XII ENABET
SALVADOR 2025
ETNOMUSICOLOGIA
SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025

José do Carmo (José César de Lima): Um panorama do choro em Pernambuco

João Eduardo Moreira Guimarães
Mestrando no PPG-MUS / UnB
Eduardomoreiraguimaraes@gmail.com
GT - 3: Abordagens biográficas na etnomusicologia

Resumo:
José do Carmo (1899-1977) foi um músico, violonista e compositor de choros que atuou toda sua vida no Recife. Participando da Rádio Clube do Recife entre 1937 até a sua morte, exerceu e recebeu influências de músicos da cena do choro no Recife do século XX, como Canhoto da Paraíba e Rossini Ferreira. Sua atuação como solista se destacou na época, embora tenha pouca repercussão nos dias de hoje. Em 1959, junto a estes colegas, sua esposa Melita, Dona Ceça e João Dias, é recebido na casa do carioca Jacob do Bandolim, que valoriza o *musicar* dos pernambucanos, produzindo uma série de documentos destes para o seu acervo pessoal, contando com fotos e fonogramas. Compreendemos que José do Carmo atua a partir de sua realidade, incorporando sua voz pessoal a elementos culturais compartilhados. Para analisarmos a atuação do músico, utilizamos a metodologia de Timothy Rice (1987), que se baseia em um triângulo dialético entre indivíduo, sociedade e construção histórica. Sendo assim, observamos na obra de José do Carmo uma coerência com a história da cidade do Recife, além da influência de estruturas sociais como a rádio, sendo a agência do indivíduo dialeticamente responsável pela construção de sua estética musical a partir de seu contexto.
Palavras-chave: Violão de choro no nordeste; Memória Cultural; Biografia em contexto.

José do Carmo: Paths of 'Choro' in Pernambuco.

Abstract:
José do Carmo (1899-1977) was a guitarist and composer closely related to the choro tradition, who acted his entire life in Recife - Pernambuco. José worked in Rádio Clube do Recife from 1937 until his death, influencing and being influenced by his peers, like Canhoto da Paraíba and Rossini Ferreira. His solo guitar aesthetic was highlighted throughout his life, although it's now forgotten. In 1959, José do Carmo and peers travelled to Rio de Janeiro, to visit the influential Jacob do Bandolim, who received them with much praise. Jacob then produced important documents to his private archive, like phonograms and photos of José do Carmo. We understand that José do Carmo acts from his reality, making sense of his shared cultural elements. So, to analyse his work, we use Rice's (1987) methodology that's based on the dialectical triangle between individual, society and historical construction. We observed historical cohesion and direct influence by the social structures, dialoguing with José do Carmo individual agency into his musical aesthetic construction.
Keywords: Brazilian choro guitar; Popular music history; musicology of the individual

Introdução

José do Carmo (1899-1977) é uma entre tantas figuras da música popular que apesar de suas contribuições em sua comunidade local, permanece esquecido. Violonista, compositor, professor e articulador da cena do choro da cidade do Recife, é considerado por figuras como Henrique Annes um dos mais influentes músicos da história do choro em Pernambuco. Busco, neste trabalho, explorar um pouco de sua contribuição para o cenário

do choro no Recife e também nacional, a partir de sua trajetória e teia de relações. Para melhor compreensão de suas práticas, posicionaremos José do Carmo em relação ao seu contexto.

Este trabalho faz parte do GT 3 do XII ENABET, que ocorreu em Novembro de 2025 em Salvador, cujo Grupo de Trabalho tem como norte a produção etnomusicológica centrada no indivíduo, buscando evidenciar trajetórias pessoais e as relações que o modelam. A temática em José do Carmo e o choro em Recife é o objeto de pesquisa do meu mestrado em andamento pelo PPGMUS / UnB.

Baseei-me na proposta metodológica de Timothy Rice (1987), que desenvolve sua conceituação a partir de uma frase de Geertz, que descreve os sistemas simbólicos como "historicamente construídos, socialmente mantidos e individualmente aplicados". O autor então conceitua as bases da cultura em três pilares, sempre em diálogo: as construções históricas, a sociedade e o indivíduo.

Este paradigma nos permite um olhar mais atento ao indivíduo, evidenciando processos individuais, relacionados à experiência, gosto, e outras particularidades. Estas ações dos sujeitos podem ser mais complexas de serem observadas em um contexto mais amplo, com foco apenas nas estruturas sociais (como era mais comum na etnomusicologia). Além disso, a natureza dialética do modelo permite que os três pilares estejam sempre conectados: temos sempre em mente o indivíduo criativo no contexto da manutenção social e da construção histórica.

Sendo assim, a estrutura deste texto se dá em 3 pontos principais: a compreensão do contexto histórico, geográfico e sociocultural que circunda José do Carmo; sua trajetória pessoal; e, por fim, alguns desdobramentos da sua atuação. Optei por dividi-los dessa forma para proporcionar uma noção de temporalidade linear.

O objetivo deste trabalho é, assim, analisar a trajetória artística de José do Carmo como indivíduo dentro do seu contexto artístico e social, entendendo o músico como um agente transformativo na cena musical do Recife no século XX. Ao compreender as estruturas por trás de sua trajetória, temos melhor entendimento dos materiais culturais disponíveis para a atuação do músico, ao mesmo tempo em que ao analisarmos a sua trajetória pessoal, podemos evidenciar as estruturas e mudanças sociais ocorridas durante a sua trajetória. A dialética indivíduo-sociedade-história é ressaltada por esta abordagem.

Para o primeiro ponto — compreensão do contexto histórico, geográfico e sociocultural — partimos da pesquisa sobre o cenário do Recife no século XIX, da formação

do choro tanto em âmbito nacional quanto local, e das transformações que ocorreram ao longo do século XX. O gênero se consolidou no Rio de Janeiro, mas também tem fortes raízes em Pernambuco. Temos no centro da cidade do Recife a região onde José do Carmo morou e atuou em grande parte de sua vida. Além de centro político, essa região também se mostra um importante centro cultural, concentrando grande parte das agremiações carnavalescas, rodas de choro, rádios e teatros.

No segundo ponto — sua trajetória pessoal — veremos a atuação profissional do José do Carmo, marcada pela sua presença de aproximadamente 40 anos na Rádio Clube de Pernambuco. Na Rádio, José acompanhou orquestras regionais como o "Regional do Felinho" e "Regional da Rádio Clube", e também solou e acompanhou números de violão, com destaque para o programa "Clube das Cordas", que ele presidiu, voltado para o violão e cordas dedilhadas, e o "Um quarto de Hora", em que ele semanalmente tocava suas composições sozinho por 15 minutos.

Isso aprofundou suas relações sociais, uma vez que José do Carmo se articulou com alguns dos músicos mais relevantes da época, como Rossini Ferreira, Canhoto da Paraíba (Francisco Soares), Felinho (Félix Lins de Albuquerque) e o carioca Jacob do Bandolim, a partir do seu trabalho na Rádio Clube. Compreendemos então que a estrutura sócio-econômica representada pelas Rádios tem impacto direto na vida do músico, sendo uma das estruturas definidoras dos processos musicais de José do Carmo.

A relação de José e Jacob do Bandolim foi marcada por uma viagem que o pernambucano fez junto a parceiros rumo à casa do carioca em 1959. Desta viagem, Jacob guardou em seu acervo pessoal diversas fitas com composições e interpretações de José do Carmo, além de uma breve biografia que ele gravou em áudio sobre o violonista. A memória do músico também foi preservada em acervos pessoais, como o do bandolinista Marco Cézar, e também o de Francisco Dias (Filho de Conceição Dias), assim como o da pianista Neusa França.

Por fim, temos o terceiro ponto — desdobramentos da sua atuação — que se define pelo impacto social de sua trajetória pessoal. José do Carmo atuou como professor, atividade relacionada ao seu trabalho na rádio, uma vez que estimulou alunos a participarem de seus programas como calouros. A mais marcante musicista que atravessou a vida docente de José do Carmo foi Dona Ceça (Conceição Dias), violonista tida como sua maior intérprete; tendo esta posteriormente passado seus aprendizados a Henrique Annes, violonista plural, que teve grandes vivências na música popular e erudita. Muito do que temos de material sobre José

do Carmo existe pela dedicação destes dois. Portanto, sua atuação como professor teve grande relevância na preservação e difusão de sua obra. A música do compositor também foi gravada por artistas como Joel Nascimento e Evandro do Bandolim, fruto da preservação e difusão promovida especialmente por Henrique Annes e Dona Ceça.

O cenário músico-cultural do Recife e formação do choro

O Choro tem grande parte do seu desenvolvimento no Rio de Janeiro. Com a chegada da corte portuguesa no começo do século XIX, houve uma forte transformação cultural, política e socioeconômica na região, gradualmente impactando o país ao longo do século. Não chegaram apenas pessoas, mas sim uma nova classe social com todo seu aparato e suas práticas culturais. As novidades da Europa passaram a circular com ainda mais facilidade, pela abertura dos portos, e pela nova elite econômica que buscava saciar suas necessidades e aspirações culturais, importando professores, instrumentos e partituras.

Neste contexto, temos um grande fluxo de gêneros musicais que faziam sucesso no exterior ao longo do século XIX, como a polca, valsa, habanera e tango, muito bem recebidos no Brasil. O piano e a flauta, assim como seus executantes, também vinham de terras distantes, como o flautista belga Mathieu André Reichert, que excursionou pelo Brasil e teve uma relação de proximidade com o flautista Joaquim Callado. Estes, entre outros trânsitos, promoviam mudanças que vieram a culminar no choro.

Na segunda metade do Século XIX, Callado desenvolveu a linguagem da polca, tocando flauta junto ao violão e cavaquinho. Anacleto de Medeiros desenvolve uma vivência relacionada às bandas marciais de música, também desenvolvendo a polca e, especialmente, o “Scottish”. Somando a Chiquinha Gonzaga, relacionada às práticas do piano, são estes os expoentes musicistas cariocas da geração que fundamentou o choro, misturando essas linguagens com a realidade local de sua época.

Neste contexto, músicas negras, como o lundu, ou urbanas, como as modinhas, logo se cruzam com a polca, formando diversas estéticas para o que viria a ser chamado de choro.

Em Pernambuco temos a predominância da música sacra até o século XIX, com uma longa tradição de música litúrgica e seu ensino desde o início da colonização (KIEFER, 1976, p. 22). Vale notar que a região liderou a economia nacional até o começo do século

XVIII, a partir do comércio do açúcar. Essas elites de religião católica continuaram com certo desenvolvimento econômico a partir do algodão no século XVIII, o que garantiu desenvolvimento constante da cidade do Recife, responsável pelo porto que escoava todos estes produtos para o mundo. Esta transição do açúcar para o algodão também marca uma mudança social e política de um modelo colonial para o começo do desenvolvimento burguês, visto que o algodão rumava às novas indústrias europeias. Essa transformação social, somada a abertura dos portos atinge a música.

Em *O piano em Pernambuco* (DANTAS, 1987), percebemos que o piano atua como uma grande inovação cultural das elites do século XIX do estado, alterando a fruição musical, que começa a se desprender de um contexto musical sacro, voltando-se para as *Soirées* (logo denominadas como saraus) caseiras. Temos, então, uma transformação das práticas musicais a partir das novidades do emergente modo de vida burguês do século XIX, assim como também ocorreu no Rio de Janeiro (embora lá mais relacionado à corte).

Nas práticas do piano em Pernambuco, temos como expoentes as figuras de Misael Domingues, Alfredo Gama, Ernesto Fischer, Argentina Maciel, Euclides Fonseca, Sérgio Sobreira; e posteriormente, Raul Moraes, Nelson Ferreira, Tia Amélia (Amélia Brandão Nery), Capiba e Elyanna Caldas. Estes foram nomes que compunham, tocavam e ensinavam nesta inovadora estética pianística. Influenciados especialmente pela polca, valsa, habanera, as óperas e operetas, o teatro de revista e os choros cariocas, estes músicos convergiram especialmente para um estilo (entre outros) de valsa lenta, com melodias simples e de poucas seções.

Acompanhando o piano, surge um aparelho de comunicação cultural que conta com as vendas de partituras, migração de professores e performers musicais, e o começo de aulas particulares. Essa nova dinâmica relacionada à “alta cultura” e bens de consumo se instaura em Pernambuco, e começa a se firmar em todo o Brasil.

Outro elemento importante para ser discutido para entendermos esse princípio da prática do choro na região, é o contexto do violão. É difícil demarcar exatamente quando a viola (parente direto mais antigo do violão) chega ao estado, embora esteja presente desde a colônia. Segundo Amorim (2018), a viola em Pernambuco já esboça reconhecimento formal em um ambiente de concerto logo nas primeiras décadas do século XIX, contando com concertos e solos em teatros.

O violão surgiu na europa em meados do século XIX, logo sendo abraçado pelos brasileiros. Como observado por Taborda (2011), um dos métodos de violão mais

importados (e influentes) no Rio de Janeiro era o do espanhol Fernando Sor. Em Pernambuco, podemos observar essa circulação pela quantidade de anúncios de "*methodos*" no Diário de Pernambuco[1], o mais importante veículo de comunicação do estado na época. Percebemos que o nome do italiano Ferdinando Carulli parece ser o preferido no estado, visto sua maior frequência em anúncios de compra e venda. O gosto pela cultura italiana estava em alta durante o século XIX, como podemos observar pela vastidão de óperas e estilos orquestrais inspirados pelo país, sendo muitos dos grandes compositores Brasileiros enviados para estudar lá.

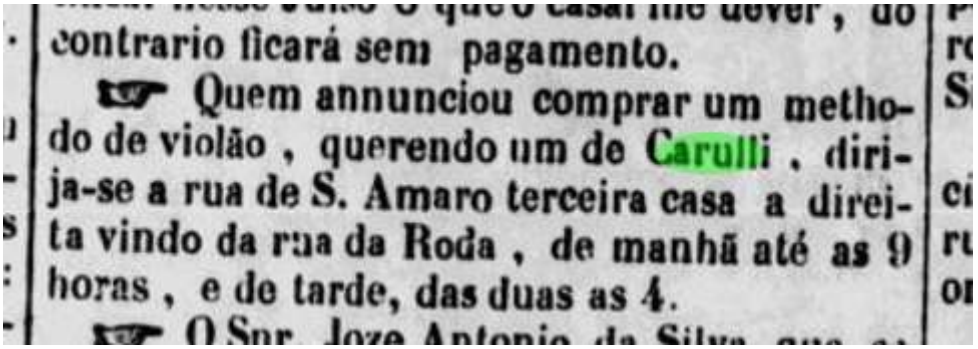

contrario ficará sem pagamento.
☞ Quem annunciou comprar um metho-
do de violão, querendo um de Carulli, diri-
ja-se a rua de S. Amaro terceira casa a direi-
ta vindo da rua da Roda, de manhã até as 9
horas, e de tarde, das duas as 4.

Figura 1: Diário de Pernambuco. Ano 1842, Edição 00137, p.4.

O violão assume um lugar de instrumento popular, por ser barato e de manutenção simples, sendo muito aproveitado por classes mais pobres. Nas elites, observamos que a preferência se deu pelo piano. Ambos tinham seu repertório instrumental, mas também foram muito usados no acompanhamento de canções e modinhas, onde tiveram grande difusão. Com papel social e musical parecido, escolas musicais com influências européias e apelo criativo local, o encontro destas duas práticas veio encontrar terreno fértil em José do Carmo.

Segundo Henrique Annes, José do Carmo foi o melhor tradutor desta estética de valsas recorrentes no piano para o seu instrumento, misturando esta linguagem com as práticas do choro e idiomatismos do violão. José também compôs choros, maxixes, "jongos"[2], frevos, canções entre outros ritmos populares na sua época. Foram catalogadas 47

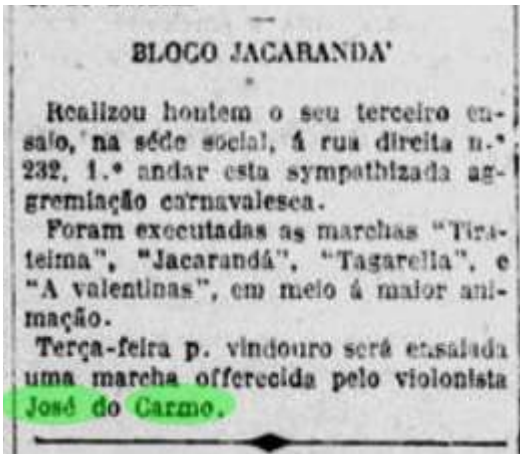
[1] Pesquisa realizada de forma digital na Hemeroteca Digital Brasileira (https://memoria.bn.gov.br/hdb/periodico.aspx).

[2] Existe uma discussão sobre o Jongo. A música "interrogando", de João Pernambuco, é considerada um maxixe, porém com um idiomatismo violonístico próprio. Posteriormente a sua gravação original, foi catalogada como "Jongo", como o ritmo afro-brasileiro que não se assemelha à composição original, havendo um problema terminológico a ser debatido. Tendo "interrogando" inspirado diversas composições no mesmo

composições do violonista, sendo 40 resgatadas por partitura ou fonograma, e mais 7 listadas em arquivos ou referências mas ainda sem acesso. Posso afirmar com certeza que muitas outras foram perdidas ao tempo devido a falta de registro e preservação. Destas 40 músicas, 20 são identificadas como valsa, demonstrando predominância neste repertório.

Note que as bandas marciais também estiveram presentes no nordeste, seja nas capitais litorâneas ou também nos interiores, porém, o processo de formação de repertório a partir destas mesmas práticas (polca, maxixe etc), desaguou na formação do frevo. Este é um dos pontos de divergência mais importantes para a formação do choro na região do nordeste quando comparado ao Rio de Janeiro; visto que uma parcela significativa dos músicos, agremiações, escolas e outros tipos de instituições musicais que no Rio de Janeiro colaboraram na formação e fixação do choro, no nordeste trabalharam em prol de um movimento paralelo, a formação e fixação do frevo, especialmente a modalidade "frevo de rua".

Ao mesmo tempo, também observamos que o frevo também se desenvolve dentro dos blocos líricos, mais relacionados à orquestra de pau e corda. Essas orquestras de pau e corda contam com instrumentos tipicamente relacionados ao choro, como violão, cavaquinho e flauta. Observamos no Diário de Pernambuco que José do Carmo ofereceu uma marcha ao bloco Jacarandá, concretizando o trânsito entre o choro e o frevo em José do Carmo. O Acervo do violão brasileiro produziu o Festival Acordes na Rádio, onde ocorreu a gravação de um outro frevo do compositor pelas mãos de Paulo Bellinati e Weber Lopes.



BLOCO JACARANDA'

Realizou hontem o seu terceiro ensaio, na séde social, á rua direita n.º 232, 1.º andar esta sympathizada aggremiação carnavalesca.

Foram executadas as marchas "Tira-teima", "Jacarandá", "Tagarella", e "A valentinas", em meio á maior animação.

Terça-feira p. vindouro será ensaiada uma marcha offerecida pelo violonista José do Carmo.

Figura 2: Diário de Pernambuco, Ano 1927, Edição 00030, p2

estilo por outros artistas, o "Jongo" de João Pernambuco termina se tornando uma estética composicional própria.

A atuação de José do Carmo

José César de Lima (Recife, 1899-1977), conhecido como José do Carmo, ou Zé do Carmo, nasceu no centro do Recife, no bairro de São José. Filho do barbeiro João José César de Lima e Amélia Maria de Oliveira, teve 5 irmãos, do qual um deles lhe deu acesso ao violão. José não teve estudos formais, especialmente pela falta de acesso da época, porém logo aprendeu as práticas do violão com *jornaleiros* que se encontravam em praças na proximidade de sua casa. Provavelmente estas suas primeiras experiências musicais estavam relacionadas a modinha e seresta. José do Carmo morou com seus pais até a morte deles (TELES, 2022. PHAELANTE, 2015).

Após a morte de seus pais, se muda para o bairro da Madalena, numa região de mocambos, onde passou alguns meses vivendo apenas de aulas particulares que ministrava. Também encontramos alguns anúncios de Recitais da época, divulgados pelo Diário de Pernambuco, como realizado no ano de 1931 no "Theatro União"[3].

No ano de 1937, em uma visita a oficina de lutheria de Amaro Wanderley, o violonista conhece o jornalista Mário Melo, que encantado pelo seu talento, o convida para participar do time de músicos da Rádio Clube de Pernambuco. Então, a partir de 1937, José passa a trabalhar na rádio, onde atuou por volta de 40 anos. Após assumir o cargo, se muda novamente para o bairro de São José, na Rua das águas Verdes, n 228, onde residiu até meados dos anos 70 (SOARES, 1996.).

O apelido "José do Carmo" vem de uma promessa que sua mãe fez à Nossa Senhora do Carmo durante a gravidez. Embora tenha sido deixada de lado no registro de cartório, José honrou a promessa assumindo o apelido "do Carmo". Observamos aqui a forte presença católica, reiterada pela sua constante presença em eventos da igreja.

Em vezes, o músico é chamado por "Zé", como no livro "Choro e Frevo, Duas viagens épicas" de José Teles (2022), ou no disco "Henrique Annes toca Zé do Carmo", outras vezes vemos "José", como por exemplo em trecho do programa "Clube das Cordas",

[3] Diário de Pernambuco, Ano 1931/Edição 00108, p2.

disponível no Site Acervo do Violão Brasileiro[4]. Eu escolhi chamá-lo de "José" do Carmo, por ser a maneira mais comum a sua referência ainda em vida, e também pois existem um futebolista e um artesão com o apelido de "Zé do Carmo", assim evitando confusões.

José do Carmo então iniciou na rádio com quase 40 anos, sendo estreante mas ao mesmo tempo veterano em comparação com seus colegas. Estreante pois até então, nunca tinha participado de nenhum programa de rádio nem de gravação fonográfica (continuando sem gravações comerciais até o fim de sua vida, contando apenas com alguns fonogramas pessoais), ao mesmo tempo veterano, pois era um dos mais velhos da programação da rádio.

Vale ressaltar que foram poucas as gravações fonográficas relacionadas ao choro e ao violão em Pernambuco, especialmente nesta época. O único disco dedicado a estes dois objetos pela Rozenblit, a maior gravadora da região, foi o de Canhoto da Paraíba e Henrique Annes "Único Amor" (1968). Parte significativa da produção fonográfica foi feita em outros estados, como no Rio de Janeiro.

Independente de sua idade, o violonista foi bem recebido pelos colegas da rádio. Bem recebido pela produção que lhe garantiu programas de "Um quarto de Hora" (nome genérico dado também à outros programas), onde ele interpretava sozinho sua produção autoral junto a clássicos do violão de nomes como João Pernambuco e Dilermando Reis, ou pelo "Clube das Cordas", programa que José do Carmo presidiu, que contava com "os melhores pinhos da capital pernambucana"[5]

O acervo da Rádio Clube de Pernambuco foi perdido, especialmente devido às sucessivas cheias que atormentaram a cidade, nos restando poucos registros do programa "Clube das Cordas". Pelo trecho divulgado pelo Acervo do Violão Brasileiro, podemos identificar um locutor que apresenta algumas informações sobre os músicos e peças, seguido pela execução musical.

Os músicos integrantes do regional da Rádio Clube, e atuantes no programa, eram José do Carmo, Benedito Santos e Otacílio Feitosa (Violão), Osmundo Soares e Cláudio Souza (Cavaquinho), Zé Pitiu (pandeiro), e Bibi (Cavaquinho e Violão) (SOARES, 1996, p7). Neste programa passaram como convidados algumas outras importantes figuras para o

[4] O Acervo do Violão Brasieliro é um importante difusor do violão, criado por Alessandro Soares. O site surge de um desdobramento do texto referenciado aqui, onde ele expôs toda essa cena de músicos das rádios do Recife. Após a publicação, promoveu um festival de violão com grandes nomes da atualidade, e depois surgiu o site. Alessandro colabora com a esta pesquisa com a troca de informações e acervos, sendo um grande parceiro.

[5] Citação a trecho do programa "Clube da Cordas". Disponível em (https://soundcloud.com/acervodigitaldoviolao/trecho-do-programa-clube-das-cordas-radio-clube-de-pernambuco). Acesso 03/03/2026

violão em Pernambuco, como Romualdo Miranda, Alfredo de Medeiros, Dona Ceça, Henrique Annes, Canhoto da Paraíba, Tozinho, entre outros.

E não só este instrumento era contemplado, havendo a participação também do bandolinista Rossini Ferreira, Jacaré (Silva Torres), e Aprígio de França. De acordo com Soares (p. 9), entendemos que o programa tinha um público presencial ao vivo enquanto era transmitido, seguindo os modelos de programas de auditório comuns por todo o Brasil na época.

Outro programa de destaque, e que contava com parte do mesmo *cast*, era o "Quando os violões se encontram", da Rádio Jornal, ocorrido entre 1958-61. Dedicado totalmente ao violão, tinha o comando do violonista Romualdo Miranda e contava com figuras como Ernani Reis (tido como um dos harmonizadores mais modernos da época), Wilson Sandes e Miro Rosé (o introdutor do violão de 7 cordas em Pernambuco). Canhoto, Ceça e José do Carmo eram figuras constantes neste programa. Fica evidente a pouca presença feminina nesse agrupamento, contando apenas com Ceça.

Maria da Conceição Rolim de Lima, conhecida como Dona Melita, foi casada por quase 3 décadas com José do Carmo. Eles tinham 31 anos de diferença de idade, embora isso não tenha atrapalhado sua relação. Melita fala de seu casamento em entrevista:

> No começo da amizade, quando ainda nem pensávamos em namorar, Zezé de vez em quando levava para o correio as cartas que eu escrevia para meu namorado. Quando nos casamos, muita gente comentou que não ia dar certo porque eu era muito moça. Eu trabalhava fora, era muito alegre, sabia frevar e brincava carnaval de sexta à quarta. Mas tudo deu certo. Foram 29 anos, dois meses e vinte e nove dias de casamento. (Melita em SOARES, 1996, p.98)

José do Carmo tinha pouco mais de 1,5m de altura, sendo um homem baixo. É descrito como uma pessoa fechada, antipática, capaz de virar o braço do violão para um curioso não ver qual acorde está sendo feito. Porém isso tudo muda para aqueles que têm intimidade com ele. Após conhecê-lo melhor, ele passa a ser uma pessoa carinhosa, generosa e com senso de humor. Essa generosidade é muito percebida pela relação de confiança e dedicação que tinha com seus alunos, a exemplo de Ceça (Conceição Dias):

> Ele apareceu na minha vida porque eu morava perto, na Rua Augusta. Tinha 10 anos. Uma vez ele me viu tocando um lá menor da vida e quis me ensinar, mesmo de graça. Nossos encontros duraram uns cinco anos. Eu fiz um repertório, ele me levou para a Rádio Clube, para a casa de outras alunas, e eu fui me aperfeiçoando. (Ceça em SOARES, 1996, p.98)

O violonista teve uma relação muito próxima com Ceça. Hoje, o filho dela, Francisco Dias colabora com a memória desses músicos com seu acervo. Francisco ajudou na pesquisa de Soares, de Teles e também doou parte de seu material para o produtor Amaro Filho restaurar.



Figura 3: José do Carmo em 1948. Acervo de Francisco Dias.

Segundo Teles (2022), na visita do concertista paraguaio Agustín Barrios ao Recife, em 1931, José do Carmo foi recebido em seu quarto de hotel (p. 82). É possível que tenha havido alguma troca musical entre eles. Barrios tocou no teatro junto ao violonista Alfredo de Medeiros, executando o choro “Magoado” de Dilermando Reis. Nota-se que o paraguaio chegou a compor a peça “Choro da Saudade”, baseada no gênero. Alfredo compôs “Choro triste”, que tem semelhanças com particularidades da obra de Barrios.

Alfredo de Medeiros se muda para o Rio de Janeiro nos anos 40, onde nutre uma relação musical próxima a nomes como Jacob do Bandolim, Neusa França e o paulista Dilermando Reis. Ele mantém também o diálogo com os parceiros musicais de Pernambuco, além de publicar o “Bilhete Carioca” no “Diário da Noite”, onde trazia novidades da vida no Rio de Janeiro para Recife.

Com o intermédio de Alfredo, surge uma amizade entre os músicos da Rádio Clube de Pernambuco com Jacob do Bandolim, a partir da troca de cartas e gravações. Tendo

alguns fonogramas preservados no acervo do carioca, hoje sob tutela do MIS-RJ, podemos ver de perto a relação entre os dois grupos: o carinho, a admiração, mas também o desafio. Um dos pernambucanos, ao introduzir uma composição difícil, lança o desafio: “Bem, Jacob, o Aprígio [De França] agora vai executar a valsa “Primavera”, escute e bote no seu repertório, viu? Você desafiou Rossini, e eu digo a você: toca essa, Jacob!”[6].

Em 1959, via essa articulação de Alfredo de Medeiros, José do Carmo se junta a sua esposa Melita, Dona Ceça, João Dias (marido de Ceça que não tocava mas era um incentivador e articulador musical), Rossini Ferreira e Canhoto da Paraíba em um carro Jeep, onde rumam a então capital federal. Essa viagem é retratada em livros como “Choro e Frevo: Duas viagens épicas” (Teles), “Choro: do quintal ao municipal” (Cazes) e trabalhos acadêmicos como “Acordes no Rádio” (Soares) e “Rossini Ferreira: Características de um choro Pernambucano” (Alcântara).



Figura 4: José do Carmo, Rossini Ferreira e Jacob do Bandolim durante o sarau na casa de Neusa França. Rio

[6] Rolo 32, fonograma 82 (Primavera) do acervo do Jacob de Bandolim, hoje sob tutela do MIS-RJ.

de Janeiro, 1959. Acervo Marco Cézar

Na viagem, os pernambucanos foram muito bem recebidos por todos, especialmente o anfitrião Jacob, que além de promover diversas rodas de choro e saraus em sua casa, os levou a outros ambientes para conhecer músicos locais. Desta viagem ficaram histórias, mas além disso, foi formado um considerável acervo documental com fotos e fonogramas. Temos registros de brincadeiras e conversas entre os músicos, fotos com o carro durante a viagem e dos saraus, além de uma catalogação muito importante de músicas. No livro de Teles, que é focado nesta viagem, também foi publicado o diário que Melita escreveu durante o passeio.

As gravações do acervo do Jacob tem uma importante preocupação com registro e precisão de informação, contando com nome da obra, do compositor, intérprete e às vezes o tom e o gênero. Já em sarau na casa da pianista Neusa França, recuperado pelo site *Instituto do Piano Brasileiro,* temos na figura da anfitriã uma "Mestre de cerimônia", que anuncia os números a partir da obra e do(s) executantes, desempenhando papel de catalogação semelhante.

Neste sarau, que conta com mais de 4h de gravação, vemos importantes trocas musicais, havendo uma ampla gama de estilos interpretativos dentro do choro. Temos as pianistas Tia Amélia, Neusa França, Maria Alice Saraiva, os músicos pernambucanos, o citarista Avena de Castro e Jacob do Bandolim com seu regional, composto por César Faria e Carlinhos Leite. O repertório também chama a atenção pela diversidade: são executadas obras de músicos do passado como Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, mas também muitas músicas compostas pelos presentes, inclusive executadas pelos autores mas também pelas contrapartes: Jacob executa o frevo de Rossini "Eu quero é a papada"[7], junto a seus violonistas, em arranjo claramente trabalhado previamente.

Como dito, José do Carmo tinha preferência por compor valsas, estas somando quase metade das músicas de sua obra que hoje temos acesso. A maioria em andamento bem lento, embora observamos algumas com andamento mais acelerado, como "Feliz aniversário" e "Primavera" (não confundir com a homônima de autoria de Aprígio de França). Isso é representativo neste sarau, onde ele executa 6 solos, sendo dessas, 5 valsas. Ceça, sua aluna e melhor intérprete, executa mais 1 música de autoria de José.

Um detalhe importante, é que enquanto as 5 valsas que José toca são todas lentas, a executada por Ceça é a única em andamento acelerado (Feliz aniversário). Isso é algo que vemos com recorrência: José não gostava de tocar rápido, e isso era complementado pelo

[7] Posteriormente renomeada "Lembranças do Recife", como ficou mais conhecida.

virtuosismo e precisão de Ceça, que executava todo o repertório do mestre sem distinção entre as músicas mais aceleradas.

Henrique Annes nos traz um importante relato sobre a técnica e intenção estilística do músico:

> "Rapaz, é o seguinte: Zé do Carmo era um violonista respeitadíssimo, como ele tocava. Ele era assim uma pessoa muito… tocava assim no estilo romântico, ele tinha um som bonito, compreende? Tinha uma técnica suave, não gostava de muita velocidade e era muito inspirado, fazia muita música, e só tocava música dele. [...] Agora, a técnica dele: ele era muito preciso, não errava. Era uma pessoa muito… tirava um som bonito. [...] O Zé do Carmo foi o João Pernambuco do Recife, entendeu?" (Henrique Annes, em entrevista, TELES,2022, p.80)

Esse cuidado na sonoridade, precisão melódica, absorção e domínio de diferentes linguagens transparecem ser elementos fundamentais para entender a música de José do Carmo. A comparação com João Pernambuco (que ironicamente, chegou a morar no Recife, mas fez seu nome no Rio de Janeiro) é interessante, pois demonstra convergências estilísticas.

João Teixeira Guimarães, conhecido como João Pernambuco, é considerado como o pai do violão brasileiro a partir de sua obra instrumental. Sua obra para violão fundamentou a composição em estilos brasileiros no instrumento, influenciando diretamente importantes músicos como Dilermando Reis e Heitor Villa Lobos, que conviveram com ele e incorporaram elementos de sua obra em suas composições. Porém, J. Pernambuco teve um sucesso musical em vida mais evidenciado pelas suas canções, como "Cabocla de Caxangá" e "Luar do Sertão", demonstrando versatilidade composicional.

Com o passar do tempo, sua obra para violão se mostrou mais influente (embora as canções até hoje sejam revisitadas), sendo quase universalmente aceitas: basicamente todos os chorões o tem como referência, e arranjos de suas peças são estudadas em conservatórios e tocadas em concertos eruditos em todo o mundo.

Embora José do Carmo não tenha tido a mesma projeção, ele fundamentou suas peças com um cuidado comparável. Com não muita diferença de idade (João nasceu em 1883, e José do Carmo em 1899), e diferentes contextos urbanos (João trocou o Recife pelo Rio de Janeiro em 1902), vemos alguns paralelos formativos: João aprendeu viola e cantoria com repentistas na rua, enquanto José deu seus primeiros passos com seresteiros em praças.

Uma grande diferença entre estes dois, se deve a uma preocupação de João Pernambuco com uma construção estética regional, enquanto José do Carmo aparenta buscar um ideal mais cosmopolita a partir de suas experiências locais. Talvez o contexto de saudade

da terra, tanto no autor quanto no seu público carioca, e também um certo fetichismo do exotico vindo das elites tenha promovido essa produção com cunho regionalista em João.

Fato é que essas construções identitárias regionalistas ainda não estavam em seu ápice durante a vida de João Pernambuco, mas já havia um embrião. Nos anos 30, Luperce Miranda e Minona Carneiro causaram mais uma onda regionalista. Este fenômeno regionalista é mais claramente observado na construção estética de Luiz Gonzaga, que fundamentando o "trio pé de serra", cria a partir do forró uma visão tida como definitiva para a música nordestina.

Já em José do Carmo, não observamos com clareza uma busca por uma identidade regional. A ausência de estereótipos mais marcantes da música nordestina, como o forró (ou no tempo dos violonistas, a embolada e o coco) chama atenção ao analisarmos a obra de José. Compondo principalmente Valsas e Choros, mas sem querer soar carioca, temos em José do Carmo uma espécie de "antropofagia" modernista, que mistura influências internacionais, locais e nacionais, formando um Choro Pernambucano.

A valsa lenta construída pelos antigos pianistas de sua região, as serestas, o violão ensinado por Carulli, e as novidades de choros e maxixes vindos do Rio, como observada na relação com Jacob e admiração por Dilermando Reis; assim como os músicos atuantes no Recife como Romualdo e Luperce Miranda, Canhoto, Ernani Reis, Alfredo de Medeiros, formam a gama de influências que resultam na obra de José do Carmo.

Esse "Choro Pernambucano" não é definitivo, tendo cada um dos compositores e intérpretes da região uma gama própria de influências, que se misturam, combinam e somam. José do Carmo nos revela algumas faces e trânsitos desta música.

É nesse choro que temos uma convergência dos dois músicos. Cazes (1998) considera o violão nordestino como uma das mais fortes raízes do violão brasileiro. José e João beberam de fontes parecidas, especialmente as relacionadas aos seus instrumentos, e seus resultados têm semelhanças que se diferem de outras formações estéticas do choro. Um exemplo claro disso, é a forma rondó: O choro "tradicional" tem 3 partes, porém, a maioria (quase absoluta) de composição dos nossos violonistas tem apenas duas.

João Pernambuco compôs valsas que muito se assemelham às de José do Carmo, a exemplo de "Sonho de Magia", com andamento bem lento. José compôs o *Jongo*[8] "Conta-Gotas", embora provavelmente por influência direta do João. As semelhanças, assim como as diferenças são muitas. Ao entendermos o contexto social e histórico que imergiu os

[8] Atenção à terminologia!

dois músicos, podemos refletir sobre os processos que os levaram a fazer suas músicas.

Entre os anos 60 e 70, José do Carmo continua na Rádio Clube, participando do regional da emissora, o Regional do Felinho, participando de rodas e saraus e compondo. O músico então faleceu em 20 de julho de 1977, por problemas respiratórios. Para Soares, a morte de José do Carmo teve paralelo com as cheias dos anos 70 no Recife. A cidade enfrentou muitos problemas pelas diversas enchentes do Rio Capibaribe, e a cada vez que isso acontecia, José parecia ter de reconstruir sua residência, já idoso e cego.

> Nós presenciamos quatro cheias. A que levou mais coisas foi a de 75. Eu estava no Rio fazendo um curso e Zezé já era cego. Nós morávamos na Rua 4 de Outubro. A vizinha me chamou. Perdemos muita coisa. Foi a partir daí que Zezé começou a piorar. Fomos para o Prado, depois para Olinda, e dois anos depois ele morreu. Teve a cheia de 30 de abril de 77 quando a gente morava na Madalena. O principal problema da morte dele foi asfixia, por causa do cigarro, além de problemas nervosos. Morreu no dia 20 de julho de 77, no Hospital Português. (Melita em SOARES, 1996, p 100).

O legado

Com 40 anos de atuação na rádio, além de sua atividade docente, a influência da atuação de José do Carmo pode ser percebida pelas diversas revistas que houveram à sua obra. No ano de 1987, 10 Anos após a morte do compositor, Henrique Annes dedicou um disco às suas músicas. “Henrique Annes toca Zé do Carmo” conta com 12 faixas, todas de autoria de José do Carmo, exceto “Mágoas de Escrivão” . Segue tabela com as faixas do disco.

N	Faixa	Gênero	N	Faixa	Gênero
1	Feliz Aniversário	Valsa	7	Pra Você	Choro
2	Mágoas de Escrivão	Maxixe	8	Ânsia	Valsa
3	Lídia	Valsa	9	Vamos Empurrando	Choro
4	Violão Sem Dono	Choro	10	Na Intimidade do Choro	Choro
5	Dalila	Valsa	11	Primavera	Valsa

6	Conta Gotas	Jongo[9]	12	Batuque	Maxixe

Tabela 1: Faixas do LP “Henrique Annes Toca Zé do Carmo” (1987)

No disco, Annes sugere que a música “Mágoas de Escrivão” é de autoria de José do Carmo, mas isso deve ser discutido. Ao visitar o acervo do bandolinista Marco César, este me falou de sua vivência com Henrique Annes, especialmente durante o processo de gravação do disco de 87, e quando o violonista pediu ao bandolinista para transcrever e arranjar as músicas de José do Carmo para o grupo “Oficina de Cordas”. Marco César me informou que Annes muitas vezes não lembrava o nome da música, e assim inventava um novo título. A tradição oral, como aprendida por Annes, tem esta característica da transformação e nos traz algumas inconsistências de relatos. Visitando o acervo do Jacob do Bandolim, que rigorosamente narrou informações em quase todos os fonogramas, vemos uma gravação de Ceça tocando “Mágoas de escrivão” sob o nome de “Canto Escuro”, e creditada ao violonista Manoel de Lima (1883-1945). Devido ao seu constante rigor documental, somado a maior proximidade de Jacob com José do Carmo (sendo o fonograma gravado durante a presença do Violonista na casa do carioca em 1959), podemos verificar essa autoria a Manoel de Lima

Outra inconsistência ao compararmos o disco com o acervo do Jacob, se dá na composição com o nome de Batuque. A música que consta no acervo é diferente da interpretada por Annes. Como observado acima, é provável que Henrique Annes tenha se confundido com o nome da música.

Posteriormente, em relançamento em CD, Annes incluiu mais 5 faixas, sendo registros de execuções do próprio José do Carmo.

N	Nome	Gênero
13	Cabuloso	Choro
14	Cavalo Manco	Choro
15	Melita	Valsa

[9] Vide discussão sobre a terminologia do “jongo”.

16	Solitário	Choro
17	Saudades de Alguém	Valsa

Tabela 2: Faixas adicionadas no relançamento em CD do mesmo disco.

Novamente temos outra inconsistência. Ao compararmos a música “Saudades de Alguém”, ela não bate com o fonograma disponível no acervo do Jacob. Provavelmente Annes confundiu o nome da música. Totalizamos então 2 obras sem nome oficial, sendo Batuque e Saudades de alguém os nomes originais disponíveis no acervo de Jacob, e a revisões de Annes obras diferentes com nome repetido.

Esteticamente, a escolha de Annes por manter o violão solista, com um ou dois acompanhamentos também de violão, dialoga com a maneira que José mais interpretou sua música. No disco, temos o carioca Maurício Carrilho acompanhando ao violão, e a participação do terceiro violão executado por João Lyra em algumas faixas. João Lyra acompanhou Annes em uma série de recitais em homenagem a José do Carmo que acompanharam o disco. Já os arranjos do fonograma são creditados a Maurício Carrilho.

Maurício Carrilho esteve fortemente ligado aos chorões de Pernambuco desta geração (que atuaram fortemente nos anos 80), tendo participado de produção e/ou arranjo de discos muito importantes como “Choro Frevado” do cavaquinista Silva Torres. O Cavaquinista, também conhecido como Jacaré, também atuou na Rádio Clube, sendo um parceiro de José do Carmo, e constando em diversos fonogramas no acervo de Jacob.

Percebemos que o pandeiro, importante instrumento de percussão do choro, não era muito presente em Pernambuco na primeira metade do século XX, ausente na maioria das gravações da época. O cavaquinho era mais presente que o pandeiro, mas ainda menos que o violão, que se mostra indispensável em qualquer gravação ou sarau registrado. O disco de Annes segue essa linha, comparável à estética proposta pelo programa “Quando os violões se encontram”, sendo este o único instrumento.

Essa estética se altera um pouco em outras releituras, a exemplo dos bandolinistas Joel Nascimento e do Evandro do Bandolim. Joel Nascimento grava a faixa “Pra Você”, de autoria de José do Carmo dentro da coletânea “Choro Carioca: música do Brasil”, lançada no ano de 2006. Este projeto liderado pela cavaquinista Luciana Rabello visa mapear e gravar compositores de choro de todas as regiões do Brasil nascidos antes do ano de 1900. No disco

dedicado ao Nordeste, há essa gravação de uma peça do nosso violonista, com arranjo de Maurício Carrilho. A estética se assemelha mais a do tradicional regional de choro: Pandeiro e cavaquinho com foco no ritmo, violão de 7 cordas focando no baixo e algumas frases de condução, e a melodia totalmente no bandolim.

Com estética semelhante, o Paraibano radicado em São Paulo Evandro do Bandolim grava no disco “Cordas que falam” (1978) o choro “Murmúrio” de José do Carmo. Aqui temos o bandolim em primeiro plano com a melodia, enquanto violão de 7 cordas acompanha pelos baixos, cavaco no centro harmônico, somado a algumas percussões como surdo, pandeiro e reco-reco.

Esta estética de “Regional de choro” foi firmada por grupos cariocas como o “Regional do Canhoto” e “Época de Ouro” a partir dos anos 40, hoje sendo um dos fundamentos de arranjo e estética do gênero. Ele traz equilíbrio, liberdade e valoriza as sonoridades individuais e coletivas dos instrumentos. Este formato foi consolidado pelas rádios.

Em Pernambuco, temos alguns regionais como “Chorinho Capibaribe” (ativo nos anos 80), “Conjunto Pernambucano de Choro” (ativo nos anos 90), e atualmente grupos como “Conjunto Alvorada”. Porém esta estética nunca foi hegemônica no estado, sempre havendo espaço para experimentação. Provavelmente, pois como observamos, o desenvolvimento do choro se deu com particularidades regionais.

Um dos grupos que desenvolveu uma estética própria, levando em conta a tradição das orquestras de frevo, dos regionais de choro e da música armorial, somado a personalidades individuais e a busca por repertórios regionais como o Frevo e Maracatu foi a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (OCDP).

Dela fizeram parte músicos de ampla atuação no choro como João Lyra, Henrique Annes, Rossini Ferreira, Marco César, além de contar com a contribuição de figuras como Cussy de Almeida (liderança do movimento armorial) e alguns arranjos do carioca Maurício Carrilho. Este grupo fundamentou um trabalho a partir de naipes com 3 bandolins, 3 violas, violão, baixo e percussão. O grupo trabalha em uma estética camerística, com divisão de vozes, trabalho de contra canto e minúcia na escolha da gama de sonoridades possibilitadas pela da instrumentação.

Após o fim do grupo, surge a Oficina de Cordas, grupo liderado por Henrique Annes e Marco César, que visava dar continuidade a esta sonoridade construída pela OCDP, mas com mais foco em choros e frevos. Este grupo gravou alguns discos, sempre incluindo

composições autorais e também de pessoas da geração de José, como Romualdo Miranda e Alfredo de Medeiros.

Porém a atuação do grupo que mais nos interesse é uma série de recitais e gravações com apoio da FUNDAJ, onde executaram diversas músicas de José do Carmo. O projeto "Compositores Pernambucanos", coordenado por Renato Phaelante, Maria Luiza Sanguinetti e Henrique Annes, rendeu 4 discos, além da apresentação de recitais transmitidos ao vivo, no modelo dos antigos programas de auditório das rádios.

Com apoio de Miguel Bittencourt, técnico em preservação do acervo musicográfico da Fonoteca Nelson Ferreira (FUNDAJ), tive acesso a alguns documentos importantes, e que devido a esta pesquisa foram disponibilizados online para consulta. Entre estes documentos, temos alguns fonogramas do trabalho do conjunto como: os recitais Nº 1, 2 e 6, e o CD "Compositores Pernambucanos - Oficina de Cordas - Vol 4"[10]. Nestes fonogramas, podemos ouvir recitais da Oficina de Cordas executando arranjos bem elaborados de choros, valsas e frevos de músicos como Romualdo Miranda, José do Carmo, Alfredo de Medeiros, etc.

Para o preparo destes recitais, Annes apresentou as peças de José do Carmo (e de outros compositores) que aprendeu oralmente com Ceça a Marco Cézar, com o intuito de que ele as escrevesse. Além da escrita da melodia, também foram produzidos arranjos para o grupo por César e pelo baixista Fernando Rangel.

No disco "Oficina de Cordas - Pernambuco 's Music" (1994), é colocada a autoria da música "Sentindo" para José do Carmo. Porém, no acervo do Marco César, encontramos esta peça escrita com autoria de Romualdo Miranda. Acredito ter havido algum engano com a produção do disco que levou a este erro. A obra dialoga mais claramente com o ideal estético de Romualdo.

Apesar dessas pontuais revistas, a obra de José do Carmo permanece esquecida.

Conclusão ou Considerações Finais

[10] Todos disponíveis para escuta em http://cdoc.fundaj.gov.br/item/14845; http://cdoc.fundaj.gov.br/item/14846; http://cdoc.fundaj.gov.br/item/14850; http://cdoc.fundaj.gov.br/item/15325 .

A partir da visita a trajetória de José do Carmo, temos um panorama geral da história do choro em Pernambuco, evidenciando alguns trânsitos, instituições e processos importantes para a consolidação desta prática. Dialeticamente, este mesmo panorama nos permite compreender melhor o papel do indivíduo José do Carmo como agente em seu meio.

Com uma urbanização antiga e um sistema portuário consolidado, temos com a abertura dos portos em 1808, um terreno fertil para o desenvolvimento cultural da cidade do Recife. Isso se observa pela chegada do piano, as novidades do violão como lutheria e métodos, a polca e valsa com o complexo comercial da venda de partituras, e posteriormente do choro, junto a rádio e os discos que se misturam com as antigas práticas tradicionais locais. Esta estrutura social e econômica, com explicação histórica, possibilita aos indivíduos novas atuações e ferramentas transformativas.

José do Carmo foi um, entre tantos outros, que viveu essas transformações tornando-as sua, escolhendo quais ideais estéticos reproduzir, e quais novidades não absorver, formando uma proposta estilística própria, dentro do ideal estético coletivo do choro. Suas composições, onde mais se destacou, influenciou colegas de todo o Brasil, assim como gerações futuras. Sua atuação como músico na rádio demonstra aceitação e validação do seu fazer musical pela indústria e sociedade. Já a sua atuação como professor tocou figuras que decidiram levar seu nome à frente, promovendo uma preservação do seu *musicar*.

A vida e obra deste músico é patrimônio do choro, nos revelando algumas das práticas, trânsitos e estéticas que atravessam um momento da cidade do Recife e do Brasil. Sua liderança contribuiu para a construção da prática do choro em Pernambuco, promovendo inovações estéticas na maneira de tocar, compor, arranjar e ensinar. Hoje, o Recife permanece como um polo musical multifacetado e com uma rica história dentro do cenário do choro, sendo José do Carmo uma das muitas lideranças que contribuíram para tal.

ANEXO I

Tabela de todas as músicas de José do Carmo atualmente em posse do autor, que constam em formato de fonograma ou partitura; com indicação de gênero.

Amor de Mãe	Valsa
Anseios D'alma	Valsa
Ânsia	Valsa
Ausência	Valsa
Batuque	Choro
Batuque*	Choro
Brincando com os colegas	Choro
Cabuloso	Choro
Cavalo Manco	Choro
Conta gotas	Choro
Dalila	Choro
Doçura**	Valsa
Estrela Cadente	Canção
Feliz Aniversário	Valsa
Frevo***	Frevo
Idalina	Valsa

Maria	Valsa
Melita	Valsa
Meu Passado	Choro
Murmúrio	Choro
Na intimidade do Choro	Choro
Oração	Valsa
Pingo de Ouro	Choro
Pra você	Choro
Primavera	Valsa
Romance	Valsa
Saudade de alguém	Valsa
Saudade de alguém*	Valsa
Saudades do Rio	Choro
Solitário	Choro
Sonho de Criança	Valsa
Tristeza de um choro	Choro

Irma da Saudade	Valsa
Lágrimas de mulher	Valsa
Lídia	Valsa
Macumba	Choro

*Nome repetido em obras distintas

**Autoria José do Carmo e Rossini Ferreira

***Sem nome

Uma Prece	Valsa
Valsa n 5	Valsa
Vamos Empurrando	Choro
Violão sem dono	Choro

*Nome Repetido em obras distintas

Referências

Alcântara, Reginaldo Salvador de.“Rossini Ferreira: Características de um choro Pernambucano”. João Pessoa: UFPB, 2009.

AMORIM, Humberto. As primeiras apresentações de violão em Pernambuco (1830-1850). XXVIII Congresso da ANPPOM. 2018, Manaus.

CAZES, Henrique. Choro: do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.

DANTAS, Leonardo. O piano em Pernambuco. Recife: FUNDARPE, 1987.

KIEFER, Bruno. História da música brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1976.

PHAELANTE, Renato. MPB Compositores Pernambucanos: Coletânea Bio-Músico-Fonográfica. Recife: CEPE, 2015.

SOARES, Alessandro. Acordes na Rádio - Ensaio sobre violonistas pernambucanos. 1996, monografia. UFPE.

TABORDA, Márcia. Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TELES, José. Choro e Frevo, duas viagens épicas. Recife: Página 21, 2022

RICE, Timothy. Toward the Remodeling of Ethnomusicology. Illinois: Ethnomusicology 1987.