

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PEDRO FRANCISCO MOTA JÚNIOR

**DOIS ESTUDOS DE CASO DO TROMPETE NO CHORO:
FLAMENGO DE BONFIGLIO DE OLIVEIRA E *PEGUEI A RETA*
DE PORFÍRIO COSTA**

**Belo Horizonte
2011**

Pedro Francisco Mota Júnior

**DOIS ESTUDOS DE CASO DO TROMPETE NO CHORO:
FLAMENGO DE BONFIGLIO DE OLIVEIRA E *PEGUEI A RETA*
DE PORFÍRIO COSTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical.
Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira.

**Belo Horizonte
2011**

Catálogo na fonte

M917 Mota Jr., Pedro Francisco

Dois estudos de caso do trompete no choro: flamengo de Bonfiglio de Oliveira e *peguei a reta de* Porfírio Costa / Pedro Francisco Mota Junior, 2011.

xi, 92 f., il.

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2011.

1. Trompete 2. Choro(Música) 3. Interpretação musical 4.Música popular - Brasil 5.Análise musical. I. Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Música. II. Título.

CDD - 788.92



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Curso de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno **Pedro Francisco Mota Júnior** em 22 de junho de 2011 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Valdir Claudino
Universidade do Estado de Minas Gerais

Profa. Dra. Sônia Marta Rodrigues Raymundo
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Maurício Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais

Dedicado aos meus pais Pedro Mota e D.
Lica, à minha esposa Raquel Carneiro e ao
meu filhinho Gabriel Carneiro Mota.

Agradecimentos

A realização deste trabalho se deve à colaboração e apoio de diversas pessoas, às quais transmito meus sinceros agradecimentos:

A Deus por me guiar;

Aos meus pais Pedro Mota e D. Lica por acreditarem na minha capacidade e por incentivarem minha caminhada profissional;

À Raquel Carneiro pelo companheirismo, amor incondicional, incentivo e paciência compartilhados em todos os momentos alegres e difíceis no decorrer deste curso;

Aos meus irmãos Geraldo, Márcio, Kátia e Kássia pelos exemplos de união e companheirismo;

Ao inestimável pesquisador e orientador Dr. Fausto Borém, pela compreensão, confiança e pelos ensinamentos;

Aos professores Dr. Maurício Freire e Dra. Sônia Ray pela disponibilidade;

Aos amigos José Higino, Ana Melo, Dinalva Santos e Gustavo Trindade pela maravilhosa acolhida;

À Débora Carneiro por suas valiosas contribuições;

Aos músicos e amigos Alaécio Martins, Jonas Vitor, Paulo Silva, Anor Luciano, Renison Oliveira, Eduardo Macedo, Agostinho Paolucci e Felipe Bastos;

À Cláudia Marques pela presteza e contribuições artísticas;

Ao maestro Helder Trefzger pelo apoio e compreensão frente às tão freqüentes ausências;

Aos amigos Fernando Ferreira, Bruno Farias e Marcelo Trevisan pelas intermináveis sugestões e colaborações;

À equipe do Instituto Moreira Salles e do Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro pelo auxílio e colaboração;

A todos os professores e funcionários do Departamento de Música da Universidade Federal de Minas Gerais pelas contribuições na minha formação acadêmica;

Aos trompetistas Bonfiglio de Oliveira, Porfírio Costa, Silvério Pontes e Joatan Nascimento pelas preciosidades deixadas no universo do choro;

A todos que colaboraram para a realização e finalização deste trabalho.

Resumo

Estudo acerca das escolhas interpretativas contidas em gravações de dois choros históricos: *Flamengo* composto pelo trompetista-compositor Bonfiglio de Oliveira (1891-1940) e *Peguei a Reta* composto pelo trompetista-compositor Porfírio Costa (1913-?). Uma análise comparativa foi realizada entre essas duas gravações mais antigas juntamente com outras duas mais recentes. A comparação do choro *Flamengo* foi feita entre as gravações de OLIVEIRA em 1931 e Silvério PONTES em 2000. Por outro lado, a comparação interpretativa do choro *Peguei a Reta* foram realizadas entre as gravações de COSTA em 1948 e de Joatan NASCIMENTO em 2002. Os resultados provenientes deste estudo comparativo, revelam características de práticas de performance específicas de cada intérprete e traços estilísticos de suas épocas. Inclui contexto histórico sobre a utilização do trompete no choro, além de uma lista de composições de Bonfiglio de Oliveira e Porfírio Costa. Ao final encontramos também as transcrições em *leadsheet* dos dois choros analisados a partir de escuta atenta das gravações históricas.

Palavras-chave: trompete; choro; interpretação musical; música popular brasileira; análise de música gravada.

Abstract

The present study focuses on interpretative elements registered on the recordings of two historical *choros* in Brazil: *Flamengo* by trumpet player and composer Bonfiglio de Oliveira (1891-1940) and *Peguei a Reta* by trumpet player and composer Porfírio Costa (1913-?). Comparative analysis was made between these two old recordings and two more recent ones. OLIVEIRA's *Flamengo* recording from 1931 was compared to Silvério PONTES's of 2000. On the other hand, Porfírio COSTA's recording of *Peguei a Reta* from 1948 was compared to Jonatan NASCIMENTOS's of 2002. The results reveal characteristic performance practices of each player as well as stylistic traces of their respective times. It also includes historical information about the use of the trumpet in the Brazilian genre of *choro*, as well as a list of works by Bonfiglio de Oliveira and Porfírio Costa. It also includes the transcription of the two works in question departing from an attentive hearing of the historical recordings.

Keywords: trumpet; choro; musical interpretation; brazilian popular music, analisys of recorded music.

Sumário

Lista de Exemplos Musicais	10
Introdução	13
Capítulo 1 – Um Panorama do Trompete no Choro	15
1.1 Bandas de Música.....	15
1.2 A <i>jazz band</i> brasileira	19
1.3 A <i>big band</i> brasileira.....	24
1.4 O choro e o trompete na atualidade.....	27
Capítulo 2 – O Choro <i>Flamengo</i> e seus Intérpretes	29
2.1 O trompetista-compositor Bonfiglio de Oliveira	30
2.2 Bonfiglio de Oliveira interpreta <i>Flamengo</i>	32
2.3 O trompetista Silvério Pontes	38
2.4 Silvério Pontes interpreta <i>Flamengo</i>	38
Capítulo 3 – O Choro <i>Peguei a Reta</i> e seus Intérpretes	45
3.1 O trompetista-compositor Porfírio Costa	46
3.2 Porfírio Costa interpreta <i>Peguei a Reta</i>	47
3.3 O trompetista Joatan Nascimento	52
3.4 Joatan Nascimento interpreta <i>Peguei a Reta</i>	53
Capítulo 4 – Resultados	59
4.1 Similaridades nas interpretações de <i>Flamengo</i>	59
4.2 Diferenças nas interpretações de <i>Flamengo</i>	60
4.3 Similaridades nas interpretações de <i>Peguei a Reta</i>	61
4.4 Diferenças nas interpretações de <i>Peguei a Reta</i>	62
Capítulo 5 - Considerações Finais	64
Capítulo 6 – Transcrições Musicais.....	67
Referências bibliográficas	83
Anexo 1 - Referências Discográficas	89
Anexo 2 – Lista de Composições de Bonfiglio de Oliveira	90
Anexo 3 – Lista de Composições de Porfírio Costa	91

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Ex. 1 - <i>Jazz Band Os Batutas</i> (CAZES, 1998, p.59), com B. Oliveira e S. Cirino nos trompetes.....	22
Ex. 2- Napoleão Tavares no Grupo <i>Jazz Columbia</i> (MELLO, 2007, p.95).....	23
Ex. 3 - <i>Jazz band Campinense</i> (MELLO, 2007, p.89), com Walfredo Lima e o seu trompete à direita.....	23
Ex. 4 - Orquestra do Maestro <i>Fon-Fon</i> (MELLO, 2007, p.101), com os trompetistas Francisco Sergi e Guaximin à direita.	24
Ex. 5 - Geraldo Medeiros no trompete (CORAUCCI, 2009, p.112), ao lado de	25
Ex. 6 - <i>Orquestra Tabajara</i> (CORAUCCI, 2009, p.112), com Porfírio Costa	26
Ex. 7 – Bonfiglio de Oliveira no contrabaixo (CAZES, 1998, p.55).....	31
Ex. 8 – <i>Flamengo</i> , por B. Oliveira, c. 1-7, introdução.	33
Ex. 9 – <i>Flamengo</i> , por B. Oliveira, c. 4-7, excerto.	33
Ex. 10 – <i>Flamengo</i> , por B. Oliveira, c.15, modificação rítmica.	35
Ex. 11 – <i>Flamengo</i> , por B. Oliveira, c.22, substituição rítmica.	35
Ex. 12 – Extensão do Trompete.	36
Ex. 13 – <i>Flamengo</i> , por B. Oliveira, c. 29-32, 8ª acima.	36
Ex. 14 – <i>Flamengo</i> , por B. Oliveira, c.1-4, uso do <i>stacatto</i>	37
Ex. 15 - <i>Flamengo</i> , por B. Oliveira, c.13-14, duas notas ligadas e duas separadas.....	37
Ex. 16 – <i>Flamengo</i> , por S. Pontes, c.1-9, introdução.	39
Ex. 17 – <i>Flamengo</i> , por S. Pontes, c.2-5, excerto.....	40

Ex. 18 – <i>Flamengo</i> , por S. Pontes, c.10-11, apoiatura.....	41
Ex. 19 – <i>Flamengo</i> , por S. Pontes, c.12, substituição rítmica.....	42
Ex. 20 – <i>Flamengo</i> , por S. Pontes, c.17, modificação rítmica.	42
Ex. 21 – <i>Flamengo</i> , por S. Pontes, c. 24, substituição rítmica.	43
Ex. 22 – <i>Flamengo</i> , por S. Pontes, c.141-142, valorização do contratempo e retardo.....	43
Ex. 23 – <i>Flamengo</i> , por S. Pontes, c-117-120, articulação.	44
Ex. 24 – <i>Flamengo</i> , por S. Pontes, c-45-52, ligaduras.	44
Ex. 25 – <i>Flamengo</i> , por S. Pontes, c-112-117, articulação.	45
Ex. 26 – <i>Peguei a Reta</i> , P. Costa, c.39, cromatismo.....	45
Ex. 27 – <i>Peguei a Reta</i> , P. Costa, c.4, arpejos com sexta.	46
Ex. 28 – <i>Peguei a Reta</i> , P. Costa, c. 1-2, valorização do contratempo.	46
Ex. 29 – <i>Peguei a Reta</i> , por P. Costa, c. 1-4, introdução.	48
Ex. 30 – <i>Peguei a Reta</i> , por P. Costa, c.58, notas de passagem....	49
Ex. 31 – <i>Peguei a Reta</i> , por P. Costa, c.5, supressão de apoiaturas.....	49
Ex. 32 – <i>Peguei a Reta</i> , por P. Costa, c.37, alteração rítmica.....	50
Ex. 33 – <i>Peguei a Reta</i> , por P. Costa, c.5-8, ligaduras.	51
Ex. 34 – <i>Peguei a Reta</i> , por P. Costa, c.9-12, alternância de articulação.....	51
Ex. 35 – <i>Peguei a Reta</i> , por P. Costa, c.61, acentuação.	52
Ex. 36 – <i>Peguei a Reta</i> , por J. Nascimento, c.1-7, introdução.	54
Ex. 37 – <i>Peguei a Reta</i> , por J. Nascimento, c.57-72, improviso.....	55
Ex. 38 – <i>Peguei a Reta</i> , por J. Nascimento, c.18-20, notas de passagem.....	55
Ex. 39 – <i>Peguei a Reta</i> , por J. Nascimento, c.8, supressão de apoiaturas.....	56
Ex. 40 – <i>Peguei a Reta</i> , por J. Nascimento, c.16 e c.89, alteração rítmica.....	56

Ex. 41 – <i>Peguei a Reta</i> , por J. Nascimento, c.2-6, acentuações.....	57
Ex. 42 – <i>Peguei a Reta</i> , por J. Nascimento, c.8-9, diferentes utilizações da ligadura.	57
Ex. 43 – <i>Peguei a Reta</i> , por J. Nascimento, c.11, duas notas ligadas e as outras separadas.....	57
Ex. 44 – <i>Peguei a Reta</i> , por J. Nascimento, c.23-24, todas as notas ligadas...	58
Ex. 45 – <i>Peguei a Reta</i> , por J. Nascimento, c-52-54, ligaduras e acentos.....	58
Ex. 46 – <i>Peguei a Reta</i> , por J. Nascimento, c-72-76, acentos e ligaduras.....	58
Ex. 47 – <i>Peguei a Reta</i> , por J. Nascimento, c-90-96, acentos e ligaduras.....	59

INTRODUÇÃO

O trompete, por ser pouco mencionado na literatura chorística, carece de um estudo direcionado dentro desse universo musical. De fato, as poucas informações disponíveis em bibliografias em geral e a escassez de documentos biográficos dificultam a abordagem desse instrumento na trajetória do choro. Entretanto, se focarmos em referenciais discográficos e em acervos de fotografias históricas, é possível criar um panorama do trompete nesse gênero musical.

Atualmente, pesquisas elaboradas à luz de análises de gravações discutem temas como interpretação, cognição, estilo e acústica¹. Esse procedimento tem se tornado importante fonte de referências para a produção de pesquisas em música. Outra ferramenta utilizada para estudar e compreender uma obra musical é a comparação de gravações. A partir de diferentes leituras de uma mesma obra, o intérprete dispõe de parâmetros que possibilitam reflexões em relação aos seus próprios conceitos de interpretação.

Com o objetivo de trazer à tona discussões acerca da interpretação de choro ao trompete, debruçaremos sobre as práticas de performance contidas nas músicas *Flamengo* de Bonfiglio de Oliveira e *Peguei a Reta* de Porfírio Costa. Para tal, comparamos gravações históricas situadas nos anos de 1930 e 1940 com gravações atuais. A amostragem de intérpretes é constituída por quatro

¹ Para discussões acerca da interpretação, cognição, estilo e acústica, mediante análises de gravações, ver CARDOSO (2002), LISBOA & SANTIAGO (2005) e SILVA; LOUREIRO & FREIRE (2007), respectivamente.

trompetistas brasileiros: Bonfiglio de Oliveira (1891-1940), Porfírio Costa (1913-?), Joatan Nascimento nascido em 1968 e Silvério Pontes nascido em 1970.

Para a realização desta pesquisa utilizamos os seguintes procedimentos metodológicos: 1) transcrição musical em forma de partitura por meio da escuta atenta das gravações; 2) análise comparativa entre as transcrições e as *leadsheets*²; 3) descrição das interpretações salientando as práticas de performance utilizadas por cada intérprete; e 4) relato das similaridades e diferenças entre as gravações.

O Capítulo 1, intitulado *Um Panorama do Trompete no Choro*, refere-se à abordagem histórica do instrumento nesse universo. Dentre os vários grupos populares dos quais o identificamos, priorizamos as bandas de música, *jazz-band*, *big-band*, além de conjuntos atuais com formações diversificadas.

O Capítulo 2 - *Flamengo e seus Intérpretes* e o Capítulo 3 - *Peguei a Reta e seus Intérpretes* descrevem dados artísticos e biográficos de cada músico em questão, seguidos das descrições de cada interpretação. Nesse contexto, as práticas de performances não expressas na *leadsheet*, como articulação, alteração rítmica e efeitos, são mencionadas.

No Capítulo 4, resultante da comparação entre as interpretações, descrevemos as similaridades e diferenças. Para a elaboração deste capítulo, baseamos em

² *Leadsheet* - partitura comum na música popular que inclui apenas a melodia e cifras de acordes (FABRIS, 2006).

quatro parâmetros: instrumentação, estrutura formal, modificações rítmico-melódicas e articulação.

Ao final deste estudo encontra-se uma lista de composições de Bonfiglio de Oliveira e Porfírio Costa, além das transcrições musicais específicas de cada intérprete. Considerando o mote desta pesquisa, optamos por grafar na partitura somente as intervenções do trompete, sendo as outras informações contidas nas transcrições usadas meramente para facilitar a visualização.

CAPÍTULO 1 – UM PANORAMA DO TROMPETE NO CHORO

Destacamos a seguir a trajetória de alguns trompetistas inseridos em períodos distintos da história do choro. Utilizamos como referências bibliográficas os textos de PINTO (1978); CAZES (1998); DINIZ (2007) e PAES (2008), além de fontes iconográficas.

1.1 Bandas de Música

As primeiras décadas do século XX são conhecidas na cultura chorística como o período de consolidação do choro enquanto gênero musical brasileiro (FERREIRA, 2009, p.34). E parte dessa conquista deve-se à fundamental participação das bandas de música que atuaram como um dos pilares na difusão do choro (CAZES, 1998, p.31).

Muitas são as indefinições quanto ao surgimento dessas bandas de música no Brasil. Vários autores acreditam que a sua chegada ocorreu em 1808, junto à Corte Real Portuguesa, porém, pesquisadores como Tinhorão destacam que

nesse período havia grande precariedade dessas bandas, mas não a sua inexistência (TINHORÃO, 1976 *apud* BINDER, 2006, p.25).

As bandas, na transição do século XIX para o XX, tocavam um repertório eclético, constituído por marchas, dobrados militares, polcas, valsas e mazurcas (DINIZ, 2007, p.54-55) e foi nesse período que fundamentais transformações ocorreram em seu repertório. Dava-se início ao abasileiramento das danças européias, o que resultou no registro de inúmeros choros.

Entre 1902 e 1927, período das gravações mecânicas, as agremiações musicais que mais se destacaram foram as bandas de música da *Casa Edson* e a do *Corpo de Bombeiros* (FRANCESCHI, 2002). Essa última, criada em 1896 por Anacleto Augusto de Medeiros (1866-1907), foi o primeiro grupo a fazer um registro sonoro do repertório de choro. No catálogo de gravações históricas da *Casa Edson*, somadas aos dobrados e marchas cívicas, encontramos a valsa *Albertina* (1902), de Bocot e as músicas *Lydia* (1902); *Os Boêmios* (1902) e *Benzinho* (1902) do compositor e maestro Anacleto de Medeiros (CAZES, 1998, p.38).

A *Banda do Corpo de Bombeiros* tornou-se muito requisitada para gravações nessa época. Essa presença no meio fonográfico brasileiro foi marcada particularmente pela interpretação de músicas estrangeiras com um considerável grau de brasilidade. Associada a essas questões artísticas, Diniz assinala uma abordagem técnica que justifica este acontecimento:

“Muito antes da tecnologia que fez surgir os microfones elétricos, diante dos quais o intérprete poderia cantar como se estivesse conversando ou sussurrando (estilo do pioneiro Mário Reis e depois do bossa-novista João Gilberto), as gravações eram realizadas em um microfone antigo, ‘do tempo do onça’. A necessidade de força sonora para que a melodia e a voz fossem devidamente registradas no sistema mecânico era produto da tecnologia rudimentar (DINIZ, 2007, p.63).”

Esse relato demonstra a precariedade do sistema de gravações no início do século. Por conseguinte, evidencia a necessidade de habilidades técnicas por parte dos instrumentistas, que detinha sobremaneira, sons potentes. Os fonogramas da época eram produzidos da seguinte maneira:

“o registro sonoro mecânico acontecia a partir de um cone de metal que tinha em sua extremidade um diafragma. Este comandava a agulha que cavava os sulcos na cera. Portanto, era necessário potência sonora para garantir que a gravação do som fosse eficaz (CAZES, 1998, p.39).”

Foi nesse momento em que o trompete, assim como o trombone e o oficleide, devido às suas características sonoras, garantiram espaço nos estúdios da época. Os trompetistas que mais atuaram nesse ambiente de gravações foram Joaquim Luis de Souza (1862-1922) e Casemiro Rocha (1880-1912).

Joaquim Luis de Souza, considerado um dos maiores trompetistas da sua época, foi um dos primeiros músicos a integrar a *Banda do Corpo de Bombeiros*. Antes de fazer parte desse grupo, Souza atuou na *Banda do 23º Batalhão da Infantaria em Fortaleza*, sua cidade natal, e na *Banda do Arsenal*

de Guerra no Rio de Janeiro. Paralelamente à sua carreira de instrumentista destacamos as gravações de suas músicas *Ilusão* (1904-1907) e *2 de Setembro* (1904-1907), realizadas com o seu conjunto homônimo: *Grupo Luis de Souza* (IMS, 2011).

O trompetista Casemiro Rocha nasceu no Rio de Janeiro em 1880. Várias de suas composições foram gravadas pela Casa Edson, dentre as quais citamos: *O Melro* (1912-1915) e *Tudo Virou* (1912). Não temos datas precisas, mas entre 1907 e 1912, o próprio compositor gravou sua obra de maior popularidade, a música *Rato-Rato*. Esta composição foi inspirada na campanha de combate à peste bubônica, promovida por Oswaldo Cruz (1872-1917). Para retratar essa campanha, Rocha explora uma técnica típica de instrumentos de sopro, denominada *flutter-tonguing*. Essa técnica produz um efeito cômico no trompete, resultante da tremulação da língua ao emitir o som (SPIELMAN, 2008, p.89).

Outros dois importantes trompetistas brasileiros do início do século XX foram Albertino Inácio Pimentel (1874-1929) e Paulino Sacramento (1880-1926). Popularmente conhecido como Carramona, Albertino Pimentel iniciou sua formação musical no *Asilo de Meninos Desvalidos*. Essa instituição, criada em 1875, por iniciativa do governo central, destinava-se à educação de crianças desamparadas, pobres e/ou abandonadas (DINIZ, 2007, p.42-43). Para GONÇALVES PINTO, Carramona à frente da *Banda do Corpo de Bombeiros* “tornou-se um exímio professor, compositor e continuador do seu inesquecível mestre (Anacleto), tendo-lhe substituído no nível de igualdade” (PINTO, 1978,

p.146). Suas composições, registradas principalmente por bandas de música, podem ser facilmente acessadas no banco de dados do Instituto Moreira Salles, sediado no Rio de Janeiro.

Paulino Sacramento nasceu em Niterói, no estado do Rio de Janeiro no final do século XIX. Também aprendeu música na *Banda do Asilo de Meninos Desvalidos*, dirigida pelo então aluno Francisco Braga (1868-1945). Suas músicas de maior sucesso foram os tangos *Pierrot* (1902) e *O Vatapá* (1908-1912), e o maxixe *Bebê* (1904-1907).

No Brasil, as bandas de música foram berço da formação musical de inúmeros instrumentistas do choro. Em suma, isso acontecia por que

“em geral as bandas eram responsáveis pelo processo de educação musical de seus componentes, e tendo elas chorões como mestres, foi natural que houvesse um efeito multiplicador da cultura chorística, fazendo surgir mais e mais músicos que dominavam a linguagem.” (CAZES, 1998, p.29).

Entre 1910 e 1920, as bandas civis e militares começaram a abandonar o repertório de choro. Nesse período, com o processo de modernização instaurado no Brasil, os grupos denominados *jazz band* passam a ser os principais difusores da música brasileira.

1.2 A *jazz band* brasileira

No início da década de 1920, o desenvolvimento do choro no Rio de Janeiro foi marcado pela influência norte-americana na presença de *jazz band*. Esse período representa um marco importante na história da música brasileira. Como salienta o autor MELLO,

“cristalizaram-se, a partir da América do Norte, dois elementos fundamentais no crescente setor de lazer dos países do mundo ocidental: o cinema e os salões de dança animados por *jazz bands*. Esta nova expressão disseminou-se de tal forma que a década de 20 foi, por obra do escritor Scott Fitzgerald, chamada da Era do Jazz – entendendo-se tal conceito para muito além do jazz como forma musical originária de Nova Orleans (MELLO, 2007, p.72)”.

Essas formações, ao contrário do que muitos imaginam, não tocavam repertório exclusivamente americano. Aliás, a estruturação da linguagem jazzística por volta de 1920 ainda dava seus primeiros passos, restringindo-se a influência basicamente na instrumentação (MELLO, 2007, p.71-92). Segundo CAZES,

“A partir da década de 1910, todo conjunto popular que quisesse parecer moderno passou a se intitular jazz-band. Só para dar um exemplo, o multi-instrumentista e compositor Aldo Krieger (pai do consagrado Edino) dirigia na época uma jazz-band em Brusque, no interior de Santa Catarina. O repertório do grupo era composto de polcas, valsas e marchas de sotaque alemão, ou seja, nada que se assemelhe com a

música de jazz. No livro *Pixinguinha vida e obra*, de Sérgio Cabral, há uma curiosíssima foto da Jazz-Band do Cipó, uma banda de pífanos do sertão nordestino que também queria ser moderninha (CAZES, 1998, p.60)”.

Por volta de 1919, Alfredo da Rocha Vianna Filho – *Pixinguinha*, o maior expoente do choro de todos os tempos, criou o grupo denominado *Oito Batutas*. Este conjunto era formado inicialmente por flauta, violão, cavaquinho e percussão (CABRAL, 1997, p.45). Após a famosa viagem a Paris em 1922, algumas transformações foram notadas, sobretudo na instrumentação.

Destacam também que depois da viagem o grupo incorporou aos arranjos instrumentos como saxofone, clarinete e trompete, além de gêneros musicais como Fox-trots e outros, passando, ainda, a usar o estilo de arranjo de *jazz band* (MARCONDES, 1998, p.583-584 *apud* MOREIRA, 2006, p.5).

Após essa viagem, o grupo ficou configurado da seguinte maneira: Pixinguinha e Paraíso nos saxofones; Esmerino Cardoso no trombone; Euclides Virgulino na bateria; e os trompetistas e compositores Sebastião Cirino (1902-1968) e Bonfiglio de Oliveira (CAZES, 1998, p.59).



Ex. 1 - *Jazz Band Os Batutas* (CAZES, 1998, p.59), com B. Oliveira e S. Cirino nos trompetes.

Outro trompetista que atuou significativamente nessa época, principalmente no mercado fonográfico, foi o mineiro Napoleão Tavares (1892-1965). No Rio de Janeiro integrou a *Orquestra Colbáz*, grupo residente da gravadora Columbia e dirigido por Odmir do Amaral Gurgel, popularmente conhecido como Maestro Gaó. Tavares, muito requisitado pelo domínio técnico que tinha sobre o instrumento, atuou em diversas formações. Por volta de 1930, formou sua própria orquestra com o nome *Napoleão Tavares e Seus Soldados Musicais* (MELLO, 2007, p.86). No Ex. 2 podemos constatar a participação do trompetista no grupo *Jazz Columbia*, ao lado de Zezinho no banjo, Gaó no piano e Jonas Aragão no saxofone.



Ex. 2- Napoleão Tavares no Grupo *Jazz Columbia* (MELLO, 2007, p.95).

Em Campina Grande, Paraíba, sob liderança de Lourenço da Fonseca Barbosa (1904-1997) surgiu a *Jazz Band Campinense*. Por volta de 1926, dentre os sete integrantes, a *jazz band* contava com a participação do trompetista Walfredo Lima.



Ex. 3 - *Jazz band Campinense* (MELLO, 2007, p.89), com Walfredo Lima e o seu trompete à direita.

Em 1927, inicia-se uma nova fase da história da música brasileira, caracterizada pela chegada dos microfones, auto-falantes, vitrolas e discos elétricos, (PAES, 2008, p.11). Impulsionados pelo surgimento de novas tecnologias de gravação, outros instrumentos aparecem no cenário chorístico. A partir dessa época podemos notar registros de solos de violão, bandolim e cavaquinho. Os músicos de choro passam a atuar em conjuntos regionais contratados para acompanhar grandes estrelas da música vocal, culminando em um declínio significativo das gravações exclusivas de música instrumental.

1.3 A *big band* brasileira

A música instrumental, a partir de 1940, ganha popularidade novamente. As grandes orquestras, influenciadas pelas *big bands* norte-americanas, entram em cena. Destacam-se nesse período orquestras como as dos maestros Otaviano Romero Monteiro (o maestro Fon-Fon), Ivan Paulo da Silva (o maestro Carioca), Orlando Silva de Oliveira Costa (o maestro Cipó) e a *Orquestra Tabajara* do maestro Severino de Araújo.



Ex. 4 - Orquestra do Maestro *Fon-Fon* (MELLO, 2007, p.101), com os trompetistas Francisco Sergi e Guaximin à direita.

De todas essas formações existentes no Brasil, a que mais contribuiu para a difusão do choro foi a *Orquestra Tabajara*. Com registros fonográficos produzidos desde discos de 78 rpm a *Compact Disc* dos dias de hoje, essa orquestra é seguramente, uma das mais importantes do gênero. Dentre os trompetistas que integraram esse grupo, Geraldo Medeiros foi quem possivelmente atuou por maior período. Nascido na cidade de Areia na Paraíba, Medeiros também teve como berço musical uma família de músicos. Foi o responsável, junto a Benedito Lacerda e Ary Barroso, pela fundação da SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música). Da sua lista de composições destacamos os choros *Xem-em-em* (1945) e *Malicioso* (1947), além de uma série de frevos que era a linguagem que mais dominava (CORAUCCI, 2009, p.112). Na imagem abaixo podemos visualizar sua atuação ao lado do clarinetista José de Araújo Oliveira – o Zé Bodega.



Ex. 5 - Geraldo Medeiros no trompete (CORAUCCI, 2009, p.112), ao lado de Zé Bodega na clarineta.

Outro integrante desta orquestra foi o trompetista Porfírio Costa. Por se tratar de um dos focos desta pesquisa, traçaremos a trajetória artística de Costa em um capítulo exclusivo. No Ex. 6 apresentamos uma de suas poucas imagens publicadas. Esse registro fotográfico foi feito no início de 1948, nos estúdios da Rádio Tupi do Rio de Janeiro. Alguns dos músicos presentes na fotografia abaixo são os trompetistas Geraldo Medeiros, Porfírio Costa e Plínio Araújo; os saxofonistas K-Ximbinho e Zé Bodega e o clarinetista Severino Araújo.



Ex. 6 - *Orquestra Tabajara* (CORAUCCI, 2009, p.112), com Porfírio Costa no naipe de trompetes.

No final da década de 1950, mesmo com influências sobre a produção artística de nomes da música popular mais recente como Tom Jobim, Chico Buarque, Baden Powell, o choro cede espaço para a bossa-nova. A partir de 1970, por meio de ações como o show *Sarau* com Paulinho da Viola, Copinha e o *Conjunto Época de Ouro*, inicia-se um movimento de revitalização do choro, contribuindo para a fixação da identidade nacional (CAZES, 1998, p.147).

1.4 O choro e o trompete na atualidade

Atualmente o choro vive um momento de grande fertilidade. O acolhimento do gênero nos cursos de música e a frequência de cursos e oficinas espalhadas pelo Brasil inteiro colaboram para as mais diversificadas formações instrumentais. Segundo SOUZA,

“com o surgimento do ‘neochoro’, observam-se as mudanças tanto na instrumentação, como o uso de instrumentos elétricos, ou eletrificados, instrumentos não-usuais, como o contrabaixo (acústico ou elétrico) e bateria, arranjos que fogem tanto à forma usual do choro, alterando número de compassos, adição ou supressão de passagens não previstas nas obras originais e modificações na harmonia (SOUZA, 1998; apud ZAGURY, 2005)”.

É nesse universo de diversidades que destacamos o trompete e o seu uso em diferentes formações. A dupla de instrumentistas, formada pelo trombonista *Zé da Velha* e o trompetista *Silvério Pontes*, carinhosamente apelidada de “*A menor big band do mundo*”, é o exemplo mais claro da resistência dos instrumentos de metais na história do choro. Em sua discografia, constituída por cinco álbuns, encontramos um repertório bastante representativo do choro e da gafieira. As inúmeras participações em programas de rádio e televisão são frutos de uma parceria firmada há mais de 25 anos.

Um álbum de referência, gravado em 2002 por Joatan Nascimento, é *Eu Choro Assim*, tido como um exemplo de versatilidade do trompete no choro. O prefácio do álbum, elaborado por Caetano Veloso, resume acertadamente o que encontramos nesse registro:

“Este CD de Joatan Nascimento representa um passo importante na história da discografia brasileira de música instrumental. Nele, o preciso e inspirado trompetista alagoano adotado pela Bahia concentrou-se num repertório específico, que consta exclusivamente de choros compostos para trompete, para fazer uma experiência amplamente diversificada (tratando seu material em colaboração com uma gama variada de grupos sonoros: da pura percussão ao trio de *cellos*, do conjunto vocal a pequenas orquestras de madeiras, sem deixar de passar pelo tradicional regional de choro (VELOSO, 2000)”.

No repertório de formações camerísticas, estas músicas também são presenças marcantes. Grupos como o *Quinteto de metais Itaratã*, formado por profissionais atuantes no cenário musical mineiro, *Quinteto Brassil*, grupo residente da Universidade Federal da Paraíba e *Art Metal*, formado por músicos do Rio de Janeiro, são alguns exemplos dessas formações que incluíram o choro em seus repertórios.

Outro grupo formado em 1991, pelo instrumentista e compositor Nailor Azevedo, foi a *Banda Mantiqueira*. Para interpretar a música brasileira, este grupo se empenhou em uma busca incansável pela expressão da linguagem brasileira. De seu repertório, os mais notáveis compositores são Pixinguinha, Tom Jobim, Jacob do Bandolim, Cartola, Nelson Cavaquinho, Ernesto Nazareth, João Bosco, Guinga, entre outros. Sua discografia é composta pelos álbuns “*Aldeia* (1996)”; “*Bixiga* (2000)”; “*Orquestra Sinfônica de São Paulo e Banda Mantiqueira* (2004)”, gravado com a *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP*; e “*Terra Amantiquira* (2005)”. São integrantes deste grupo os trompetistas Odésio Jericó da Silva, Walmir de Almeida Gil e Nahor Gomes Oliveira.

A Escola Portátil de Música, criada em 2000, é um centro musical aglutinador de músicos interessados em aprimorar a linguagem do choro. Dentre suas manifestações musicais, destacamos o *Festival de Choro*, promovido anualmente em vários estados brasileiros. Neste festival é oferecida a oficina de trompete, que traz uma abordagem dos choros compostos exclusivamente para este instrumento. Nas últimas edições, a oficina de trompete foi ministrada pelo Professor Nailson de Almeida Simões.

CAPÍTULO 2 – O CHORO *FLAMENGO* E SEUS INTÉRPRETES

O choro *Flamengo*, considerado uma das músicas mais relevantes de Bonfiglio de Oliveira, foi composto em 1911 (CORAUCCI, 2009, p.73). Entretanto, seu primeiro registro sonoro aconteceu somente em 1931, tendo o próprio compositor como intérprete. Há informações relatando que *Flamengo* foi

composto em homenagem ao clube de futebol brasileiro homônimo, o qual torcia. Em contrapartida encontramos outras que defendem a idéia de que a homenagem foi destinada ao bairro carioca onde vivia. Mas nenhuma dessas informações foi seguramente legitimada.

Atualmente, além da constante execução do choro *Flamengo* nas rodas de choro, é possível encontrar diversas regravações. As interpretações de Jacob do Bandolim (1947), Severino Dias de Oliveira - o Sivuca (1951) e Carmelino Veríssimo de Oliveira – o Pedroca (1953) são alguns exemplos. Na versão de Sivuca, lançado pela gravadora *Continental*, o compositor integra o choro *Carioquinha* de Waldir Azevedo e o choro *Flamengo* de Bonfiglio de Oliveira, tornando-os uma única música. Nesta ocasião ele intitulou a música de *Carioquinha no Flamengo*.

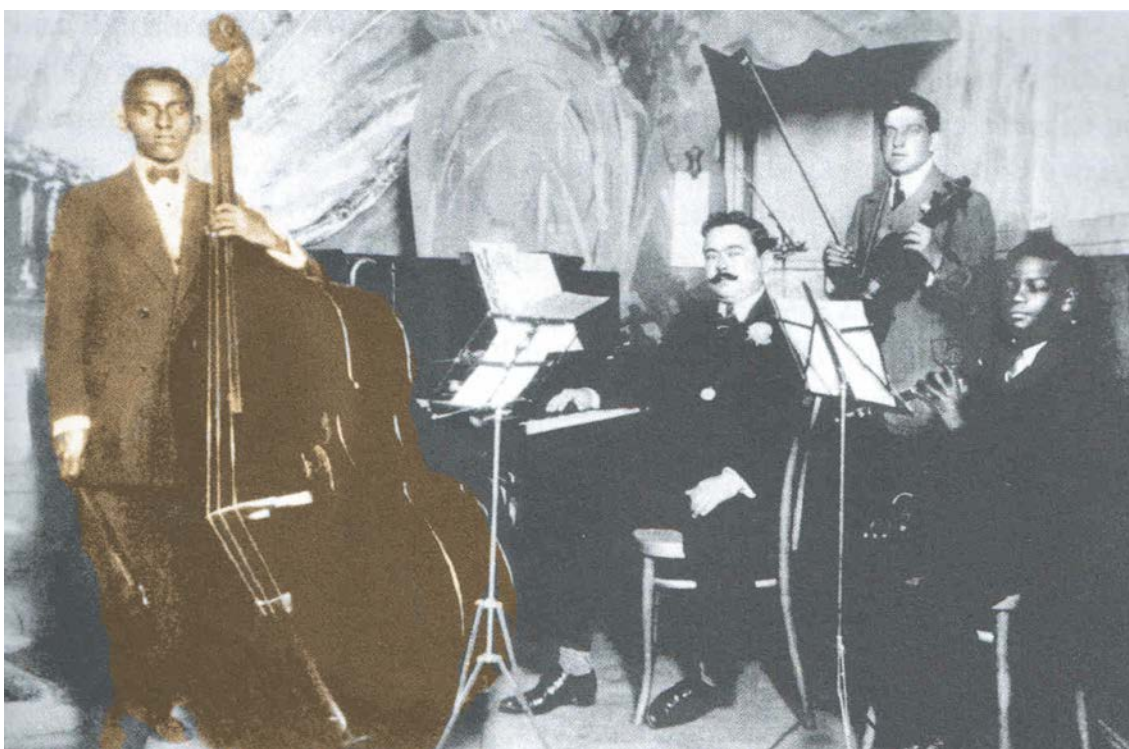
2.1 O trompetista-compositor Bonfiglio de Oliveira

Bonfiglio de Oliveira nasceu em Guaratinguetá, região do Vale do Paraíba em São Paulo, no ano de 1891. Iniciou seus estudos musicais com o seu pai, Feliciano Oliveira, que era contrabaixista. Posteriormente, sob orientações do Maestro Acosta, aperfeiçoou-se ao trompete. Como a maioria dos instrumentistas de sopro da sua época, Oliveira envolveu-se diretamente com bandas de música. Sua primeira ligação com essas corporações se deu em sua cidade natal, com a *Banda Mafra*.

Por volta de 1912, motivado por Lafaiete Silva, irmão do flautista Patápio Silva, transferiu-se para o Rio de Janeiro. Em terras cariocas, compôs o quadro de músicos da *Orquestra do Cinema do Ouvidor*, tornando-se colega de Alfredo da

Rocha Viana Filho – Pixinguinha. Ao lado do mestre *Pixinguinha* atuou ainda na *Orquestra Typica Victor*, *Orquestra Victor Brasileira*, *Jazz Band Os Batutas* e *Diabos do Céu*.

A versatilidade foi uma característica marcante na trajetória de Oliveira. Além de sua participação nos grupos de música popular, ressaltamos suas passagens pelo *Conservatório Musical do Rio de Janeiro* e pela *Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, dirigida por Francisco Braga. Outra particularidade foi a sua atuação no cenário musical carioca como contrabaixista (Ex.7).



Ex. 7 – Bonfiglio de Oliveira no contrabaixo (CAZES, 1998, p.55).

Excursionou pelo Brasil, Espanha, França, Itália e Portugal juntamente com a *Companhia Arrudas* (FIGUEIREDO, 2003, p.4). Criada em 1916, pelo ator paulista Sebastião Arruda (1877-1941), este grupo foi destaque no teatro de

revista. Nesta época, ainda com um sistema de gravação precário, a música popular urbana ganhava espaço em grupos similares a esse.

Em 1930, em reconhecimento às suas habilidades e dedicação à música brasileira, Oliveira recebeu uma homenagem do então Presidente da República Washington Luís. Foi presenteado com um trompete prateado com uma inscrição em chapa de ouro que constava: "*Ao Maior Pistonista do Brasil, Bonfiglio de Oliveira – homenagem do Governo de Washington Luís*" (FIGUEIREDO, 2003, p.4).

Sua última apresentação foi no *Cine Teatro Central*, em Guaratinguetá, onde dividiu o palco com os instrumentistas José da Silva Lacaz, Lauro dos Santos, Sebastião Guimarães, José Meirelles e o conjunto *Os 7 Bemóis*. Oliveira faleceu no Rio de Janeiro em 1940. Em sua lápide encontra-se a seguinte inscrição: "*Com a sua arte atingiu a imortalidade*" (FIGUEIREDO, 2003, p.4).

2.2 Bonfiglio de Oliveira interpreta *Flamengo*

2.2.1 Instrumentação

Na gravação de Bonfiglio de Oliveira, composta por um violão, um cavaquinho e um trompete, observamos uma similaridade às primeiras formações do choro: os *conjuntos de pau e corda*. Essa formação, tida como a gênese deste gênero musical, era constituída basicamente por três instrumentos, dos quais dois deles eram responsáveis pela base rítmica e harmônica e o terceiro, geralmente uma flauta, pela melodia (GEUS, 2009, p.18-19).

2.2.2 Estrutura Formal

Flamengo é composto dentro da mais tradicional estrutura encontrada em composições de choro – a forma rondó (ABACA). Entretanto, notamos pequenos desvios dessa estrutura. No Ex.8 podemos visualizar a introdução, na qual as idéias musicais são articuladas entre o trompete e o violão de sete cordas.

The image shows a musical score for the introduction of 'Flamengo'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Trompete' and the bottom staff is labeled 'Violão de 7 cordas'. Both are in 2/4 time and D major. The trumpet part begins with a melodic phrase, followed by a sixteenth-note run. The guitar part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Ex. 8 – *Flamengo*, por B. Oliveira, c. 1-7, introdução.

Em continuidade aos desvios da forma ABACA, destacamos um excerto da introdução, ilustrado no Ex.9, que foi utilizado como pontos de articulações entre a introdução e a seção A (c.4-7) e entre a seção C e a seção A (c.75-78).

The image shows a musical score for an excerpt of the introduction of 'Flamengo'. It consists of one staff labeled 'Violão de 7 cordas'. It is in 2/4 time and D major. The excerpt shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Ex. 9 – *Flamengo*, por B. Oliveira, c. 4-7, excerto.

Outro princípio básico do choro presente em *Flamengo* relaciona-se às modulações. Seguindo os padrões tradicionais do choro, sua construção modulatória apresenta a seção A (tonalidade maior), seção B (mudança do modo maior para o relativo menor) e seção C (modulação para a subdominante maior). Como a versão de Oliveira é interpretada na tonalidade de Dó maior,

contém a seguinte estrutura: seção A (Dó maior); seção B (Lá menor) e seção C (Fá maior). Essas construções modulatórias assim estabelecidas referem-se às “modulações típicas” (BORGES, s/d, p.3) ou “choro clássico” (BECKER *apud* CARNEIRO, 2001, p.12).

A improvisação é utilizada de maneira peculiar na gravação de Oliveira, correspondendo ao estilo de sua época. Como salienta CAZES,

“uma audição atenta das gravações de choro da fase mecânica surpreende por aspectos como a quase total falta de improvisação. Muitas vezes a mesma parte de uma música é repetida quatro ou cinco vezes sem nenhuma alteração. Só dá para sentir o calor da improvisação quando toca o Pixinguinha, com ele tudo é mais vivo, mais alegre, mais rítmico (CAZES, 1998, p. 44)”.

Mesmo fora do contexto das gravações de choro da fase mecânica (1902-1927), a versão de Oliveira, realizada em 1931, apresenta características próximas das citadas por CAZES (1998). A maioria das improvisações presentes em sua interpretação é ornamental, onde o intérprete faz uso de mordentes e apojaturas, muitas vezes sem alterar o desenho melódico.

2.2.3 Modificação Rítmico-melódica

Este princípio configura-se através de acréscimos na melodia, supressão de notas, substituição rítmica e supressão ou transformação no ritmo (SALEK

1999, p.40-61). Para facilitar a visualização e manter uma coerência entre os exemplos, optamos por apresentá-los tendo como referência as indicações de números de compassos contidas nas transcrições específicas de cada intérprete e a tonalidade usada pelo compositor-intérprete (Dó maior).

No Ex.10 identificamos uma adição de notas na melodia, que resulta conseqüentemente na alteração do desenho melódico.

Leadsheet

B. Oliveira

Ex. 10 – *Flamengo*, por B. Oliveira, c.15, modificação rítmica.

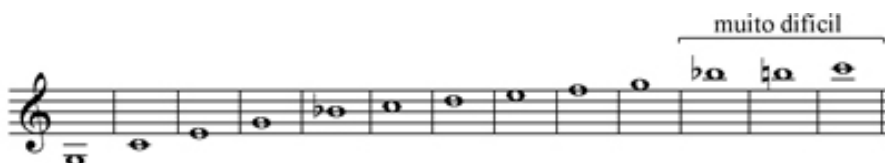
Outra modificação rítmica pode ser identificada no Ex.11. Neste caso, o intérprete altera a figura rítmica do segundo tempo, substituindo o grupo de semicolcheia-colcheia-semicolcheia por uma colcheia seguida de duas semicolcheias.

Leadsheet

B. Oliveira

Ex. 11 – *Flamengo*, por B. Oliveira, c.22, substituição

Segundo BERLIOZ (1948), em seu tratado de instrumentação, a extensão usual do trompete é relativamente pequena, como configurada no Ex.12 (BERLIOZ & STRAUSS, 1948, p.281 *apud* CARDOSO, 2010, p.380). Por esse motivo, a interpretação de choros em determinadas tonalidades torna-se limitada, quando não impraticável.



Ex. 12 – Extensão do Trompete.

Isto acontece em um trecho da seção B do choro *Flamengo*. Por conter notas graves em passagens rápidas e saltos intervalares grandes, o compositor-intérprete executa a melodia uma oitava acima. Essa decisão interpretativa pode ser visualizada no Ex.13. Consta na pauta inferior a transcrição da interpretação de Oliveira. Na pauta superior apresenta-se como ficaria o desenho melódico se o intérprete mantivesse a direção da melodia.

Leadsheet

B. Oliveira

The image shows two staves of music in 2/4 time. The top staff is labeled 'Leadsheet' and the bottom staff is labeled 'B. Oliveira'. The bottom staff has a red box around the first three measures, indicating the transposition of the melody one octave higher.

Ex. 13 – *Flamengo*, por B. Oliveira, c. 29-32, 8ª acima.

2.2.4 Articulação

A articulação predominante na interpretação de Oliveira é o *legato*. Em todas as seções o intérprete utiliza esse tipo de articulação, guardando poucas exceções. A primeira exceção aparece na introdução, c.1-4, em que o uso de *staccato* é claro (Ex.14).



Ex. 14 – *Flamengo*, por B. Oliveira, c.1-4, uso do *staccato*.

Outra particularidade é o agrupamento de quatro semicolcheias, no qual duas notas são ligadas e outras duas separadas (Ex.15).



Ex. 15 - *Flamengo*, por B. Oliveira, c.13-14, duas notas ligadas e duas separadas.

2.3 O trompetista Silvério Pontes

Silvério Rocha Pontes nasceu em 1970, em Laje do Muriaé, interior do Rio de Janeiro. Iniciou seus estudos ao trompete aos oito anos de idade, ingressando-se na banda de música da sua cidade – a *Banda Lira da Esperança*. Na década de 1980, mudou-se para Niterói. Iniciava-se nesse período sua carreira profissional e ao longo de sua trajetória dividiu palcos com artistas renomados

da música popular brasileira, como Elza Soares, Luis Melodia, Ed Motta, Tim Maia, dentre outros.

Pontes é um dos poucos trompetistas brasileiros que se dedica exclusivamente ao choro. A sua discografia é extensa e grande parte é fruto do trabalho desenvolvido com o trombonista Zé da Velha. Dentre outras gravações destacamos os álbuns: “*Só Gafeira (1995)*”, “*Tudo Dança (1998)*”, “*Ele e Eu (2000)*”, “*Samba Instrumental (2004)*”, “*Só Pixinguinha (2006)*”.

Em 2005, a convite de um dos grupos de choro mais expressivo da atualidade o *Trio Madeira Brasil*, participou do documentário *Brasileirinho – o filme*. Esse documentário, dirigido pelo cineasta finlandês Mika Kaurismaki, foi uma das atrações da mostra *Fórum do Festival de Berlim de 2005*.

2.4 Silvério Pontes interpreta *Flamengo*

2.4.1 Instrumentação

Na gravação de Pontes encontramos o tradicional *conjunto regional*. Esses grupos, atuantes desde o final do século XIX, são formados por instrumentos musicais de sopro, cordas e percussão (PELLEGRINI, 2005, p.9). Geralmente um ou mais instrumentos atuam como solistas, a citar a flauta, bandolim, clarineta ou saxofone. O cavaquinho faz o papel de centralizador de ritmo e o violão de sete cordas é responsável pelo acompanhamento. Além desses, há instrumentos como o pandeiro, o piano e o trombone. Nesta gravação em particular, a instrumentação é composta pelo trompete, trombone, cavaquinho, violão de sete cordas e pandeiro.

2.4.2 Estrutura Formal

Realizada quase setenta anos após o primeiro registro sonoro, encontramos na gravação de Pontes diversos desvios da tradicional forma ABACA. Primeiramente temos nessa versão, uma nova proposta de introdução (Ex.16). O pandeiro, através de uma anacruse, anuncia a frase do violão de sete cordas. Em seguida, entre os c.6-9, o trombone faz uma intervenção com notas executadas com deslocamentos dos tempos.

The musical score for the introduction of 'Flamengo' by S. Pontes, measures 1-9, is presented in three systems. The top system shows the Trombone (bass clef) and Pandeiro (treble clef) parts. The Pandeiro part begins with an anacrusis of sixteenth notes, circled in red. The Trombone part has a triplet of eighth notes circled in red. The middle system shows the Trombone (bass clef) and Pandeiro (treble clef) parts. The Trombone part has a complex rhythmic pattern circled in red. The bottom system shows the Trombone (bass clef) and Pandeiro (treble clef) parts.

Ex. 16 – *Flamengo*, por S. Pontes, c.1-9, introdução.

O excerto da introdução, similar ao utilizado por Oliveira, é usado com frequência (Ex.17). A presença deste excerto pode ser observada entre a introdução e a seção A (c.2-9); na divisão dos solos de trompete e trombone da seção A (c.25-28); na articulação entre as seções B e A (c.77-80); e por fim, entre as seções C e A (c.129-132).



Ex. 17 – *Flamengo*, por S. Pontes, c.2-5, excerto.

A construção modulatória, nesta versão, é estruturada dentro do campo harmônico de Mib maior, diferente da original que está em Dó maior. A seção A apresenta-se em Mib maior, seção B em Dó menor e seção C em Lá bemol maior. Esta tonalidade, adotada por Pontes, não é muito comum nas rodas de choro. ALMADA (2005), em argumentação sobre a escolha da tonalidade no choro, defende que

“normalmente adota-se uma tonalidade que seja boa para os principais instrumentos acompanhantes: violão, cavaquinho e bandolim (...) tonalidades cujas escalas forneçam o maior número de cordas soltas (...) acordes com cordas soltas soam mais vibrantes com uma sonoridade geral mais cheia (...) tonalidades maiores: Fá, Dó, Ré, Mi tonalidades menores: Ré, Lá, Mi e Sol (ALMADA, 2005, p.9)”.

Mesmo não correspondendo às tonalidades usuais para os instrumentos acompanhadores do choro, essa tonalidade é funcional para o trompete, pois abarca notas do registro mais confortável do instrumento.

Uma das particularidades mais notáveis na gravação de Pontes é improvisação, considerada um componente essencial para o desenvolvimento

do choro. Em sua interpretação, o trompete e o trombone, a partir do c.148, improvisam alternadamente até o final da música.

2.4.3 Modificação Rítmico-melódica

Logo nos primeiros compassos executados por Pontes, identificamos modificações rítmico-melódicas (Ex.18). O intérprete desloca a colcheia da parte fraca do segundo tempo para a parte forte do compasso seguinte, transformando-a em uma apoiatura.

Leadsheet

S. Pontes

Ex. 18 – *Flamenco*, por S. Pontes. c.10-11. apoiatura.

Outra alteração do desenho rítmico pode ser visto no Ex.19. Nesta passagem, Pontes substitui um grupo de colcheia-semicolcheia-colcheia por quatro semicolcheias. Esta ação, comum na prática do choro, resulta na antecipação da primeira nota do compasso seguinte.

Leadsheet

S. Pontes

The image shows two staves of music in 2/4 time. The top staff is labeled 'Leadsheet' and the bottom staff is labeled 'S. Pontes'. Both staves show a melodic line. In the 'S. Pontes' version, a group of four notes (G4, A4, B4, C5) is circled in red, indicating a substitution from the original 'Leadsheet' version.

Ex. 19 – *Flamengo*, por S. Pontes, c.12, substituição

Os trechos listados abaixo demonstram diferentes maneiras de modificação rítmica. No Ex.20 o intérprete faz uso da repetição de notas da melodia, enquanto no Ex.21 altera claramente a figura rítmica. Essas mudanças rítmicas aliadas à articulação resultam em um afrouxamento do ritmo.

Leadsheet

S. Pontes

The image shows two staves of music in 2/4 time. The top staff is labeled 'Leadsheet' and the bottom staff is labeled 'S. Pontes'. Both staves show a melodic line. In the 'S. Pontes' version, a group of notes (G4, A4, B4, C5) is circled in red, indicating a rhythmic modification from the original 'Leadsheet' version.

Ex. 20 – *Flamengo*, por S. Pontes, c.17, modificação

Leadsheet

Ex. 21 – *Flamengo*, por S. Pontes, c. 24, substituição

Na reapresentação do motivo inicial, o trompetista Pontes faz um deslocamento do tempo (Ex.22). Ao invés de articular a primeira nota na parte forte do primeiro tempo, articula-a no contratempo. Para valorizar ainda mais este contratempo, o intérprete usa um *pitch bend*, um efeito que altera a curvatura da nota.

Leadsheet

Ex. 22 – *Flamengo*, por S. Pontes, c.141-142, valorização do

2.4.4 Articulação

A articulação, parâmetro predominante na interpretação de Pontes, é marcada pelas acentuações dos contratempos e das síncopas. Durante toda a música, todas as colcheias, contidas em grupos de semicolcheia-colcheia-semicolcheia,

são tocadas curtas para dar o balanço da música brasileira. Na seção A temos os c.117-120 que retratam nitidamente o uso dessas articulações (Ex.23).



Ex. 23 – *Flamengo*, por S. Pontes, c-117-120, articulação.

Na seção B a mesma idéia de articulação é mantida. Um dos únicos trechos em que o intérprete utiliza articulação em *legato* é nas bordaduras grafadas nos c.45-52 (Ex.24).



Ex. 24 – *Flamengo*, por S. Pontes, c-45-52, ligaduras.

Ao longo da seção C, o trompetista Pontes utiliza sempre uma articulação mais curta. Entre os c.112-117, é realizado um breque na música, seguido de uma antecipação da nota do c.116 (Ex.25). Esse modelo de articulação e realização rítmica é típico da interpretação de músicas feitas para dançar.



Ex. 25 – *Flamengo*, por S. Pontes, c-112-117, articulação.

CAPÍTULO 3 – O CHORO *PEGUEI A RETA* E SEUS INTÉRPRETES

Peguei a Reta teve o seu primeiro registro sonoro feito em 1948, por *Severino Araújo e Sua Orquestra Tabajara*. O compositor Porfírio Costa dedicou-o ao trompetista alagoano Pedro Jerônimo (NASCIMENTO, 2002). Ao longo dos anos houve diversas regravações deste choro, com solos executados em diferentes instrumentos e formações. Cosme Teixeira – *O Assobiador* (1956) e Paulo Moura, no álbum *Confusão Urbana, Suburbana e Rural* (1976), são alguns exemplos.

Na estrutura composicional de *Peguei a Reta*, encontramos diversos exemplos de motivos recorrentes no repertório de choro. São eles:

a) Motivos cromáticos



Ex. 26 – *Peguei a Reta*, P. Costa, c.39, cromatismo.

b) Motivos baseados em arpejos descendentes com sexta



Ex. 27 – *Peguei a Reta*, P. Costa, c.4, arpejos com sexta.

c) Motivos com valorização do contratempo



Ex. 28 – *Peguei a Reta*, P. Costa, c. 1-2, valorização do contratempo.

3.1 O trompetista-compositor Porfírio Costa

Em Campina Grande, cidade pólo do estado da Paraíba, nasceu Porfírio Alves da Costa, no ano de 1913. Seu interesse pela música surgiu em 1926 aos 13 anos de idade, tendo suas primeiras orientações com o maestro Severino Lima. Após cinco anos dedicados à música em sua cidade natal, Costa transfere-se para Recife, Pernambuco. Neste mesmo ano, 1931, registramos a composição do choro *Diplomacia*. Esse foi o primeiro choro dentre vários outros sucessos deixados pelo trompetista-compositor.

Em 1934, na Rádio Clube de Pernambuco, participou da orquestra de um dos conhecidos compositor nordestino, o maestro Nelson Ferreira. Anos depois, ao estabelecer-se no Rio de Janeiro em 1941, Costa foi o responsável pela

transferência de Severino Araújo da Paraíba para o Rio de Janeiro (CORAUCCI, 2009, p.54).

Integrou a orquestra do maestro Otaviano Romero Monteiro, mais conhecido como Maestro Fon-Fon e Orquestra Tabajara, presença marcante no cenário musical brasileiro até os dias de hoje. Durante sua carreira musical, Costa atuou ao lado de exímios instrumentistas como K-Ximbinho, Zé Bodega, Geraldo Medeiros, dentre outros.

Sua primeira composição gravada foi o choro *Açude velho* (1948) pela Orquestra Tabajara e no mesmo ano o samba *Primeirão* (1948). Em 1948, fez sucesso com o choro *Peguei a reta*, gravado pela mesma orquestra na Continental e na década de 50, o choro *Passou*. Em 1952, em São Paulo, passou a se apresentar junto à Orquestra de Osmar Milani.

3.2 Porfírio Costa interpreta *Peguei a Reta*

3.2.1 Instrumentação

A gravação de Costa foi realizada em um período em que as *big bands* eram fundamentais para a difusão do choro no Brasil (PAES, 2008). Nessa ocasião, o acompanhamento ficou a cargo da *Orquestra Tabajara*, do instrumentista e compositor Severino Araújo. A orquestra era formada por saxofones altos, tenores e barítono; trompetes; trombones; piano; guitarra; contrabaixo e percussão.

3.2.2 Estrutura Formal

Estruturado em três partes, esse choro segue os moldes da forma ABACA. Antes do início da seção A, temos uma introdução formada por quatro compassos, executada pela orquestra (Ex.29).



Ex. 29 – *Peguei a Reta*, por P. Costa, c. 1-4, introdução.

Todas as três seções são apresentadas sem repetição. As únicas alterações feitas na forma ABACA, foram a introdução e a Coda. Nesta última parte o trompete solista sustenta simplesmente uma nota longa por seis compassos.

3.2.3 Modificação Rítmico-melódica

Destacaremos ao longo das três seções do choro, alguns exemplos de modificações rítmico-melódicas defendidas por SALEK (1999).

No Ex.30, Costa altera o ritmo acrescentando notas de passagem. Em substituição à apojatura grafada no segundo tempo do compasso, o intérprete opta pelo uso do mordente.

Leadsheet

P. Costa

Ex. 30 – *Peguei a Reta*, por P. Costa, c.58, notas de passagem.

Como identificado no Ex.31, o intérprete faz uma supressão das apojeturas. A maneira como consta na *leadsheet* é apresentada somente uma vez, na repetição da seção A.

Leadsheet

P. Costa

Ex. 31 – *Peguei a Reta*, por P. Costa, c.5, supressão de apojeturas.

O Ex.32 aponta uma das maneiras utilizadas pelo intérprete para alterar o desenho melódico. Todos os momentos em que esse motivo aparece, identificamos uma configuração diferente.

Leadsheet

P. Costa

Ex. 32 – *Peguei a Reta*, por P. Costa, c.37, alteração rítmica.

A utilização de ornamentos é comumente encontrada na prática do choro, tornando-se um componente essencial na performance desse gênero musical. Segundo SADIE (2001),

“A ornamentação também representa uma forma de improvisação; nesse caso, o instrumentista ou cantor adorna uma linha determinada, em geral com muita liberdade, para aumentar a expressividade e exibir sua inventividade e brilho (SADIE, 2001, p.450)”.

Nesse contexto é que se insere a performance do trompetista Costa. Encontramos, ao longo de sua interpretação, utilizações constantes de apojaturas e mordentes. Esse tipo de improvisação é comum em choros cuja construção melódica é constituída por semicolcheias em andamentos rápidos (SÁ, 2000, p.24).

3.2.4 Articulação

Na abordagem conferida à articulação, identificamos na interpretação do trompetista Costa uma presença constante das ligaduras. Logo nos primeiros

compassos da seção A o intérprete apresenta variedades na utilização dessa articulação, não estabelecendo nenhum padrão (Ex.33).



Ex. 33 – *Peguei a Reta*, por P. Costa, c.5-8, ligaduras.

No c.9-12 Costa faz uma alternância de articulações entre ligaduras e *tenuto*. Essa realização pode ser observada no Ex.34.



Ex. 34 – *Peguei a Reta*, por P. Costa, c.9-12, alternância de articulação.

A articulação utilizada no c.61 é um tipo de acentuação mais branda. Nesse compasso todas as notas são executadas com esse mesmo tipo de articulação (Ex.35).



Ex. 35 – *Peguei a Reta*, por P. Costa, c.61, acentuação.

3.3 O trompetista Joatan Nascimento

Joatan Mendonça do Nascimento nasceu aos 16 de agosto de 1968 em Maceió, Alagoas. Desde criança teve contato direto com a música. No ambiente musical em que cresceu, faziam parte o avô materno, *luthier*, construtor de violões e o Senhor João, seu pai e saxofonista. Ainda fazia parte desse núcleo o seu tio Edson Martins de Mendonça, que tornou sua mais importante influência.

Suas primeiras aventuras musicais, supervisionadas pelo tio, foram feitas através dos instrumentos cavaquinho, trombone de válvulas e saxofone. A escolha definitiva pelo trompete veio mais tarde.

Paralelamente aos vários grupos de música popular que Nascimento participou, destacamos a sua atuação na *Banda de Música da Escola Técnica Federal de Alagoas* e na *Orquestra Filarmônica de Alagoas*. De certo, a sua vivência musical na juventude já apresentava os primeiros traços de sua versatilidade no trompete.

Em Salvador, ocupa, desde 1989, o cargo de trompetista da *Orquestra Sinfônica da Bahia*, além de fazer parte do corpo docente da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Somado às suas atuações no meio acadêmico e no universo de orquestras, Nascimento desenvolve trabalhos na área de música popular. Em 2002, lançou seu primeiro disco solo "*Eu Choro Assim*", produzido por Roberto Santana. O disco foi premiado com o Troféu Caymmi 2001/2002, na categoria Melhor Disco Instrumental. Em 2003 foi indicado para a categoria Revelação do Prêmio TIM de Música.

3.4 Joatan Nascimento interpreta *Peguei a Reta*

3.4.1 Instrumentação

No álbum *Eu Choro Assim*, gravado por Nascimento em 2002, encontramos uma formação instrumental peculiar para o choro *Peguei a Reta*. Nesta gravação, a melodia principal é apresentada pelo cornetim e o acompanhamento é feito pelo *Quinteto de Metais da Bahia*. O referido quinteto, formado por profissionais atuantes no cenário musical baiano, mantém uma formação tradicional: dois trompetes, trompa, trombone e tuba.

3.4.2 Estrutura Formal

Nesta interpretação todas as seções são apresentadas com repetições. Os desvios da tradicional forma rondó são expressos somente com a inclusão de uma introdução e uma Coda.

Os sete compassos introdutórios apresentam uma alternância da linha melódica principal entre o cornetim (Cor) e o trompete (Trp). Paralelamente, os intérpretes executam cada membro de frase com dinâmicas contrastantes (Ex.36).

Ex. 36 – *Peguei a Reta*, por J. Nascimento, c.1-7, introdução.

Outra escolha interpretativa marcante na gravação de Nascimento são as variações improvisatórias. Neste trecho, o intérprete demonstra o domínio da linguagem do choro, apresentando em sua improvisação elementos característicos. São estes: arpejos (A), bordaduras (B), mordentes (indicado pela seta), motivos escalares (M.E.), cromatismos (C), valorização do contratempo (V.C.), dentre outros (Ex.37).

Ex. 37 – *Peguei a Reta*, por J. Nascimento, c.57-72, improviso.

3.4.3 Modificação Rítmico-melódica

O acréscimo de notas é um recurso muito utilizado por Nascimento na interpretação de *Peguei a Reta*. A adição de notas de passagem e apojaturas ornamentais são identificadas com frequência (Ex.38).

Ex. 38 – *Peguei a Reta*, por J. Nascimento, c.18-20, notas de passagem.

A supressão de notas também é encontrada nesta gravação. Em nenhum momento o intérprete utiliza as apojaturas conforme grafadas na *leadsheet* (Ex.39).

Leadsheet



J. Nascimento

Ex. 39 – *Peguei a Reta*, por J. Nascimento, c.8, supressão de apojeturas.

As alterações rítmicas são efetuadas de diversas maneiras. No Ex.40 podemos observar uma dessas realizações.

Leadsheet



J. Nascimento

Ex. 40 – *Peguei a Reta*, por J. Nascimento, c.16 e c.89, alteração

3.4.4 Articulação

Em sua interpretação, Nascimento explora as mais diversas possibilidades de articulação. Há uma constante alternância entre *legato* e *staccato*, além de acentuações em contratempos. Identificamos na introdução, c.2-4, um padrão de articulação em que os grupos de semicolcheias são apresentados com acentuações das primeiras e quartas notas de cada tempo (Ex.41).



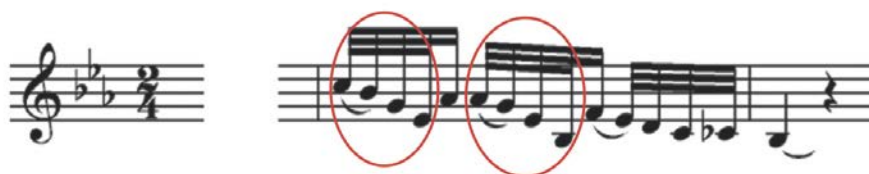
Ex. 41 – *Peguei a Reta*, por J. Nascimento, c.2-6, acentuações.

Dentre outras formas de articulações, podemos visualizar nos exemplos abaixo o uso de notas ligadas duas a duas e ligadura a partir da segunda nota do grupo de quatro semicolcheias (Ex.42).



Ex. 42 – *Peguei a Reta*, por J. Nascimento, c.8-9, diferentes utilizações da ligadura.

Outra variação na articulação pode ser percebida nos c.11, em que o intérprete executa duas notas ligadas e duas separadas (Ex.43) e, em outro trecho, todas as notas ligadas (Ex.44).



Ex. 43 – *Peguei a Reta*, por J. Nascimento, c.11, duas notas ligadas e as outras separadas.



Ex. 44 – *Peguei a Reta*, por J. Nascimento, c.23-24, todas as notas ligadas.

Em contraposição às articulações empregadas na primeira seção, identificamos na seção B uma interpretação mais voltada para o *legato*. Em associação a essa realização encontram-se algumas valorizações do contratempo, efetuadas por meio de acentos (Ex.45).



Ex. 45 – *Peguei a Reta*, por J. Nascimento, c-52-54, ligaduras e acentos.

Na seção C deparamos com uma gama variada de acentuações. Neste trecho temos os c.72-74 que são mais rítmicos, contrapostos dos c.75-76 que são executados em *legato* (Ex.46).



Ex. 46 – *Peguei a Reta*, por J. Nascimento, c-72-76, acentos e ligaduras.

A mesma coisa acontece no c.90, em que são interpretados com acentuações em partes fracas de tempo, sucedidos dos c.91-96 mais *legato* (Ex.47).



Ex. 47 – *Peguei a Reta*, por J. Nascimento, c-90-96, acentos e ligaduras.

CAPÍTULO 4 – RESULTADOS

Por meio de uma análise comparativa entre as gravações dos choros *Flamengo*, feita por Oliveira e Pontes, e *Peguei a Reta*, interpretada por Costa e Nascimento, foi possível identificar as práticas de performance específicas de cada intérprete, além de traços estilísticos de suas respectivas épocas. Neste contexto, apresentamos a seguir as particularidades de cada interpretação, obtidas mediante as análises auditivas das interpretações.

4.1 Similaridades nas interpretações de *Flamengo*

As gravações de Oliveira e Pontes, distanciadas por quase setenta anos, apresentam poucos pontos semelhantes. Em cada interpretação encontramos características interpretativas específicas de cada época. A única convergência existente nessas interpretações foi em relação aos desvios da forma ABACA.

Mesmo abarcando algumas distinções, a adição da introdução e do excerto pode ser considerada como ponto similar em ambas as gravações.

4.2 Diferenças nas interpretações de *Flamengo*

A primeira característica que difere as interpretações de *Flamengo* se refere à instrumentação. Oliveira utiliza em sua gravação os instrumentos trompete, cavaquinho e violão de sete cordas. Por outro lado, ainda que próximo desta formação, Pontes utiliza trompete, trombone, cavaquinho, violão de sete cordas e pandeiro. A adição do trombone e do pandeiro reflete em uma interpretação mais ritmada, mais voltada para a dança.

Em relação à estrutura formal, apesar da similaridade da forma ABACA, constata-se que foram articuladas diferentemente entre as gravações. Na interpretação de Oliveira identificamos o acréscimo de uma introdução, além de um excerto que foi utilizado como transição entre os compassos introdutórios e a seção A e entre a seção C e a seção A. Esses mesmos acréscimos foram utilizados por Pontes, porém, a diferença é identificada na quantidade de vezes que o excerto se apresentou. Em Oliveira foram utilizados em dois momentos, enquanto em Pontes foram em quatro.

No que diz respeito ao campo harmônico de *Flamengo*, verifica-se que as escolhas foram desiguais. Na gravação de Oliveira a tonalidade principal é Dó maior em contraposição à gravação de Pontes que se apresenta em Mib maior. Um argumento hipotético quanto às escolhas da tonalidade é a especificidade técnica do trompete. Por conter uma extensão relativamente pequena, alguns

choros necessitam de mudanças de tonalidade para que se aproximem do idioma do instrumento.

Quanto à improvisação, percebemos que os intérpretes aplicaram-na correspondendo aos traços estilísticos de suas respectivas épocas. Em Oliveira as variações improvisatórias são contidas, restringindo-se apenas aos acréscimos de notas, ornamentos e alterações rítmicas. Em outra mão temos a interpretação de Pontes, na qual o intérprete utiliza a improvisação com toques modernos, alterações completas do desenho melódico, além do uso de efeitos como o *pitch bend*.

As modificações rítmico-melódicas, mesmo presente em ambas as interpretações, tiveram utilizações distintas. Em Oliveira essas modificações acontecem sem comprometimento da sensação rítmica. Ao passo que o trompetista Pontes faz uma interpretação mais flexível em relação ao ritmo. As frases que fazem alusão a síncopas e quiáteras são constantemente utilizadas, dando a sensação de um afrouxamento do tempo.

Dentre os parâmetros estabelecidos nesta pesquisa, a articulação foi o que mais se distanciou entre as gravações. Encontra-se na gravação de Oliveira, sobretudo na seção C, uma interpretação mais expressiva, com frases bem sustentadas. Enquanto na versão de Pontes a interpretação é mais ritmada, sendo resultante da diminuição do valor da segunda nota de grupos de semicolcheia-colcheia-semicolcheia.

4.3 Similaridades nas interpretações de *Peguei a Reta*

As escolhas interpretativas convergentes nas interpretações dos trompetistas Costa e Nascimento são infreqüentes. A utilização constante de ornamentos, como apoiatura e mordente, é uma das similaridades. No parâmetro articulação, mesmo com algumas variações em sua realização, há uma prioridade para o uso do *legato* e *staccato*.

4.4 Diferenças nas interpretações de *Peguei a Reta*

As particularidades das interpretações de *Peguei a Reta* são marcadas, inicialmente, pelos instrumentos acompanhadores. Costa utiliza em sua gravação uma *big band*, enquanto Nascimento usa um quinteto de metais. Essas escolhas retratam o contexto cultural de cada época. No período da gravação de Costa (1948), as *big bands* estavam presentes nos principais meios de divulgação, sobretudo nas redes de rádio. Já a utilização do quinteto de metais por Nascimento, retrata as transformações pelas quais o choro vem passando.

Em relação à estruturação de *Peguei a Reta*, caracterizada pela forma tradicional do choro, identificamos diferenças nas repetições. As versões analisadas apresentam os seguintes esquemas:

Porfírio Costa	Joatan Nascimento
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Introdução; ➤ Seção A (sem repetição); ➤ Seção B (sem repetição); ➤ Seção A (ornamentação); ➤ Seção C (sem repetição); ➤ Seção A; ➤ Coda. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Introdução; ➤ Seção A (com repetição); ➤ Seção B (com repetição); ➤ Seção A (improviso); ➤ Seção C (com repetição); ➤ Seção A; ➤ Coda.

No parâmetro modificação rítmico-melódica encontramos algumas diferenças. Em ambas as interpretações, as realizações mais marcantes foram as utilizações de ornamentos. O emprego de apojaturas e mordentes foi constante. Isso se justifica pela característica do choro *Peguei a Reta*, que é construído basicamente por semicolcheias e é interpretado em andamento rápido. No choro, estas características resultam em modificações, quase sempre ornamentais.

Na realização das articulações, nas duas interpretações foi privilegiado o uso das ligaduras. O que distanciou uma interpretação da outra foi a gama variada de articulação apresentada por Nascimento. Em consequência das articulações utilizadas, podemos classificar a interpretação do trompetista Costa como mais “chorada”, como se estivesse deslizando pelas notas. Em outra mão

identificamos a interpretação de Nascimento como mais rítmica, mais virtuosística. Em sua interpretação Nascimento demonstra pleno domínio técnico do trompete, além de conhecimentos acerca da linguagem do choro.

CAPÍTULO 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste estudo foi averiguar como os choros *Flamengo*, interpretado por Bonfiglio de Oliveira e Silvério Pontes, e *Peguei a Reta*, interpretado por Porfírio Costa e Joatan Nascimento foram concebidos interpretativamente. Nesse contexto, buscamos identificar as similaridades e diferenças presentes em suas interpretações.

A metodologia desta pesquisa privilegiou o estudo comparativo de interpretações, além da análise de documentos que possibilitou a elaboração de um arcabouço que demonstrasse a utilização do trompete no choro. Através da análise interpretativa das gravações, foi possível compreender como cada trompetista, situados em épocas distintas, pensou e interpretou as músicas em questão.

No que diz respeito às gravações históricas das décadas de 1930 e 1940, deparamos com interpretações realizadas pelos próprios compositores, o que nos leva a conhecer pelo menos uma das intenções do autor. Confrontando-as com as gravações do século XXI, identificamos as transformações ocorridas na formação instrumental dos grupos, na estrutura da música e, sobretudo na interpretação.

Descrevendo sinteticamente as especificidades de cada intérprete do choro *Flamengo*, percebemos que as diferenças são identificadas nos quatro parâmetros: instrumentação, estrutura formal, modificação rítmico-melódica e articulação.

A instrumentação utilizada por Oliveira, no ano de 1931, foi um trompete, um cavaquinho e um violão. Em outra mão, na gravação de Pontes (2000) identificamos, além dos mesmos utilizados por Oliveira, o pandeiro e o trombone. Em relação à estrutura formal, observamos em ambas as interpretações o acréscimo de uma introdução e um excerto utilizado para articular seções. Essa realização resulta em uma alteração da forma tradicional do choro (ABACA). No parâmetro modificação rítmico-melódica, encontramos um maior número de diferenças. O trompetista Oliveira apresenta o desenho rítmico regular na maioria das vezes. Em contrapartida temos a interpretação de Pontes, que nos dá a sensação de afrouxamento do ritmo. Por último observamos as diferenças constantes na articulação. Oliveira prioriza uma articulação mais voltada para o *legato*, quase em tom plangente. Em Pontes encontramos uma articulação mais curta, mais ritmada. Esse tipo de articulação é resultante da diminuição do valor de algumas notas. Por exemplo, a colcheia de um grupo de semicolcheia-colcheia-semicolcheia.

Dentre as similaridades e diferenças contidas nas interpretações de *Peguei a Reta*, podemos citar a utilização de uma *big band*, como grupo acompanhador na gravação do trompetista Costa, ao lado de um quinteto de metais utilizado por Nascimento. Outro ponto divergente em ambas as gravações foram as

repetições das seções constituintes do choro. Costa realiza sua interpretação sem nenhuma repetição, ao passo que Nascimento, em contraposição à essa idéia, mantém as práticas convencionais do choro, repetindo regularmente cada uma das seções. As modificações rítmico-melódicas se dão no mesmo nível. As alterações nas duas gravações são ornamentais, não gerando grandes mudanças no desenho rítmico melódico original. Quanto à articulação, os dois intérpretes apresentam grandes diferenças. Costa prioriza o uso de ligaduras, tornando sua interpretação mais “chorada”, enquanto Nascimento preza pela alternância entre as articulações *legato* e *staccato*.

Com este estudo não se objetivou esgotar todas as possibilidades de interpretação dos choros *Flamengo* e *Peguei a Reta* e tampouco definir princípios definitivos para a prática do trompete no choro. A idéia primordial consistiu na averiguação dos traços estilísticos característicos dos anos 1930, 1940 e da atualidade. A partir desta pesquisa, verifica-se a necessidade de futuras pesquisas no tratamento do trompete na música popular brasileira.

CAPÍTULO 6 – TRANSCRIÇÕES MUSICAIS

Flamengo

Transcrição da interpretação de Bonfiglio de Oliveira

Bonfiglio de Oliveira

6

8

15

22

27

32

37

43

Flamenco

2



Flamengo

Transcrição da interpretação de Silvério Pontes

Bonfiglio de Oliveira

Trumpet in C

Trombone

8

C Tpt.

Tbn.

14

C Tpt.

Tbn.

19

C Tpt.

Tbn.

24

C Tpt.

Tbn.

Flamenco

2

32

C Tpt.

Tbn.

36

C Tpt.

Tbn.

41

C Tpt.

Tbn.

45

C Tpt.

Tbn.

50

C Tpt.

Tbn.

Flamenco

3

54

C Tpt.

Tbn.

3 3 3

60

C Tpt.

Tbn.

65

C Tpt.

Tbn.

69

C Tpt.

Tbn.

74

C Tpt.

Tbn.

Flamenco

4

82

C Tpt.

Tbn.

87

C Tpt.

Tbn.

92

C Tpt.

Tbn.

98

C Tpt.

Tbn.

104

C Tpt.

Tbn.

Flamenco

5

111

C Tpt.

Tbn.

Musical score for measures 111-117. The C Tpt. part (top staff) begins with a whole rest in measure 111, followed by eighth and quarter notes. The Tbn. part (bottom staff) plays a steady eighth-note accompaniment throughout the system.

118

C Tpt.

Tbn.

Musical score for measures 118-124. The C Tpt. part (top staff) features a melodic line with eighth and quarter notes, including some slurs. The Tbn. part (bottom staff) continues with an eighth-note accompaniment.

125

C Tpt.

Tbn.

Musical score for measures 125-132. The C Tpt. part (top staff) has a melodic line with slurs and accents. The Tbn. part (bottom staff) has a sparse accompaniment with some rests.

133

C Tpt.

Tbn.

Musical score for measures 133-138. The C Tpt. part (top staff) has a melodic line with eighth and quarter notes. The Tbn. part (bottom staff) has a sparse accompaniment with some rests.

139

C Tpt.

Tbn.

Musical score for measures 139-144. The C Tpt. part (top staff) has a melodic line with eighth and quarter notes. The Tbn. part (bottom staff) has a sparse accompaniment with some rests.

Flamenco

6

144

C Tpt.

Tbn.



149

C Tpt.

Tbn.



154

C Tpt.

Tbn.



160

C Tpt.

Tbn.



166

C Tpt.

Tbn.



Flamenco

7

172

C Tpt.

Tbn.

180

C Tpt.

Tbn.

186

Fade out

C Tpt.

Fade out

Tbn.

Peguei a Reta

Transcrição da Interpretação de Porfírio Costa Porfírio Costa

The musical score is written in a single system on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 2/4. The piece consists of 34 measures, divided into nine staves. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings. A box labeled 'B' is placed above the 19th measure, indicating a key change to B-flat major. The score concludes with a final cadence in the key of B-flat major.

Peguei a Reta

2

Musical score for the piece "Peguei a Reta". The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece consists of eight staves of music, with measure numbers 37, 41, 45, 50, 54, 58, 62, and 67 indicated at the beginning of each staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including accents (>) and hairpins (< and >). A section marked with a box containing the letter 'C' begins at measure 50, and a section marked with a box containing the letter 'A' begins at measure 67. The score concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

Peguei a Reta

3

Musical score for the piece "Peguei a Reta". The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo and meter are not explicitly indicated.

The score is divided into three systems of measures:

- System 1 (Measures 75-78):** Measure 75 begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 76. Measure 77 contains a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a triplet of eighth notes. Measure 78 concludes the system with a quarter note and a half note.
- System 2 (Measures 79-82):** Measure 79 starts with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring a sextuplet of eighth notes in measure 80 and a triplet of eighth notes in measure 81. Measure 82 ends with a quarter note and a half note.
- System 3 (Measures 83-86):** Measure 83 begins with a treble clef and a key signature of two flats. It shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 84. Measure 85 contains a quarter note and a half note. Measure 86 concludes the system with a quarter note and a half note.

Peguei a Reta

Transcrição da interpretação de Joatan Nascimento

Porfírio Costa

Introdução

f *p*

5 *f* **A**

10

14

18 6 3 3

22

26

30

2 Peguei a Reta

34

38

42

45

48

52

56

61

1.

2.

Improviso em A

B

Peguei a Reta

3



4 Peguei a Reta

100

104 Coda

f *p* *f*

109 *rit.*

The image shows a musical score for the piece "Peguei a Reta". It consists of three staves of music. The first staff, starting at measure 100, features a melodic line with a sixteenth-note triplet (marked '6') and an eighth-note triplet (marked '3'). The second staff, starting at measure 104, is labeled "Coda" and contains dynamic markings for *f* (forte), *p* (piano), and *f* (forte) again. The final staff, starting at measure 109, begins with a *rit.* (ritardando) marking and ends with a double bar line.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Cravo (2010). *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 28 de maio, 2010.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Dissertação de Mestrado. PPGM/UEC, Campinas, 1999.

AZEVEDO, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro de. *A companhia Sebastião Arruda de comédia, operetas, revistas, vaudevilles e variedades*. Disponível em www.pos.eca.usp.br. Acesso em 31 de março, 2011.

BENCK FILHO, Ayrton Muzel. *Concertino para trompete e orquestra ou sonata para trompete e piano de Sérgio Oliveira de Vasconcelos-Corrêa: Uma abordagem interpretativa*. Dissertação de Mestrado. PPGM/UFBA, Bahia, 2002.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: Difusão e Organização entre 1808-1889*. Dissertação de Mestrado. PPGM/USP, São Paulo, 2006.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1997.

CARDOSO, Antônio Marcos Souza. *O Grupo Brassil e a música do Maestro Duda para quinteto de metais: Uma abordagem interpretativa*. Dissertação de Mestrado. PPGM/UniRio, Rio de Janeiro, 2002.

CARDOSO, Antônio Marcos Souza. *Duas Saídas para uma Intrada: Comparando Interpretações*. Disponível em Completar. Acesso em XXXX.

CARNEIRO, Josimar. *A baixaria no choro*. Dissertação de Mestrado. PPGM/UniRio, Rio de Janeiro, 2001.

CAZES, Henrique. *Choro: Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CERVO, Amado; BERVIAN, Pedro. *Metodologia Científica*. 5 ed. São Paulo: Prentice Hall, 2002.

COSTA, Porfírio Alves da. *Peguei a reta (1948)*. Rio de Janeiro: Todamérica Música Ltda. (leadsheet).

CORAUCCI, Carlos. *Orquestra Tabajara de Severino de Araújo: A vida musical da eterna big band brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.

DINIZ, André. *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *O choro Catita de K-Ximbinho na interpretação de Zé Bodega*. Dissertação de Mestrado. PPGM/UFMG, Belo Horizonte, 2005.

FERREIRA, Júlio Córdoba Pires. *Reflexões sobre o choro enquanto gênero e musicalidade e sua presença em Florianópolis/SC*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, 2009.

FILHO, Marcos Edson Cardoso. *Música e Tecnologia no Brasil: a canção popular, o som e o microfone*. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Brasília: 2006.

FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edson e seu tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Sarapuí, 2002.

GEUS, José Reis de. *Pixinguinha e Dino sete cordas: Reflexões sobre a improvisação no choro*. Dissertação de Mestrado. PPGM/UFG, Goiânia, 2009.

GIL, Walmir. *O trompete na música popular brasileira*. São Paulo: Projeto Músicos do Brasil: Uma enciclopédia, 2007.

LEME, Bia Paes. *Pixinguinha na Pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Imprensa Oficial, 2010.

LISBOA, Cristhian Alessandro; SANTIAGO, Diana. *A comparação de execuções de peças para piano do século XX com foco na transmissão de emoções*. XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Bahia: 2005.

NASCIMENTO, Joatan (2002). *Eu choro assim*. Maianga Discos (CD digital estéreo).

OLIVEIRA, Bonfíglio de (2003). *Bonfíglio de Oliveira – Compositor e Trompetista de Ouro*. Revivendo (CD digital estéreo).

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira: samba e choro*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

MELLO, Zuzi Homem de. *Música nas veias: Memórias e ensaios*. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2007.

MOREIRA JUNIOR, Nilton Antônio. *Características do choro em um a zero e do ragtime em segura ele em duas gravações de Pixinguinha*. Dissertação de Mestrado. PPGM/UFMG, Belo Horizonte, 2006.

PAES, Anna. *O choro e sua árvore genealógica*. Rio de Janeiro: Projeto Músicos do Brasil: Uma enciclopédia, 2008.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. Dissertação de Mestrado. PPGM/UEC, Campinas, 2005.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro – Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Edição Fac-similar 1936.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. *Receita de choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação*. Dissertação de Mestrado. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1999.

SADIE, Stanley; TYRREL, John. *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2ª ed. London: Macmillan, 2001.

SALEK, Eliane. *A flexibilidade rítmico-melódico na interpretação do choro*. Dissertação de Mestrado. PPGM/UniRio, Rio de Janeiro, 1999.

SALLES, Instituto Moreira (2011). *Acervo de música brasileira*. Disponível em <http://homolog.ims.com.br>. Acesso em maio, 2011.

SANTOS, Alcino; AZEVEDO, Miguel Ângelo de; BARBALHO, Grácio; SEVERIANO, Jairo. *Discografia brasileira em 78 rpm, 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SÉVE, Mário. *Vocabulário do Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

SILVA, Flávio Ferreira da; LOUREIRO, Maurício; FREIRE, Sérgio. *Poucas Linhas de Ana Cristina Sílvio Ferraz: a performance da clarineta e suas transformações em contexto eletroacústico*. Revista Eletrônica de Musicologia, vol. XI, 2007.

SPIELMAN, 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*. Dissertação de Mestrado. PPGM/UniRio, Rio de Janeiro, 2008.

ZAGURY, Sheila. *O neo-choro: Os novos grupos de choro e suas re-leituras dos grandes clássicos do estilo*. XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Bahia: 2005.

ANEXO 1 - REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Autor	Título	Intérprete	Gravadora	Nº	Matriz	Local
B. Oliveira	<i>Flamengo</i>	B. Oliveira	Victor	33494-B	65262	IMS
B. Oliveira	<i>Flamengo</i>	Z. Velha e S. Pontes	Independente	X	X	<i>Ele e Eu</i>
P. Costa	<i>Peguei a Reta</i>	O. Tabajara	Continental	15934-A	1707	IMS
P. Costa	<i>Peguei a Reta</i>	J. Nascimento	Maianga Discos	X	X	Eu Choro Assim
L. Souza	<i>2 de Setembro</i>	G. Luiz de Souza	Odeon	40736	X	IMS
L. Souza	<i>Ilusão</i>	G. Luiz de Souza	Odeon	40738	X	IMS
C. Rocha	<i>Rato Rato</i>	C. Rocha	Odeon	108069	X	IMS
C. Rocha	<i>O Melro</i>	C. Rocha	Odeon	120361	X	IMS
C. Rocha	<i>Tudo Virou</i>	C. Rocha	Odeon	120362	X	IMS
A. Pimentel	<i>Pierrot</i>	Banda Casa Edson	Odeon	108234	X	IMS
A. Pimentel	<i>O Vatapá</i>	Banda de Caçadores	Columbia	80	X	IMS
A. Pimentel	<i>Bebê</i>	Banda Casa Edson	Odeon	40156	X	IMS

ANEXO 2 – LISTA DE COMPOSIÇÕES DE BONFIGLIO DE OLIVEIRA

Compositor	Nome da música
Bonfiglio de Oliveira	A César o que é de César
Bonfiglio de Oliveira	Alzira
Bonfiglio de Oliveira	Amor não se compra
Bonfiglio de Oliveira	Choro (sem título)
Bonfiglio de Oliveira	Contemplando o Parahiba
Bonfiglio de Oliveira	Flamengo
Bonfiglio de Oliveira	Gargalhada
Bonfiglio de Oliveira	Glória
Bonfiglio de Oliveira	Hermengarda
Bonfiglio de Oliveira	Isto é nosso
Bonfiglio de Oliveira	Mar de Espanha
Bonfiglio de Oliveira	O bom filho à casa torna
Bonfiglio de Oliveira	Por que choras?
Bonfiglio de Oliveira	Relembrando o passado
Bonfiglio de Oliveira	Saudades de Guará
Bonfiglio de Oliveira	Sonho de choro
Bonfiglio de Oliveira	Souvenir
Bonfiglio de Oliveira	Silinha
Bonfiglio de Oliveira	Terezinha
Bonfiglio de Oliveira	Tudo Dança
Bonfiglio de Oliveira/Hervé Cordovil	Carolina
Bonfiglio de Oliveira/Mozart Brandão	Glória
Bonfiglio de Oliveira/Nelson Santos	Saudades de Guará
Bonfiglio Oliveira/Walfrido Pereira Silva	Um bocadinho de amor

ANEXO 3 – LISTA DE COMPOSIÇÕES DE PORFÍRIO COSTA

Compositor	Nome da música
Porfírio Costa	A Felicidade e Boqueirão
Porfírio Costa	Açude Velho
Porfírio Costa	Cheguei Desmilinguido
Porfírio Costa	Diplomacia
Porfírio Costa	É só Isto
Porfírio Costa	Fuxicando
Porfírio Costa	Maria Madalena
Porfírio Costa	Nessa Reta eu não vou
Porfírio Costa	Passou
Porfírio Costa	Peguei a Reta
Porfírio Costa	Pernambuco saúda Rio Quatrocentão
Porfírio Costa/Luis Vieira	Prego Batido, Ponta Virada
Compositor	Nome da música
Porfírio Costa	Primeirão
Porfírio Costa	Rumo ao Sul
Porfírio Costa	Um Xavante na Gafieira
Porfírio Costa	Vila Nova da Rainha