

## O estilo de Zé da Velha no CD *Só Gafieira!*: práticas de performance do trombone no choro.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Marcos Flávio de Aguiar Freitas  
UFMG – [trombomarcos@hotmail.com](mailto:trombomarcos@hotmail.com)

**Resumo.** Trabalho que investiga as práticas de performance do trombonista Zé da Velha no gênero musical choro, baseado na transcrição e análise de sete choros do CD *Só Gafieira!* (ZÉ DA VELHA; PONTES, 1995). Tem como objetivo demonstrar a importância de Zé da Velha como um referencial de interpretação para os instrumentistas deste gênero popular brasileiro e, especificamente, para as práticas de performance do trombone. No cerne da pesquisa, temos a análise (ALMADA, 2006; KUEHN, 2012; LARUE, 1992; RUSSEL, 2001) das transcrições das fontes primárias (“Acariciando”, “Flor de Abacate”, “Cinco Companheiros”, “Doce de Côco”, “Eu Hein?”, “Sonoroso” e “Chorinho de Gafieira”), ou seja, lead sheets das gravações de áudio das faixas do CD (ZÉ DA VELHA; PONTES, 1995) em edições de performance (BORÉM, 2015).

**Palavras-chave.** Choro. Trombone. Performance. Zé da Velha.

**Title.** *Zé da Velha’s Style on the Cd Só Gafieira!: Trombone Performance Practices in the Brazilian Choro.*

**Abstract.** A study that investigates the performance practices of the trombonist Zé da Velha in the choro musical genre, based on the transcription and analysis of seven choros from the CD *Só Gafieira!* (ZÉ DA VELHA; PONTES, 1995). It aims to demonstrate the importance of Zé da Velha as a reference of interpretation for the instrumentalists of this popular Brazilian genre and, specifically, for the performance practices of the trombone. Finally, at its core, there is the analysis (ALMADA, 2006; KUEHN, 2012; LARUE, 1992; RUSSEL, 2001) of the transcriptions of the primary sources (“Acariciando”, “Flor de Abacate”, “Cinco Companheiros”, “Doce de Côco”, “Eu Hein?”, “Sonoroso” e “Chorinho de Gafieira”), which are audio tracks from the recording (ZÉ DA VELHA; PONTES, 1995) in performance editions (BORÉM, 2015).

**Keywords.** Choro. Trombone. Performance. Zé da Velha.

### 1. Introdução

A pesquisa de elementos característicos da performance do choro já motivou vários estudos. Intérpretes como Paulo Moura, (SPIELMANN, 2008), Pixinguinha, (ARAGÃO, 2001), Jacob do Bandolim, (CORTES, 2006), Raphael Rabello, (NUNES, 2007), Dino 7Cordas, (PELLEGRINI, 2005), Belini Andrade, (ABREU, 2012; LINHARES, 2016), K-Ximbinho, (FABRIS e BORÉM, 2006), Abel Ferreira, (GOMES, 2007), dentre outros, já foram objeto de análise, temas de artigos e dissertações.

José Alberto Rodrigues Matos (1941-), mais conhecido pelo apelido de Zé da Velha, é um dos últimos grandes intérpretes da velha guarda do choro. Tocou com todos os grandes instrumentistas do gênero como Benedito Lacerda (1903-1958), Jacob Pick

Bittencourt ou Jacob do Bandolim (1918-1969), Waldir Azevedo (1923-1980), Abel Ferreira (1915-1980), Altamiro Carrilho (1924-2012), Horondino José da Silva ou Dino 7 Cordas (1918-2006), Jorge José da Silva ou Jorginho do Pandeiro (1930-2017), além de ter feito parte do *Grupo da Velha Guarda* e ter tido a honra de tocar com ninguém menos que Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha (1897-1973), o qual lhe chamava de “meu sobrinho” (JESUS, 1999, p.15).

Vários depoimentos, citados no trabalho de JESUS (1999), já atestaram a importância e a excelência de Zé da Velha como chorão. Segundo Pedro Amorim (Bandolinista):

(...). Ele domina completamente a linguagem do choro, com seus fraseados, contracantos e uma certa malícia. Ele é único. (AMORIM in JESUS, 1999, p.38).

No mesmo sentido, a recordação de Maurício Carrilho (violonista e pesquisador):

(...). Lembro-me que ele gravou uma música do Luís Americano chamada *Intrigas no Boteco do Padilha*. Os contracantos que ele fazia eram espetaculares. Zé da Velha, para mim, é aquele chorão de tradição. (CARRILHO in JESUS, 1999, p.37).

Segundo Mário de Aratanha, diretor da *Kuarup Discos*:

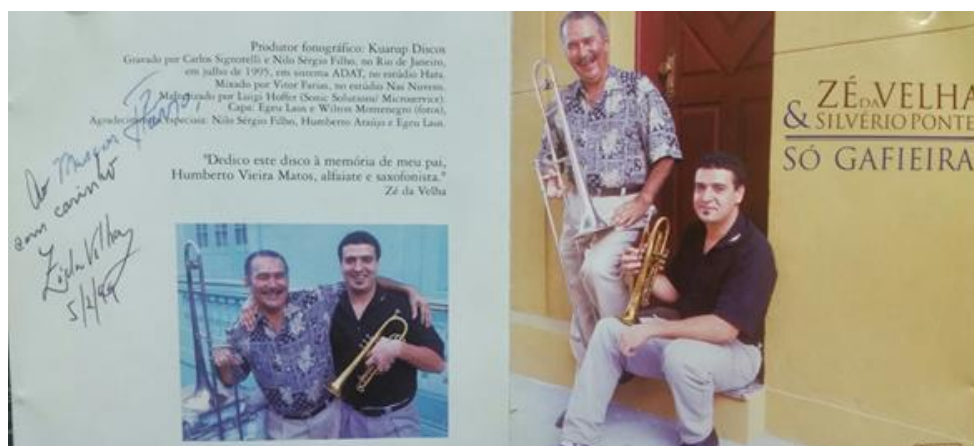
(...). Zé da Velha se tornou um dos instrumentistas mais originais da música brasileira. (ARATANHA in JESUS, 1999, p.39).

Um fator que determina a relevância deste estudo é a escassez de pesquisas acadêmicas que abordem aspectos da performance do trombone na música brasileira e, em especial, no choro. Em uma investigação preliminar, foi possível encontrar algumas pesquisas que envolvem outros instrumentos como o trompete<sup>1</sup> e o saxofone<sup>2</sup>, mas não relacionadas ao trombone. Acreditamos que o desenvolvimento desta pesquisa trará um merecido reconhecimento a um personagem único da história do choro, além de possibilitar reflexões acerca de escolhas interpretativas e performance no choro.

Para a delimitação da pesquisa, o primeiro passo foi a escolha de gravações mais representativas do ponto de vista interpretativo para que pudessem ser transcritas. Em primeiro momento foi selecionado o álbum *Só Gafieira!*, da gravadora *Kuarup*, de 1995 (Fig.1). O CD teve como editor e produtor fonográfico o empresário Mário Aratanha, diretor e fundador da *Kuarup Discos*. Foi gravado em julho de 1995 no estúdio Hara (Rio de Janeiro/RJ) por Carlos Signorelle e Nilo Sérgio Filho em sistema ADAT<sup>3</sup>. Foi mixado por Vitor Farias, no estúdio *Nas Nuvens* e masterizado por Luigi Hoffer (*Sonic*

*Solutions/Microservice*). As fotos e a arte do CD são de Egeu Laus e Wilton Montenegro. Este CD foi o primeiro da carreira “solo”<sup>4</sup> de Zé da Velha, já fazendo dupla com o trompetista Silvério Pontes. Foram selecionados para transcrição sete choros contidos no CD:

1. *Acariciando*: faixa 1 do CD *Só Gafieira!*, 1995 - *Kuarup*. (2’44)
2. *Flor de Abacate*: faixa 3 do CD *Só Gafieira!*, 1995 - *Kuarup*. (3’21)
3. *Cinco Companheiros*: faixa 4 do CD *Só Gafieira!*, 1995 - *Kuarup*. (3’10)
4. *Doce de Côco*: faixa 5 do CD *Só Gafieira!*, 1995 - *Kuarup*. (4’38)
5. *Eu Hein?*: faixa 07 do CD *Só Gafieira!*, 1995 - *Kuarup*. (2’52)
6. *Sonoroso*: faixa 08 do CD *Só Gafieira!*, 1995 - *Kuarup*. (2’47)
7. *Chorinho de Gafieira*: faixa 14 do CD *Só Gafieira!*, 1995 - *Kuarup*. (3’33)



**Figura 1** - Encarte do CD *Só Gafieira!*

Em especial no gênero choro, nas partituras não se anotam aspectos relacionados à expressão, como dinâmica, articulação, ornamentação, etc. A maneira de tocar, juntamente com a forma de improvisação e divisão de vozes, em geral são transmitidas oralmente. Todos estes aspectos não notados fornecem informações valiosas que podem representar mais importância para a caracterização de um gênero ou estilo musical do que a própria partitura (COOK, 1987). Ainda segundo COOK (2006, p.13), “toda música representa uma tradição oral, não importando o quão intimamente esteja ligada à notação escrita”. Para ele a partitura é um *script*, não se trata de um texto pronto, e sua complementação vem com a performance. Neste sentido, estudos feitos a partir de um áudio ou vídeo vêm gerando transcrições chamadas de “edições de performance” (BORÉM, 2015). Essas transcrições carregam, em seu cerne, informações detalhadas a respeito da utilização de elementos técnicos e expressivos por parte dos seus intérpretes.

## 2. Aspectos de transcrição, práticas de performance e análise

Foram identificadas na audição e transcrição das sete gravações escolhidas a ocorrência da maioria das características conhecidas como paradigmas estilísticos do choro apresentados por ALMEIDA (1999) e corroborados por SANTOS (2001), sendo elas: harmonias, aspectos melódicos, ritmos e baixos. A ocorrência destas características reforça a ideia de que técnica e teoricamente estas sete faixas pertençam ao gênero choro.

Para facilitar a análise, optamos por apresentar a transcrição com as vozes do trombone e do trompete sobrepostas (Fig.2), facilitando uma melhor visualização desse “diálogo” existente entre os dois instrumentos, entre as melodias e contracantos, sendo o pentagrama superior com a voz transcrita para trompete em dó e na clave de sol. No pentagrama inferior transcreveu-se a voz do trombone, escrito na clave de Fá. As transcrições encontram-se em som real e nas oitavas reais correspondentes.

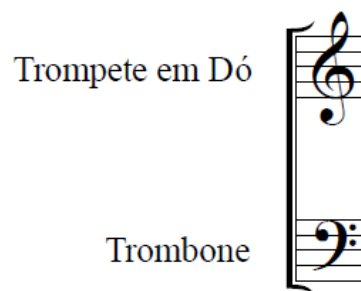


Figura 2 - Forma de pentagrama utilizado nas transcrições.

Todas as obras têm também nas transcrições realizadas a harmonia funcional realizada na gravação pelo grupo acompanhante (Fig.3). Para a citação dos trechos das partituras no texto de análise e figuras optei por utilizar simplesmente o nome do choro e compassos.



Figura 3 - Exemplo da harmonia funcional em *Sonoroso* c.1-5.

A transcrição de um áudio é muito utilizada na musicologia atual, pode produzir fontes primárias relevantes tanto a partir de arquivos de áudio, como LPs, CDs, Fitas, etc, quanto de vídeo, como videocliques, cinema, super 8, etc (BORÉM, 2014). As partituras e *lead sheets*, por si só, não dão conta de expressar todas as intenções do intérprete ou compositor, especialmente elementos subjetivos interpretativos que caracterizam os vários gêneros da música popular.

A transcrição serviu para o reconhecimento de práticas de performance geralmente não escritas em partituras de música popular, como nuances de articulações, dinâmica, tipos de ataque, timbre e efeitos instrumentais. Neste caso, obviamente, optou-se na pesquisa pela anotação destas práticas de performance apenas na linha do trombone.

A partir de uma escuta atenta e minuciosa dos áudios escolhidos foi incluído na transcrição todos os procedimentos e práticas interpretativas do trombonista Zé da Velha, com símbolos e sinais que pudessem representar estes efeitos e articulações (Fig.4), propiciando a qualquer intérprete entender e conseguir se aproximar técnica e expressivamente do estilo e forma de tocar deste trombonista. Por esse caminho então foi possível construir edições de performance (BORÉM, 2015) a partir das gravações, instrumento essencial também, para a análise de sua forma de tocar.



**Figura 4** - Ex. de símbolos que representam ornamentos e *glissandi* em *Sonoroso* c.6-8.

PINTO (2009); JÚNIOR e BORÉM (2011); LINHARES (2011); MOTA JUNIOR (2011); FABRIS e BORÉM (2006), são alguns exemplos de trabalhos que apresentam partituras que traduzem com maior detalhamento as escolhas dos intérpretes que serviram de base para as transcrições propostas.

LARUE (1992) defende que a música tem sua construção baseada em um processo chamado Crescimento (*Growth*). *Sound, Melody, Rhythm, Growth e Harmony*,

SMRGH, acrônimo em inglês que ele emprega para a classificação de cinco elementos que contribuem para a construção do movimento e da forma em música: Som, Melodia, harmonia, ritmo e crescimento.

Seguindo estes parâmetros, as análises que compuseram esta pesquisa consideraram na categoria "Som" os seguintes aspectos: timbre, tessitura, dinâmica, articulações; em "Harmonia", tendo como objeto o entendimento harmônico dos contracentos, temos combinações verticais, consonâncias, dissonâncias, tensões, ritmo harmônico em relação a melodia principal. Em "Melodia", poderemos ver movimentos melódicos, relações motivicas e intervalares, perfil melódico formado pelo conjunto de sons. No "Ritmo", apesar de não termos uma *lead sheet* como fonte para comparação, não foi trabalhado apenas a relação de duração entre as figuras ou o ritmo por si só, mas também a ocorrência de células e padrões, periodicidade e intensificação das mudanças realizadas pelo intérprete nesse aspecto.

LARUE (1992) descreve um quinto elemento, o crescimento, relacionado à forma que é considerado o mais importante e também o mais complexo. Ele engloba a articulação entre todos os elementos e procedimentos interpretativos no decorrer da peça, sendo por isso dependente do “movimento” musical para sua percepção e entendimento. Mudanças de timbre, textura, ritmo, alterações do desenho melódico, tessitura podem ser exemplos de articulações na análise do crescimento.

Ainda segundo o método de análise de LARUE (1992), estes cinco elementos podem ser avaliados em diferentes dimensões: ampla, média e local, para que seja garantida mais eficiência na análise. Estas dimensões são flexíveis, podendo mudar de acordo com a visão do pesquisador, já que um aspecto considerado amplo em um determinado ponto do processo, poderá ser tratado como pequeno ou médio em outro momento.

A dimensão ampla trata a obra como um todo, ou em outra visão, neste caso, no conjunto de interpretações de um *performer*. O que deve ser observado para caracterização desta dimensão é o reconhecimento de um ciclo completo, com início, meio e fim. Na dimensão ampla, a análise poderá incluir, entre outros elementos, mudanças de tonalidade, conexões temáticas, métricas e de andamento e a variedade de formas empregadas.

Na dimensão média, o analista se atenta para as características de partes individuais da peça. Nessa dimensão o analista tenta articular como cada parte interage em relação ao todo. Apesar de estar entre os extremos, ela funciona como uma catalizadora de um sentimento maior, na formação de idéias musicais em trechos, seções ou partes da peça.

A dimensão local se refere às frases, motivos, padrões rítmicos, figuras melódicas, frases em acordes individuais, estruturas menores.

Há também a possibilidade de sobreposição destas dimensões, dependendo das características do entorno e sua relação entre elas. Ainda sobre a utilização desta forma de análise, durante o processo, quando uma dimensão não se mostrou eficaz para a análise de um determinado trecho, a mesma não foi levada em consideração.

#### 4. Conclusões

A presente pesquisa demonstrou que a forma de tocar de Zé da Velha representa muito mais que um sotaque ou estilo, mas uma linguagem, assim como o próprio gênero choro visto em uma dimensão mais ampla. Dentro do gênero choro, que abrange uma infinidade de características melódicas, harmônicas, formais e rítmicas, Zé da Velha se impõe como um referencial de performance não só para trombonistas, mas para qualquer intérprete do choro. Suas opções interpretativas fizeram com que esta linguagem performática fosse se cristalizando com o tempo, construindo um estilo próprio e genuíno de interpretação, fundamentado em experiências e aprendizados informais com grandes nomes do choro, dentre eles o “mestre” Pixinguinha.

Por meio da análise baseada em princípios constantes nos trabalhos de LARUE (1992), RINK (2002) e RUSSELL (2001), pudemos chegar à conclusão que a recorrência de suas escolhas interpretativas, tanto na melodia, quanto no contracanto, apontam para uma unidade estilística presente em todos os choros analisados, nos cinco parâmetros apontados por Jan LaRue (1992), sendo eles o *Som, Ritmo, Melodia, Harmonia e Crescimento*.

No parâmetro "*Som*" vimos que no seu timbre não foram observadas variações que merecessem nenhum comentário em especial. Zé da Velha não usou nenhuma surdina ou efeito de mudança timbrística no seu instrumento nas gravações analisadas. Apesar disso, nuances de *crescendi* e *decrescendi*, ataques mais articulados ou mais brandos sempre alteram, mesmo que sutilmente, seu timbre (Fig.5).



**Figura 5** – Ataque forte com acento e *decrecendo* em *Acariciando* c.106-107 e *crescendo* para *forte* no final com acento na última nota c.108-109.

Nas articulações concluímos que Zé da Velha usa basicamente as sílabas *Dá* e *Tá*. Na maioria das vezes é usado o *Dá* para realização das frases e o *Tá* para realizar os *staccati*, diminuindo o valor das notas fazendo com que elas soem mais curtas e mais separadas e também quando se quer um acento, ou forma mais incisiva de obtenção do som, mas com a nota mais longa. Quanto a finalização das notas, Zé da Velha simplesmente interrompe o fluxo de ar. Na prática do choro é mais comum a cesura do som através do controle do sopro, sendo que a interrupção do som pela língua no bucal não foi observada.

Na dinâmica não foram identificados muitos momentos de variação. A maior parte do tempo Zé da Velha toca em *mf* (meio forte). Foram identificados na escuta alguns momentos em *p* (piano) e *f* (forte), alguns *crescendi* e *decrescendi* que foram transcritos nas partituras. Especificamente nos momentos onde Zé da Velha tocava *f* (*forte*), este sempre era precedido de um *crescendo* ou em finais de frases ou partes.

Quanto à tessitura, observando os sete choros transcritos, encontramos de Fá1 – Dó4 (Fig.6). A nota Fá, mais grave, foi encontrada nos choros *Cinco Companheiros* e *Eu hein?* e a nota Dó, mais aguda foi encontrada apenas no choro *Eu hein?*, o que fez com que este choro tenha sido o de maior amplitude de extensão, Fá1 – Dó4.

**Figura 65** – Tessitura em dimensão ampla Fá1 – Dó4.

No parâmetro "*Ritmo*", Zé da Velha não foge do padrão tradicional do choro, valorizando as síncopes, as antecipações e as divisões rítmicas características do choro, sempre através da articulação. Apesar disso, este procedimento não é padronizado, ele não



toca da mesma maneira toda vez que aparece uma antecipação ou uma síncope, podendo ocorrer pequenas variações de intenção, com maior ou menor projeção ou duração das notas.

Com relação à "Melodia", a construção da identidade melódica de Zé da Velha se caracteriza pelo uso de articulações diferenciadas e de vários ornamentos, em especial os *glissandi* e os *mordenti*. Sua improvisação melódica segue padrões tradicionais do choro, assim como um padrão harmônico verticalizado (Fig.7).

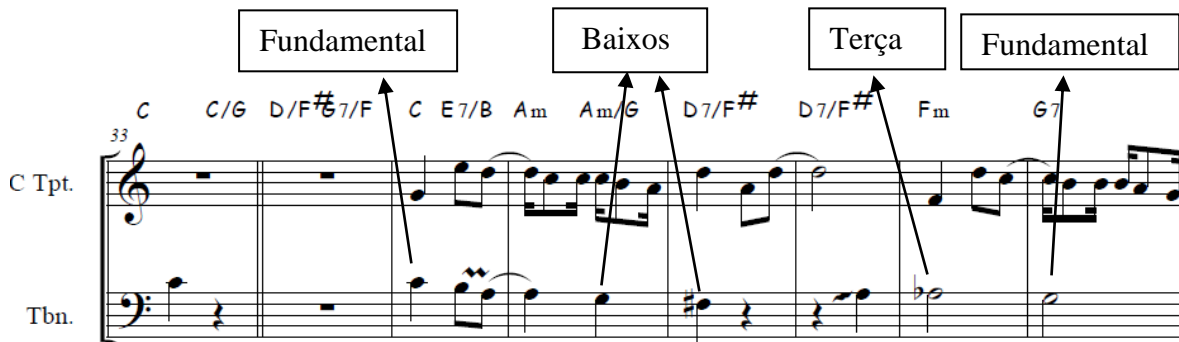


The figure displays a musical score for improvisation in *Chorinho de Gafeira*, measures 146-156. The score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The harmonic progression is indicated by chords above the staff.

- System 1 (Measures 146-150):** Chords: D7, D7, Dm, G7(b13), C. Measure 150 includes the instruction "Improviso Trombone".
- System 2 (Measures 151-155):** Chords: Ebdim, Dm7, G7, C, Ebdim.
- System 3 (Measures 156-160):** Chords: Dm, G7, Gm, C7, F. A box labeled "Retorno ao tema" is placed over measures 157-160.
- System 4 (Measures 161-165):** Chords: Bb7, Em, Ebm, Dm, Db7(11), C, G7.

Figura 7 – Improvisação em *Chorinho de Gafeira* (c.150-156) com retorno ao tema c.157.

No parâmetro "*Harmonia*", foi analisado a forma de Zé da Velha pensar seus improvisos e contracantos. Segundo RUSSELL (2001) existem dois modelos: Um modelo de abordagem vertical e um horizontal. Diante das análises percebemos nitidamente uma abordagem vertical na concepção dos contracantos de Zé da Velha (Fig.8).



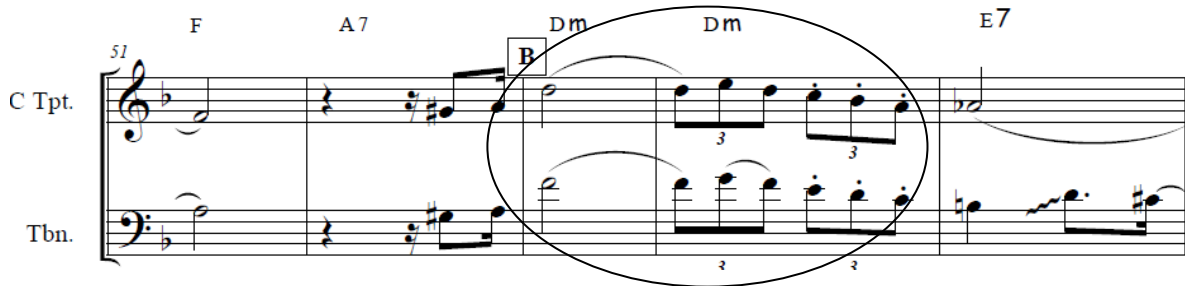
The figure shows a musical score for C Tpt. and Tbn. in C major, measures 33-40. The C Tpt. line is in treble clef, and the Tbn. line is in bass clef. Above the staff, four boxes labeled 'Fundamental', 'Baixos', 'Terça', and 'Fundamental' have arrows pointing to specific notes in the C Tpt. line. Chord symbols are written above the staff: C, C/G, D/F#, G7/F, C, E7/B, Am, Am/G, D7/F#, D7/F#, Fm, G7.

Figura 6 – Explicitação da harmonia em *Flor de Abacate* c.33-40.

No parâmetro "*Crescimento*", de acordo com as análises, a recorrência de suas escolhas interpretativas, tanto na melodia, quanto no contracanto, apontam para uma unidade estilística e conseqüente articulação de todos os parâmetros analisados, corroborando com a ideia de uma estilística particular do *performer*. Esta unidade presente em todas as performances analisadas demonstra uma verdadeira e única linguagem performática, que se traduz em uma identidade, que conseqüentemente, influenciou e influencia vários outros *performers*.

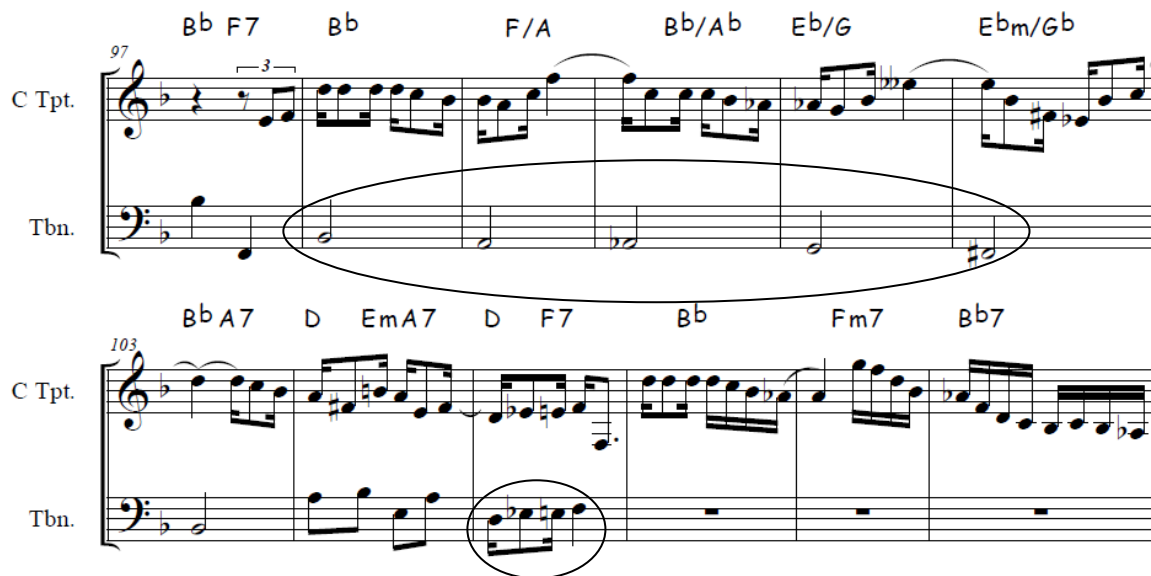
De uma forma geral, na análise da forma como Zé da Velha faz e pensa seus solos e contracantos, percebemos que ele desenvolveu realmente uma linguagem no trombone para interpretar seus choros. Nas melodias é clara a utilização de aspectos característicos do “molho” no choro como mudança de métrica melódica, uso de ornamentos como *glissandi*, *apojjaturi* e *mordenti*. Nos seus contracantos, vimos que ele utiliza-se amplamente de fundamentais, terças e sétimas nos tempos fortes, arpejos, tríades, sempre com fundamentais ao final de cada seção. Desta forma Zé da Velha conduz seus contracantos delineando toda a harmonia, isto é, a estrutura harmônica é claramente percebida através do desenho melódico de seu improviso, o que demonstra seu pensamento verticalizado na construção de seus contracantos. Outras características encontradas são as terças “caipiras” (Fig.9) e os cromatismos (Fig.10) que servem para se alcançar alguma nota do acorde, dando fluência à

linha melódica, uma relação direta com o que já chamamos de baixaria no choro, que é transportada por Zé da Velha do violão (Fig.11) para o seu instrumento melódico.



The image shows a musical score for two instruments: C Tpt. (C Trumpet) and Tbn. (Tuba). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The measures shown are numbered 51 to 54. Above the staff, the chords are labeled: F, A7, Dm, Dm, and E7. A circled section in the Tbn. part, spanning measures 53 and 54, shows a melodic line that is a third above the main melody. This line consists of eighth notes: Bb, B, C, D, E, F, G, A, Bb. The C Tpt. part has a melodic line in the upper register, with a circled section in measure 53 showing a triplet of eighth notes: Bb, B, C.

**Figura 9** – Utilização de uma terça acima da melodia principal em *Acariciando* c.53-54.



The image shows a musical score for two instruments: C Tpt. (C Trumpet) and Tbn. (Tuba). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The first system shows measures 97 to 103. Above the staff, the chords are labeled: Bb F7, Bb, F/A, Bb/Ab, Eb/G, and Ebm/Gb. The C Tpt. part has a melodic line with a circled section in measure 97 showing a triplet of eighth notes: Bb, B, C. The Tbn. part has a circled section in measure 100 showing a chromatic line: Bb, B, C, D, E, F, G, A, Bb. The second system shows measures 103 to 105. Above the staff, the chords are labeled: Bb A7, D, EmA7, D, F7, Bb, Fm7, and Bb7. The C Tpt. part has a melodic line with a circled section in measure 103 showing a chromatic line: Bb, B, C, D, E, F, G, A, Bb. The Tbn. part has a circled section in measure 105 showing a chromatic line: Bb, B, C, D, E, F, G, A, Bb.

**Figura 10** – Em *Cinco Companheiros* c.98-103 temos um cromatismo descendente expandido em mínimas evidenciando os baixos de cada acorde. No c.105 temos um cromatismo ascendente e dentro do próprio compasso.



**Figura 11** – Zé da Velha tocando violão (Encontro informal 2016 – Acervo Zé da Velha e Silvério Pontes).

### Referências

- ABREU, Marcela Nunes. *Três choros para flauta de Belini Andrade: Morena Marta, Estrambótico e Uma flauta doce*. Belo Horizonte: UFMG, 2012 (Dissertação de mestrado).
- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Campinas: UNICAMP, 1999 (Dissertação de mestrado).
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. (Dissertação de Mestrado).
- BORÉM, Fausto. *Por uma análise da performance em vídeos de música, um "mapa visual de performance" (MVP) e uma "Edição de performance audiovisual" (EPA)*. In: Anais do I Congresso da TEMA, Salvador, n.1, p.100-108, 2014.
- BORÉM, Fausto. *Reflexos editoriais das práticas de performance: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789-1847)*. *Revista Debates*. Rio de Janeiro, n.14, p.52-57, 2015.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: Oxford University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Trad. Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.
- CORTES, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Campinas: UNICAMP, 1999 (Dissertação de mestrado).
- FABRIS, Bernardo; BORÉM, Fausto. *Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação entre o choro e o jazz*. *Per Musi*, n.13, 2006, p. 5-28.
- GOMES, Wagno Macedo. *Chorando baixinho de Abel Ferreira: aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos*. Belo Horizonte: UFMG, 2007 (Dissertação de Mestrado).
- JESUS, Sérgio Luiz de. *Zé da Velha: Vida e Trajetória no Choro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999 (Dissertação de mestrado).
- JÚNIOR, Nilton Moreira; BORÉM, Fausto. *Traços do ragtime no choro Segura ele de Pixinguinha: composição, performance e iconografia após a viagem a Paris em 1922*. *Revista Per musu*, no.23. Belo Horizonte, 2011.

- KUEHN, F.M.C. *Interpretação – reprodução musical – teoria da performance*: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, 2012, p. 7-20.
- LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. Warren: Harmonie Park Press, 1992.
- LINHARES, Leonardo Barreto. *Os choros de Belini Andrade*: estilo composicional e suas implicações na performance. Belo Horizonte: UFMG, 2016 (Dissertação de doutorado).
- LINHARES, Leonardo Barreto; BORÉM, Fausto. *A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca*: hibridismo entre o baião e o bebop. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.28-38.
- LIMA, Sônia Albano. *Performance musical e suas interfaces*. Sonia Ray (Org.). Goiânia: Editora Vieira, 2005.
- MOTA JUNIOR, Pedro. *Dois estudos de caso do trompete no choro: Flamengo de Bonfiglio de Oliveira e Peguei a Reta de Porfírio Costa*. Belo Horizonte: UFMG, 2011 (Dissertação de mestrado).
- NATTIEZ, Jean Jacques. *O desconforto da musicologia*. Tradução brasileira: Luis Paulo Sampaio. In: *Per Musi - Revista acadêmica de música*, nº 11, pp. 136, 2005.
- PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. Campinas: UNICAMP, 2005. (dissertação de mestrado)
- PINTO, Marcelo Gama e Mello de Magalhães. *Frevo para piano de Egberto Gismonti*: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance. Belo Horizonte: UFMG, 2009 (dissertação de mestrado).
- RINK, John. “Analysis and (or?) Performance.” In: *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.35-58.
- RUSSELL, George - *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* - Concept Publish Company, 40 Shepard Street; Cambridge, MA 02138, 2001.
- SANTOS, Rafael dos (2001). Análise e considerações sobre a execução dos choros Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali, *Per Musi*. Belo Horizonte, v.3, p.5-16.
- SPIELMANN, Daniela. “*Tarde de Chuva*”: A contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no Samba-Choro e na Gafieira, a partir da década de 70. Rio de Janeiro: Unirio, 2008. (Dissertação de Mestrado)
- ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério. CD *Só Gafieira!*. Rio de Janeiro: Kuarup, 1995.

---

<sup>1</sup> MOTA JUNIOR, Pedro. *Dois Estudos de Casos do Trompete no Choro: Flamengo de Bonfiglio de Oliveira e Peguei a Reta de Porfírio Costa*. Belo Horizonte: UFMG, 2011 (Dissertação de Mestrado).

<sup>2</sup> SPIELMANN, Daniela. *Tarde de Chuva: A Contribuição Interpretativa de Paulo Moura para o Saxofone no Samba-Choro e na Gafieira, a partir da década de 70*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008 (Dissertação de Mestrado).

<sup>3</sup> *Alesis Digital Audio Tape (ADAT)*. Sistema lançado em 1991 para gravação digital de áudio usando uma fita similar ao formato VHS dos tradicionais videocassetes. Cada fita tinha a capacidade de gravar 8 canais simultaneamente. Um grande número de pistas podiam ser utilizadas simultaneamente sincronizando diversas máquinas ADAT. Disponível em <<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/ADAT>>. Acesso em: 27 set. 2016.

<sup>4</sup> Leia-se “solo” por ser o primeiro trabalho onde Zé da Velha é o interprete principal, apesar deste CD inaugurar a parceria com Silvério Pontes.