

O choro: caminhos e sentidos da tradição.

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende*

Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre a transcendência das ações de Pixinguinha e Jacob do Bandolim para o processo de definição da “tradição” musical do choro. Ao longo desse estudo, apresentaremos uma possibilidade de leitura do processo de desenvolvimento do choro ao longo do século XX, dentro do qual a idéia de “tradição” adquire grande importância como princípio norteador das práticas musicais.

Palavras-chave: música popular, choro, tradição.

Abstract: This article presents a study about the importance of Pixinguinha's and Jacob do Bandolim's actions in the process of definition of the musical "tradition" of choro. Along this study, we present an approach to interpret the process of development of choro in the course of the XX century, in which the very idea of "tradition" gains importance as a point of reference to the musical practices linked to the "choro".

Keywords: popular music, choro, tradition.

Choro e Tradição

Os vários significados que o termo “choro” possuiu durante as primeiras décadas do século XX indica que ele era utilizado para expressar diferentes aspectos da vida musical carioca. As práticas musicais a ele relacionadas têm suas origens aproximadamente na segunda metade do século anterior, e estas origens estão ligadas ao processo de modernização do Rio de Janeiro, então capital do império. Especialmente a partir de 1850, com a proibição do tráfico de escravos e o crescimento da indústria e do comércio – ou seja, a expansão da economia nos moldes capitalistas – forma-se uma classe média urbana e desenvolvem-se novas formas de sociabilidade que acompanham estas transformações.

Se por um lado, é essa classe média urbana, composta basicamente de funcionários públicos e pequenos comerciantes, que fornece a “mão de obra” e o público consumidor do choro, por outro lado, são as formas de danças que chegavam cheias de glamour da Europa (com destaque especial para a polca) que forneceram a substância sobre a qual se desenvolveu a forma de tocar batizada de choro. A rápida difusão dos gêneros musicais europeus na capital do império fora amparada pela disseminação de seus suportes materiais: o piano – instrumento típico da cultura aristocrática carioca de meados do século XIX, associado ao

* Graduado em música pela Unicamp, doutorando em musicologia pela Universidad de Granada e mestrando em sociologia pela Unicamp.

surgimento do “lazer” – e a partitura – com o surgimento de várias casas editoras de música que influenciaram diretamente o nascimento e a divulgação do choro. Esses suportes indicam que as últimas décadas do século XIX assistiram ao rápido crescimento de um mercado de música – tanto em relação ao comércio de instrumentos e outros bens materiais quanto em relação ao comércio do próprio material sonoro nos teatros de revista, bailes, etc. – e, conseqüentemente, a uma grande circulação de atividades ligadas à música entre os diversos estratos sociais. Ao mesmo tempo, essas transformações andavam de mãos dadas com o refluxo das antigas formas de sociabilidade em torno à música, ligadas à tradição oral e às formas coletivas de experiência musical. Segundo Wisnik, tais transformações supõem mudanças significativas nas condições de produção musical:

[...] ‘é o piano que substitui a viola, a composição de autor - comercializada sobre a forma de partitura - que substitui o refrão tradicional ou anônimo [...]’. Em correspondência com isso, danças populares tradicionais de par separado ou grupos de roda, ligadas a remotas práticas coloniais, como os lundus e as umbigadas, dão lugar à dança de salão com o par enlaçado [...] (WISNIK, 2004: 53).

Não obstante, o abrupto choque que se estabeleceu nas últimas décadas do século XIX entre o rápido movimento de industrialização e modernização e o caráter “arcaico” das relações sociais que persistiam entre parte da população carioca - e que fora alimentado pela onda de imigrantes baianos propagada pelo fim da escravidão - possibilitou o desenvolvimento de relações sociais com características tradicionais. O choro, portanto, seria um produto característico dessas novas formas de sociabilidade, do conflito entre o moderno e o arcaico.

Entretanto, a “tradição” do choro que persiste em nossos dias não pode ser pensada em relação a uma vivência concreta em torno à música. Nem tampouco a partir de categorias míticas como “inconsciência nacional” ou “brasilidade”. Da Tradição como produto da experiência coletiva passamos à tradição como discurso criador de identidades no contexto da construção de uma cultura nacional-popular¹. Com o fortalecimento do Estado Nação também se fortalece a necessidade de criar uma identidade nacional capaz de aglutinar as milhares de pessoas que passam a habitar esse novo espaço simbólico. E a música é um dos elementos privilegiados na tentativa de definir a cultura da nova nação que brota do Estado

¹ O termo “Tradição” e a forma de experiência que lhe corresponde são entendidos aqui no sentido benjaminiano. Cf. BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

brasileiro. Especialmente a partir do “Estado Novo”, se fortalece o desejo (de forte matiz populista) de definir a música do “povo brasileiro”, desejo que moldará determinadas práticas musicais e se realizará na criação do gênero musical "samba". Estas reflexões iniciais simplesmente prepararam o terreno para que pudéssemos apresentar uma proposta de leitura do processo de construção da tradição do choro desenvolvida a partir do estudo das ações de duas personagens principais: Pixinguinha e Jacob do Bandolim.

De Pixinguinha a Jacob do Bandolim: inventando a tradição

Entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século seguinte, o choro era praticado em diversas formações instrumentais: quarteto de sopros, solistas acompanhados por piano ou violão e cavaquinho, diferentes tipos de banda, etc. Como afirma Silva, “Aos poucos, o quarteto de Calado foi-se ampliando, com a incorporação eventual de outros instrumentos: oficleide, bombardino, trombone, trompete, clarinete, saxofone, bandolim, bandola, violino, piano. Juntando-se ao acaso, esses grupos não tinham número certo de participantes e a constituição instrumental era forçosamente improvisada.” (SILVA, 1986: 27). Esta mesma autora nos ajuda a identificar dois espaços típicos nos quais o choro era praticado: festas familiares de subúrbios, sem remuneração em dinheiro, e bailes de maior porte, levados por bandas civis e militares que se multiplicavam por causa do “ardor republicano do período de Floriano Peixoto”.

Em geral, os músicos de choro eram provenientes de uma baixa classe média, composta por funcionários públicos (militares e civis). Desse modo, o choro se caracterizava por ser uma música de “amadores”; ainda não havia se consolidado um estrato de músicos profissionais que tivesse nessa música sua principal fonte de renda. Ligado à boemia e à informalidade das situações nas quais era praticado, o choro não possuía uma “linguagem musical” definida, organizada. Pixinguinha cresce e se forma enquanto músico em meio a toda essa “bagunça”. O casarão onde nasceu, sustentado por seu pai – funcionário público e músico amador – era um dos pontos aglutinadores de uma vivência musical que incluía o choro em seu repertório. Fora de casa, Pixinguinha freqüentava uma grande variedade de ambientes nos quais a música era uma das manifestações fundamentais, entre eles, as famosas festas organizadas nas casas das tias baianas. Além disso, tinha aulas de instrumento e teoria musical. Uma condição social relativamente boa permitiu ao garoto aprofundar-se tanto no aprendizado dos instrumentos como no estudo da teoria musical, e, por sua vez, essa sólida formação foi a base para que Pixinguinha, no final dos anos 30, pudesse se desenvolver como

arranjador. Graças essa boa formação e a uma extraordinária capacidade de organização e sistematização das variadas tendências musicais da época, à qual se soma uma alta dose de criatividade, Pixinguinha foi um agente fundamental na cristalização do choro em gênero musical. Entretanto, o sucesso de suas ações no campo estético dependia também de sua capacidade de transitar no meio musical.

Além de suas habilidades musicais, Pixinguinha era também um garoto “bem relacionado”. Foi introduzido nos círculos de músicos em que começavam a florescer intuítos profissionais, e rapidamente se destacou. Gravou diversas vezes em estúdios e trabalhou em inúmeras casas noturnas, cinemas, teatros, etc. Ainda no começo de sua trajetória musical, Pixinguinha formou com Donga o conjunto musical Caxangá, “[...] um desses primeiros conjuntos organizados com a participação de músicos que buscavam profissionalização, que dariam nova feição à festa, tornada definitivamente a lançadora dos sucessos do Carnaval carioca.” (MOURA, 1983: 111). Com o mesmo Donga, Pixinguinha organizou um dos primeiros grupos musicais afamados do Brasil e criou a partir de interesses profissionais: Os Oito Batutas². Era o início da profissionalização do músico. A partir da década de 1920, com a progressiva expansão e consolidação da indústria fonográfica, o choro foi deixando de lado a boemia para freqüentar o mais novo ambiente da vida musical carioca: o estúdio. É a partir de então que Pixinguinha desenvolve suas habilidades de arranjador, realizando gravações com a Orquestra Típica Oito Batutas, Orquestra Típica Pixinguinha-Donga e Orquestra J. Thomás. Na década de 1930 foi contratado pela gravadora Victor, e, à raiz desse contrato, organizou a Orquestra Victor Brasileira, a Orquestra Típica Victor, os Diabos do Céu e o Grupo da Guarda Velha.

Entretanto, a trajetória artística de Pixinguinha comportava ainda certo nível de artesanato, tanto no âmbito estético – dado que a “linguagem musical” do choro permanecia indefinida em vários aspectos – quanto no âmbito político³. Essa articulação entre estética e

² Liderado por Donga, que inclusive registrou em seu nome a “marca” 8 Batutas na Junta Comercial, o grupo se associou a personagens de grande influência dentro da sociedade carioca, como por exemplo Irineu Marinho, fundador de “O Globo” e Arnaldo Guinle, pertencente a famosa família Guinle, mecenas de Villa-Lobos e outros artistas.

³ Donga esclarece que, “Naquele tempo [do início dos Oito Batutas] nós não pensávamos em economia. O dinheiro entrava por um lado e saía pelo outro.”. Mais adiante, quando perguntado pelos ensaios, respondeu: “Ensaio para quê?”. Cf. SANTOS, Ernesto dos (Donga). Depoimento ao MIS (Museu da Imagem e Som). In: FERNANDES, Antonio Barroso (org.). *As vozes desassombradas do museu – I*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1970, pp. 86, 87 e 93). Outro bom exemplo: dado que Pixinguinha “tomava todas” em suas apresentações, inclusive em Paris, resolveram batizar uma marca de cachaça com seu nome e colocar uma foto do seu rosto no rótulo da garrafa. “Eu deixei”, comenta Pixinguinha, que não cobrou nenhum direito sobre o produto. Sobre a Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, afirma o primeiro: “Orquestra típica? Eu não me lembro. [...]. Esse nome deve ter sido dado pelo homem que fez a etiqueta.” Cf. VIANA, Alfredo da

política realizou-se de forma muito mais consistente nas ações de Jacob do Bandolim, quem tomou para si o encargo de “corrigir” o amadorismo do choro.

O desenvolvimento da fonográfica criou um mercado relativamente estável de produtos musicais, centralizado primeiramente na atuação da Radio Nacional. Isto gerou um primeiro estímulo à profissionalização do músico em suas diversas áreas de atuação, e estimulou uma onda de emigração de músicos nordestinos⁴ para a capital federal. É nesse contexto que surgiram os “regionais”, formações instrumentais com função de acompanhamento que atendiam a demandas específicas do setor radialístico, “[...] pois, sendo uma formação que não necessitava arranjos escritos, tinha a agilidade e o poder de improvisação para tapar buracos e resolver qualquer parada no que se referisse ao acompanhamento de cantores.” (CAZES, 1998: 83). Ou seja, através do rádio deu-se uma primeira formatação do choro, condicionada fortemente por motivos econômicos. Criou-se um núcleo instrumental – o trio de base composto por Meira, Dino e Canhoto – que atuava nas em diversas situações. Era ele que compunha o regional de Benedito Lacerda, o modelo para os demais regionais da época.

Entretanto, existia ainda um alto grau de amadorismo e informalidade nas relações de trabalho dentro das rádios. O desenvolvimento da indústria fonográfica a partir da década de 1940 passou a exigir dos músicos contratados níveis cada vez mais altos de profissionalismo, e, ao mesmo tempo, começou a sinalizar na direção de uma definição estética mais rígida dos gêneros musicais veiculados. Nesse contexto, as ações de Jacob do Bandolim podem ser organizadas basicamente em dois eixos: profissionalizar o músico e definir uma linguagem musical para o choro.

Uma dimensão importante da trajetória de Jacob no mundo musical foi sua atuação dentro dos meios de comunicação de massa, especialmente do rádio⁵. Trabalhou em inúmeros programas e em variadas emissoras, entre elas, a Rádio Guanabara, a Rádio Educadora, a Rádio Mayrink Veiga, a Rádio Transmissora, a Rádio Clube do Brasil, a Rádio Mauá, e a

Rocha (Pixinguinha). Depoimento ao MIS (Museu da Imagem e Som). In: FERNANDES, Antonio Barroso (org.), *ob. cit.*, p. 30.

⁴ Entre eles, podemos destacar Luperce Miranda – bandolinista – e Meira – violão de seis cordas. Estes músicos cumpriram um importante papel na construção da “tradição” devido à suas atividades docentes, através das quais formaram músicos representativos das futuras gerações de chorões, como por exemplo, Rafael Rabello.

⁵ Jacob também realizou alguns programas de choro na televisão que tiveram um forte impacto nacional, como por exemplo o *Noite de choristas*. Essas iniciativas ajudaram a abrir o espaço televisivo para a “explosão” do gênero que ocorreu nos anos 70. Côrtes também destaca que “A importância e o respeito por Jacob no meio musical o levaram a apresentar-se em todas as grandes emissoras de TV da época: Record, Rio, Excelsior, Tupi e Globo.” Cf. CÔRTEZ, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Dissertação (Mestrado em Música) - IA-UNICAMP, Campinas, 2006, p. 22.

Rádio Nacional. Nesta última, trabalhou não só como instrumentista, mas também como apresentador e produtor. Apoiado no alto poder de comunicação do rádio e no aperfeiçoamento dos meios técnicos de gravação, Jacob ajudou a estabelecer um “padrão de escuta” para o choro que até hoje é uma referência absoluta. Esse “padrão de escuta” também foi alcançado através de um intenso trabalho de profissionalização – no sentido de competência técnica, de método, de responsabilidade e de disciplina de trabalho – das atividades relacionadas com a produção musical, cujo principal alvo era os instrumentistas. Estas exigências de Jacob caíram como uma luva para os interesses de uma indústria fonográfica em pleno processo de consolidação, e serviram até como uma forma de corrigir o amadorismo dentro de sua própria casa. Como nos conta Ermelinda Paz,

Tudo tinha que sair e ser necessariamente perfeito. Os programas e gravações tinham que começar na hora marcada, os músicos deviam estar preparados técnica e musicalmente, com suas partes sabidas e dominadas, seus instrumentos cuidados e afinados antes da hora, coisas que, apesar de corretas e obviamente necessárias para um bom resultado musical, raramente aconteciam... Jacob não admitia um erro sequer, fosse de quem fosse, e externava seu desapontamento de modo duro, na frente de qualquer pessoa. (PAZ, 1997: 35-6).

Jacob sempre foi zeloso em suas relações com gravadoras e outras empresas do ramo musical, e não evitou entrar em disputas acirradas para realizar seus objetivos⁶. O mesmo pode ser dito a respeito suas relações com outros nomes importantes da sociedade carioca⁷. Entretanto, também houve muitas tensões. Quando Jacob se transferiu à RCA, em 1949, suas intenções já eram perceptivelmente distintas daquelas que animavam os músicos boêmios do começo do século: “Espero que com a nova fábrica RCA meus discos sejam postos à venda em tal quantidade, que até nas lojas de cutileiro estarão expostos ao lado de faquinhas, facas e facões.” (Apud CAZES, 1998: 102). Uma interpretação precipitada muitas vezes erra o alvo. A principal preocupação não era o lucro, mas sim a possibilidade de divulgar essa nova visão do choro, um choro organizado, estruturado. Ou seja, Jacob do Bandolim tinha na música um valor absoluto, que deveria seguir apenas suas próprias leis e não sofrer interferência de exigências exógenas. Não se tornou um profissional da música para não depender economicamente dela, e, dessa forma, esteve em condições de lutar para manter a integridade

⁶ Destacamos, por exemplo, a briga de Jacob com Ricardo Cravo Albin para que seu disco com Elizeth Cardoso fosse lançado pela RCA.

⁷ Conferir, por exemplo, a correspondência entre Jacob do Bandolim e o brigadeiro Ivo Ferreira sobre a organização de uma apresentação musical em Portugal. In: PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

de sua arte. Aqui se explica também a “ojeriza” de Jacob em relação ao termo “regional” pois, para ele, “[...] a palavra significava um grupo de músicos desleixados, sem estudo, pau-pra-toda-obra das rádios” (DINIZ, 2003: 35). Ou seja, para o bandolinista, a música não estava sendo elevada ao nível que merecia.

Aqui entra em cena outro aspecto transcendente da trajetória artística de Jacob do Bandolim: seu projeto de “resgatar o passado”. Para atingir esse objetivo, Jacob cultivou um grande arquivo de discos, partituras, fotos, análises e demais documentos referentes à música que admirava. Foi também um dos grandes responsáveis por garantir a transcendência dos nomes de Pixinguinha e Ernesto Nazareth como pedras de toque dentro da “tradição” do choro, sempre reivindicando para eles o papel de protagonistas dentro da história da música brasileira. Jacob também organizou e sistematizou um “Repertório trivial” de 329 composições que, de certa forma, sintetizariam a “tradição” musical do choro e serviriam de referência para as próximas gerações. Em 1959, auxiliado pelo musicólogo Mozart de Araújo, o bandolinista realizou uma série de gravações na Rádio MEC do Rio de Janeiro com a finalidade de resgatar autores e repertórios esquecidos. Jacob também se tornou mentor de Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho e Ricardo Cravo Albin, que então eram jovens preocupados em preservar a “música brasileira”.

A busca pela “preservação do passado” também contribuiu para compor um padrão de escuta para o choro. Ao recuperar determinados compositores que estavam esquecidos em seu tempo, Jacob do Bandolim fez uma leitura de suas composições a partir de uma nova proposta de organização estética do choro. Essa nova proposta se materializou, principalmente, nas atuações do “Conjunto Época de Ouro”. Como esclarece Côrtes, “O Conjunto *Época de Ouro*, juntamente com Jacob, tem um papel importante na história do choro. Apresentando um tratamento camerístico através do uso da dinâmica, refinamento de linguagem, sonoridade, afinação e uma maior estruturação e individualidade das vozes dentro do conjunto, praticamente reestruturando a relação acompanhamento/solo.” (CÔRTEZ: 2006, 22).

Reflexões finais

Destacamos algumas das profundas transformações pelas quais o choro passou durante aproximadamente cem anos, tanto no que se refere às formas de sociabilidade que o envolve (quem faz, aonde se faz, para quem, porque, etc.) quanto em relação às suas formas de inserção no jogo de forças do mercado. Após um primeiro momento de “artesanato”, ligado historicamente às últimas décadas do século XIX e a determinadas formas de sociabilidade e experiência musical, o choro caminha pelas primeiras décadas do século XX em meio a uma

crise de identidade. Entre o arcaico e o moderno, entre a boemia e a disciplina, o choro entra no rádio e encontra em músicos como Jacob do Bandolim uma nova forma de expressão. Define-se enquanto sonoridade, enquanto forma de sociabilidade e enquanto produto cultural: transforma-se em tradição.

Por um lado, podemos observar que o processo de construção da tradição do choro acompanha um processo de supervalorização da música como seu aspecto fundamental. Isso se explica tanto pela evolução do ideário nacional-populista em favor da criação de uma identidade nacional, e, portanto, altamente abstrata em relação à vida concreta dos indivíduos, quanto pelo processo simultâneo de desintegração das formas de sociabilidade oitocentistas, que cria uma ruptura nos padrões de vida e torna a música um dos poucos elos possíveis entre mundos tão díspares. Como esclarece Hobsbawn, “[...] o próprio aparecimento de movimentos que defendem a restauração das tradições, sejam eles ‘tradicionalistas’ ou não, já indica essa ruptura.” (HOBSBAWN e RANGER, 1984: 16). Em termos gerais, esse sentido de continuidade com o passado, artificial em muitos aspectos, é alcançado através de um processo de formalização e ritualização da experiência musical. No caso específico do choro, podemos destacar uma série de elementos que são cristalizados para comporem a tradição: um núcleo instrumental, uma função própria para cada instrumento, padrões melódicos e harmônicos, uma sonoridade específica, um repertório característico, uma situação típica para o evento, etc. Esse processo de formalização e ritualização incide sobre uma situação musical pertencente a um passado idealizado e, portanto, desenvolve-se paralelamente uma necessidade de recuperação e conservação desse passado.

Vemos, então, que essa supervalorização da música se realiza através de um intenso processo de racionalização. Em busca do belo, do verdadeiro e do autêntico, a racionalização do choro empreendida por Jacob e por outros músicos de sua época foram essenciais para que, décadas mais tarde, se efetivasse o completo desenraizamento desse gênero musical de uma realidade concreta. “O choro neste início de milênio ganhou novas cores. Não é mais domínio exclusivo de funcionários públicos e de músicos intuitivos. Hoje se aprende choro nas oficinas, nos conservatórios e até nas universidades.” Mais ainda, “Ultimamente o gênero alçou vôos para outras paragens. Músicos americanos, alemães, venezuelanos e japoneses têm se especializado no repertório. Grupos de choro e solistas brasileiros são convidados com muita frequência para turnês internacionais [...] É chegada a hora desse ritmo [...] ser oficializado como patrimônio nacional.” (DINIZ, 2003: 57 e 69). Por fim, revela-se um dos múltiplos aspectos do processo de construção das tradições nacionais-populares: para tornar-

se nacional é necessário pertencer a todos os lugares e, ao mesmo tempo, pertencer a lugar nenhum.

BIBLIOGRAFIA

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

CÔRTEZ, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Dissertação (Mestrado em Música) - IA-UNICAMP, Campinas, 2006.

DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

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

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscência dos chorões antigos*. 1ª ed. de 1935. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

SANTOS, Ernesto dos (Donga). Depoimento ao MIS (Museu da Imagem e Som). In: FERNANDES, Antonio Barroso (org.). *As vozes desassombradas do museu – 1*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1970.

SILVA, Marília T. Barbosa da. Dó. Pelos caminhos do Choro. In: VARGENS, João Baptista M. (org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. O choro. In: TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha à Tropicália*. São Paulo: Art Editora, 1986.

VIANA, Alfredo da Rocha (Pixinguinha). Depoimento ao MIS (Museu da Imagem e Som). In: FERNANDES, Antonio Barroso (org.). *As vozes desassombradas do museu – 1*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1970.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: o caso Pestana. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.