### 4.2.1. Tico-tico no fubá

Mesmo com uma superficial comparação das partituras dos choros do compositor logo fica clara uma grande aproximação entre suas músicas. Tais particularidades já pareciam visíveis com as partituras colocadas lado a lado, ou “audíveis” ao serem escutadas algumas gravações. Embora Zequinha de Abreu não compusesse de maneira formal (isto é, tendo por base conceitos teóricos e harmônicos) e nem aparentasse ter qualquer preocupação em assim o fazer, não restam dúvidas que as semelhanças entre suas músicas se deve ao fato de que ele utilizava padrões pré-estabelecidos para moldar suas



composições. A regularidade que manteve tanto na estrutura<sup>1</sup> de seus choros como de suas valsas, demonstra que sua concepção de cada gênero era muito bem definida. Obviamente isso não quer dizer que estas concepções eram boas ou más, certas ou erradas, mas que eram suas.

Um olhar um pouco mais atento evidenciou que essa regularidade não estava presente apenas na grande estrutura (ou *macro*), mas também nos menores elementos (ou *micro*). A opção por uma forma de análise tonal que é adequada aos modelos musicais do período compreendido entre os séculos XVIII e XIX se justifica pela razão de que as músicas de Zequinha de Abreu têm o mesmo equilíbrio em suas construções melódicas, em suas progressões harmônicas e na própria forma estrutural que observamos nas obras do citado período, guardadas as devidas proporções. Além do mais, ele teve sua formação musical, mesmo que de maneira rudimentar, baseada nesses modelos (não nos esqueçamos que seus estudos se deram ainda no final do século XIX).

O que se procura concluir, através dessa análise é que, se Zequinha de Abreu costumava criar suas idéias musicais de improviso, enquanto tocava nas festas e bailes, é que grande parte das particularidades (ou personalidade, como se costuma dizer) de suas músicas é resultado dessa maneira de compor. A análise e comparação dos elementos mínimos de suas músicas podem apontar o ponto de partida tomado para se chegar a determinadas idéias, ou se uma dada melodia pode ser resultante de um improviso sobre alguma outra música sua.

A partituras analisadas foram as edições para piano, lançadas na época do compositor em vida. Sabemos que essas partituras eram destinadas a um público de pianistas amadores e que, portanto, podem ter tido sua produção influenciada por este fator. Entretanto, mesmo que embora essas partituras sejam uma vaga representação da maneira do compositor tocar, ali está a sua forma básica e é suficiente, aliada a algumas gravações, para se ter uma idéia de suas concepções. Tomaremos o *Tico-tico no fubá* (1917) como ponto de partida e modelo para todas as outras suas músicas, e não só dos choros, mas de todos os outros gêneros para os quais Zequinha de Abreu compôs, pela razão de ser seu primeiro choro e por ser indiscutivelmente a mais conhecida.

<sup>1</sup> Temos por definição de “estrutura”, todo o conjunto dos elementos que descrevemos no primeiro tópico deste capítulo e que formam e fazem parte da música, desde seus *motivos* até sua *forma*.



## Introdução

A introdução de *Tico-tico no fubá* é uma frase curta construída sobre a dominante que inicia oitavada nas duas mãos ao piano. No segundo compasso da introdução já é possível observar um dos elementos que estará presente no perfil melódico de quase toda a música: o cromatismo. A mão direita realiza uma frase ascendente sobre a dominante (Mi maior) e a mão esquerda caminha cromaticamente de maneira descendente, ambas terminando na nota Mi (fig. 1)



Figura 1 – Introdução de *Tico-tico no fubá*

As introduções, nos seus choros, cumprem apenas o papel de fazer uma pequena “chamada” para a música que virá, e estão todas construídas sobre a dominante da tonalidade. Apesar disso, não há qualquer vínculo com a música que se segue. Demonstrando a pouca importância das introduções dos choros do compositor, o maestro Gaó dispensou as introduções nas gravações de *Tico-Tico-tico no fubá* e *Pintinhos no terreiro*, iniciando-as direto do tema.

Além de também serem sempre muito curtas, com no máximo quatro compassos, são muito semelhantes entre os cinco choros. Compare-se as duas introduções abaixo (fig. 2 e 3) com a introdução de *Tico-tico no fubá* apresentada na figura 3.





Figura 2 – Introdução de *não me toques* (pode-se reparar que, ao final da introdução, a anacruse do tema principal é idêntica à de *Tico-tico no fubá*).



Figura 3 – Introdução de *Sururu na cidade*.

A introdução de *Não me toques* parece ser uma versão condensada de *Tico-tico no fubá* (até a tonalidade é a mesma) e em *Sururu na cidade* o ritmo é rigorosamente o mesmo.

Tudo isso nos leva a crer, em primeira mão, que o compositor também não dava muita importância às introduções de seus choros. Geralmente escritas por último, conforme podemos ver em seus manuscritos, a encontraremos sempre no final, em um trecho separado da folha. Ele indicava a existência dessa introdução através de um asterisco, no início da música ou simplesmente escrevendo “introdução no final”, por exemplo (vide Anexos III). Parecem ter sido escritas como mera formalidade dentro dos padrões das edições e, se trocarmos as introduções dos choros, não fará qualquer diferença. Entretanto, elas não deixam de ser peculiares. É difícil encontrarmos outro compositor que utilize as mesmas características de introdução que Zequinha utiliza em seus choros. Chamam a atenção pela forma vibrante que iniciam e a forma ágil que os cromatismos evocam a música, revelando de imediato o aspecto de virtuosismo que a permeará do início ao fim, um dos aspectos, talvez, mais característicos do choro. Dessa forma, embora suponhamos que ele não demandasse grandes preocupações com a originalidade de suas introduções, buscava o mesmo propósito em todas elas, isto é, chamar a atenção para a música com algo

que irrompesse subitamente e de maneira contundente, mas, ao mesmo tempo, com característica ligeira.<sup>2</sup>

### Forma

Assim como grande parte de suas músicas, todos os seus choros são divididos em três seções, que classificamos como **A**, **B** e **C**. Cada uma delas está escrita numa tonalidade diferente, mas sempre vizinhas, isto é, se pegarmos como referência a tabela de relações harmônicas de Arnold Schoenberg, veremos que estas tonalidades têm relações diretas. *Tico-tico no fubá*, excluindo-se a introdução e as *casas* 2 (presente em todas as seções), possui uma estrutura de 48 compassos e cada uma de suas três seções possui 16 compassos. Todas têm *ritornello* e, ao fim das seções **B** e **C** há um retorno para a seção **A**. Assim, como dito anteriormente, a seção **A** que sempre se repete entre as outras duas e com a qual a música se inicia e termina, será considerada como *seção principal*. A seção **A** pode ser identificada com o que hoje é comumente denominado na música popular como “refrão”, que por ser o trecho mais repetido numa música, por isso mesmo, acaba sendo o mais conhecido. A seção **A** também apresenta o principal tema da música.

|| Intro ||: A :||: B :|| A ||: C :|| A ||

O **ABACA** é característico da forma *rondó*, muito utilizado pelos compositores eruditos dos séculos XVIII e XIX. Essa forma bastante equilibrada e proporcional, muito comum na música popular, irá se estender por toda a sua obra, variando apenas o tamanho de cada uma das seções que poderá, ao invés de dezesseis compassos, ter trinta e dois. A tendência de Zequinha de Abreu manter sempre as mesmas características de repetição e proporção em todas as suas músicas demonstra que ele nunca teve intenção de inovar na sua maneira de compor, embora sempre procurasse se renovar nas tendências musicais. O que, no fundo, pode ser reflexo de uma necessidade de procurar sempre escrever com uma

<sup>2</sup> Podemos, nesse caso, entender o termo “ligeira” em seu sentido mais lato, isto é, tanto como algo de andamento rápido e de curta duração (poucos compassos), como no sentido da chamada “música ligeira”, como algo leve, alegre e sem maiores pretensões de erudição.



certeza muito grande de o produto final “dar certo”. Afinal, a música precisava vender e o compositor não podia errar. A garantia disso era a utilização de uma fórmula que já estava funcionando. É interessante observar algumas anotações em seus manuscritos, como os cálculos de compassos que demonstram sua preocupação com o equilíbrio da música e o acondicionamento da mesma, ao formato padrão da edição final.

Mas, na prática, essa forma não era exatamente seguida em sua exatidão. Como geralmente acontece em interpretações da música popular, os arranjos podem variar sobremaneira. Quando a música era executada com texto,<sup>3</sup> este, para ter sentido, exigia uma conformação diferente das seções, fazendo muitas vezes com que a música terminasse até mesmo pela seção C. Vimos no segundo capítulo, por exemplo, que em nenhuma das duas gravações com texto (de Carmem Miranda e de Ademilde Fonseca) seguiu-se essa ordem das seções, pulando da seção A diretamente para a seção C. Mesmo na versão de Ademilde Fonseca, que apresenta uma introdução instrumental com as três seções antes da entrada do canto, não há o retorno para seção A, entre a execução das outras duas. O costume de cortar alguma das seções pode ser em função da tendência da música vocal possuir forma binária, ou seja, AB. Vemos que em grande parte das canções populares como as modinhas, as marchinhas, os sambas, a forma é, na maioria das vezes, binária.

## Harmonia

Algo bastante específico de seus choros é que a tonalidade da seção principal está sempre em modo menor e as outras duas seções passam para a relativa maior ou para a medianta maior (exceto a seção B de *Não me toques* que é em Lá menor). Vale destacar o fato de Zequinha de Abreu ter utilizado o modo menor nas seções principais de um gênero de música que, genericamente, costuma estar relacionado a momentos de prazer e alegria. Na concepção geral de hoje em dia se considera que o modo não tem nenhuma relação com estados de espírito como tristeza, alegria, dor etc. Mas na época em que foram compostos seus choros, ainda predominava um pensamento do período romântico, que considerava que o modo menor estava relacionado a coisas tristes e graves e o maior a algo mais alegre.

<sup>3</sup> E nesse caso não só nos choros. É também muito corrente nas valsas que, como se verá adiante, por questões talvez práticas ou de “bom senso”, muitas partes do texto eram omitidas pelos intérpretes da época.

Cada seção de *Tico-tico no fubá* apresenta uma tonalidade diferente, mas considerando a *tabela das regiões* (vide pág. 84) de Schoenberg, veremos que as tonalidades de cada seção têm relação *próxima e direta*:

| Parte A  | Parte B  | Parte C  |
|----------|----------|----------|
| Lá menor | Lá maior | Dó maior |
| t        | T        | M        |

A harmonia da música é muito simples: o movimento harmônico é vinculado às mudanças de compassos e está praticamente baseada na relação de Tônica e Dominante. Embora seja de conhecimento comum que esse tipo de progressão harmônica é realmente bastante presente nos gêneros de música popular, vale a transcrição do que Arnold Schoenberg (1948, p. 2) diz a respeito em seu livro *Theory of Harmony*: “A harmonia da música popular freqüentemente consiste apenas de uma ‘simples permutação’ entre tônica e dominante, nas formas mais elaboradas concluída por uma cadência.”<sup>4</sup> Segundo Schoenberg esses elementos tonais são suficientes para expressar a tonalidade.

Os tipos de progressões harmônicas que Zequinha de Abreu utiliza são basicamente três e, com ligeiras modificações entre uma música e outra, podem ser assim classificadas:

| <i>Progressões<sup>5</sup></i>          | <i>Presente nas seções</i>  |
|-----------------------------------------|-----------------------------|
| I – IV – V – I ou I – V – V – I         | A e C                       |
| I – I – I – V seguido por V – V – V – I | A, B e C                    |
| V – I – V – I                           | B                           |
| <i>Cadências no final das seções</i>    | <i>Presente nas Músicas</i> |
| IV – I – V – I ou II – I – V – I        | Todas                       |

Em relação às duas cadências descritas na tabela acima, apenas *Levanta Poeira* não as apresenta em todas as seções. Na seção A desta última música iremos encontrar I – IV – V – I e na seção B temos I – II – V – I. Porém, na seção C temos novamente um II – I – V –

<sup>4</sup> [Texto original]: The harmony of popular music often consists only of a *mere interchange* of tonic and dominant (...), in higher forms concluded by a cadence.

<sup>5</sup> Nessa tabela não apresentamos a distinção entre graus maiores e menores.



I. Surge por vezes um grau na função de subdominante (4º ou 2º grau) empregada apenas nas cadências para a conclusão de cada sentença. Todos estes padrões harmônicos são comuns nas músicas do período, mas vemos que Zequinha de Abreu os utilizou sistematicamente em seus choros.

### Estrutura melódica

Por ser música popular, cuja principal característica é a melodia acompanhada (música homofônica), o principal interesse de nossas análises está voltado para o perfil melódico das músicas de Zequinha de Abreu. Suas linhas melódicas estão construídas de tal forma (bastante arpejadas), que não há nenhuma necessidade do acompanhamento para determinar precisamente a harmonia da música. As linhas melódicas dos seus choros são formadas por pequenos motivos. Se suas músicas forem reduzidas a motivos de até um compasso, mesmo assim poderão ser facilmente reconhecíveis.

Logo em primeiro plano, encontraremos um dos elementos mais comuns em seus choros e que, por si só, já cria uma grande unicidade entre as seções: a *anacruse* . Esse tipo de *anacruse* está presente em todas as seções principais dos choros, exceto *Levanta poeira*, que começa com uma *anacruse* de três colcheias. Na verdade, são raras quaisquer frases de seus choros que não possuam a *anacruse* de três semicolcheias. Essa é uma característica que pode ser suficiente para diferenciar os choros de seus maxixes, sambas e marchinhas, por exemplo, pois esses últimos começam quase sempre no primeiro tempo do compasso (fig. 4 e 5).



Figura 4 – Início do choro *Não me toques*. Com anacruse.



Figura 5 – Início do maxixe *Bafo de onça*. Sem anacruse

Uma outra característica que permeará todos os seus choros (talvez a mais importante), é que suas melodias são construídas sobre frases arpejadas alternadas com

pequenas frases cromáticas, sendo raro o momento que não contenha pelo menos um desses dois elementos. Em *Tico-tico no fubá*, esse tipo de fraseado predomina por toda a música e apenas no final das seções **B** e **C** o compositor utiliza uma longa frase diatônica.

A tabela apresentada no gráfico da página 86 demonstra as divisões e subdivisões da melodia dentro da seção **A** de *Tico-tico no fubá*. Essas divisões irão se repetir nas seções **B** e **C**. Podemos subdividir a linha melódica até o mínimo de um compasso, onde teremos o *motivo principal* da música (*mp*) ao qual irá contrapor (ou concluir), o *motivo secundário* (*ms*), de dois compassos. Pela constante repetição do *motivo principal*, podemos crer que Zequinha de Abreu compunha suas músicas partindo sempre de células, sejam rítmicas ou melódicas. É possível reduzir a linha melódica ainda mais, se levarmos em conta a *figuração* rítmica “anacrúsica” que o autor emprega em toda a música (fig. 6).



Figura 6 – Primeiros compassos da seção A de *Tico-tico no fubá*.

Em suas músicas, Zequinha de Abreu chega a criar frases “melódicas” arpejadas que duram até oito compassos. Um bom exemplo é a seção **B** de *Tico-tico no fubá*, onde as frases são construídas basicamente sobre arpejos da harmonia e é possível extrair uma melodia independente das notas superiores conforme podemos ver pelas notas destacadas na figura 7:



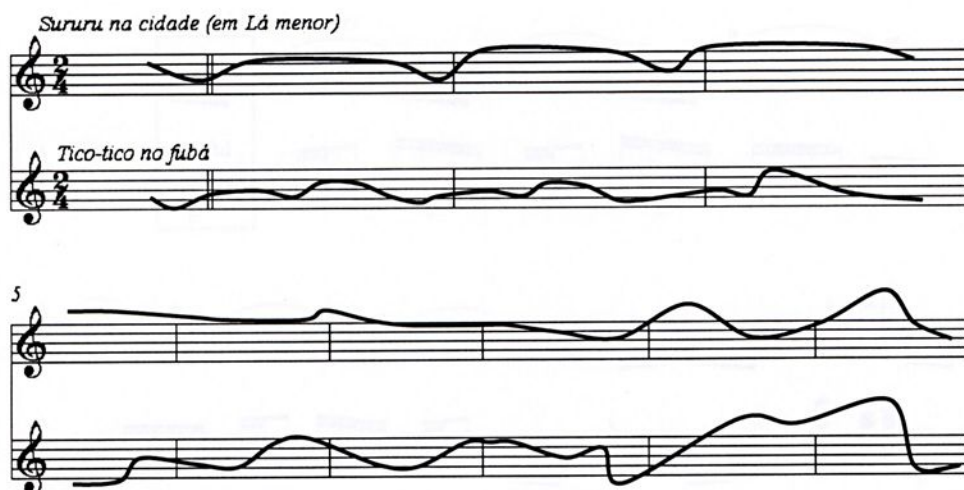
Figura 7 – *Tico-tico no fubá* (compassos 21-25).



Essa figuração da melodia só muda na conclusão da sentença **b'** quando a frase se torna uma escala diatônica ascendente e descendente, por sinal outra característica melódica do compositor: todas as frases terminam a seção da música de maneira descendente. Esse tipo de perfil melódico (arpejado) constantemente presente nas músicas de Zequinha de Abreu revela, e é o que confirma os depoimentos, que ele compunha muito de improviso durante os próprios bailes que dava. Durante um improviso, é de se esperar que o pianista ornamente suas frases com muitos arpejos na mão direita, em torno da harmonia (lembramos do que escreveu Brasília Itiberê sobre os pianeiros, segundo o qual, estes possuíam um estilo caracterizado pela “zoeira de harpejos”, conforme citamos à página 36 da presente dissertação). Isso pode até explicar que, justamente na seção **B** de *Tico-tico no fubá*, a maior parte das gravações altera bastante a melodia original, que muitas vezes é tratada como uma seção de improvisos (isso quando esta seção é executada). Naquela gravação do maestro Gaó ao piano, da década de 1960, citada no segundo capítulo, por exemplo, o pianista, embora executando arpejos, transforma completamente as frases.

#### 4.2.2. Elementos comuns aos choros

Muitos dos motivos utilizados por Zequinha de Abreu se tornaram pequenos clichês que foram sendo reaproveitados em suas músicas. Isso acabou gerando semelhanças nos perfis melódicos de seus choros independentemente da tonalidade. *Sururu na cidade* (1934), por exemplo, muito embora tenha sido o último choro a ser composto, é o que tem mais semelhanças com *Tico-tico no fubá*. As semelhanças entre suas seções principais são as que mais chamam a atenção e vão além da harmonia. Embora as melodias sejam diferentes, seus perfis melódicos são muito parecidos (fig. 8). Além da anacruse, em ambas as músicas a melodia sobe gradativamente a cada compasso, chegando ao seu ponto “culminante” (há quem prefira “clímax”) sempre no final da frase inicial da sentença, voltando então a descer, concluindo em uma liquidação com frases de semicolcheias (agora ambas com o mesmo ritmo).



**Figura 8** – Perfis melódicos de *Sururu na cidade* e *Tico-tico no fubá* (comp. 05-14). Embora, à primeira vista, não pareçam ter semelhanças, note-se que os “picos” (isto é, pontos limites acima e abaixo) ocorrem praticamente na mesma posição de ambas as músicas.

Na figura abaixo (fig. 9), temos agora as duas melodias sobrepostas (com *Sururu na cidade* transposta para Lá menor), podemos acompanhar o desenvolvimento da “curva melódica” das duas músicas. A seção principal inteira de *Sururu na cidade* seria resultante de um improviso sobre *Tico-tico no fubá*?



*Sururu na cidade (em Lá menor)*

*Tico-tico no fubá*

5

10

14

Figura 9 – Compassos 5-20 de *Sururu na cidade* e *Tico-tico no fubá*.

Encontraremos também, semelhanças entre outras duas seções dos mesmos choros citados. Na partitura a seguir (fig. 10), a melodia da seção C de *Sururu na cidade* foi transcrita para Lá maior sobre a parte da mão esquerda da seção B de *Tico-tico no fubá*, essa última sem qualquer alteração. Ao tocá-las, vemos que se encaixam perfeitamente sem necessidade de qualquer ajuste no ritmo ou na harmonia, embora nem todos os graus das duas músicas sejam iguais. Isso também nos leva a crer que o tema da seção C pode ter resultado de um improviso sobre aquela seção do *Tico-tico no fubá*.

Melodia de *Sururu na cidade* (Parte C)

Mão esquerda de *Tico-tico no fubá* (Parte B)

Figura 10 – Compassos 38-54 de *Sururu na cidade* e compassos 22-37 de *Tico-tico no fubá*.

Além da semelhança da harmonia, é possível observar que também existe na seção C de *Sururu na cidade*, um fator que lembra a seção B de *Tico-tico no fubá*. Em ambas as músicas, o perfil melódico possui uma melodia superior independente.

Em outro choro, *Não me toques* (1929), em um trecho de quatro compassos, a partir do final do compasso 23, descobriremos um “pedaço” de *Tico-tico no fubá* (final do compasso 16). Comparando as duas músicas partindo dos compassos citados veremos que as frases são iguais, porém estão invertidas (em vez de *fá-lá-ré*, temos *ré-lá-fá*) como se fosse uma espécie de variação daquela frase de *Tico-tico no fubá* (fig. 11).





Figura 11 - *Tico-tico no fubá*<sup>6</sup> (compassos 16-20) e *Não me toques* (compassos 23-27).

As semelhanças não envolvem apenas o *Tico-tico no fubá*. Podemos encontrar padrões de arpejos iguais em *Sururu na cidade* e em *Não me toques* (fig. 12):

*Sururu na cidade* (compassos 51-54)

Frase IIc'



*Não me toques* (compassos 15-18)

Frase IIa'



Figura 12 – Embora em tonalidades diferentes, as frases de ambas as músicas são praticamente iguais.

Essas características que se repetem em todos os choros de Zequinha de Abreu revelam uma fórmula de composição bastante clara e precisa nesse tipo de gênero. Dá-nos a impressão, conforme já observamos, que o compositor tinha uma fórmula-padrão para compor choros, e nessa fórmula se encaixavam certos clichês melódicos, harmônicos e rítmicos que eram combinados de diversas maneiras. Poderíamos, *grosso modo*, definir

<sup>6</sup> Essa frase é da versão gravada por Gaó.

essa fórmula para os seus choros: deve conter três partes distintas, com a tonalidade da seção principal em modo menor, suas frases devem sempre começar com uma anacruse de três notas e as cadências finais devem se restringir a IV – I – V – I ou II – I – V – I.

Mas essas semelhanças que apontamos e que revelam um pouco de seu estilo não interferem, a nosso ver, na qualidade ou talvez sequer na originalidade de suas músicas. Ao criar uma melodia, tema ou frase durante seus muitos improvisos enquanto tocava, Zequinha de Abreu com certeza não tinha já concebido a composição em sua plenitude. Só depois é que devia fazer a adaptação da música para uma nova tonalidade, acrescentar mais partes e estruturá-la dentro do gênero do choro, de acordo com suas concepções ou seus padrões. Ao passar para a partitura a música tem de ser acondicionada a determinados padrões de escrita que nem sempre são adequados ou correspondem à realidade da interpretação, principalmente em se tratando de música popular brasileira. Durante esses improvisos é que provavelmente nasciam os temas principais que eram completados mais tarde com os temas de outras seções. Por isso, acreditamos que daí vem a razão dos temas das seções principais serem mais originais que os demais, assunto que será discutido mais a fundo na análise das valsas. Mesmo que tais semelhanças possam ser percebidas já numa primeira audição, as interpretações também já se encarregam de individualizar cada música, desde que não sejam tão amarradas à escrita da partitura. E pelo menos é assim que também acreditamos que Zequinha de Abreu pensava suas músicas quando as interpretava.

Se tentarmos ligar o que parece ter sido a intenção do compositor com o que na prática ele criou, pode-se, às vezes, não se notar o sentido. Como é o caso, por exemplo, dos choros estarem todos em modo menor, sendo que foram criados numa época em que se apregoava que esse tipo de modo estava relacionado a sentimentos mais moderados. Mas é preciso lembrar que a denominação *choro* em música é de origem incerta e que muitas vezes é considerada como um tipo de música sentimental. E, na época, para Zequinha, o termo choro podia até estar realmente relacionado ao ato de literalmente chorar, como cair em prantos e lágrimas. Também pode ser que ele simplesmente nem se preocupasse em dar um caráter de acordo com o modo, pois, embora suas valsas sejam consideradas melancólicas, muitas são em modo maior.<sup>7</sup> Na verdade os títulos dos choros dão a entender

<sup>7</sup> Cabe aqui uma comparação com Francisco Mignone que escreveu grande parte de suas valsas (nesse caso, como música de concerto e não de entretenimento) em modo menor.





justamente o inverso, se formos levar em conta esse pensamento em relação aos modos menores e maiores. Zequinha de Abreu queria movimento e agitação em seus choros. Os nomes estão sempre relacionados à dança ou, ao menos a algo em movimento. Vimos que *Tico-tico no fubá* estava relacionado à dança dos pares no salão, onde a música foi criada. *Levanta poeira* é uma expressão muito associada a bailes com muita gente dançando, um verdadeiro “arrasta-pé”. O choro *Não me toques* também pode ser relacionado a alguma situação de baile (lembremos que esse nome foi aplicado anteriormente a um anterior samba do compositor). *Sururu na cidade* e *Pintinhos no terreiro* sugerem situações de intensa agitação. Todo esse movimento está representado já nas introduções que servem de alerta para a agitação que se seguirá. A anacruse de notas curtas já antecipa o acompanhamento como que se a melodia tivesse pressa, sempre começando antes, ora em movimentos pequenos e rápidos no cromatismo ora em saltos “travessos” nos arpejos. Essa *travessura* poderia estar representada no que o compositor chamou de “sapeca”, palavra que acompanha as denominações de seus choros nas partituras (tanto nas edições impressas como nos manuscritos). Assim como a palavra “sapeca”, as palavras presentes nos títulos dos choros como “sururu”, “pintinhos”, “terreiro”, “tico-tico” e “fubá” são essencialmente brasileiras e que não se encontram em outras músicas suas, com a exceção de alguns dos maxixes e sambas, que têm no título expressões ou provérbios do populário brasileiro. Assim, podemos ter certeza que, de todas as suas músicas, o gênero que Zequinha de Abreu mais quis transmitir uma certa brasilidade foi o choro. Não vamos encontrar essa brasilidade no ritmo básico da mão esquerda ao piano, escrita na partitura com a característica síncope e que está presente em todo o tipo de música popular brasileira, pois se assim fosse, qualquer compositor de qualquer parte do mundo poderia escrever uma música bem brasileira. Vamos encontrá-la na leveza e “sapequice” de suas linhas melódicas e no movimento constante que tanto lembra os passos das danças brasileiras e que foi tão bem captada por alguns intérpretes, como seus contemporâneos Gaó e Pixinguinha. Enfim tudo acaba se tornando bastante coerente quando hoje nos damos conta de que *Tico-tico no fubá* é tão utilizada para representar o Brasil. As intenções do compositor tinham algo a ver nesse sentido, não que ele tivesse planejado ou sabia, mas que procurou intencionalmente assim identificá-las quando intitulou seus choros. Embora possamos considerar muitos destes elementos, que fazem parte dos choros de Zequinha de Abreu, como meros clichês

ou fórmulas de composição, se eles são uma constante em suas músicas, são válidas e importantes na caracterização de seu perfil como compositor. Portanto, ao contrário do que pode parecer, não temos a intenção de dizer que o compositor não tinha originalidade e sim, que, apesar uma certa “simplicidade” em suas músicas teve, muita criatividade ao concebê-las.



**Zequinha de Abreu**  
**Tonalidade:** Lá menor  
**Ano de composição:** 1917

# Tico - tico no fubá

*Choro sapeca*

A música possui uma estrutura de 48 compassos (excetuando-se aqui a introdução e as *casas* 2). Está dividida em três partes, as Seções A, B e C, todas com *ritornello* e sempre alternando com a seção A. Cada uma das três seções possui 16 compassos, que podem ser subdivididos em dois períodos de 8 compassos, que se subdividem em duas sentenças, chegando a motivos melódicos de um compasso.

Todas as frases da música se inicia com uma *anacruse* de três semicolcheias

**Introdução:**  
 - 4 compassos  
 - Dominante (E)  
 - Notas oitavas

## SEÇÃO A

Ton.: Lá menor (t)

O perfil melódico: alternância entre frases cromáticas e arpejadas

Sentença Ia

Motivo principal (mp)

Motivo secundário (ms)

Sentença IIa

Am

E/B

E7

Am/C

Graus: i, V<sup>64</sup>, V, i<sup>6</sup>

Período a (antecedente)

Sentença IIa

Ritmo básico

Am/E

B7

E

iv

i<sup>64</sup>

ii

V

Já na primeira gravação dessa música, em 1934, o maestro e arranjador Gaó utiliza esse ritmo no motivo principal.

Sentença Ia'

Am

E/B

E7

Am/C

i

V<sup>64</sup>

V

i<sup>6</sup>

Período a' (consequente)

Aqui, na gravação de Gaó, essa parte é realizada com a frase completa

Sentença IIa'

Dm/F

Am/E

E7/B

Am

Am

iv<sup>6</sup>

i<sup>64</sup>

V<sup>64</sup>

i

Cadência para a Dominante

Cadência para a Tônica

1. Fine

2. Sentença Ib

## Tico no Fubá (partitura analítica)

## SEÇÃO

**B**

As frases dessa parte são basicamente constituídas de arpejos sobre a harmonia.

Tonalidade: A (T)

É possível extrair das notas superiores, uma melodia independente

22 Sentença Ib

I I I V6/4

Período b

26 Sentença Ib

Motivo principal (mp)

E/G# E/G# E/G# A/C#

V6 V6 V6 I6

30 Sentença Ib'

A A F# Bm

I I VI ii

Cadência para o II grau

Período b'

34 Sentença Ib'

D A/E E A

IV I6/4 V I

Cadência característica do compositor



## Tico no Fubá (partitura analítica)

3

SEÇÃO **C**

Tonalidade: C (M)

Também na parte C, o compositor alterna frases cromáticas com arpejos

39 *Sentença Ic*

43 *Sentença Ilc*

Com exceção do último, todos os períodos são em I-V-V-I.

Período c

44 *Sentença Ilc*

48 *Sentença Ic'*

Período c'

48 *Sentença Ic'*

52 *Sentença Ilc'*

52 *Sentença Ilc'*

56 1. 2. D.S. al Fine

#### 4.4. As valsas para análise

Embora seja muito relativo classificar esta ou aquela música como principal, é preciso estabelecer alguns parâmetros para se compreender o porquê de uma escolha. As músicas que suscitaram o maior interesse entre os intérpretes, o público e as gravadoras, naturalmente merecem um maior destaque, porque perduraram mais através dos tempos. As músicas que se encaixam na afirmação anterior, como *Branca* e *Aurora*, são as que foram mais gravadas e por isso podem ser consideradas como principais e, portanto serão incluídas entre as que serão analisadas. Por outro lado, é preciso também considerar que quando fazemos uma análise, procuramos também entender o desenvolvimento criativo do compositor ao longo de sua vida. Isso significa que é importante basear a escolha das músicas também pelas datas. Nesse sentido, escolhemos a valsa *Flor de estrada* (1896), por exemplo, da qual não encontramos quaisquer indícios de gravação, mas foi a primeira música composta por Zequinha de Abreu, o que a torna importante para a compreensão do trabalho criativo do compositor. É interessante também colocar peças do fim da vida ou peças que tenham alguma relevância na história do compositor. *Doce mentira*, como dito anteriormente, foi citada pelo compositor como sua música preferida e, portanto, se encaixa em nossas intenções. A existência de gravações da época do compositor também foi importante para a escolha das músicas a serem analisadas, afinal, essas gravações são reflexos dos modos de interpretação do período, o que pode ajudar nas conclusões das análises e pensando nisso, escolhemos também *Tardes em Lindóia*, *Primavera de beijos*, *Último beijo* e *Amor imortal*.

*Flor de Estrada*, sua primeira valsa (e também primeira música), de 1896, demorou a figurar nos catálogos das contracapas das partituras do compositor. O que equivale a dizer que demorou a ser editada (provavelmente em 1929).

A valsa *Branca*, a primeira música a ser editada pela Irmãos Vitale, em 1924, é cercada de muitas histórias, grande parte um tanto imaginárias. Dois fatos são certos com relação a essa valsa: ela foi composta em 1919 e foi realmente dedicada a Branca Barreto, na época uma menina de 13 anos. Branca Barreto era filha do chefe da estação de trem da cidade de Santa Rita do Passa Quatro. A valsa foi composta num período em que Zequinha de Abreu já estava pronto para se mudar para São Paulo. Foi a porta de entrada para o



compositor editar todas as suas músicas, pois talvez o sucesso dessa valsa é que o tenha feito compositor “exclusivo das Edições Triângulo”, conforme a própria editora Vitale o denominava nas partituras impressas. Depois de *Tico-tico no fubá* essa é sua música mais gravada e a de maior sucesso até hoje. Coincidência ou não, o fato é que as duas tiveram sua primeira gravação no mesmo disco, pela orquestra do maestro Gaó em 1930.

De acordo com uma edição mais recente de uma seleção de músicas de Zequinha de Abreu, a valsa *Aurora* foi editada em 1928.<sup>8</sup> Essa foi uma valsa também muito gravada (11 vezes, só em 78rpm). Talvez seja a única música que possui três gravações diferentes quando o compositor ainda vivia. A primeira, de 1929, foi gravada pela Orquestra Parlophon; no mesmo ano foi gravada pela Odeon na voz de Gastão Formenti; e, de novo pela Odeon, foi gravada, provavelmente, em 1934 e lançada em 1935. Embora tenha mais um nome feminino, não é difícil que o nome dessa valsa seja uma alusão à “Fazenda Aurora” que pertenceu ao pai de sua mulher, Dulvalina, onde, segundo M. A. Giffoni (1986, p. 19), foi realizada a festa do casamento de Zequinha de Abreu. A valsa preferida por Zequinha de Abreu, *Doce mentira*, foi composta e editada em 1931. Apesar da preferência do compositor por essa, entretanto, não foi encontrado, até o momento, nenhum indício de uma gravação da mesma no período de sua vida.

Editada em 1930 e, provavelmente, composta no mesmo ano, *Tardes em Lindoya* é também uma das mais conhecidas e das mais gravadas (possui 10 gravações em 78 rpm), perdendo, entre as valsas, apenas para *Branca* e *Aurora*. Sua primeira gravação foi realizada com o cantor Celestino Paraventi, pela Odeon, também em 1930. Vemos que o interesse pela música foi imediato.

Sobre as outras três valsas não há muita informação, exceto por suas prováveis datas de edição e a data de suas primeiras gravações. *Primavera de beijos* foi editada por volta de 1928 e teve sua primeira gravação realizada apenas em 1934 pela “Orquestra Típica Victor”. *Último beijo* foi editada por volta de 1934 (na sua contracapa figurava o anúncio de lançamento de *Sururu na cidade*). Vale observar que, se essa hipótese da data da edição estiver correta, a sua primeira gravação terá sido feita dois anos antes: em 1932, pela “Orquestra Típica Victor”. Por fim temos *Amor imortal*, que se torna uma valsa importante

<sup>8</sup> A citada edição de uma coletânea lançada por ocasião do filme “Tico-tico no fubá” em 1952 (vide nota na pág. 67 da presente dissertação).



por ter texto de João de Barro, o Braguinha (1907-), e por sua primeira gravação ter sido feita pela voz de Francisco Alves (1892-1952), em 1933, pela Odeon. Sua edição também parece ter sido depois da gravação, a partitura traz na capa o anúncio da existência da gravação.

#### 4.3.1. As características de Branca e outras valsas

##### Introduções

As introduções possuem em geral quatro compassos, sendo, na maioria das vezes, criados sob a seguinte cadência: Tônica, Subdominante e Dominante (esta última em dois compassos). Entre as valsas analisadas, apenas duas não apresentaram essa configuração: *Branca* e *Primavera de Beijos*. A introdução de *Branca* possui quatro compassos, mas sua harmonia é construída apenas na dominante. Em *Primavera de beijos* a introdução possui oito compassos e sua harmonia é a seguinte: I – I<sup>7</sup> – vi – iv – I – II<sup>6</sup> – II – V. No entanto, podemos notar que no final da introdução surge a cadência mencionada, de início. A dominante, em caráter de suspensão, sempre estará no compasso que antecede a seção principal da música, com uma fermata. As frases das introduções costumam ter aspecto de improviso, como muitos arpejos com notas longas ou curtas. A verdade é que qualquer tipo de improviso ou ornamentação dentro da cadência citada poderia servir de introdução. Veja as introduções de *Aurora* (fig. 13) e de *Doce mentira* (fig. 14):



**Figura 13** – Introdução padrão em *Aurora*: arpejos descendentes em colcheias e a suspensão na dominante, com uma fermata.







**Figura 14** – Introdução de *Doce Mentira*: o primeiro compasso anuncia, oitava acima, a frase de início da seção A.

É interessante observar que *Soluções d'alma*, uma valsa que foi editada pela A. Di Franco, antes do início das edições com a Irmãos Vitale, não possui introdução. Isso pode ser um indício do compositor escrever introduções para todas as suas valsas, por causa de prováveis exigências de padronização da editora Vitale.

A introdução de *Branca* é a mais simples entre as músicas que foram analisadas. São apenas quatro compassos de blocos de acordes arpejados, construídos sobre a dominante com o baixo em movimento descendente. Por ser a sua primeira partitura editada com a Irmãos Vitale, cujas edições sempre apresentam introduções às músicas, o compositor talvez a tenha feito de última hora (isto é, muito tempo depois de composta). Isso se considerarmos que essa introdução tenha sido feita pelo próprio Zequinha de Abreu, pois afinal, ela difere bastante das introduções de outras valsas suas.



**Figura 15** – Introdução de *Branca*. Compare-se com as introduções nas figuras 13 e 14.

## Forma

Assim como os choros, boa parte de suas valsas estão escritas em três seções,<sup>9</sup> denominadas da mesma forma (A, B e C), onde a seção C também é chamada de *trio*. A

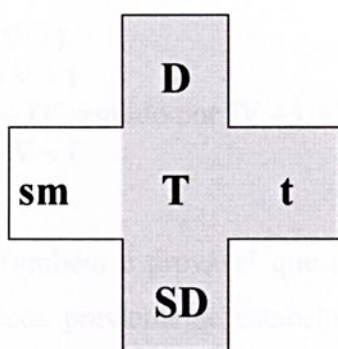
<sup>9</sup> *Amando sobre o mar* e *Glorificação da beleza* são algumas das valsas com apenas duas seções.

maioria das suas valsas tem o dobro de compassos em comparação aos choros e, embora nem todas as seções tenham *ritornellos*, elas possuem as “tradicionais voltas” do estilo rondó que os choros apresentam, isto é, sempre há um retorno para a seção A. Na verdade, esta é a maneira que a música é apresentada na partitura, porém, nas gravações nem sempre assim ocorre. Quando as músicas são cantadas com texto (em geral canta-se apenas o texto da seção principal) a música só volta para a seção A uma vez e para acabar.

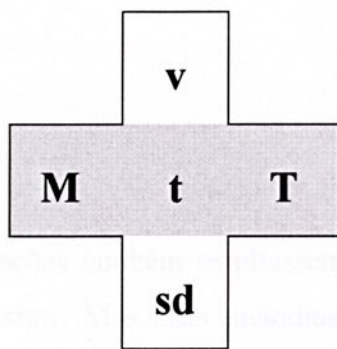
*Branca* possui três seções, cada uma durando 32 compassos, mais as *casas* 2 e um *intermezzo* de seis compassos que antecede a seção C. Cabe aqui observar que na primeira gravação dessa valsa, realizada em 1931, pelo maestro Gaó e lançada juntamente com *Tico-tico no fubá*, a forma indicada na partitura não é seguida em sua exatidão. O maestro não fez a introdução, nem o mencionado *intermezzo*. Também não realizou os *ritornellos* de nenhuma das seções. Dados a grande liberdade da introdução e o caráter de mero acompanhamento sem melodia do *intermezzo* (comp. 70 a 75), é fácil entender porque ambos podem ser excluídos da música.

## Harmonia

As tonalidades das seções das valsas também têm relações diretas, porém, tais relações diferem de acordo com o modo da sessão principal. Por exemplo, uma valsa que está em Dó maior, terá suas outras duas seções: na mesma tonalidade, na sua dominante (Sol maior), na sua subdominante (Fá maior) ou na sua relativa menor (Lá menor). Quando a tonalidade é menor, as outras seções são: na própria tonalidade, na relativa maior ou na Mediante maior. Dentro da “cruz” na “tabela das regiões” de Schoenberg (conforme visto no capítulo anterior) teríamos então as seguintes tonalidades (com preenchimento cinza):



Regiões em maior



Regiões em menor



Em *Branca*, como a tonalidade da seção principal está num modo menor, de acordo com os princípios do compositor, as demais seções têm apenas mais duas possibilidades além da mesma: sua relativa maior ou sua medianta maior. Nesse caso Zequinha de Abreu optou apenas por uma mudança na seção **C**:

| Parte A         | Parte B         | Parte C          |
|-----------------|-----------------|------------------|
| <b>Mi menor</b> | <b>Mi menor</b> | <b>Sol maior</b> |
| <b>t</b>        | <b>t</b>        | <b>T</b>         |

Assim como nos choros, o compositor basicamente trabalhou com as simples relações de tônica e dominante. Vamos encontrar em suas valsas várias formas de combinação, envolvendo Tônica e dominante e por vezes subdominantes, ou graus que adquiram essa função. Temos abaixo as principais combinações utilizadas por Zequinha de Abreu em suas valsas, com algumas pequenas variações em uma ou outra música.

*Combinações de Tônica e Dominante:*

I – V – V – I  
 V – V – I – I  
 I – I – I – V seguido por sua inversão V – V – V – I  
 I – I – V – V seguido por sua inversão V – V – I – I

*Combinações de Tônica, Dominante e Subdominante:*

I – II – V – I  
 I – IV – V – I  
 i – i – I – IV seguido por IV – i – V – V  
 I – IV – V – I

Também é provável que aqui essas combinações também resultassem de padrões harmônicos previamente estabelecidos pelo compositor. Mas suas melodias deviam ser

criadas de maneira intuitiva, através de seu hábito de improvisar. A estrutura melódica final da música então seria adaptada a esses padrões harmônicos. Os conhecimentos musicais adquiridos pelo compositor foram bastante práticos, mas ao mesmo tempo, o seu aprendizado teórico (mesmo que mínimo e não sistemático) foi de uma maneira bastante tradicional na época. Todo o ensinamento de harmonia que adquiriu, baseou-se numa metodologia da música erudita tradicional do século XIX.

### Estrutura das frases

Também as linhas melódicas das valsas de Zequinha de Abreu são formadas sobre pequenos motivos. Porém, diferentemente dos choros, cada motivo tem a duração, quase que invariavelmente, de quatro compassos (nos choros duram, em geral dois compassos). Isso se dá, principalmente por causa da fórmula de compasso, onde, a cada dois compassos de 3/4 será marcado como um de 6/4. Embora as frases cromáticas também estejam presentes em suas valsas, elas serão muito mais constituídas de arpejos. O esquema geral de construção de suas melodias se baseia na alternância entre notas longas e arpejos com notas curtas (fig. 16).

Figura 16 – Seção A de *Aurora* (comp.5 a 12)

O perfil melódico de *Branca* é caracterizado por notas longas, alternadas por um grupo de três notas curtas. Esse padrão (ou clichê) se repete por toda a música e encontraremos em grande parte de suas valsas. Boa parte das frases e os motivos são formados por arpejos dos acordes da harmonia, em geral descendentes.



### Estrutura melódica da seção principal

#### Seção A = Período A - 32 compassos

Sentença a = (antecedente do período A) – 16 compassos

Frase Ia (inicial) – 8 compassos

Início – mp

Contin. – mp

Frase IIa (conclusiva) – 8 compassos

Início – ms

Contin. – ms

Sentença a' (consequente do período A) – 16 compassos

Frase Ia' (inicial) – 8 compassos

Início – mp

Contin. – mp

Frase IIa' (conclusiva) – 8 compassos

Início – ms

Contin. – ms

É comum que nas seções principais, estas alternâncias se dêem entre mínimas pontuadas e semínimas, ou semínimas pontuadas e colcheias, como vimos no trecho de *Aurora* na figura 3. Na seção B essa alternância se dá entre mínimas e colcheias. Geralmente, o aspecto rítmico das frases da seção intermediária de suas valsas pede um andamento sensivelmente mais rápido, se tornando, assim, contrastante em relação às seções A e C (fig. 17).

37

Frase Ib

Motivo principal

Cm Cm/Eb Fm Fm G7 G7/B Cm Cm/Eb

i i<sup>6</sup> iv iv V<sup>7</sup> V<sup>4/3</sup> i i<sup>6</sup>

Figura 17 – Seção B de *Tardes em Lindoia*: o mp tem apenas dois compassos. No caso dessa música, as colcheias formam frases cromáticas descendentes.

Na seção B de *Branca* o compositor utiliza cromatismos, como já vimos, outra característica sempre muito presente em suas músicas, sobretudo nos choros. Também podemos observar na seção B que, se considerarmos somente a melodia, toda a seção está

construída sob uma “hemiólia”,<sup>10</sup> onde cada dois compassos devem ser sentidos como três binários.<sup>11</sup> Esse tipo de construção rítmica sugere um tempo um pouco mais ligeiro e aparece em muitas seções intermediárias das valsas de Zequinha de Abreu.

#### 4.3.2. Criação intuitiva e originalidade nas seções principais

A “desconstrução” das valsas de Zequinha de Abreu e, conseqüentemente, submetidas aos esquemas de análise aqui aplicados, nos possibilitou apontar elementos que são comuns em boa parte de suas composições, sejam as valsas ou outros gêneros. As progressões harmônicas, os perfis e a estrutura das melodias revelam uma grande regularidade nas criações do compositor, mesmo depois de anos. Temos que levar em conta que as partituras que temos em mãos, mesmo as das músicas mais antigas foram editadas algum tempo depois de compostas e, por isso mesmo podem ter sofrido transformações e adaptações. Indo ao encontro do que, até aqui, se constatou em seus choros, o compositor, a princípio, não trouxe quaisquer novidades à composição das valsas. Mas, da mesma forma que nos choros, a análise demonstra que Zequinha de Abreu também tinha uma concepção bem definida do gênero, que devia aplicar de maneira quase que sistemática na confecção final de suas partituras. Assim, se por um lado, o compositor criou muitas melodias para suas músicas, de maneira intuitiva, por meio de seus improvisos, por outro lado, adequava as mesmas criações aos seus, já estabelecidos, padrões de composição. Essas melodias, em grande parte, devem ter dado origem às seções principais das músicas que eram então completadas com as segundas e terceiras seções. Num texto em homenagem a Zequinha de Abreu, escrito na contracapa da edição póstuma de sua valsa “Doce ilusão”, Naro Demóstenes, um dos seus parceiros que acrescentavam texto às suas músicas, relata um episódio que se encaixa em nossa hipótese:

Certa vez, às vésperas de irmos a Campinas, onde elle iria dar um recital e eu iria falar sobre Carlos Gomes, elle estava empenhado em levar muitas produções inéditas, como levou. E falávamos junto ao piano, enquanto elle passeava os dedos sobre o teclado. Nisso formou uma melodia que eu gostei. Então foi buscar papel, e após completar outras phrases que compõem hoje a primeira

<sup>10</sup> O termo é mais conhecido sob a pronúncia “hemiola”, porém, tanto no *Dicionário Grove de Música*, quanto no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o único verbete correspondente é grafado como “hemiólia”.

<sup>11</sup> Segundo o dicionário Grove de Música, “significa a articulação de dois compassos em tempo ternário, como se fossem três compassos em tempo binário” (SADIE, 1994, p. 423). Ainda de acordo com o mesmo dicionário é comum encontrá-la nas valsas vienenses. De qualquer forma, no caso da valsa, que deve ser pensada em 6/4, seria mais lógico pensar em cada dois compassos como sendo um de 3/4 (ou 3/2).



parte de “Minha Valsa”, traçou as notas musicais com uma ligeireza tão grande que fiquei boquiaberto! (DEMÓSTENES, cc.).

Considerando, dessa forma, que as linhas melódicas das seções principais eram as primeiras a serem criadas pelo compositor, é possível fazer algumas considerações a respeito de suas valsas. Se atentarmos, por exemplo, para os motivos empregados nas seções principais (A) e fizermos uma relação com as outras duas seções (B e C), veremos que as melodias das primeiras seções são mais originais e mais criativas (o que não quer dizer que as demais careçam completamente de criatividade), apesar de semelhanças em seus perfis. A linha melódica da seção A de cada música, tem pouca semelhança entre elas. Nas seções B e C, entretanto, os padrões melódicos utilizados se repetem em outras seções de forma bastante semelhante. As seções B de *Branca* e de *Doce mentira*, por exemplo, possuem o mesmo padrão rítmico de melodia (fig. 18 e 19). Os motivos da seção B de *Aurora* (fig. 20) são muito parecidos aos motivos que formam as seções B e C de *Tardes em Lindoya*. As seções C, de maneira geral, repetem as estruturas melódicas (os motivos e sua distribuição nas sentenças) da seção principal da própria música ou de outras.



Figura 18 – Início da seção B de *Branca*



Figura 19 – Início da seção B de *Doce mentira*.



Figura 20 – Seção B de *Aurora*. Compare com a seção B de *Tardes em Lindóia* na figura 17 da pág. 113.

Vemos então, que as seções principais é que trazem, até certo ponto, o material mais original do compositor. Até mesmo na harmonia podemos observar que, nas valsas analisadas, a situação se repete. Cada uma das seções principais possui uma progressão que não se repete nas demais, exceto as seções A de *Aurora* e *Doce mentira*, que, apesar estarem em modos diferentes, suas progressões são quase iguais. O mesmo não ocorre com as seções B e C, que são formadas por progressões já utilizadas em outras músicas. O fato de não haver progressões repetidas entre as seções A dessas valsas, previamente selecionadas, pode ter sido uma simples coincidência, porém, já que nas outras seções (B e C) as repetições de suas progressões se repetem ao menos uma vez, essa questão torna-se um tanto relevante.

Esses aspectos presentes em suas valsas, talvez respondam, em parte, às restrições apontadas ao compositor pelo também compositor e pianista Francisco Mignone. Ao fazer arranjos das músicas de Zequinha de Abreu para a gravação de um duo de pianistas,<sup>12</sup> Mignone conta, em entrevista, que teve algumas dificuldades na realização do trabalho, por conta de um certo “amadorismo” de Zequinha. De acordo com Mignone,

(...) esse amadorismo de Zequinha levava-o a compor excelentes primeiras partes que não conseguiam ser sustentadas pelas segundas partes na maioria das vezes muito fracas. Para o disco – prossegue –tive de fazer os arranjos para dois pianos – pois originariamente eram apenas para um piano – e precisei fazer uma revisão total nas partituras. Zequinha de Abreu não conhecia harmonia com profundidade e falhava principalmente nos baixos quase sempre mal colocados (*O Estado de São Paulo*: 1980, Editorial).

Embora Zequinha de Abreu tivesse tido, de início, uma formação quase autodidata (mais tarde, aprendeu os rudimentos de uma teoria musical mais formal, nos colégios em que estudou), é difícil precisar até que ponto o compositor pode ser considerado amador,

<sup>12</sup> Uma coletânea de músicas de Zequinha de Abreu gravadas por Jacques Klein e Ezequiel Moreira.



pois aparenta ter um certo domínio do que compunha, ou pelo menos do que se propunha a compor. Se comparado à formação e os conhecimentos teóricos de Francisco Mignone, com certeza seus conhecimentos de harmonia foram mínimos. Embora não tenhamos conseguido identificar os “baixos mal colocados” a que se refere Mignone, os problemas técnicos nas músicas de Zequinha podem então estar justamente nos trechos em que se exigiu mais de seus conhecimentos teóricos do que os intuitivos. Essa limitação de conhecimento harmônico nós podemos constatar pela gama limitada de padrões harmônicos que encontramos em suas valsas e seus choros. Mas não nos esqueçamos, mais uma vez, que as partituras editadas para piano não revelam (e foram com elas que Mignone trabalhou em seus arranjos), em sua plenitude, seu trabalho como compositor, pois diversos fatores estão envolvidos na confecção das mesmas.

#### 4.3.3. Valsas “tristes”

As valsas brasileiras, talvez por sua identificação com as modinhas e muito utilizadas nas serestas, sempre estiveram relacionadas a temas amorosos e impulsos sentimentalistas. Em boa parte das edições das valsas de compositores paulistas, elas vêm denominadas na partitura como *valsa sentimental*, incluindo aí quase todas as de Zequinha de Abreu. Encontraremos já nos títulos de suas valsas, antes mesmo dos textos (que foram incluídos depois), como *Idílio suave*, *Doce sonho*, *Amor imortal*, *Amando sobre o mar* e *Beijos divinais* já revelam esse tipo de conotação que ele busca. Os textos acrescentados às valsas, obviamente seguem pelo mesmo caminho. Vejamos alguns trechos:

**Alma em delírio** – texto de Dino Castello

*Oh! Vos que amaes sem esperar*

*Um allivio aos vossos males ao vosso triste delirar*

*Vos pobres abandonados tristonhos desolados*

*Que só sabeis lembrar*

*Vindes ouvir o soffrimento*

*D'um que vive em desalento só a chorar a delirar*



*Vindes por um instante ver como eu possa viver a morrer*

**Amando sobre o mar** – texto de Marques Júnior

*Si eu que soffro por te amar,*

*Procuro atenuar*

*Meu soffrimento*

*A minha dôr*

*Bem sei que neste meu tormento*

*Encontro mais alento*

*Para exhortar*

*O meu amor!*

**“Glorificação da beleza!”** – texto de Príncipe dos Sonhos

*Eis, que venceu*

*Da tua beleza o esplendor...*

*E reviveu*

*O nome de um povo que sonha e só vive de amor...*

*Sorris,*

*E vendo todos te aclamar...*

*Feliz!*

*Porque tens a gloria, ó rainha sem par!...*

Com exceção de algumas valsas que são dedicadas a algo ou alguém como é o caso de “*Glorificação da beleza!*” (dedicada a Yolanda Pereira, Miss Universo de 1930), *Tardes em Lindóia* e *Nossa Padroeira*, os textos das valsas de Zequinha de Abreu têm uma tendência a temas sérios, tristes e até depressivos como é o caso de *Aurora*, que aborda temas de assassinio (embora não consumado) e arrependimento:

**Aurora** – texto de Salvador Moraes



*Quiz minha doce esposa,  
Que me ama com ardor,  
A profundeza das águas jogar.  
Estava louco possesso esse dia...  
A meiga companheira,  
Toda a minha alegria,  
Primeiro amos de minh'alma,  
Alegria primeira,  
Eu tentei matar!*

O próprio Zequinha de Abreu talvez tivesse mesmo essa concepção de suas valsas, como se nota nos próprios títulos que muitas têm como: *A dor de amar*, *Coração amargurado*, *Doce ilusão*, *Lágrimas de amor*, *Perdoa-me* e *Saudoso adeus*, para citar apenas algumas. No mesmo texto citado à página 114 desta dissertação, Naro Demóstenes nos dá algumas informações a respeito de mais um momento em que Zequinha compunha:

Innegavelmente, as músicas de Zequinha, tocadas pelos seus próprios dedos ágeis, tinham outra significação, outra elevação de sons e sentimento...

Dias depois lhe apareci de novo, e então, sabendo que eu escrevia, solicitou-me adaptasse uma letra à última valsa que escrevera e que deveria sair publicada pouco mais tarde. E no momento em que me entregou o original da música depois de tê-la executado ao piano para que eu gravasse a melodia, pois eu não conhecia uma nota musical, disse-me sorrindo, batendo um cigarro na palma da mão:

- Fiz esta valsa bem triste... com uma melodia bem chorosa...
- Por que? No momento estava assim transbordante de sentimentalismo?...
- Não respondeu-me. Você reparou no título desta valsa?
- Reparei: - Morrer... sem ter amado.
- Pois é... — E olhando para o vácio, concluiu:
- Como deve ser triste, e até mesmo penoso, chegar-se à morte sem ter amado!... (DEMÓSTENES)

O perfil geral dos temas principais (melódicos) de suas valsas, talvez seja o grande responsável por essa impressão de “tristeza”. As frases formadas por uma nota longa seguida de notas curtas, em geral descendentes, dão um aspecto arrastado e ponderoso, parecendo sempre caminhar para a região grave. Além das notas longas, a presença constante de interrupções ao final das frases, também bastante características, trazem uma sensação de reticência e de uma certa “insegurança” como efeitos expressivos que, de fato,

acabaram se refletindo no teor dos textos que foram acrescentados posteriormente, estigmatizando em definitivo suas valsas (fig 21 e 22).



**Figura 21** – Trecho da seção A de *Morrer sem ter amado*. Notas longas (mínimas) seguidas por notas mais curtas (semínimas) perfazendo uma frase descendente, formam uma melodia caracterizada pelo próprio compositor como “chorosa”. Suas valsas possuem, em sua grande maioria, esse tipo de perfil melódico. (Editora Irmãos Vitale, 1931). Fonte MHPZA



**Figura 22** – Trecho da seção A de *Amor Imortal*. As fermatas caracterizam a “reticência” nas suas frases. (Editora Irmãos Vitale, 1933). Fonte: MHPZA



Zequinha de Abreu  
Tonalidade: Mi menor  
Ano de composição: 1919

# Branca

Valsa

→ A valsa está dividida em três partes: A, B e C. Cada uma durando 32 compassos, excetuando-se aqui as *casas* 2 e um *intermezzo* de quatro compassos que antecede a seção C.

→ Nessa seção as sentenças têm suas frases iniciais construídas sobre dois **mp**'s e suas frases conclusivas construídas sobre dois **ms**'s. A sentença **a** termina na dominante e a sentença **a'** termina na tônica. Aqui, portanto encontramos um grande equilíbrio entre as frases da música.

Lento  $\text{♩} = 100$

**Introdução:**  
- 4 compassos  
- Dominante (B)  
- Blocos arpejados, não são frases.

SEÇÃO  
(Período)

**A**

Mi menor (t)

Musical notation for the introduction, consisting of 4 measures. The key signature is one sharp (F#). The notes are B, B/A, B/F#, and B. Below the notes are the Roman numerals V, V<sup>2</sup>, V<sup>6/4</sup>, and V.

Sentença a  
(antecedente)

Musical notation for Sentença a (antecedente), measures 5 to 12. It is marked as 'Frase Ia' and 'Motivo principal'. The notes are Em, Em/G, Em, Em/G, E, E/G#, Am, and Am/C. Below the notes are the Roman numerals i, i<sup>6</sup>, i, i<sup>6</sup>, I, I<sup>6</sup>, iv, and iv<sup>6</sup>. A note 'dominante da subdominante' points to the I<sup>6</sup> chord.

Sentença a'  
(consequente)

Musical notation for Sentença a' (consequente), measures 13 to 20. It is marked as 'Frase IIa' and 'Motivo secundário'. The notes are Am, Am/C, Em/B, Em, B/F#, B/F#, B, and (B<sup>7</sup>). Below the notes are the Roman numerals iv, iv<sup>6</sup>, i<sup>6/4</sup>, i, V<sup>6/4</sup>, V<sup>6/4</sup>, V, and V<sup>2</sup>.

Musical notation for Sentença a' (consequente), measures 21 to 28. It is marked as 'Frase Ia'' and 'Motivo principal'. The notes are Em, Em/G, Em, Em/G, E, E/G#, Am, and Am/C. Below the notes are the Roman numerals i, i<sup>6</sup>, i, i<sup>6</sup>, I, I<sup>6</sup>, iv, and iv<sup>6</sup>.

Musical notation for Sentença a' (consequente), measures 29 to 36. It is marked as 'Frase IIa'' and 'Motivo secundário'. The notes are Am, Am/C, Em/B, Em, B/F#, B, Em, and Em. Below the notes are the Roman numerals iv, iv<sup>6</sup>, i<sup>6/4</sup>, i, V<sup>6/4</sup>, V, i, and i.

→ Aqui todas as frases são construídas sobre o mesmo motivo, que também chamaremos de motivo principal. Apenas na última frase (IIb') existe uma espécie de liquidação por redução em que o compositor repete a figura rítmica básica em intervalos de tempo menores. É interessante notar que essas liquidações tornam-se "anacrúsicas", embora tenham o mesmo ritmo dos motivos iniciais. A figuração rítmica da melodia sugere marcar dois compassos como um de três tempos (hemiólia).

**SEÇÃO B**  
(Período)

**Mi menor (t)**

*Frases Ib*

*Motivo principal*

*(hemiólia)*

*(hemiólia)*

*Sentença b (antecedente)*

*Frases IIb*

*Frases Ib'*

*Sentença b' (consequente)*

*Liquidação do mp*

*Frases IIb'*



## Branca

3

Como na seção A, as frases iniciais são construídas sobre dois **mp**'s. Igualmente, a frase conclusiva **Iic** é construída sobre dois **ms**'s, (muito semelhante ao **mp**). Porém, a conclusão da sentença **c'** inicia-se com um **mp** e é finalizada com liquidações por condensação, ou seja, frases arpejadas descendentes em colcheias.

**Intermezzo** - utilizado para modular de Mi menor para Sol maior. Apesar disso, não é característico do compositor.

70

i VII<sup>7</sup>=V<sup>7</sup> III=I I<sup>6/4</sup> I I<sup>6/4</sup>

**SEÇÃO C (Trio)**

Sol maior (M)

76

*Frase Ic*

*Motivo principal*

I I<sup>6</sup> V<sup>4/3</sup> V<sup>7</sup> V<sup>4/3</sup> V<sup>7</sup> I I

**Sentença c**  
(antecedente)

84

*Frase Iic*

*Motivo secundário*

I I V<sup>6/5</sup> V<sup>7</sup> V<sup>4/3</sup> V<sup>7</sup> I I<sup>6/4</sup>

92

*Frase Ic'*

I I<sup>6</sup> V<sup>4/3</sup> V<sup>7</sup> V<sup>4/3</sup> V<sup>7</sup> I I

**Sentença c'**  
(consequente)

100

*Frase Iic'*

*liquidação*

ii<sup>6/4</sup> ii<sup>5b/7</sup> I<sup>6/4</sup> I<sup>6/4</sup> V<sup>4/3</sup> V<sup>7</sup> I I

Cadência principal utilizada por Zequinha de Abreu. Embora, não termine exatamente com a cadência das outras duas seções (IV-I-V-I), o primeiro acorde da cadência costuma ter função de subdominante.

#### 4.8. Os gêneros de carnaval e outras danças

Assim como acontece com qualquer tipo de música, as músicas de entretenimento da época de Zequinha de Abreu têm suas estruturas influenciadas pelo fim a que se destina, tal como a forma, as frases, e até seus títulos, além do ritmo básico que as caracterizam. Pelo menos em Zequinha de Abreu, essas influências se tornam muito mais claras em seus fox-trots, ragtimes, tangos, marchinhas, sambas e maxixes que têm função mais bem definida do que os choros e as valsas.

Os seus próprios maxixes, embora sejam apenas quatro, podem ser classificados, por exemplo, em duas instâncias, sobretudo do ponto de vista da sua forma: com introduções igualmente curtas, os seus dois primeiros maxixes (*Bafo de onça* e *Casar não é casaca*) são mais próximos dos choros em sua forma, ou seja:

|| Intro ||: A :||: B :|| A ||: C :|| A ||

*Bafo de onça* foi uma de suas primeiras composições e talvez não tivesse sido concebida inicialmente como maxixe, considerando que foi composta em 1896, conforme discutimos no capítulo anterior. Lembrando também que *Tico-tico no fubá* também foi composto em Santa Rita, quando ainda não tinha preocupações em editar suas músicas. Existem suspeitas de que o choro fosse um maxixe. Schiliró (1950, p. 65-66), relatando de maneira um tanto livre e vaga o momento de criação de *Tico-tico no fubá*, escreve:

E lá veio aquela introdução que, em regra, não se executa. Os componentes da orquestra, logo na segunda, apanharam a melodia, enquanto Zequinha improvisava a terceira parte, ainda não experimentada. Sim porque o famoso, “chorinho”, na verdade maxixe, foi executado, inicialmente, sem a última parte, que foi improvisada naquela ocasião.

Se, por um lado, o texto de Schiliró é, como dissemos, um tanto vago e sem muitas referências, por outro não nos esqueçamos que o autor ouviu muitos depoimentos e quase todos estes depoentes conviveram e tocaram com Zequinha de Abreu. Um mínimo de fundamento talvez exista. Afinal, *Tico-tico no fubá* fora feito realmente para se dançar, o que não é bem o caso do choro. Dessa forma, pode ser possível que tanto *Bafo de onça*, *Casar não é casaca* e *Tico-tico no fubá* tenham se originado de um mesmo gênero. As



diferenças podem ter se acentuado e definidas com o passar do tempo, sofrendo as influências de novas tendências que foram surgindo na capital paulista. Também lembremos que seu famoso choro foi editado apenas em 1930, quando, a partir daí, foram surgindo os outros choros que, em regra, seguiram quase que rigorosamente as mesmas características de *Tico-tico no fubá*.

Já os maxixes de “segunda instância” (*Meu bem, me leva* e *Moleque sarado*), ditos de carnaval, possuem algumas diferenças básicas, mas cruciais que os distanciam muito mais dos choros, sendo identificados com os outros dois maxixes apenas pelo ritmo básico. Em primeiro lugar, a forma é de apenas em duas seções mais a introdução:

|| Intro || A || B || Intro ||

Em segundo lugar, como vimos no esquema acima, a introdução, deixa de ser meramente um pequeno adereço no início da música. Além de ser mais longa (oito compassos), ela possui um tema definido, diferente do restante da música, mas tendo relação com a mesma (fig. 23).



**Figura 23** – Introdução de *Meu bem me leva*. Diferentemente de seus dois primeiros, esse maxixe, feito para o Carnaval, possui um tema completo na introdução.

A introdução se torna tão importante nesses dois maxixes que inicia e finaliza a música. A primeira impressão que nos dá é que essa introdução servirá então como um

*intermezzo* entre as inúmeras repetições que se fará da canção ao tocá-la nos bailes de Carnaval.

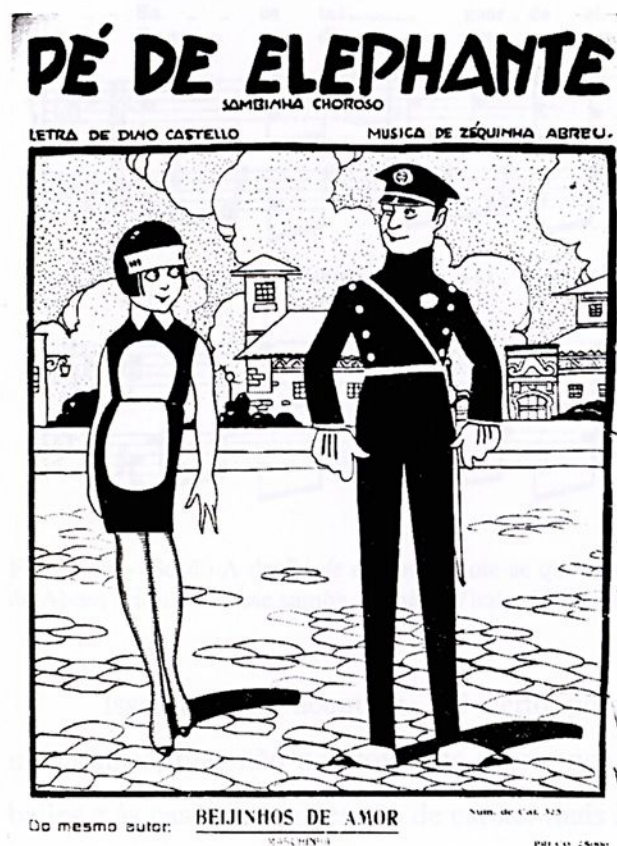
Concordando com a função de música para carnaval, a forma dos seus três sambas é a mesma utilizada nos seus maxixes carnavalescos. Também possuem introduções mais longas que iniciam e finalizam a música. O número pequeno de seus sambas não nos possibilita definir com muita exatidão quantos elementos são estritamente característicos do compositor no gênero. De qualquer forma é curioso observar que os três sambas iniciam sua introdução com o tema no baixo (mão esquerda no piano), sendo que só em *Pé de elefante* o tema se transfere para as notas agudas (mão direita no piano). Podemos imaginar a música sendo tocada pelas bandas e orquestras dos bailes com o tema sendo executado pelos trombones, por exemplo, (fig. 24).



**Figura 24** – Introdução de *Cada macaco no seu galho*. Além de ter uma introdução como os seus dois últimos maxixes, ela é toda executada pela mão esquerda ao piano (região grave).

A execução de temas em instrumentos graves de sopro, nesse tipo de gênero musical, muitas vezes é utilizada para dar uma conotação mais “divertida” à interpretação, e isso vai ao encontro do teor dos textos que são colocados nessas músicas. Assim, Zequinha de Abreu parece procurar dar um aspecto, no mínimo, irreverente, em suas músicas de Carnaval como era comum na época (fig. 25).





**Pé de elefante** – texto de Dino Castello

*Esse tal guarda civil Olé!  
 Todo “chic” e almofadinha Olá!  
 De espadim junto ao quadril Olé  
 Co’as criada tiradinha Olá!*

*De polainas e elegante Olé!  
 Faz uma pôse com o “pésinho” de/  
 elephante.*

*Seu guarda venha prender  
 Que pode escapar,  
 Este gatuno aqui  
 Quer me roubar.*

*Vou tirar as polainas primeiro  
 P’re não sujar.  
 Depois então  
 Irei prender ladrão  
 Ué!*

**Figura 25** –, O tom satírico dos textos que as músicas de Carnaval da época tinham, também era representado nas capas das partituras, como na capa do “sambinha choroso” *Pé de elefante*, criada por um caricaturista não identificado. (Editora Irmãos Vitale, 1927. Dimensões originais: 26 cm x 31,5 cm) Fonte: MHPZA.

Outra interessante característica nos sambas diz respeito aos *motivos* das músicas. De certa forma, os temas possuem uma figuração rítmica mais lenta e uma maior repetição seguida das notas, o que facilita, de certa forma, a inserção do texto na música. Isso é bem conveniente em músicas destinadas a serem cantadas em bailes de carnaval, pois facilita o aprendizado da música pelos foliões (fig. 26).

**Canto**  
 Es - so - tai..... guar - da - ei - vil O - lé!.....  
 De es - pa - dta..... jun - to ao qua - dril O - lé!.....

To - do "chic!..... o al - mo - fa - dlnha O - lé!.....  
 Co'as cri - ada..... ti - ta llnha O - lé!.....

**Figura 26** – Seção A de *Pé de elefante*. Note-se que o texto flui muito mais fácil com as frases que Zequinha de Abreu criou para esse samba. (Irmãos Vitale, 1927) Fonte: MHPZA.

Isso também acontece, até certo ponto, nos seus dois últimos maxixes e nas marchinhas, mas não nos fox-trots e nem nos tangos. Ambos, muito mais destinados aos bailes e às casas dançantes são de caráter mais instrumental em que as frases melódicas dos fox-trots, por exemplo, possuem linhas melódicas construídas em blocos de acordes ou oitavadas como podemos ver no exemplo a seguir (figura 27):

**Figura 27** – Seção A do fox-trot *Bandoleiro* (comp. 9 a 18). As frases com notas bastante longas alternadas com um ritmo “quebrado” dificultam a adaptação de um texto. Apesar disso, como todos os seus fox-trots, essa música também possui um texto, nesse caso, de Ruy Borba.

Além disso, costumam ser executados em andamentos muito rápidos, o que dificulta muito a execução vocal das músicas. Vejamos na próxima figura a reprodução de um



trecho da partitura do fox-trot *Eterno enlevo*, com texto editado pela Irmãos Vitale em 1925 (fig. 28).



Figura 28 – Início de *Eterno enlevo*. O texto adaptado mal encaixa na métrica da notação. As palavras “Deliciosa inspiração” possui nove sílabas e está acondicionada a apenas sete notas, de duração relativamente curta. (Editora Irmãos Vitale, 1925) Fonte: MHPZA.

Ao ouvirmos a gravação de 1926, pela Odeon e executada pela Orquestra Pan American do Cassino Copacabana, constataremos um andamento com a mínima igual a 108 batidas por minuto do metrônomo, o que significa que é impossível cantar o texto ali escrito e compreender alguma coisa. Assim, embora saibamos que o próprio Zequinha de Abreu também solicitava a adição de textos às suas músicas, ainda assim boa parte delas continuava tendo um caráter mais instrumental. Textos mal encaixados não são exclusividade nem de seus fox-trots e de seus tangos, mas estão em quase todas as suas composições, independentemente da qualidade dos textos.

## Conclusões

O rápido e agressivo desenvolvimento urbano de São Paulo, nas três primeiras décadas do século XX, com os alargamentos e abertura de avenidas, construções de grandes edifícios, a maior presença de produtos tecnológicos (automóveis, bondes elétricos, fonógrafos, cinema etc.), consequência do crescimento industrial, transformou-a instantaneamente numa cidade moderna. E “moderno” era a palavra do momento, pois tudo que se quisesse ser considerado “chic” ou interessante tinha que ter essa conotação. E, no que diz respeito a diversão, uma das maneiras mais modernas de se divertir era ir às grandes casas dançantes, que se multiplicavam pela cidade, e dançar os mais novos gêneros internacionais (mais precisamente aqueles apresentados nas produções cinematográficas norte-americanas) ao som das igualmente modernas “jazz-bands”.

Conforme vimos, as músicas de Zequinha de Abreu, juntamente com a sua própria figura, tiveram uma grande significação em todo esse ambiente de entretenimento da São Paulo dos anos 1920-30. Em primeiro lugar, sempre em sintonia com o seu tempo, seguiu bem as tendências da época, renovando seu repertório de composições de acordo com os novos modelos musicais que entraram em voga no período em questão. Este, aliás, pode ser um indício do motivo de encontrarmos poucas composições feitas em Santa Rita do Passa Quatro. Existem depoimentos de que ele teria destruído uma grande parte de manuscritos seus por estar descontente com as músicas. O tipo de música que Zequinha de Abreu compunha era uma criação para o momento sendo que muitas delas tinham a sua função determinada e deveriam estar de acordo com os requisitos da época, ou seja, procurava fazer uma música funcional. Assim, as músicas feitas em sua cidade natal podem ter sido consideradas pelo compositor como ultrapassadas, para a grande e moderna metrópole e, por isso mesmo, descartadas. O que hoje podemos considerar como uma atitude extrema pode não ter sido tão significativa numa época em que autoria e direitos autorais, pelo menos na música popular brasileira, não tinham grande relevância.

Não pudemos verificar, em nossos estudos, se houve uma mudança, ou uma diferença efetiva nas músicas de Zequinha de Abreu, quando de sua mudança para São Paulo, conforme alguns autores apontam. Diz-se que suas músicas tornaram-se menos alegres e menos soltas. É difícil precisar tal mudança, mesmo comparando-se suas músicas



compostas em Santa Rita com as músicas compostas em São Paulo, pois todas já têm a sua influência determinada pelas edições impressas, como vimos. A verdade é que sua vivência em São Paulo pode ter trazido novos rumos para suas composições, sobretudo no que diz respeito aos novos gêneros que começou a compor. Os novos hábitos da cidade, as grandes casas de entretenimento, a época, as oportunidades de trabalho, a editora, tudo isso tem de ser levado em consideração quando se fala em suas composições.

Se, de um lado, as análises não revelaram um compositor inovador, com aspirações de revolucionar a música popular brasileira, algo que talvez se pudesse esperar do criador do famosíssimo *Tico-tico no fubá*, do outro, revelou um compositor com uma forte personalidade. Personalidade que impingiu às suas composições, conforme o próprio compositor Francisco Mignone reconhece na entrevista citada anteriormente. Com suas músicas sendo bastante tocadas e também gravadas ainda em vida, na cidade de São Paulo (sobretudo as valsas, conforme vimos também no capítulo anterior), Zequinha de Abreu gozou de bastante prestígio em sua época. Fazendo uma analogia a um famoso conto de Machado de Assis, Ernani Silva Bruno procura, de maneira bastante interessante, dar uma idéia do que foi Zequinha de Abreu como compositor:

Zequinha parece ter sido um homem plenamente realizado em função da extraordinária popularidade de suas músicas. Nada indica que sofresse aquela frustração de Pestana, o personagem do admirável conto de Machado de Assis "Um Homem Célebre", que acabava odiando as polcas que compunha e que eram assobiadas pelas ruas, porque sonhava, em vão, compor uma peça clássica e erudita que não tivesse a efêmera existência das músicas de circunstâncias (Silva Bruno: 1980, Ilustrada).

De fato a popularidade de Zequinha era grande não só em suas composições, mas se estendia aos bailes em que se apresentava com seus grupos, às suas demonstrações nas casas de música, e nas festas em que tocava. E vimos que era um compositor que gostava de participar de serestas, e demonstrar como se devia tocar as suas composições. Dessa forma, até onde se sabe, Zequinha de Abreu parece ter tirado um bom proveito do reconhecimento de seu trabalho, muito embora sequer imaginasse as proporções do sucesso que uma de suas composições acabaria tomando. Esse relativo sucesso que Zequinha de Abreu teve em São Paulo está muito relacionado à editora Irmãos Vitale, que foi crucial na divulgação de suas músicas. Pensemos bem, Zequinha compunha todo mês, isto é, sempre tinha novidade sua a sair. Provavelmente tinha gente que ficava só aguardando o

lançamento da partitura de uma nova música sua. A constante presença do compositor na casa Beethoven, um ponto extremamente importante, comercialmente, na época, em São Paulo, o tornava uma figura conhecida. Muitos iriam lá apenas para vê-lo tocar e assim, com certeza, acabavam levando partituras suas. E não somente suas, mas também de outros compositores como declarou Nabor Pires de Camargo, o que torna o seu prestígio ainda maior. Além disso, ele oferecia suas músicas, as vendia, as demonstrava nas residências de São Paulo. Lembremos que essa era uma época em que os meios de comunicação como o rádio e as gravações elétricas, além de serem ainda muito incipientes eram privilégio de poucos. Tais novidades não eram tão presentes no cotidiano do cidadão comum, a não ser em alguns estabelecimentos comerciais, que colocavam música em gramofones para atrair clientela. Assim, o contato direto do compositor e do intérprete com seu público, através das execuções das músicas “ao vivo” é que era realmente o ponto forte da divulgação do artista. E Zequinha soube comercializar suas músicas e, talvez, fazer sua imagem, na época, como poucos em São Paulo. Basta que vejamos suas dedicatórias, algumas para amigos e parentes, outras para seus colegas músicos e compositores, e outra parte para pessoas de grande *status* social como artistas, celebridades políticas, senhoras da alta sociedade etc. Alguém pedia uma música, ele criava um pequeno tema, mais tarde a completava e então fazia a dedicatória.

As suas valsas podem ter representado o seu principal “ganha-pão” do dia-a-dia. Não que o compositor sentisse como uma obrigação, mas as valsas eram algo que estavam sempre presentes no cotidiano dos brasileiros. Elas eram tocadas em todos os lugares, eram aceitas nas “rodas de choro”, nos cabarés, nos grandes bailes, nas festas de carnaval e nas rodas da alta sociedade. E também, devido ao seu teor romântico e seresteiro, eram as preferidas pelas senhoras e senhoritas, pianistas amadoras, que constantemente renovavam suas coleções de partituras com suas músicas preferidas. As valsas eram como um “curinga” que funcionaria em qualquer situação, tendo sempre as portas abertas, e assim foi por muito tempo. Na verdade, ainda hoje toca-se “aquela famosa valsa” na festa de aniversário de quinze anos das moças que em seu cotidiano só conhecem mesmo as



músicas que tocam a menos de quinze dias nas rádios ou que têm algum videoclipe na MTV.<sup>1</sup>

Mas se qualidade de composição tivesse relação com difusão e popularidade seria fácil dizer então que Zequinha de Abreu soube compor valsas. Vimos, de qualquer forma, que em regra ele seguiu sempre o mesmo padrão para escrever determinados gêneros musicais, e nas valsas também foi assim. Francisco Mignone fez algumas críticas a uma possível falta de capacidade de Zequinha de Abreu em escrever suas músicas com um maior equilíbrio, que segundo ele, possuem as segundas e terceiras partes “mais fracas” que a primeira. Quando colocamos em questão o fato de o compositor primeiro compor a seção principal de suas valsas, para somente depois completar com as outras duas seções, pudemos perceber a razão desse resultado do qual Mignone tirou suas observações.

Como músico, Zequinha de Abreu foi alguém experimentado, no sentido de ter adquirido grande parte de seu conhecimento musical na prática, tocando em bandas e festas, fazendo serenatas, criando músicas na hora, sem compromisso (tanto é que muitas nem lembrava que tinha composto), improvisando, aprendendo muitos instrumentos e ensinando-os. Muitas vezes talvez não tivesse todo esse conhecimento para ensinar aquele ou esse instrumento, mas que poderia ser suficiente para tocar nas bandas amadoras da cidade, característica comum até hoje no interior. Aliada a toda essa experiência prática, vivida em sua cidade, obteve parte de seu conhecimento teórico nos colégios em que estudou, adquirindo uma certa base para a criação de modelos formais comuns nas músicas dos séculos XVIII e XIX.

Acreditamos que Zequinha fosse um compositor criativo, mas sua capacidade de criação poderia estar ligada mais aos processos intuitivos que geravam sua momentânea inspiração e que davam vazão à criação de novos temas, muitas vezes mais interessantes e mais originais. Ao criar as outras seções de suas músicas o compositor utilizava o seu conhecimento musical adquirido, suas referências e influências. É aí que a música, muitas vezes, poderia acabar perdendo um pouco da originalidade e de um certo “atrevimento” e soltura. Com base em nossas deduções, acreditamos que o aprendizado prático de Zequinha de Abreu está presente nos trechos mais interessantes de suas músicas, geralmente nos

---

<sup>1</sup> “Music Television”. Um canal de TV com uma programação quase toda dedicada a música e videoclipes e direcionada aos adolescentes.



temas principais. Não que o conhecimento teórico não contribua para uma melhor capacidade técnica em composição, mas porque esse aprendizado não foi tão sistemático em Zequinha quanto suas experiências musicais, presentes durante toda a sua vida. Enquanto a sua intuição desenvolvida na prática era utilizada para criar novas melodias e novas músicas, o seu conhecimento básico de harmonia, formas e estilos musicais, um tanto restrito, é verdade, apenas o ajudou a formatá-las dentro de determinados padrões, e aí é que encontraremos a limitação de suas músicas. Mas, então, por que elas fizeram tanto sucesso na época? As primeiras partes são as mais importantes. São elas que surgem primeiro e se repetem mais. Elas são o refrão daqueles modelos de música na época. Poderíamos dizer, desse modo, que toda a inventividade do compositor está nelas. Não queremos dizer que então as segundas e terceiras seções de suas músicas são feitas de maneira totalmente cerebral, isto é, formalmente, somente à base de conceitos teórico-musicais. Mas que os seus temas principais possuem um caráter de maior liberdade, de inventividade, mais originais e mais interessantes, não há dúvida. Ele sabia que tinha de criar um contraste entre as seções de suas valsas e assim o fez em todas. Fez conforme manda a norma aplicada às músicas eruditas onde, de maneira geral, as valsas possuem uma seção intermediária de andamento mais rápido com a presença da hemiolia. O fato de Zequinha de Abreu ter sido um compositor, em princípio, intuitivo não lhe tira quaisquer méritos, embora alguns biógrafos como M. Amália Giffoni procurem dar-lhe a posição de profundo conhecedor da teoria musical tradicional como que para lhe dar um *status* que não necessita, num receio infundado de que seja considerado um músico medíocre, por tal razão.

Entre todas as suas músicas, os choros são, de fato, os que melhor podem representar o compositor. Esse gênero que a nosso ver não tinha uma função definida como tiveram os maxixes, sambas, fox-trots etc, talvez correspondesse a uma maior liberdade de Zequinha de Abreu em compor, sem ter de se preocupar se seria fácil de se cantar ou se havia uma forma adequada para memorizar mais facilmente o refrão. Em seus choros, ele não precisava nem se preocupar com as introduções como vimos, pois tanto fazia sua presença na música, bastando que chamasse a atenção do ouvinte como se alguém estivesse dizendo: “Prestem atenção que agora vem rebuliço!”. Foi nos choros que Zequinha de Abreu colocou seu maior “nacionalismo”, é neles que encontraremos sua maior brasilidade.



Foi difícil encontrar esse “brasileirismo” em suas músicas, mas seus choros a denunciavam o tempo todo, seja nos títulos, seja no ritmo, seja em suas melodias que parecem representar toda a agitação e euforia do brasileiro em suas festas. Conseguiremos definir melhor toda essa euforia mais à frente, quando as festas de Carnaval começam a crescer e deixam transparecer o jeito frenético de dançar e celebrar do brasileiro. As anacruses dos choros de Zequinha de Abreu podem muito bem representar essa movimentação que não pára. Quando se pensa que a música acabou tudo começa de novo, com a melodia puxando o acompanhamento, isto é, uma festa sem fim. Poderá haver quem diga que uma anacruse desse tipo não pode encerrar em si algo de brasileiro, por ser apenas um recurso técnico que pode ser utilizado em qualquer tipo de música. Talvez não seja tão simples mesmo, mas, no entanto, veremos que a música brasileira do período é repleta desse tipo de anacruse, a qual está presente nas mais representativas. Ninguém menos que Ernesto Nazaré a utilizou constantemente, inclusive em Odeon, embora maxixe, presente em todas as seções. Ora, mas por que será então que nos sambas e maxixes, tão brasileiros, Zequinha de Abreu quase não usou esse tipo de recurso? Como já dissemos, talvez porque esse tipo de anacruse “puxe” algo sempre mais virtuosístico e mais rápido. E nos sambas e maxixes, que eram mais para dançar e cantar, era melhor um andamento mais cadenciado. Sobretudo mais tarde, quando essas músicas começaram a ser utilizadas para o carnaval, em salões e desfiles, juntamente com as marchas.

Talvez seja difícil demonstrar se Zequinha de Abreu exerceu influência nos compositores e músicos importantes de sua época, mas é mais difícil acreditarmos, diante do que foi discutido até aqui, que não houve tais influências. Sua presença em tantos lugares importantes, sua constante relação com músicos paulistas da época, atestado, sobretudo pelas dedicatórias nas partituras como Vicente de Lima, Roberto Splendore, e alguns cariocas como Braguinha, que adaptou textos para algumas de suas valsas. Como não influenciar se suas músicas sempre tocavam nos cinemas e nos bailes? Com certeza Zequinha influenciou, e foi influenciado, mas infelizmente não foi possível averiguarmos pois não houve tempo hábil para pesquisarmos e estudarmos os músicos paulistas de sua época. Nesse tempo de transformação da música popular brasileira, Zequinha de Abreu foi participante ativo, pois atuou na divulgação e consolidação das músicas, não somente as suas, mas de muitos outros. Se em 1920, São Paulo não era um grande centro de atividades

culturais como era o Rio de Janeiro, a importância que a capital paulista foi ganhando e sua importância nos dias de hoje torna tudo o que aconteceu nos momentos de sua grande transformação em metrópole, algo de extrema relevância e precisa ser melhor compreendido. Não se trata de querer reivindicar a retomada dos compositores paulistas do início do século e colocá-los lado a lado em importância com nomes como Pixinguinha, Ernesto Nazaré, Noel Rosa (1910-1937), mesmo porque não se pode comparar personagens de momentos e ambientes tão diferentes. Trata-se de recuperar uma memória perdida e que faz parte de uma história de São Paulo, que poucos conhecem e que pode responder muitas questões referentes ao desenvolvimento da música na cidade. Zequinha de Abreu foi mais que um compositor em sua época. Foi instrumentista, divulgador da música brasileira, e parte de um grupo de músicos pioneiros em São Paulo que buscavam uma posição dentro da vida artística paulistana. Como diríamos hoje em dia, Zequinha de Abreu foi um “músico de boteco”, só que numa época em que o “boteco” podia ter o mesmo significado que na atualidade tem um programa de TV de grande prestígio, no que se refere a divulgação musical. Mas, por outro lado, em termos de direitos trabalhistas era mal tratado como os “músicos de boteco” de hoje são tratados. Zequinha foi um músico “operário”. Trabalhou muito, por necessidade e compondo ininterruptamente (nos dez anos que trabalhou para a editora), talvez mais por força do contrato com os Vitale do que por sua vontade. Não era de se esperar, portanto, que o compositor pudesse viver tranquilamente de sua renda, a qual podia vir num dia e num outro não.





## Bibliografia

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1939.

BERNARDO, Marco Antonio. **Nabor Pires de Camargo: Uma biografia musical**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.

BRANDANI, Neyde. **A banda musical como núcleo de formação musical**. São Paulo: ECA-USP, 1985. Dissertação de mestrado.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha vida e obra**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

CAMARGO, José Benedito de. **Bandas de música civis em comunidades interioranas (1873-1977)**. São Paulo: ECA-USP, 1978. Dissertação de Mestrado.

DAHLHAUS, Carl. **Analisi musicale e giudizio estético**. Bologna: Il Mulino, 1987.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: ERUDITA, FOLCLÓRICA E POPULAR. São Paulo: Art Editora, 1977.

GIFFONI, Maria Amália Correa. **Zequinha de Abreu Revisitado**. Santa Rita do Passa Quatro: Prefeitura Municipal, 1986.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IKEDA, Alberto T. **Música na cidade em tempo de transformação – São Paulo: 1900-1930**. São Paulo: ECA-USP, 1988. Dissertação de mestrado.

KIEFFER, Bruno. **Música e Dança Popular - sua influência na música erudita**, Porto

CAZES, Henrique. **Choro: do Quintal ao Municipal**. São Paulo: Ed. 34 Ltda, 1998.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas. A música popular na cidade de São Paulo (final do século XIX – início do Século XX)**. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Ed. Bional, 1997.

\_\_\_\_\_. **Metrópole em Sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

PASSOS, Claribalte. **Vultos e temas da música brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Paralelo, 1972.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música** (Edição concisa). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

SAMPAIO, Mário Ferraz. **História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo: Memórias de um pioneiro**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 2001.

SCHILIRÓ, Luiz & CRUZ, M. Ayres da. **Vida artística e boêmia de Zequinha de Abreu**. São Paulo, 1950.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp 1993. (Copyright original de 1967).

\_\_\_\_\_. **Harmonia**. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

\_\_\_\_\_. **Structural functions of harmony**. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1969.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: Técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, F. A.; SEVECENKO, N. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**. República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, V. 3, p. 513-619.

\_\_\_\_\_. **Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras** (Vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Ed. 34, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular: Temas e questões**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Música popular: Os sons que vêm da rua**. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

\_\_\_\_\_. **História social da música popular brasileira**. Lisboa: Editorial Caminho S/A, 1990.

\_\_\_\_\_. **Música popular: Um tema em debate**. São Paulo: Ed. 34, 2001.





\_\_\_\_\_. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo.** São Paulo: Art Editora, 1986.

VASCONCELOS, Ary. Carinhoso, etc: **História e inventário do Choro.** Rio de Janeiro: Gráfica editora, 1984.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira na belle époque.** Rio de Janeiro: Sant'Anna Ltda, 1977.

### **Material de imprensa**

AUGUSTO, Sérgio. Tico-tico no fubá. **Folha de São Paulo**, 14 de fevereiro de 1987.

BRUNO, Ernani da Silva. Zequinha, fora da crônica da MPB. **Folha de São Paulo**, 19 de setembro de 1980, p. 31.

VASCONCELOS, Ary. Zequinha de Abreu. **O Estado de São Paulo**, 21 de setembro de 1980, p. 14-15.

ZEQUINHA de Abreu : centenário sem testemunhos. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 19 de setembro de 1980, p. 16.

### **Sites consultados**

**Almanack Paulistano.** Disponível no site: <http://www.almanack.paulistano.nom.br> . Consultado em 14 de maio de 2005.

**Jornal O Progresso - Edição 00223** - Domingo, 01 de junho de 2.003. Disponível no site <http://www.asseta.net/oprogresodetatu/edicao223/index.htm> . Consultado em 14 de maio de 2005.

**The Ethel Smith Memorial Home Page.** Disponível no site: <http://theatreorgans.com> . Consultado em 5 de junho de 2005.

**Fundação Joaquim Nabuco.** Base de dados contendo informações sobre o acervo musical brasileiro, em discos de 78 rpm gravados no Brasil no período de 1902 a 1964." Disponível em: <http://bases.fundaj.gov.br/disco.html> . Consultado em 09 de maio de 2004.

**Instituto Moreira Salles.** Disponível no site: <http://www.ims.com.br> . Consultado em 2004 e 2005.

## Discografia <sup>1</sup>

ABREU, Zequinha. Tico-tico no fubá. Intérprete: Eudóxia de Barros. In: EUDÓXIA DE BARROS. **Lua Branca**. São Paulo: Paulinas-COMEP, p2002. 1 CD. Faixa 10.

\_\_\_\_\_. Tico-tico no fubá. Intérprete: Gaó. In: GAÓ. **Bem Brasileiro**. [S. l.]: London, p1969. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm. Lado A, faixa 3.

\_\_\_\_\_. Tico-tico no fubá. Intérprete: Benedito Lacerda e Pixinguinha. Rio de Janeiro: Victor, 1947, 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

\_\_\_\_\_. Tico-tico no fubá. Intérprete: Ademilde Fonseca. Rio de Janeiro: Continental, 1943, 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

\_\_\_\_\_. Tico-tico no fubá. Intérprete: Muraro. Rio de Janeiro: Odeon, 1950, 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado B.

\_\_\_\_\_. Tico-tico no fubá. Intérprete: [Em japonês – Não identificado]. RCA-Victor, s.d., 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

\_\_\_\_\_. Tico-tico no fubá. Intérprete: Ethel Smith. Rio de Janeiro: Odeon, s.d., 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado A.

\_\_\_\_\_. Tico-tico no fubá. Intérprete: Carmem Miranda. Rio de Janeiro: Odeon, 1935, 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado B.

\_\_\_\_\_. Tico-tico no fubá. Intérprete: Jerry Thomas. Elite especial, s.d., 1 disco sonoro, 78 rpm. Lado B.

<sup>1</sup> Conferir o restante da discografia na listagem do CD, no anexo V, pág. 192.





**Partituras:**

ABREU, José Maria de. **Maldosa**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1926. 1 partitura. Piano.

ABREU, Zequinha. **A dor de amar**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1947. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Amor imortal**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1932. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Aurora**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1928. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Bafo de onça**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1924. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Bandoleiro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1947. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Beijinhos de amor**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1927. 1 partitura.

Piano.

\_\_\_\_\_. **Belkiss**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1924. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Benzinho, adeus**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1926. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Branca**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1924. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Cada macaco no seu galho**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1925. 1

partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Casar não é casaca**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1924. 1 partitura.

Piano.

\_\_\_\_\_. **Doce mentira**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1931. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Doce sonho**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1925-26. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Espalha-brasa**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1924. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Eterno enlevo**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1925. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Fidalgo**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1924. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Flor de estrada**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1947. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Glorificação da beleza**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1947. 1 partitura.

Piano.

\_\_\_\_\_. **Ilusões de amor**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1926. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Levanta poeira**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1934. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Meu bem, me leva**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1926. 1 partitura.

Piano.

\_\_\_\_\_. **Moleque sarado**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1927. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Não creio em ti**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1934. 1 partitura. Piano.

- \_\_\_\_\_. **Não me toques.** São Paulo: Irmãos Vitale, [1930 ou 1931]. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Nossa Padroeira.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1947. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Os pintinhos no terreiro.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1932. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Pé de elefante.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1947. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Primavera de beijos.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1928. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Quisera na te querer.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1926. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Revelação.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1947. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Sapequinha.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1947. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Soluços d'alma.** São Paulo: A. Di Franco, s.d. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Sururu na cidade.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1934. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Tardes em Lindóia.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1930. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Tico-tico no fubá.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1941. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Último beijo.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1947. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Uma noite de amor.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1924. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Zombando sempre.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1947. 1 partitura. Piano.
- OITENTA E QUATRO CHORINHOS FAMOSOS. São Paulo: Irmãos Vitale, [s.d.].

**Depoimentos datilografados** (transcritos do Acervo fonográfico do MIS-SP) e arquivados sob a numeração 1628, na seção de “Arquivos Multimeios” do Centro Cultural de São Paulo:

BRAGA, Moacir. **O choro e a música Paulistana ‘na primeira metade do século XX.** São Paulo: Centro Cultural de São Paulo (Divisão de “Arquivos Multimeios”), 1983. Datilografado. Transcrição da entrevista concedida ao MIS-SP.





CARRASQUEIRA, João Dias. **O choro e a música Paulistana 'na primeira metade do século XX**. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo (Divisão de "Arquivos Multimeios"), 1983. Datilografado. Transcrição da entrevista concedida ao MIS-SP.

D'ÁUREA, Antonio. **O choro e a música Paulistana 'na primeira metade do século XX**. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo (Divisão de "Arquivos Multimeios"), 1983. Datilografado. Transcrição da entrevista concedida ao MIS-SP.

RAGO, Antonio. **O choro e a música Paulistana 'na primeira metade do século XX**. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo (Divisão de "Arquivos Multimeios"), 1983. Datilografado. Transcrição da entrevista concedida ao MIS-SP.

WEY, Juracyr Barreto (Barão). **O choro e a música Paulistana 'na primeira metade do século XX**. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo (Divisão de "Arquivos Multimeios"), 1983. Datilografado. Transcrição da entrevista concedida ao MIS-SP.

ANEXOS



# Anexos

## Fotografias

Crédito: as fotografias do livro de Maria Theresia e Fotografias  
do Instituto de Arte e da Universidade de São Paulo de 2004



# Anexos I

## Fotografias

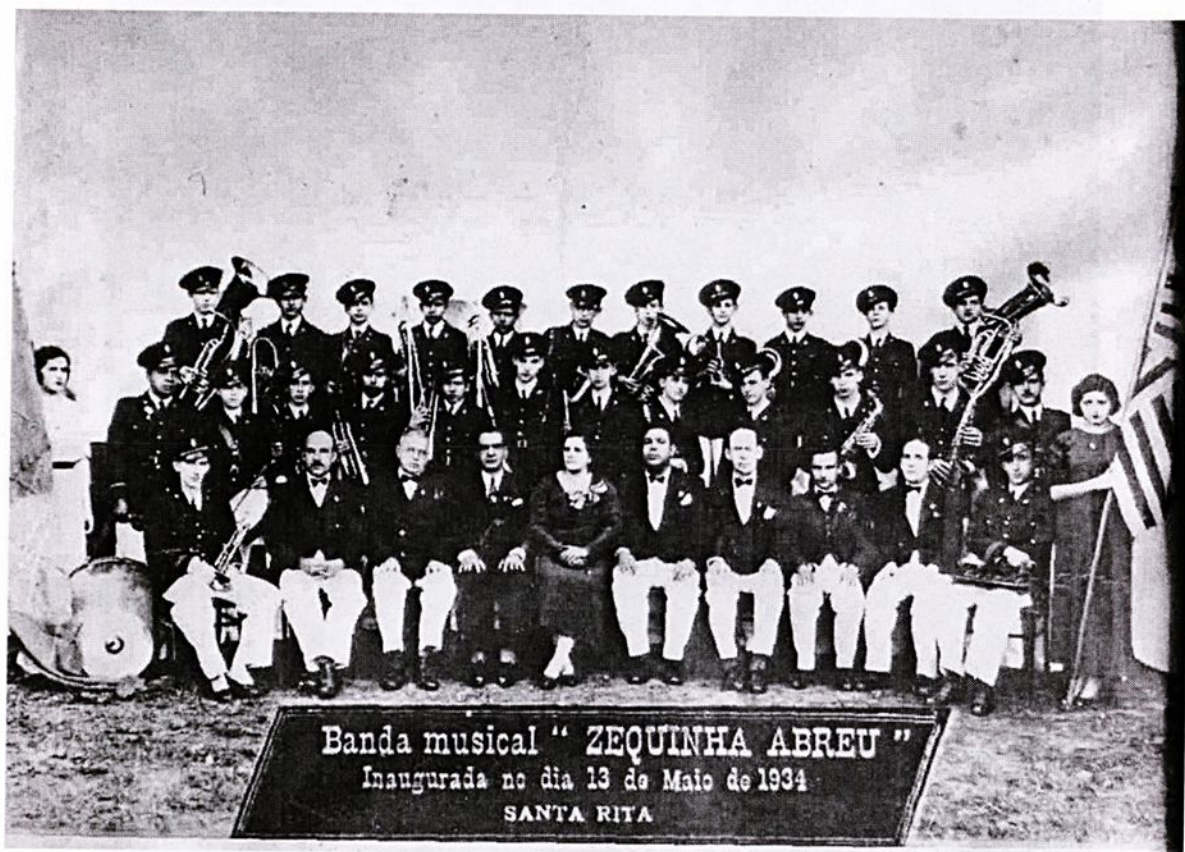
Capturadas por câmera fotográfica digital no Museu Histórico e Pedagógico  
“Zequinha de Abreu nos dias 9 e 10 de dezembro de 2004.

Anexo I 1 - Sociedade "Os Sertanistas" - 14 milhas de Vitoria do Guriatuba - 1991. Arquivo unesp.



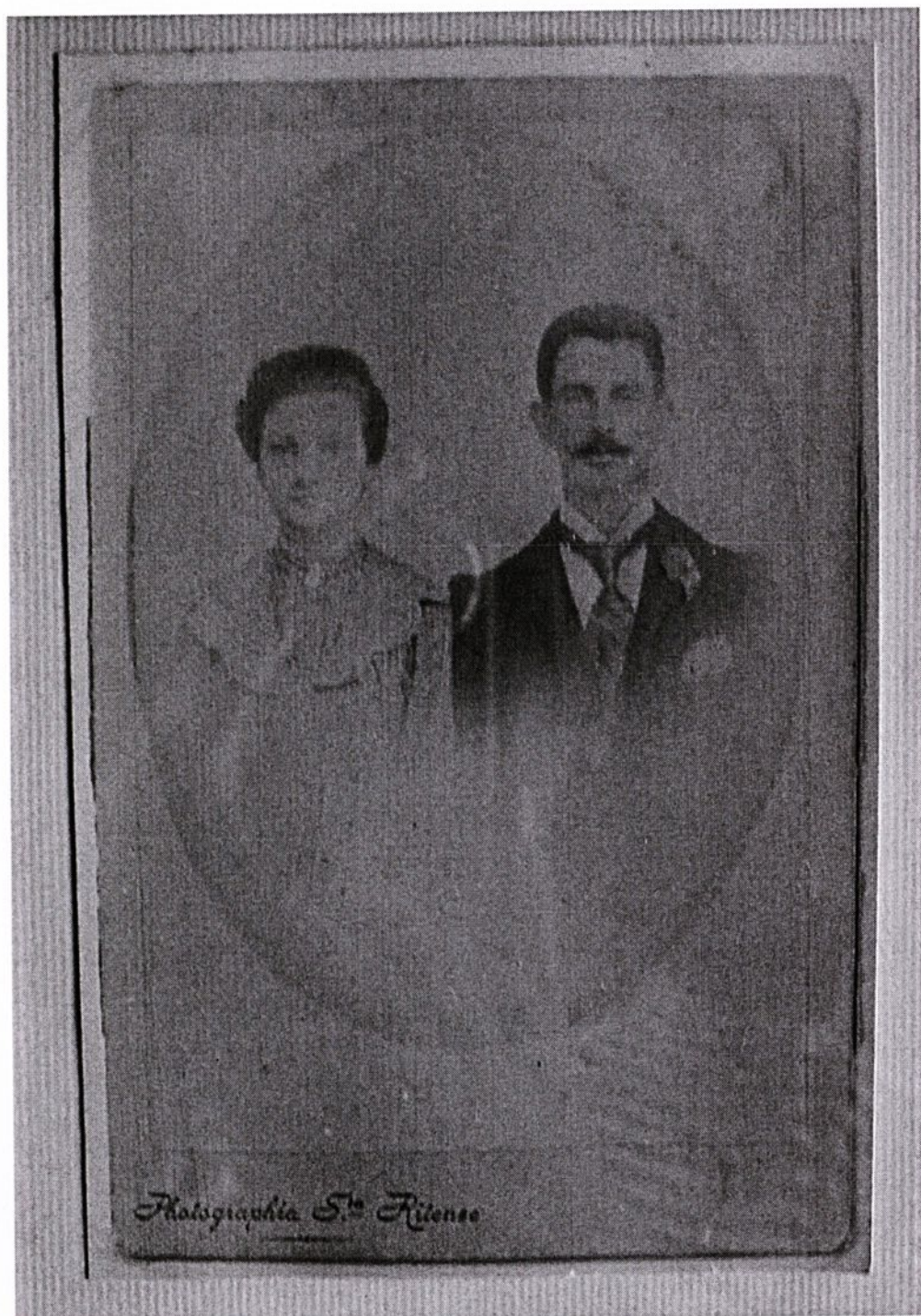
**Anexo I.1** – Sociedade “Lira Santarritense” - Zequinha de Abreu é o primeiro da direita para a esquerda (sentado com uma requinta na mão). (ca. 1905). Acervo: MHPZA.





**Anexo I.2** – Banda formada na cidade de Santa Rita do Passa Quatro, em 1934. Homenagem ao compositor, oito meses antes de seu falecimento.





Anexo I.3 - Zequinha de Abreu e sua esposa Dulvalina no início do século XX.





**Anexo I.4 – Zequinha de Abreu aos 54 anos de idade (1934).**

## **Anexos II**

### **Partituras analíticas**



Zequinha de Abreu  
Tonalidade: Mi menor  
Ano de composição: 1924

Sururu na cidade  
Choro sapeca

A forma da música é idêntica a de *Tico-tico no fubá* e o número de compassos, sem as casas dois é o mesmo. A única diferença na estrutura é o fato de a Seção A não possuir ritornello e, conseqüentemente, não ter casa dois.

Anacruse de três semicolcheias  
Frase Ia

SEÇÃO A  
(Período)  
Ton.: Mi menor (t)

O perfil melódico frases arpejadas

Motivo principal (mp)

Frase Ia

Frase IIa

Graus → i iv V i<sup>6</sup>

Sentença a  
(antecedente)

Motivo secundário (ms)

Frase IIa

Frase Ia'

2º grau alterado, transformando-se em Dominante da dominante

iv<sup>64</sup> i H V

Cadência para a Dominante

Sentença a'  
(conseqüente)

Frase Ia'

Frase IIa'

13

i iv V i<sup>6</sup>

Frase IIa'

i V i

Cadência para a Tônica

1. Fine

SEÇÃO  
(Período)**B**

Tonalidade: Sol maior (M)

Nessa parte o compositor utiliza um ritmo mais cadenciado, formado por semínimas e colcheias.

21 Frase IIb

Motivo principal (mp)

Motivo secundário (ms)

V V I I

Com exceção do último, todos os períodos são em V-V-I-I.

Sentença b

25 Frase IIb

V V I I

29 Frase IIb'

V V I I

Sentença b'

33 Frase IIb'

ii<sup>6</sup> I<sup>6/4</sup> V I

1. 2. D.S. al Coda

Cadência característica do compositor



SEÇÃO  
(Período)

**C**

Tonalidade: Mi maior (T)

38 *Frase Ic*

*motivo principal (mp)* *motivo secundário (ms)* *Frase IIc*

I I I V<sup>6</sup>

Sentença c

43 *Frase IIc*

V<sup>6</sup> V<sup>6</sup> V<sup>6</sup> I

*Frase Ic'*

47 *Frase Ic'*

I I I ii

*Frase IIc'*

Sentença c'

51 *Frase IIc'*

1. 2. D.S. al Fine

ii I V<sup>6</sup> I I

Zequinha de Abreu  
 Tonalidade: Lá menor  
 Ano de composição: 1928 (provável)

# Aurora

Valsa sentimental

A distribuição dos motivos é exatamente como acontece em *Branca*. Embora sua figuração rítmica seja bastante diferente, a intenção do compositor é a mesma: o **mp** inicia com nota longa e a frase conclui com notas mais curtas descendentes; o **ms** de ambas as valsas começa com uma frase ascendente em semínimas e conclui sempre com uma frase descendente.

**Introdução padrão do compositor:**  
 arpejos descendentes em colcheias,  
 e a suspensão na dominante com  
 uma fermata. Sempre de caráter  
 muito livre.

Lento  $\text{♩} = 100$

Am Dm/F E E

i iv<sup>6</sup> V V

SEÇÃO  
 (Período)  
 Lá menor (t)

5 Frase Ia  
 Motivo principal

Am Am/C E/B E E/B E<sup>7</sup> Am Am/C

i i<sup>6</sup> V<sup>6/4</sup> V V<sup>6/4</sup> V<sup>7</sup> i i<sup>6</sup>

Sentença a  
 (antecedente)

13 Frase IIa  
 Motivo secundário

Am Am/C E/B E E/B E Am Am

i i<sup>6</sup> V<sup>6/4</sup> V V<sup>6/4</sup> V i i

Sentença a'  
 (consequente)

21 Frase Ia'

Am Am/C E/B E E/B E Am Am/C

i i<sup>6</sup> V<sup>6/4</sup> V V<sup>6/4</sup> V i i<sup>6</sup>

29 Frase IIa'

Dm/F Dm Am/C Am/E B<sup>9</sup>/F<sup>#</sup> E/G<sup>#</sup> Am Am

iv<sup>6</sup> iv i<sup>6</sup> i<sup>6/4</sup> II<sup>9b</sup> V<sup>6</sup> i i

Cadência característica (IV-F-V-I)

O compositor utiliza o  
 segundo grau alterado  
 e sem fundamental (do-  
 minante da dominante) para  
 finalizar as três  
 seções.



Aqui, considerando sua progressão harmônica, as sentenças terão oito compassos cada uma. A primeira sentença, **b**, é inteiramente formada por **mp**'s que têm a duração de dois compassos cada um. A sentença **b'** inicia com um **mp** e finaliza com uma liquidação de ampliação do valor das notas (comp. 48 a 52). Nessa seção temos uma figuração rítmica que será tão característica nas seções intermediárias de suas valsas quanto a figuração da seção **B** de *Branca*: nota longa, num compasso, seguido por outro formado com seis colcheias em frases descendentes arpejadas ou cromáticas.

# SEÇÃO B

(Período)

Lá menor (t)

37 Frase Ib

Motivo principal: figuração comum nas seções B

E7 E7/D Am/C Am

V7 V2 i6 i

Sentença b  
(antecedente)

41 Frase IIb

E/B E Am Am/C

V6/4 V i i6

45 Frase Ib'

Dm Dm/F Am/E Am

iv iv6 i6/4 i

Cadência característica (IV-I-V-I)

Sentença b'  
(antecedente)

49 Frase IIb'

Liquidação

B9b/D# E7 Am Am

II9b V7 i i

Assim como na seção A, as frases iniciais são construídas sobre **mp**'s e as conclusivas sobre **ms**'s. O *motivo secundário* dessa seção tem outra característica bastante comum nas valsas de Zequinha de Abreu: frases de dois compassos em semínimas, interrompidas por uma pausa com fermata (comp. 61 e 62). O compositor utiliza algumas dominantes secundárias e um sétimo grau com função de dominante da tônica na cadência da primeira sentença (comp. 67).

SEÇÃO  
(Período) **C** (Trio)

Dó maior (I)

53 Frase Ic

Motivo principal

Chords: C, A/C#, Dm, Dm/F, G, G<sup>9</sup>/F, C/E, C

Roman numerals: I, VI<sup>6</sup>, ii, ii<sup>6</sup>, V, V<sup>2</sup>, I<sup>6</sup>, I

Dominante secundária

Sentença c  
(anecedente)

61 Frase IIc

Motivo secundário

Chords: C, C<sup>7</sup>M/G, G<sup>7</sup>, G/D, G, G, B<sup>7</sup>, C/E

Roman numerals: I, I<sup>6</sup>/4, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup>/4, V, V<sup>2</sup>, VII<sup>7</sup>, I<sup>6</sup>

Sétimo grau alterado e sem fundamental

Sentença c'  
(consequente)

69 Frase Ic'

Chords: C, C<sup>#</sup>0, Dm, Dm/F, G<sup>7</sup>, G<sup>9</sup>, E, E

Roman numerals: I, I<sup>#</sup>, ii, ii<sup>6</sup>, V<sup>7</sup>, V<sup>2</sup>, III, III<sup>6</sup>/4

Dominante secundária

77 Frase IIc'

Chords: Dm/F, Dm/A, C/G, C, D/F<sup>#</sup>, G<sup>7</sup>, C, C

Roman numerals: ii<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup>/4, I<sup>6</sup>/4, I, II<sup>6</sup>, V<sup>7</sup>, I, I

Cadência característica (II-I-V-I)

Segundo grau alterado e sem fundamental



# Doce mentira...

Tanto os motivos principais quanto os motivos secundários possuem dois compassos. As três primeiras frases têm seu início com dois **mp**'s e sua continuação com dois **ms**'s. Assim como aconteceu em *Tardes em Lindoya* (seção A), a última frase inicia com dois **ms** (na outra música, um **ms** equivale a quatro compassos) e finaliza com um **mp** e uma liquidação. No final, o compositor escreve I-IV-II-V-I, cadência que pouco aparece em suas valsas (comp.30 a 37), mas que ele repete na seção B.

**Introdução:** Frases arpejadas em colcheias. O primeiro compasso anuncia, em oitava acima, a frase do início da seção A.

**SEÇÃO A**  
 (Período)  
 Ré maior (T)

A seção inteira é formada por frases que têm como princípio básico o mesmo motivo de quatro compassos. A linha melódica é construída sobre a harmonia de forma coral e possui um perfil bastante semelhante à seção **B** de *Branca*.

SEÇÃO  
(Período)

**B**

Sol maior (SD)

39 *Frases Ib* *motivo principal* *(hemiolia)* *(hemiolia)* *Frases Iib*

47 *Frases Iib* *Frases Iib'*

55 *Frases Iib'* *Frases Iib'*

63 *Frases Iib'*



Nesta seção, talvez devêssemos considerar que temos três tipos diferentes de motivos: o primeiro é formado por notas longas (mínimas pontuadas); o segundo é formado por anacruse de semínimas e mínima pontuada; e o terceiro é formado por arpejos de semínimas. O primeiro e o terceiro serão considerados, respectivamente, **mp** e **ms**. O segundo, embora tenha um ritmo bem diferente do **mp** inicial, suas notas longas continuam em ascendência e as notas curtas são anacruse. Dessa forma podemos considerar que são muito mais próximas do **mp** do que do **ms**.

SEÇÃO  
(Período)

**C** (Trio)

Sol maior (M)

72 *Frase Ic*

*motivo principal*

*motivo principal (2)*

80 *Frase IIc*

*motivo secundário*

88 *Frase Ic'*

*Frase IIc'*

96 *Frase IIc'*

1. 2.

# Flor de estrada...

Valsa

Sem muitas diferenças em termo da estrutura dos motivos, a música não apresenta "surpresas". Porém, podemos observar que o ritmo do **mp na frase IIa'** encontra-se reduzido a dois compassos, tendo sua repetição imediata nos dois compassos seguintes.

**Introdução** - existe uma grande possibilidade de sido criada somente em 1929, quando foi editada.

**SEÇÃO**  
(Período)

**A**

**Sol maior (I)**

*Frase Ia*

**Sentença a**  
(antecedente)

*Frase IIa*

*Motivo secundário*

-1

*Frase Ia'*

**Sentença a'**  
(consequente)

*Frase IIa'*

*Motivo principal, reduzido a dois compassos*



A frase **Ib** é construída sobre o **mp**. A frase **Ib** é construída sobre o **ms** que tem uma anacruse de duas semínimas. A frase **Ib'** é como a frase **Ib** e o primeiro motivo da frase **Ib'** continua sendo o **mp**, mas o último é uma liquidação (que, por sinal, é igual ao **mp** da seção A).

SEÇÃO  
(Período)

**B**

Ré maior (t)

37 *Frase Ib* ----- *Frase Ib*

*Motivo principal*

A7 A7/E A7 A7 D D/A D D/A

V V4/2 V7 V7 I I6/4 I I6/4

Sentença b  
(antecedente)

45 *Frase Ib* -----

*Motivo secundário*

A7/E A7 A79/E A79 D D/A D D/F#

V4/2 V7 V4/2 V7 I I6/4 I I6

Sentença b'  
(consequente)

61 *Frase Ib'* -----

Gm Gm/Bb D/A D E/G# A7 D

ix ix6 I6/4 I II6 V7 I I

Aqui temos o início da frase **Ic** construído sobre um **mp** e sua continuação sobre **ms**. Os dois motivos possuem diferenças mínimas, mas são suficientes para classificá-los como dois motivos independentes. A frase conclusiva **IIc** e a frase inicial **Ic'** possuem a mesma configuração da frase **Ic**. A frase conclusiva **IIc'** é semelhante, mas finaliza com uma liquidação.

SEÇÃO  
(Período)

**C** (Trio)

Dó maior (I)

69 *Frase Ic*

*Motivo principal* *Motivo secundário* *Frase IIc*

C A/C# Dm Dm/F G G<sup>7</sup>/F C/E C

I VI<sup>6</sup> ii ii<sup>6</sup> V V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> I

Sentença c  
(antecedente)

Dominante do  
segundo grau.

77 *Frase IIc*

A/C# A<sup>7</sup> D<sup>sus</sup><sub>4</sub> Dm/F G<sup>6</sup> G<sup>7</sup>/F C/E D<sup>#</sup>

VI<sup>6</sup> VI<sup>7</sup> ii ii<sup>6</sup> V V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> ii<sup>5b</sup>

85 *Frase Ic'* *Frase IIc'*

C A/C# Dm Dm/F G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>/F C/E C

I VI<sup>6</sup> ii ii<sup>6</sup> V<sup>7</sup> V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> I

Sentença c'  
(consequente)

93 *Frase IIc'*

C<sup>7</sup> C<sup>7</sup>/B<sup>b</sup> A<sup>m</sup> F<sup>m</sup>/A<sup>b</sup> C/G G<sup>7</sup> C C

I<sup>7</sup> I<sup>2</sup> vi iv<sup>6</sup> I<sup>6/4</sup> V<sup>7</sup> I I



# Primavera de beijos

Valsa lenta

O motivo principal dessa seção possui apenas dois compassos e sua principal característica é a anacruse de três colcheias, elemento muito presente em suas composições. Essa anacruse é construída sobre notas cromáticas, outro elemento fundamental em suas músicas. O último **mp** da frase inicial **Ia** é na verdade uma liquidação de ampliação.

Introdução: com 8 compassos, possui um progressão de mais elaborada.

SEÇÃO  
 (Período)  
 Dó maior (T)

Sentença a  
 (anecedente)

Sentença a'  
 (consequente)

Nessa seção o compositor utiliza mais uma vez o recurso da “hemiólia” na frase inicial **Ib**, criando um maior movimento na música. Tanto o **mp** (incluindo a anacruse) quanto o **ms** dessa seção, na verdade, parecem ter uma figuração para dois compassos de 3/4 (ou 3/2). As frases iniciais possuem dois **mp**'s e a frase conclusiva dois, **ms**'s. A harmonia dessa seção é bastante simples, baseada praticamente em tônica e dominante.

**SEÇÃO B**  
(Período)  
Sol maior (D)

**42** *Frase Ib* *Motivo principal* *(hemiólia)* *(hemiólia)* *Frase Ib*

*Sentença b*  
(antecedente)

**50** *Frase Ib* *Motivo secundário* *Frase Ib'*

**58** *Frase Ib'* *Frase Ib'*

*Sentença b'*  
(consequente)

**66** *Frase Ib'*

*Mais um movimento cromático do baixo.*



A distribuição dos motivos dessa seção repete a da seção B. A figuração rítmica do **mp** é a mesma do **mp** da seção A de *Branca*, e o **ms** é semelhante ao **ms** da seção A de *Tardes em Lindoya*. A diferença é que aqui temos uma semínima pontuada ao invés de uma pausa com fermata.

SEÇÃO  
(Período) **C** (Trio)  
Fá maior (SD)

**75 Frase Ic**  
Motivo principal  
(como o mp de Branca)

**83 Frase IIc**  
Motivo principal  
(como o ms de Tardes em Lindoya)

**91 Frase Ic'**

**99 Frase IIc'**

**Sentença c**  
(antecedente)

**Sentença c'**  
(consequente)

*Dominante secundária*

**Zequinha de Abreu**  
**Tonalidade:** Mi bemol maior  
**Ano de composição:** por volta de 1930

# Tardes em Lindoya

*Valsa lenta*

As três primeiras frases são construídas sobre **mp** e **ms** (frases Ia, IIa e Ia'); cada uma com quatro compassos), tendo seus inícios com um **mp** e a suas continuações com **ms**. Essa é uma configuração de motivos típica de seus choros. Curiosamente, a última frase inverte os motivos, isto é, o **ms** inicia a frase e o **mp** conclui (comp. 29 a36). Chama a atenção nessa seção a utilização, pelo compositor, de frases cromáticas no baixo ao final do *início e continuação* de cada frase, o que torna a melodia dessa música um pouco mais rica que de outras valsas.

**Introdução:** A presença do acorde diminuto no segundo compasso se dá pelo movimento cromático do baixo.

## SEÇÃO A

**MI bemol maior (I)**

**Frases Ia e IIa**

**Sentença a (anterior)**

**Frases Ia' e IIa'**

**Sentença a' (consequente)**

**Inversão dos motivos**



O **mp** dessa seção possui dois compassos e é igual ao **mp** da seção **B** de *Aurora* (aqui as colcheias formam escalas cromáticas descendentes). A primeira frase (**Ib**) é toda construída sobre **mp**'s, finalizando com uma liquidação. Os dois **ms**'s que formam a frase conclusiva **Iib** são iguais ao **ms** da seção **A**, só que agora as frases em semínimas são descendentes. A sentença **b'** é totalmente construída sobre **mp**'s.

SEÇÃO **B**  
(Período)  
Dó menor (f)

**Frase Ib**

Motivo principal

37

Cm Cm/E<sup>b</sup> Fm Fm G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>/B Cm Cm/E<sup>b</sup>

i i<sup>6</sup> iv iv V<sup>7</sup> V<sup>4</sup>/3 i i<sup>6</sup>

**Sentença b**  
(antecedente)

**Frase Iib**

Motivo secundário

45

Cm Cm/G G<sup>7</sup>/D G<sup>7</sup> G/D G<sup>7</sup> Cm Cm/G

i i<sup>6</sup>/4 V<sup>4</sup>/3 V V<sup>6</sup>/4 V<sup>7</sup> i i<sup>6</sup>/4

**Sentença b'**  
(consequente)

**Frase Ib'**

53

Cm Cm/E<sup>b</sup> Fm Fm G<sup>7</sup> G/B Cm C/E<sup>b</sup>

i i<sup>6</sup> iv iv V<sup>7</sup> V<sup>6</sup>/5 i i<sup>6</sup>

**Frase Iib'**

61

Fm Fm/A<sup>b</sup> Cm/G Cm D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cm Cm

iv iv<sup>6</sup> i<sup>6</sup>/4 i II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> i i

Ambos os motivos dessa seção possuem quatro compassos. Aqui o compositor parece fazer uma mescla do **mp** da seção B (que agora dura quatro compassos) com o **ms** seção A. A sentença **c** é formada por duas frases construídas sobre **mp** e **ms**. A sentença **c'** tem sua frase inicial formada por dois **mp**'s e sua conclusão por um **ms** e uma liquidação a partir do **mp**.

SEÇÃO  
(Período) **C** (Trio)  
La bemol maior (SD)

69 Frase Ic

Motivo principal: semelhante ao mp da seção B

Motivo principal: semelhante ao ms da seção A

I I6/4 I I6/4 I I6 V4/3 V7

Sentença c  
(antecedente)

77 Frase Iic

V4/3 V V4/3 V V4/3 V7 I I6/4

Sentença c'  
(consequente)

85 Frase Ic'

93 Frase IIc'

Liquidação a partir do mp

I I6/4 I I6/4 VI6 VI ii ii6/4 ii ii I6 I6/4 ii V7 I I

Movimento cromático  
do baixo, como o uti-  
lizado na introdução.



# Último Beijo

O motivo principal dessa seção (semínima pontuada seguida por três colcheias) é o mais utilizado pelo compositor. As frases em semínimas do **ms** é também dos mais utilizados, mas apresenta um diferencial que é a anacruse em colcheias.

A introdução antecipa o que será o que será o mp da seção A.

SEÇÃO **A**  
(Período)  
Dó menor (t)

5 *Frase Ia*

*Motivo principal*

13 *Frase IIa*

21 *Frase Ia'*

29 *Frase IIa'*

Cada sentença terá apenas oito compassos, da mesma forma que na seção **B** de *Aurora*. Assim como essa seção é reduzida no número de compassos, a progressão harmônica também é reduzida. Isso se reflete nas frases. O **mp**, muito parecido com o **ms** da seção **A**, aparece no início da frase inicial **Ib**. Porém, as frases **Iib** e **Ib'** são formadas por **ms** que possuem apenas dois compassos cada um. A frase final **Iib'** volta com uma redução do **mp**.

**SEÇÃO B**  
(Período)

Dó menor (t)

37 *Motivo principal*

Frases Ib

Sentença b (antecedente)

G G<sup>7</sup>/F Cm/E<sup>b</sup> Cm

V V<sup>2</sup> i<sup>6</sup> i

41 *Motivo secundário (duração de apenas dois compassos)*

Frases Iib

G<sup>7</sup>/D G Cm Cm/E<sup>b</sup>

V<sup>6/5</sup> V i i<sup>6</sup>

45 *Frases Ib'*

Fm Fm/A<sup>b</sup> Cm/G Cm

iv iv<sup>6</sup> i<sup>6</sup>/4 i

Sentença b' (consequente)

49 *Frases Iib'*

G G/E Cm Cm Cm

V V<sup>6</sup> i i i



As frases *iniciais* e *conclusivas* são formadas respectivamente por **mp** e **ms**. A frase **Ic'** entretanto, é inteiramente formada **mp**'s.

SEÇÃO  
(Período) **C** (Trio)  
Dó maior (I)

54 Frase Ic

Motivo principal

C C# G<sup>7</sup>/D G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>/F C/E C

I i<sup>#sb</sup> V<sup>6/4</sup> V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> I

Sentença c  
(antecedente)

62 Frase IIc

Motivo secundário

C/E ? G<sup>7</sup>/D G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>/D G C C/G

I<sup>6</sup> ? V<sup>4/2</sup> V<sup>7</sup> V<sup>4/2</sup> V I I<sup>6/4</sup>

70 Frase Ic'

C C# G<sup>7</sup>/D G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>/F C/E C

I i<sup>#sb</sup> V<sup>4/2</sup> V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> I

Sentença c'  
(consequente)

78 Frase IIc'

Dm/F D/F# C/G C D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C C

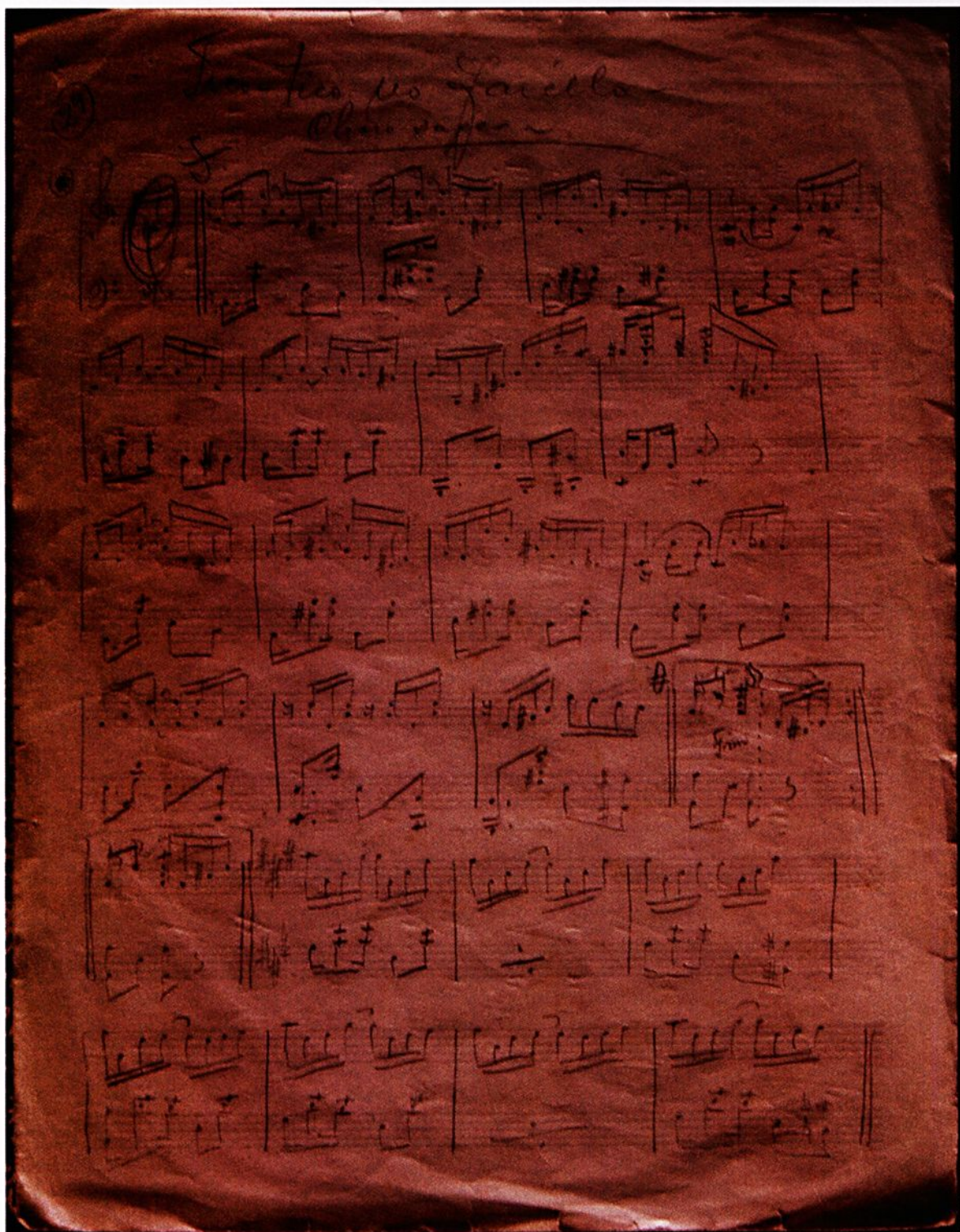
ii<sup>6</sup> II<sup>6</sup> I<sup>6/4</sup> I II V<sup>7</sup> I I

## **Anexos III**

### **Manuscritos autógrafos**

Capturados por câmera fotográfica digital no Museu Histórico e Pedagógico  
“Zequinha de Abreu nos dias 9 e 10 de dezembro de 2004.





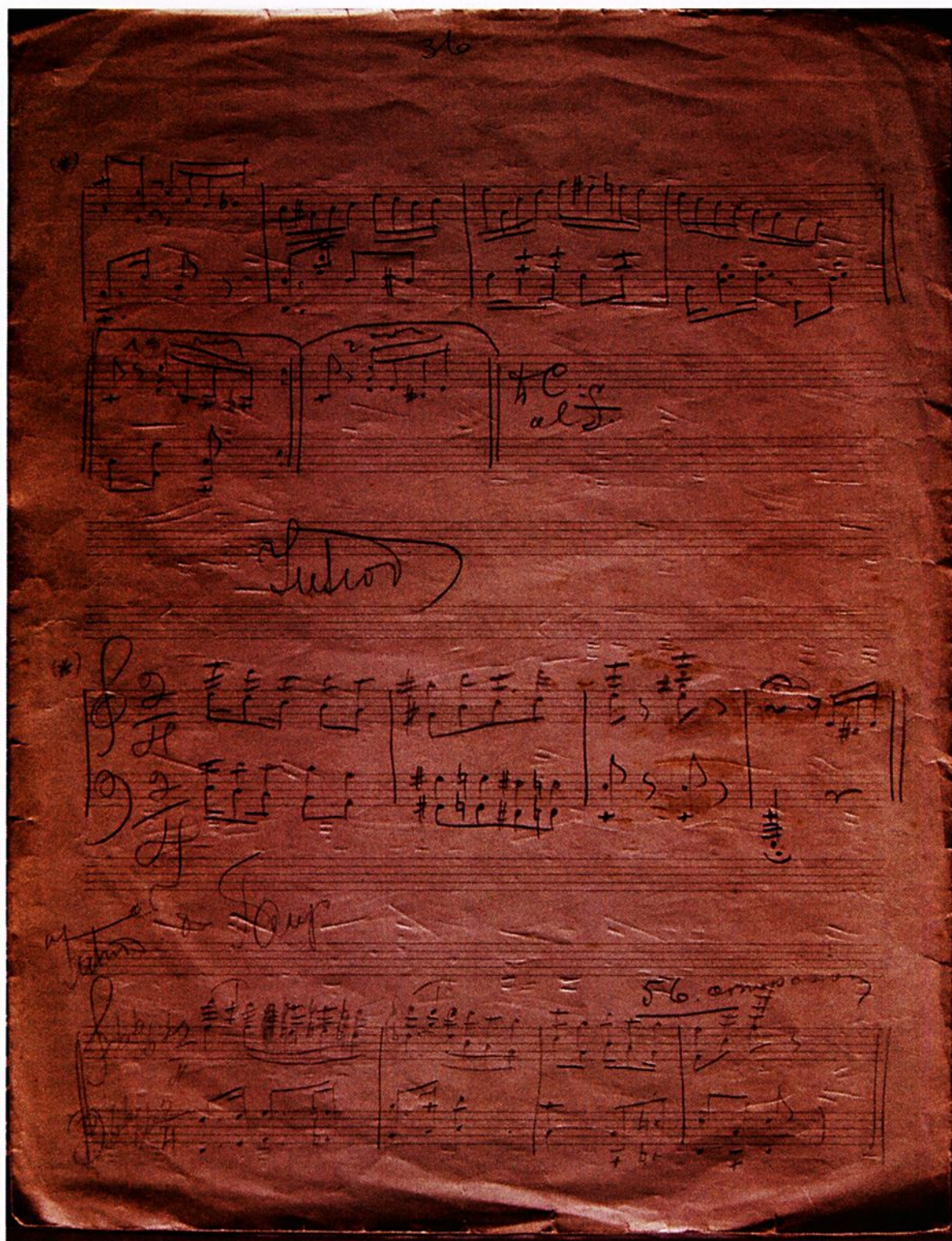
**Anexo III. 1** – Primeira página do manuscrito de *Tico-tico no fubá*. A música ainda estava intitulada como *Tico-tico no farelo*. Acreditamos que o nome somente foi alterado no ato da edição, quando percebeu-se que já existia a música de Américo Jacomino (o Canhoto) com o mesmo nome.





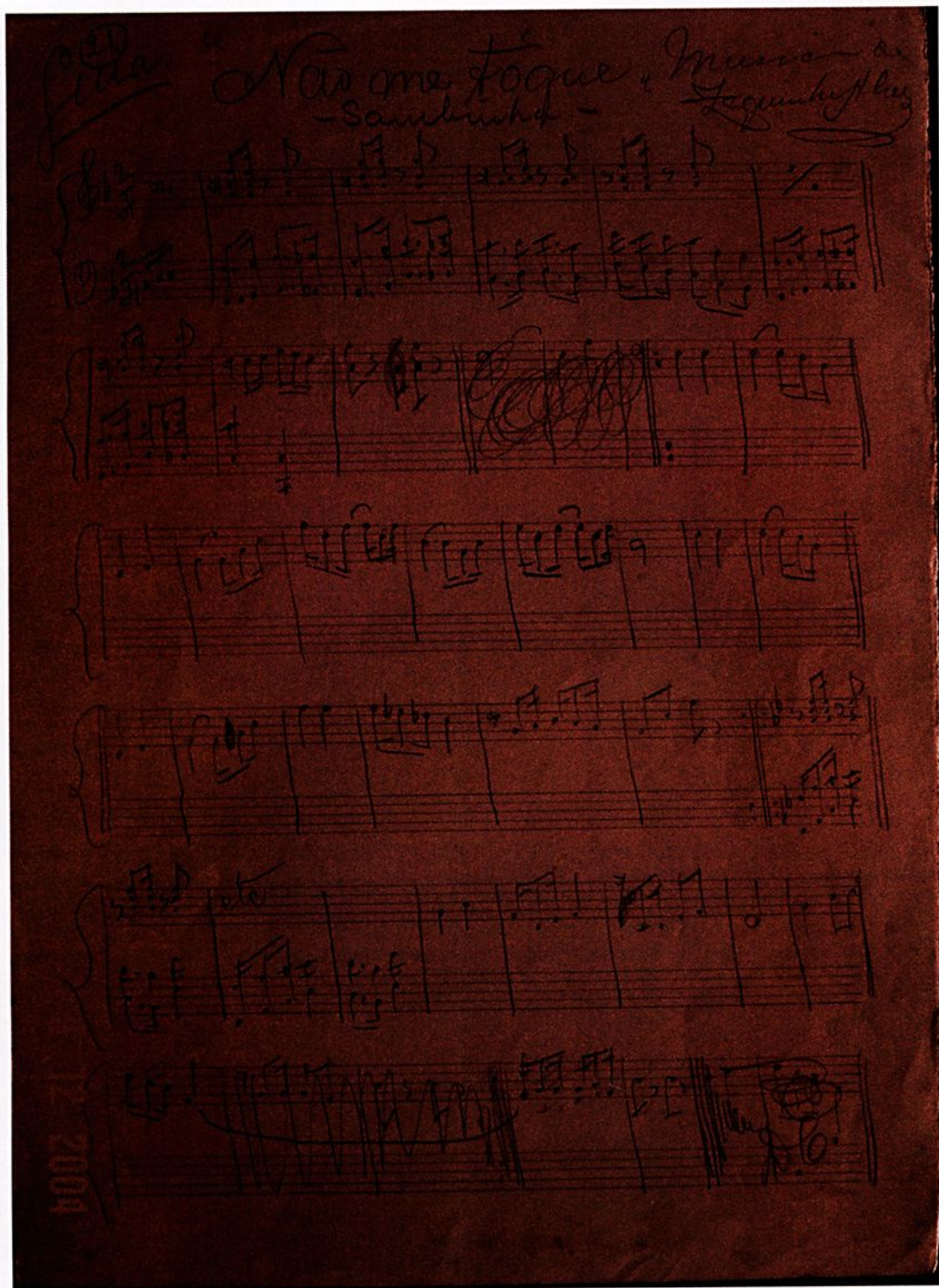
Anexo III. 2 – Segunda página do manuscrito de *Tico-tico no fubá*.





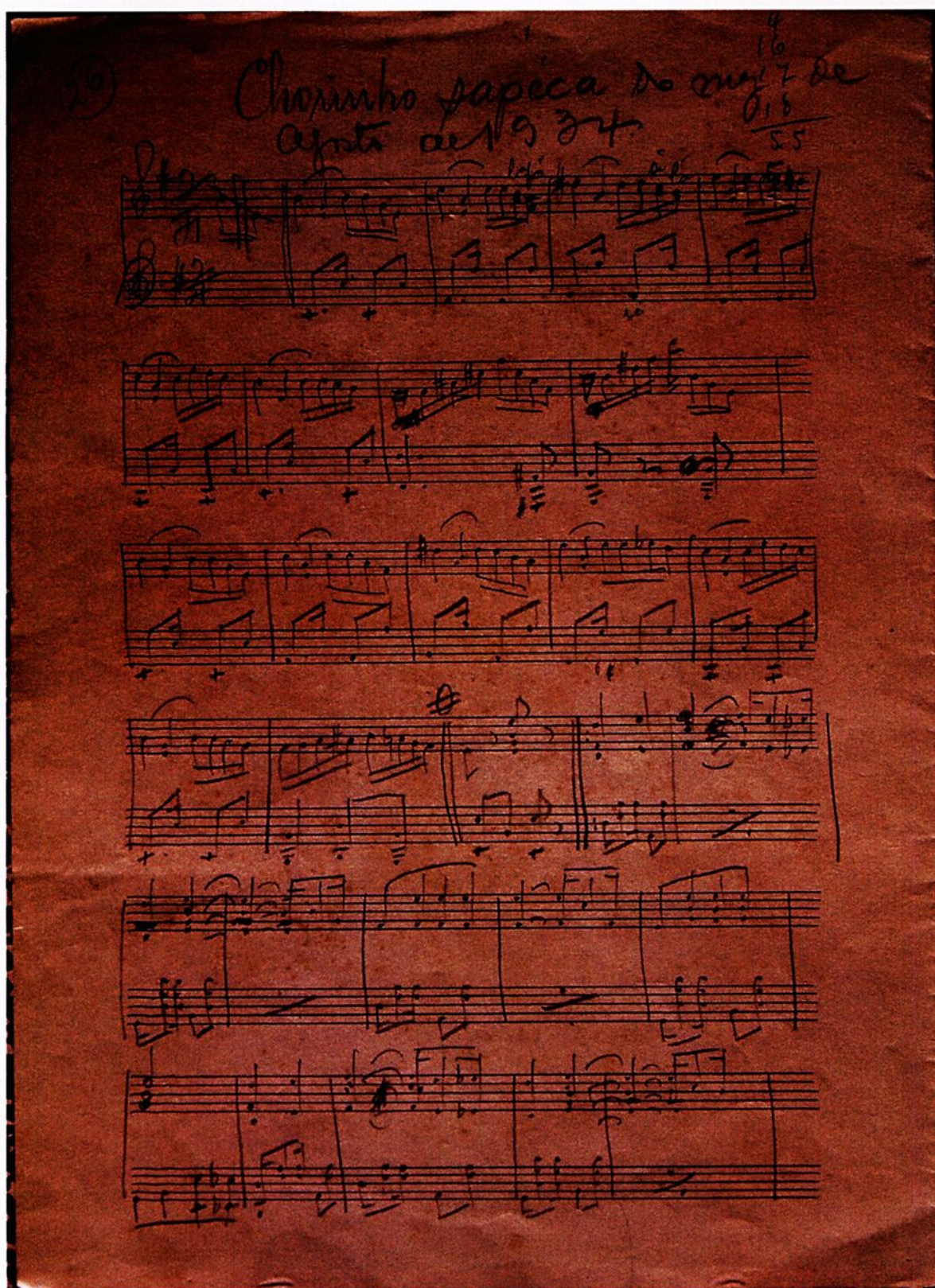
**Anexo III. 3** – Terceira página de *Tico-tico no fubá*. A introdução do choro foi incluída no final do manuscrito e indicado com um asterisco (vide primeira página, no canto superior esquerdo). Muito provavelmente o compositor criou essa introdução à época da edição da música.





**Anexo III. 4.**— Manuscrito autógrafo de Zequinha de Abreu da “guia” do “sambinha” *Não me toque*, que não tem nenhuma relação com o choro *Não me toques*.





**Anexo III. 5** – Primeira página do manuscrito autógrafo de *Sururu na cidade* (ainda não intitulado por Zequinha de Abreu). Note-se que a data é indicada de maneira bastante clara: “Chorinho sapeca do mês agosto de 1934”. Fonte: MHPZA.





**Anexo III. 6** – Esboços da seção A do “tango-canção” *Não te esqueças*. Nesse manuscrito é possível perceber o principal processo de composição utilizado por Zequinha: a criação da melodia da seção principal (provavelmente de maneira intuitiva) para depois criar a base harmônica e as outras seções. É interessante também observar que temos, no manuscrito acima, dois momentos da elaboração da melodia: no trecho superior ela estava escrita como gênero *canção* para depois (trecho inferior) transformar-se em *tango*.



## **Anexos IV**

### **Capas de partituras**

(Dimensões originais: 26 cm x 31,5 cm)





## MEU BEM ME LEVA!

O MAIS LINDO MAXIXE DO POPULARÍSSIMO

ZEQUINHA ABREU

ESCRITO EXPRESSAMENTE PARA O

CARNAVAL DE 1926



# C A R N A V A L



## VÊ SE PODE SÊR

MAXIXE DE

GRANDE SUCESSO

DO CONHECIDO

E POPULAR

EDUARDO



≡ D E 1 9 2 6 ≡

Doação A. José Lapacchi  
Avaliação 18000, na época  
Data 8-10-92  
N. A. 132/26-3-8943

## GAUDIO VIOTTI-

AUTOR DOS GRANDIOSOS  
SUCESSOS CARNAVALESÇOS

APRESENTA PARA O CARNAVAL 1926 DUAS LINDÍSSIMAS  
NOVIDADES DESTINADAS A GRANDE ÊXITO

RABO DE SAIA - Samba

PINTO CALÇUDO - Marchinha

Anexo IV. 1 – Contracapa da partitura *Maldosa* de José Maria de Abreu. No alto vemos a divulgação de três partituras de Zequinha de Abreu, entre elas o lançamento de *Meu bem, me leva* para o Carnaval de 1926. (I.V.<sup>1</sup>, 1926) Fonte: DOA-CCSP.

<sup>1</sup> Iniciais referentes à Editora Irmãos Vitale.



# COMPOSIÇÕES DE ZEQUINHA ABREU

AUTOR EXCLUSIVO PARA A EDIÇÃO "TRIANGULO"

## VALSAS

Alma em delírio  
Branca  
Coração amargurado  
Doce Sonho  
Idyllo Suave  
Rosa desfolhada  
Perdoa-me  
Resurreição

## FOX-TROTS

Belkiss  
Bandoeiro  
Eterno Entelo  
Flôr da Noite  
Ilusões do amor (Charleston)  
Os teus Encantos  
Talisman (Charleston)  
Uma noite de amor

## TANGOS

Amargo Pranto  
Amor e medo  
"Astro" Apagado  
Olhos Esquivos  
Sonhando Amor



## Sambas e Maxixes

Bafo de Onça  
Casar não casaca  
Cada macaco no seu galho  
Meu bem me leva  
Pé de Elephante  
Moleque Sarado

## Marchas Chôros a Rag-Times

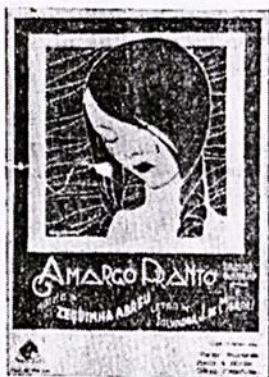
Bemzinho adeus  
Daz-me um beijinho  
Espalha Braza  
Meu amor adoro-te  
Quizera não te querer  
Só teu amor  
Beijinhos de Amor

## Marchas Charleston

Madrid  
Asas Brasileiras

UM GRANDIOSO SUCESSO DO CARNAVAL 1928

## Moleque Sarado - SAMBA



OH, Graph. Musical IRMÃOS VITALE - R. Cons. Ramalho, 199 - S. Paulo

Anexo IV. 2 – Contracapa do “sambinha” *Pé de elefante*. Note-se o lançamento do maxixe *Moleque sarado* para o Carnaval de 1928. (I. V., 1928) Fonte: MHPZA.



# 4 Formidáveis sucessos para o CARNAVAL -: 1 9 3 1 :-

## Nhá Carola

Marchinha de HUDSON GAIA (Petit)

Elle - Ohi nha' Carola?  
Elle - O que ocê quê?  
Elle - Uvi dizê que ocê vai sê minha mule',  
Elle - Quem fol que disse?  
Elle - Eu desculfei,  
Elle - Issa e' mintira proque nunca te gostei,  
Elle - Intão não gostei?  
Elle - Va se inxerpa,  
Elle - Que ma' le fiz procê ansim tanto me odia',  
Elle - Por Deus le peço,  
Elle - Mais pede oque?  
Elle - Pra que mece me dêxe de me aborreçê.

## Não Choro

Samba de JOÃO DA GENTE

Côro: bis  
Nô chora!  
Nô chora!  
E' brincadeira  
teu amor não vaca embora.

## Não preciso de você

Samba de J. AYMBERE'

Elle  
Não preciso de você  
Ambos  
Não preciso de você  
Elle  
Teu despreso pouco importa  
Ambos  
Teu despreso pouco importa  
Elle  
Tenho fe' que ainda um dia  
Vens bater a minha porta.

## O que é que ha contigo?

Samba de CARIOCA

Solo - bis  
O que é que ha contigo  
me responda por favor?  
Eu não posso te ver soffrer  
porque és a meu amor!

Off. da Empresa Editora Musical  
IRMÃOS VITALE  
Edições "TRIANGULO" e "ARS"  
Rua Cons. Amalia, 187 - S. Paulo

## CALAZANS

[Jararaca]

O popular artis-  
ta typico gravou  
para

## COLUMBIA



- 7.039-B ITARARÉ - embolada  
MOMENTO ACTUA' - conferencia humoristica
- 7.025-B (CURIO' - Embolada  
(LA' VEM - Embolada
- 7.011-B (O DA RABÉCA - Toada  
(OH! CHIQUINHA - Samba do Norte
- 7.006-B (ANNIVERSARIO DO ABDULLA - Discurso do Jararaca  
(TELEPHONANDO - Dueto comico
- 5.246-B (ABDULLA E JARARACA - Dueto comico  
(LEILAO NA LOJA DO TURCO - Dueto comico
- 5.200-B (CAPIRAS DE AEROPLANO - Dueto comico  
(RADIO PA' VIRADA - Dueto comico
- 5.199-B (PHARMACIA NA ROÇA - Dueto comico  
(FAMILIA EXDRUXULA - Dueto comico
- 5.186-B ("SEU" ZE PEREIRA - Cordão de carnaval  
(CARNAVAL DO NORTE - Marcha
- 5.173-B (PERIGANDO - Embolada  
(A. B. C. - Embolada
- 5.172-B (CATIRINA - Toada nordesta  
(MEU NOIVADO - Embolada
- 5.171-B (SACCO E RIZACCO - Baiepe  
(VAMO CORTA' CANA - Embolada
- 5.170-B (VIOLA DAS ALAGOAS - Toada nordesta  
(GALLO DAMNADO - Embolada
- 5.158-B (DISPARATE E DESAFIO - Dueto calpira  
(CAPIRAS NA CIDADE - Dueto calpira
- 5.146-B (CADÊ TEMPO - Dueto calpira  
(COCO DO MATTO - Dueto calpira
- 5.145-B (VAMOS PRO CASAMENTO - Dueto comico  
(FESTA NO CASAMENTO - Dueto comico

A DENDA NAS BONS CASAS DO RAMO  
UNICOS DISTRIBUIDORES PARA O BRASIL

**BYINGTON & Co.**

LARGO DA MISERICORDIA, 4 - SÃO PAULO  
S. Paulo - Rio de Janeiro - Santos - Porto Alegre - Rio Grande - Recife - Curitiba



Anexo IV. 3 -Contracapa do samba *Zombando sempre*, indicando o ano de 1931. (I. V., 1931) Fonte: MHPZA.

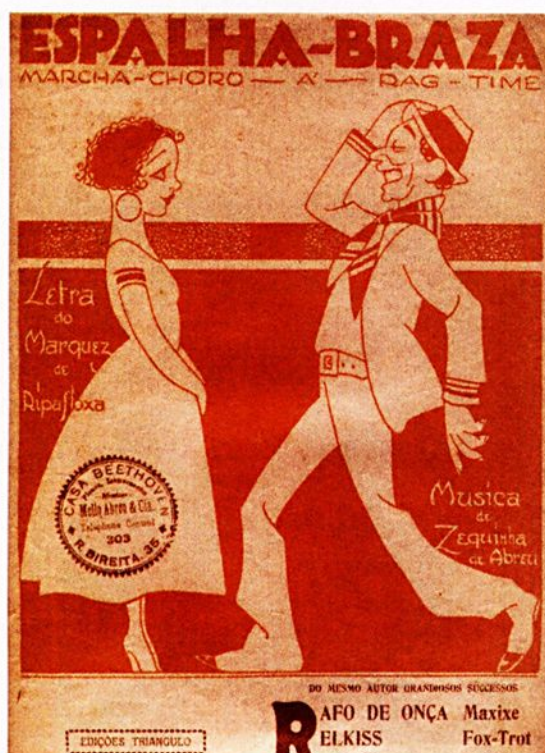




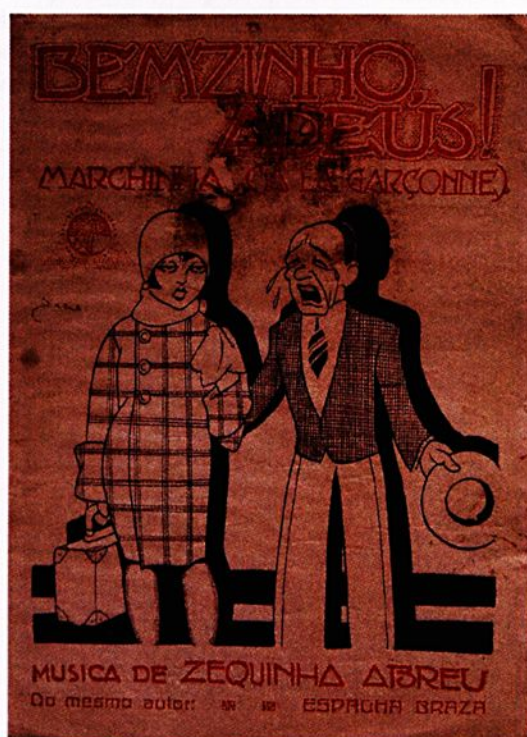
(I. V. 1924) Fonte: MHPZA



(I. V. 1924) Fonte: DOA-CCSP



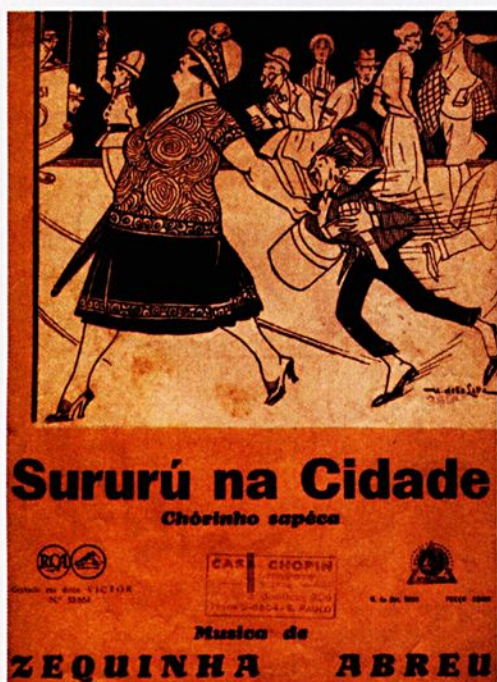
(I. V. 1924) Fonte: DOA-CCSP



(I. V. 1926) Fonte: MHPZA

**Anexo IV. 4** – Capas maxixes e marchas de Zequinha de Abreu. Sendo músicas para o carnaval, o tema das ilustrações segue o teor humorístico dos textos. Em geral, são caricaturas como aquelas que ilustram as charges veiculadas nos jornais da época.



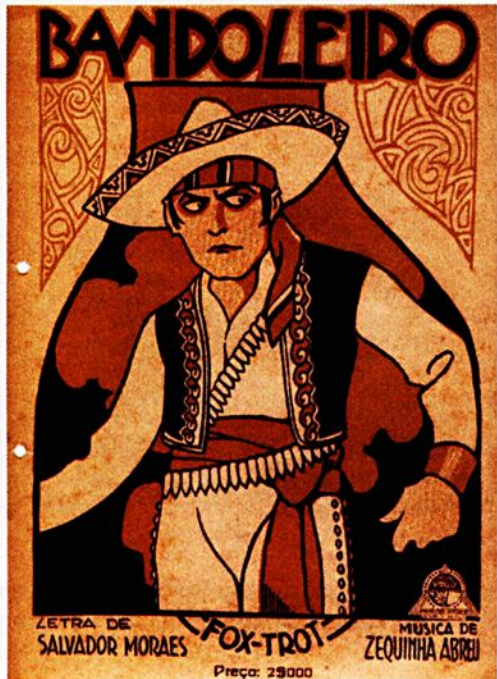


(I. V. 1934) Fonte: DOA-CCSP



(I. V. 1929) Fonte: DOA-CCSP

**Anexo IV. 5** – Na capa de *Sururu na cidade* nota-se a vida apressada da capital e sua modernidade: o bonde elétrico (e seus perigos, justificando a presença do guarda), a “independência” da mulher e o jornalista que está atento a tudo. Em *Não me toques* a figura do saxofone também evoca a modernidade dos novos gêneros norte-americanos e dos conjuntos instrumentais agora denominados “jazz-bands”.



(I. V. 1947) Fonte: DOA-CCSP



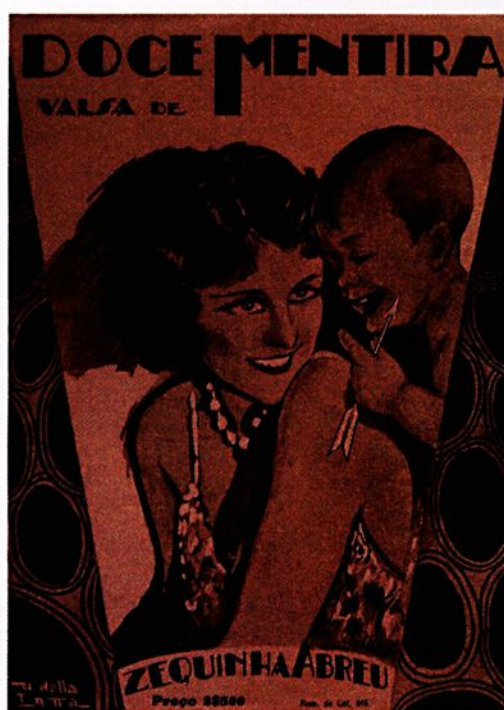
(I. V. 1947) Fonte: MHPZA

**Anexo IV. 6** – As ilustrações dos fox-trots e tangos, além dos usuais temas de amor, costumam estar relacionadas a situações cinematográficas ou a ambientes exóticos, como podemos ver em *Bandoileiro* e *Revelação*.





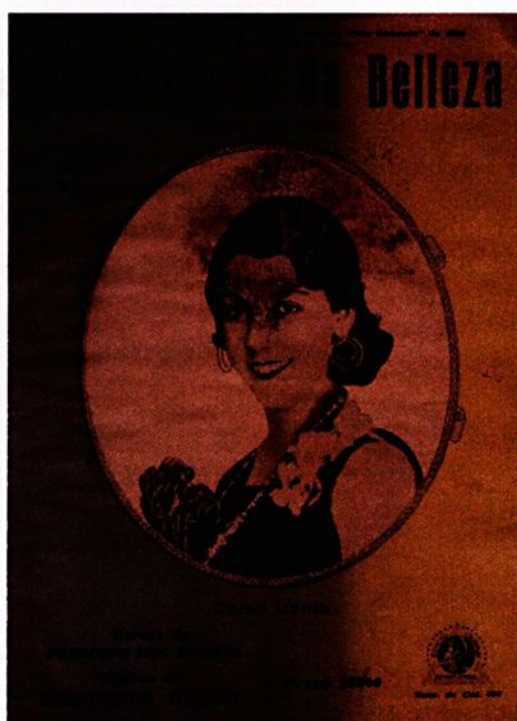
(I. V. 1933) Fonte: MHPZA



(I. V. 1931) Fonte: MHPZA



(I. V. 1947) Fonte: MHPZA



(I. V. 1931) Fonte: MHPZA

**Anexo IV. 7** – Amor, melancolia, sentimentalismos, são temas presentes nos títulos e textos das valsas de Zequinha de Abreu. As ilustrações das capas das partituras seguem no mesmo caminho, dando uma grande ênfase à figura feminina.

Colégio Estadual "Dr. Carlos V. Reis"

| Nº | Título        | Artista | CD   | Gravadora |
|----|---------------|---------|------|-----------|
| 1  | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 2  | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 3  | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 4  | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 5  | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 6  | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 7  | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 8  | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 9  | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 10 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 11 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 12 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 13 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 14 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 15 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 16 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 17 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 18 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 19 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 20 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 21 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 22 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 23 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 24 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 25 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 26 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 27 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 28 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 29 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 30 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 31 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 32 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 33 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 34 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 35 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 36 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 37 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 38 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 39 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 40 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 41 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 42 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 43 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 44 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 45 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 46 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 47 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 48 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 49 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |
| 50 | Forró de amor | 3112    | 3112 | 821047    |

## Anexos V

### Relação de composições e gravações



### Anexo V. 1 – Lista de todas as músicas editadas de Zequinha de Abreu.

Catálogo da editora “Irmãos Vitale”<sup>1</sup>.

|     | Titulo                          | Catálogo | Edição | Contrato | Autor do texto         |
|-----|---------------------------------|----------|--------|----------|------------------------|
| 1.  | <i>A dor de amar</i>            | 2110     | 2110   | 02/10/47 | Sivan                  |
| 2   | <i>A noite desce</i>            | 8103     | 778    | 02/12/45 | Naro Demostheness      |
| 3.  | <i>Alma em delírio</i>          | 121      | 121    | 03/01/25 | Dino                   |
| 4   | <i>Alvorada de gloria</i>       | 680      | 680    | 02/10/47 | Paulo Fontes           |
| 5.  | <i>Amando sobre o mar</i>       | 715      | 2968   | 26/01/28 | Arlindo Marques Junior |
| 6   | <i>Amargo pranto</i>            | 340      | 340    | 02/10/47 | Salvador J. de Moraes  |
| 7.  | <i>Amor e medo</i>              | 100      | 100    | 02/10/24 |                        |
| 8   | <i>Amor imortal</i>             | 2155     | 2155   | 09/08/33 | João de Barro          |
| 9.  | <i>Apaixonadamente</i>          | 5175     | 5175   | 15/01/34 | Naro Demosthenes       |
| 10  | <i>Asas brasileiras</i>         | 345      | 345    | 02/10/47 | Salvador J. de Moraes  |
| 11. | <i>Astro apagado</i>            | 295      | 295    | 15/10/26 | Ruy Borba              |
| 12  | <i>Audaz conquista</i>          | 575      | 575    | 16/02/29 | Castelo Neto           |
| 13. | <i>Aurora</i>                   | 2.823    | 494    | 27/06/28 | Ruy Borba              |
| 14  | <i>Bafo de onça</i>             | 21       | 21     | 30/01/24 | Duque Abramonte        |
| 15. | <i>Bandoleiro</i>               | 380      | 380    | 02/10/47 | Ruy Borba              |
| 16  | <i>Bebe</i>                     | 470      | 470    | 02/10/47 | Ruy Borba              |
| 17. | <i>Beijinhos de amor</i>        | 365      | 365    | 22/07/27 | Ary Kerner             |
| 18  | <i>Beijos ao luar</i>           | 2189     | 2189   | 30/04/33 | Naro Demosthenes       |
| 19. | <i>Beijos divinais</i>          | 450      | 450    | 26/01/28 | Ruy Borba              |
| 20  | <i>Belkiss</i>                  | 55       | 55     | 30/01/24 | Duque Abramonte        |
| 21. | <i>Benzinho, adeus!</i>         | 270      | 270    | 15/08/26 | Ruy Borba              |
| 22  | <i>Branca</i>                   | 12       | 12     | 30/01/24 | Duque Abramonte        |
| 23. | <i>Cada macaco no seu galho</i> | 126      | 126    | 23/03/25 | Dino                   |
| 24  | <i>Caidinho por ti</i>          | 750      | 750    | 20/01/32 | Naro Demosthenes       |
| 25. | <i>Camponesa</i>                | 14108    | 14108  | 02/10/47 |                        |
| 26  | <i>Casar não é casaca</i>       | 82       | 82     | 15/08/24 | Marquez de Ripaflora   |
| 27. | <i>Conchinha de prata</i>       | 2109     | 2109   | 02/10/47 | Sivan                  |
| 28  | <i>Coração amargurado</i>       | 201      | 201    | 17/12/25 | Ruy Borba              |
| 29. | <i>Dai-me um beijinho</i>       | 179      | 179    | 29/05/25 | Ruy Borba              |
| 30  | <i>Doce ilusão</i>              | 5.169    | 5.169  | 15/05/34 | Naro Demosthenes       |
| 31. | <i>Doce mentira</i>             | 695      | 695    | 02/10/47 | Príncipe dos Sonhos    |
| 32  | <i>Doce sonho</i>               | 265      | 265    | 15/07/26 | Ruy Borba              |
| 33. | <i>É sopa</i>                   | 520      | 520    | 02/10/47 | Paulo Fontes           |
| 34  | <i>Elza</i>                     | 2.244    | 2.244  | 30/11/33 | Naro Demosthenes       |
| 35. | <i>Envelhecer sorrindo</i>      | 2.033    | 2.033  | 21/11/32 | Ronaldo Alvim          |
| 36  | <i>Espalha brasa</i>            | 68       | 68     | 23/05/24 | Paulo Fontes           |
| 37. | <i>Eterno enlevo</i>            | 90       | 190    | 11/04/25 | Ruy Borba              |
| 38  | <i>Fidalgo</i>                  | 440      | 440    | 27/12/24 | Ruy Borba              |
| 39. | <i>Flor da noite</i>            | 250      | 250    | 15/06/26 | Ruy Borba              |
| 40  | <i>Flor de estrada...</i>       | 600      | 600    | 02/10/47 | Príncipe dos Sonhos    |
| 41. | <i>Fui na onda</i>              | 795      | 795    | 02/10/47 | Eurico Barreiros       |
| 42  | <i>Garotas modernas</i>         | 585      | 585    | 02/10/47 | Príncipe dos Sonhos    |
| 43. | <i>Glorificação da beleza</i>   | 670      | 2955   | 02/10/47 | Príncipe dos Sonhos    |
| 44  | <i>Ideal desfeito</i>           | 5459     | 5459   | 31/01/33 | Naro Demosthenes       |

<sup>1</sup> Uma boa parte das datas dos contratos (que indica o dia em que foi assinado pelo compositor) estão assinaladas como 02/10/47. Embora haja algumas músicas editadas postumamente, acreditamos que a referida data tenha sido colocada em função de uma provável perda de documentação pela editora. Assim, o catalogador pode ter colocado todas partituras, cujos contratos teriam hipoteticamente “se perdido”, na citada data.



|      |                                 |       |       |          |                       |
|------|---------------------------------|-------|-------|----------|-----------------------|
| 45.  | <i>Idílio suave</i>             | 166   | 166   | 24/08/25 | Ruy Borba             |
| 46   | <i>Ilusões do amor</i>          | 290   | 290   | 15/09/26 | Ruy Borba             |
| 47.  | <i>Lágrimas de amor</i>         | 2332  | 2332  | 30/09/33 | Naro Demosthenes      |
| 48   | <i>Levanta poeira</i>           | 7171  | 7171  | 31/10/34 |                       |
| 49.  | <i>Longe dos olhos</i>          | 530   | 530   | 26/01/28 | Ruy Borba             |
| 50   | <i>Madrid</i>                   | 299   | 299   | 02/10/47 | Dino Castello         |
| 51.  | <i>Meu amor, adoro-te</i>       | 315   | 315   | 02/10/47 | Dino Castello         |
| 52   | <i>Meu bem me leva</i>          | 210   | 210   | 15/02/26 | Ruy Borba             |
| 53.  | <i>Meu último amor</i>          | 14109 | 14109 | 02/10/47 |                       |
| 54   | <i>Minha valsa</i>              | 800   | 800   | 15/06/32 |                       |
| 55.  | <i>Misteriosa</i>               | 2205  | 2205  | 30/06/33 | Naro Demosthenes      |
| 56   | <i>Moleque sarado</i>           | 429   | 429   | 22/11/27 | Ruy Borba             |
| 57.  | <i>Morena perigosa</i>          | 14107 | 14107 | 02/10/47 |                       |
| 58   | <i>Morrer sem ter amado</i>     | 725   | 2970  | 15/09/31 | Naro Demosthenes      |
| 59.  | <i>Mulher</i>                   | 730   | 730   | 26/10/31 | Naro Demosthenes      |
| 60   | <i>Não creio em ti</i>          | 2200  | 2200  | 31/05/33 | Naro Demosthenes      |
| 61.  | <i>Não me toques</i>            | 779   | 779   | 02/10/47 |                       |
| 62   | <i>Não te esqueças de mim</i>   | 5032  | 5032  | 15/02/34 | Naro Demosthenes      |
| 63.  | <i>Noites de alegria</i>        | 675   | 675   | 02/10/47 | Príncipe dos Sonhos   |
| 64   | <i>Norzinha</i>                 | 610   | 610   | 02/10/47 | Príncipe dos Sonhos   |
| 65.  | <i>Nos dois juntinhos</i>       | 14112 | 14112 | 02/10/47 |                       |
| 66   | <i>Nossa padroeira</i>          | 710   | 710   | 02/10/47 | Marques Júnior        |
| 67.  | <i>Nosso ideal</i>              | 665   | 665   | 02/10/47 | Príncipe dos Sonhos   |
| 68   | <i>Nuvens</i>                   | 745   | 745   | 08/12/31 | Naro Demosthenes      |
| 69.  | <i>O príncipe dos amantes</i>   | 460   | 460   | 20/02/30 | Ruy Borba             |
| 70   | <i>Oceano de rosas</i>          | 2229  | 2229  | 31/08/33 | Naro Demosthenes      |
| 71.  | <i>Olhar fascinador</i>         | 685   | 685   | 02/10/47 | Marques Júnior        |
| 72   | <i>Olhos esquivos</i>           | 240   | 240   | 15/05/26 | Ruy Borba             |
| 73.  | <i>Oraciema</i>                 | 615   | 615   | 02/10/47 | Príncipe dos Sonhos   |
| 74   | <i>Os pintinhos no terreiro</i> | 720   | 720   | 09/09/31 | Eurico Barreiros      |
| 75.  | <i>Os teus encantos</i>         | 230   | 230   | 15/04/26 | Beltrão Limeira       |
| 76   | <i>Patinando</i>                | 555   | 555   | 02/10/47 | Amil                  |
| 77.  | <i>Pé de elefante</i>           | 325   | 325   | 02/10/47 | Dino Castello         |
| 78   | <i>Pensando em ti</i>           | 565   | 565   | 02/10/47 | Amil                  |
| 79.  | <i>Perdoa-me</i>                | 360   | 360   | 02/10/47 | Salvador J. de Moraes |
| 80   | <i>Perto do coração</i>         | 681   | 2.957 | 02/10/47 | Príncipe dos Sonhos   |
| 81.  | <i>Por que me enganou</i>       | 500   | 500   | 02/10/47 | Salvador J. de Moraes |
| 82   | <i>Primavera de beijos</i>      | 2.838 | 2.838 | 02/10/47 | Ruy Borba             |
| 83.  | <i>Queridinha</i>               | 14110 | 14110 | 02/10/47 |                       |
| 84   | <i>Quisera não te querer</i>    | 216   | 216   | 11/03/26 | Juca Pinto            |
| 85.  | <i>Reminiscências</i>           | 5460  | 5460  | 15/03/34 | Naro Demosthenes      |
| 86   | <i>Ressurreição</i>             | 400   | 400   | 30/10/27 | Ruy Borba             |
| 87.  | <i>Revelação</i>                | 660   | 660   | 02/10/47 | Príncipe dos Sonhos   |
| 88   | <i>Rosa desfolhada</i>          | 310   | 310   | 10/12/26 | Dino Castello         |
| 89.  | <i>Sapequinha</i>               | 640   | 640   | 02/10/47 | Príncipe dos Sonhos   |
| 90   | <i>Saudoso adeus</i>            | 2090  | 2090  | 15/02/33 | João de Barro         |
| 91.  | <i>Sedutora</i>                 | 580   | 580   | 02/10/47 | Amil                  |
| 92   | <i>Só pelo amor vale a vida</i> | 775   | 2.992 | 26/09/52 | Gabriel Migliori      |
| 93.  | <i>Só pelo amor vale a vida</i> | 775   | 2992  | 02/10/47 | Naro Demosthenes      |
| 94   | <i>Só teu amor</i>              | 133   | 133   | 30/10/25 | Paulo Fontes          |
| 95.  | <i>Solitário</i>                | 480   | 480   | 02/10/47 | Ruy Borba             |
| 96   | <i>Solúcar de um coração</i>    | 560   | 560   | 16/02/29 | Sivan                 |
| 97.  | <i>Sonhadora</i>                | 635   | 635   | 02/10/47 | Leovigildo Júnior     |
| 98   | <i>Sonhando amor</i>            | 390   | 390   | 02/10/47 | Ruy Borba             |
| 99.  | <i>Sonhei contigo</i>           | 630   | 630   | 02/10/47 | Príncipe dos Sonhos   |
| 00   | <i>Sonhos de baile</i>          | 700   | 700   | 02/10/47 | Príncipe dos Sonhos   |
| 101. | <i>Sublime amor</i>             | 2116  | 2116  | 06/05/33 | João de Barro         |



|      |                          |       |       |          |                     |
|------|--------------------------|-------|-------|----------|---------------------|
| 02   | <i>Suplicas de amor</i>  | 605   | 605   | 02/10/47 | Amil                |
| 103. | <i>Suprema ventura</i>   | 14111 | 14111 | 02/10/47 |                     |
| 04   | <i>Sururu na cidade</i>  | 5089  | 5089  | 31/08/34 |                     |
| 105. | <i>Talismã</i>           | 330   | 330   | 02/10/47 | Dino Castello       |
| 06   | <i>Tardes em Lindóia</i> | 625   | 2.934 | 26/01/28 | Pinto Martins       |
| 107. | <i>Tentação</i>          | 545   | 545   | 27/11/46 | Castelo Neto        |
| 08   | <i>Tentadora</i>         | 740   | 740   | 18/11/31 | Marques Júnior      |
| 09   | <i>Tico-tico no fubá</i> | 620   | 620   | 09/04/31 | Eurico Barreiros    |
| 10   | <i>Último beijo</i>      | 650   | 2943  | 02/10/47 | Príncipe dos Sonhos |
| 11   | <i>Uma noite de amor</i> | 110   | 110   | 22/11/24 | Paulo Fontes        |
| 12   | <i>Vitoriosa</i>         | 14113 | 14113 | 02/10/47 |                     |
| 13   | <i>Zombando sempre</i>   | 679   | 679   | 02/10/47 | J. da Paulicéia     |

### Partituras impressas por outras editoras

| <b>Título</b>         | <b>Catálogo</b> | <b>Gênero</b> | <b>Ano</b> | <b>Editora</b>   |
|-----------------------|-----------------|---------------|------------|------------------|
| <i>Soluços d'alma</i> | A.D.F. 466      | Valsa         | s. d.      | A. Di Franco     |
| <i>Dalva</i>          | 6318            | Schottisch    | s. d.      | Bevilacqua (Rio) |

## Anexo V. 2 – Relação das músicas por gênero

### *Valsas*

1. A dor de amar
2. A noite desce
3. Alma em delírio
4. Amando sobre o mar
5. Amor imortal
6. Apaixonadamente
7. Audaz conquista
8. Aurora
9. Beijos ao luar
10. Beijos divinais
11. Branca
12. Coração amargurado
13. Doce ilusão
14. Doce mentira
15. Doce sonho
16. Elza
17. Envelhecer sorrindo
18. Flor de estrada...
19. Glorificação da beleza
20. Idílio suave
21. Lágrimas de amor
22. Longe dos olhos
23. Meu último amor
24. Minha valsa
25. Misteriosa

### *Choros*

1. Levanta poeira
2. Não me toques
3. Os pintinhos no terreiro
4. Sururu na cidade
5. Tico-tico no fubá

### *Fox-trots*

1. Belkiss
2. Bandoleiro
3. Eterno enlevo
4. Fidalgo
5. Flor da noite
6. Ilusões do amor
7. Nuvens
8. O príncipe dos amantes
9. Os teus encantos
10. Talismã
11. Uma noite de amor

26. Morrer sem ter amado
27. Mulher
28. Norzinha
29. Nossa padroeira
30. Nosso ideal
31. Oceano de rosas
32. Perdoa-me
33. Perto do coração
34. Primavera de beijos
35. Reminiscências
36. Ressurreição
37. Rosa desfolhada
38. Saudoso adeus
39. Sedutora
40. Só pelo amor vale a vida
41. Solitário
42. Soluçar de um coração
43. Soluços d'alma
44. Sonhadora
45. Sublime amor
46. Suplicas de amor
47. Suprema ventura
48. Tardes em Lindóia
49. Último beijo

### *Maxixes*

1. Bafo de onça
2. Casar não e casaca
3. Meu bem me leva
4. Moleque sarado

### *Sambas*

1. Cada macaco no seu galho
2. O pé de elefante
3. Zombando sempre

### *Marchinhas*

1. Bebe
2. Benzinho, adeus!
3. É sopa
4. Fui na onda
5. Noites de alegria
6. Quisera não te querer
7. Sonhei contigo
8. Sonhos de baile



***Marchas choro a ragtime***

1. Caidinho por ti
2. Beijinhos de amor
3. Dai-me um beijinho
4. Espalha braza
5. Meu amor, adoro-te
6. Só teu amor
7. Sapequinha
8. Garotas modernas
9. Patinando

***Marchas***

1. Alvorada de gloria
2. Asas brasileiras
3. Madrid

***Rancheras***

1. Camponesa
2. Conchinha de prata
3. Não creio em ti
4. Queridinha
5. Não creio em ti
6. Tentadora

***Schottisch***

1. Dalva

***Tangos***

1. Amargo pranto
2. Amor e medo
3. Astro apagado
4. Ideal desfeito
5. Não te esqueças de mim
6. Olhar fascinador
7. Olhos esquivos
8. Oraciema
9. Por que me enganou
10. Revelação
11. Sonhando amor
12. Tentação

***Canção***

1. Pensando em ti

***Toada sertaneja***

1. Nos dois juntinhos

***(Gêneros não definidos)***

1. Morena perigosa
2. Vitoriosa

**Anexo V. 3** - Lista das gravações feitas em vida de Zequinha de Abreu (até 1935), adquiridas no Arquivo do *site* do Instituto Moreira Salles e digitalizadas em CD.

| Faixa | Título                          | Intérprete                                            | Texto               | Gênero              | Ano Grav/lanç    | Gravadora   | número | Lado      |
|-------|---------------------------------|-------------------------------------------------------|---------------------|---------------------|------------------|-------------|--------|-----------|
|       | <i>Os pintinhos no terreiro</i> | Orquestra Colbaz                                      |                     | Choro               | 1932/1932        | Columbia    | 22141  | A         |
| 2     | <i>Sururu na cidade</i>         | Orquestra Victor Brasileira                           |                     | Choro               | 1934/1943        | RCA Victor  | 800083 | A         |
| 3     | <i>Tico-tico no fubá</i>        | Orquestra Colbaz                                      |                     | Choro               | 1931/1931        | Columbia    | 22029  | B         |
| 4     | <i>Bafo de onça</i>             | Columbia Brazil Dance Orchestra                       |                     | Maxixe              | 1931/1931        | Columbia    | 22061  | A         |
| 5     | <i>Meu bem me leva</i>          | Jazz-band Imperador                                   |                     | Maxixe              | 1925/1929        | Imperador   | 1027   | indef.    |
| 6     | <i>Benzinho adeus</i>           | Artur Castro – (Orq. Pan American Cassino Copacabana) | Ruy Borba           | Marcha Carnavalesca | 1926/1926        | Odeon       | 123157 | indef.    |
| 7     | <i>Garotas modernas</i>         | Arnaldo Pescuma                                       | Príncipe dos Sonhos | Marchinha           | ca. 1930-1932    | Brasilphone | 1001   | indef.    |
| 8     | <i>Eterno enlevo</i>            | Orquestra Pan American Cassino Copacabana             |                     | Fox-trot            | 1925/1927        | Odeon       | 123156 | indef.    |
| 9     | <i>Amor imortal</i>             | Francisco Alves                                       | Braguinha           | Valsa               | 1933/1933        | Odeon       | 11044  | B         |
| 10    | <i>Aurora</i>                   | Gastão Formenti                                       | Salvador J. Moraes  | Valsa               | 1929/1929        | Odeon       | 10497  | A         |
| 11    | <i>Aurora</i>                   | Orquestra Odeon                                       |                     | Valsa               | ca. 1934-35/1935 | Odeon       | 11216  | A         |
| 12    | <i>Aurora</i>                   | Orquestra Parlophon                                   |                     | Valsa               | 1929/1929        | Parlophon   | 129372 | único / 2 |
| 13    | <i>Beijos divinais</i>          | Orquestra Típica Victor                               |                     | Valsa               | 1934/1934        | Victor      | 33772  | A         |
| 14    | <i>Branca</i>                   | Orquestra Colbaz                                      |                     | Valsa               | 1931/1931        | Columbia    | 22029  | A / 2     |
| 15    | <i>Coração amargurado</i>       | Orquestra copacabana                                  |                     | Valsa               | 1931/1931        | Odeon       | 10808  | B         |
| 16    | <i>Lágrimas de amor</i>         | Orquestra Típica Victor                               |                     | Valsa               | 1934/1934        | Victor      | 33865  | B         |
| 17    | <i>Longe dos olhos</i>          | Celestino Paraventi                                   | Salvador J. Moraes  | Valsa               | 1930/1933        | Odeon       | 11022  | B         |
| 18    | <i>Morrer sem ter amado</i>     | Orquestra Típica Victor                               |                     | Valsa               | 1932/1932        | Victor      | 33591  | A         |
| 19    | <i>Nossa</i>                    | Orquestra                                             |                     | Valsa               | ca. 1931-        | Columbia    | 22095  | B         |



|    |                              |                         |              |       |           |           |       |   |
|----|------------------------------|-------------------------|--------------|-------|-----------|-----------|-------|---|
|    | <i>Padroeira</i>             | Colbaz                  |              |       | 32/1932   |           |       |   |
| 20 | <i>Primavera de beijos</i>   | Orquestra Típica Victor |              | Valsa | 1934/1934 | Victor    | 33772 | B |
| 21 | <i>Ressurreição</i>          | Orquestra Típica Victor |              | Valsa | 1934/1934 | Victor    | 33854 | B |
| 22 | <i>Saudoso adeus</i>         | Orquestra Típica Victor |              | Valsa | 1934/1934 | Victor    | 33865 | A |
| 23 | <i>Solúcar de um coração</i> | Gastão Formenti         |              | Valsa | 1929/1929 | Parlophon | 12981 | A |
| 24 | <i>Solúcar de um coração</i> | Orquestra Rádio Central |              | Valsa | 1929/1929 | Parlophon | 13051 | A |
| 25 | <i>Tardes em lindóia</i>     | Celestino Paraventi     | Pinto Martin | Valsa | 1930/1933 | Odeon     | 11022 | A |
| 26 | <i>Último beijo</i>          | Orquestra Típica Victor |              | Valsa | 1932/1932 | Victor    | 33591 | B |



