MÚSICA

TROMPETE NO CHORO: ABORDANDO O ESTILO INTERPRETATIVO DE SILVÉRIO PONTES

JUAN LUCAS NEVES VARELA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

FEVEREIRO 2024

(UNIRIO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

TROMPETE NO CHORO: ABORDANDO O ESTILO INTERPRETATIVO DE SILVÉRIO PONTES

Juan Lucas Neves Varela

Rio de Janeiro
2024

JUAN LUCAS NEVES VARELA

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

Varela, Juan Lucas Neves
V293 Trompete no choro: abordando o estilo interpretativo de Silvério Pontes / Juan Lucas Neves Varela. -- Rio de Janeiro, 2024.
134 f.

Orientador: Maico Viegas Lopes.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2024.

1. Trompete no choro. 2. Interpretação. I. Lopes, Maico Viegas , orient. II. Título.

UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

Trompete no choro: abordando o estilo interpretativo de Silvério Pontes

por

Juan Lucas Neves Varela

BANCA EXAMINADORA

gov.br Documento assinado digitalmente
MAICO VIEGAS LOPES
Data: 26/02/2024 18:34:02-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.(ª) Dr.(ª) Maico Viegas Lopes – orientador(a)

gov.br Documento assinado digitalmente
PEDRO DE MOURA ARAGAO
Data: 28/02/2024 13:44:37-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.(ª) Dr.(ª) Pedro Aragão

Marcos Flavio de Aguiar Freitas:02810650632
Assinado digitalmente por Marcos Flavio de Aguiar Freitas:02810650632
ND: CN=Marcos Flavio de Aguiar Freitas:02810650632, OU=UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais, O=ICPEdu, C=BR
Razão: Eu sou o autor deste documento
Localização:
Data: 2024.02.29 11:28:43-03'00'
Foxit PDF Reader Versão: 12.1.2

Prof.(ª) Dr.(ª) Marcos Flávio de Aguiar Freitas

Conceito: **APROVADO**

FEVEREIRO de 2024

TROMPETE NO CHORO: ABORDANDO O ESTILO INTERPRETATIVO DE SILVÉRIO PONTES

por

JUAN LUCAS NEVES VARELA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Doutor Maico Viegas Lopes.

Rio de Janeiro, 2024

AGRADECIMENTOS

Ao Centro Espírita Santo Antônio Pequenino, minha casa.

Aos meus pais, Stanley Varela e Vanilda Neves por tanto carinho e incentivo.

Ao querido amigo Jonatas Silva, por ter me incentivado a dar início a essa pesquisa.

Ao meu irmão Gabriel Ferraz, por ter me ajudado com o pré projeto.

Aos amigos Gabriel Veras, Guido Tornaghi e Miguel Miranda por toda ajuda, não só ao decorrer da pesquisa, mas principalmente no produto artístico.

Ao Gabu Ferreira, pela imprescindível ajuda nas transcrições.

Ao Leonardo Miranda por todos os diálogos e reflexões que muito me auxiliaram nos rumos dessa pesquisa.

Aos amigos Antônio Figueiredo, Aquiles Moraes, Barão do Pandeiro e Tomaz Retz por compartilharem documentos e auxiliarem na pesquisa.

Aos professores Dr. Maico Lopes, Dr. Pedro Aragão e Dr. Marcos Flávio pelas sugestões e correções.

Ao querido amigo e professor Silvério Pontes, pela generosidade e por tanta dedicação ao Choro, a música e a cultura do nosso país.

VARELA, Juan Lucas Neves. **Trompete no choro: abordando o estilo interpretativo de Silvério Pontes**. 2024. 134 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

RESUMO

Essa pesquisa tem como objetivo demonstrar a contribuição interpretativa do trompetista Silvério Pontes no choro e impulsionar discussões sobre a interpretação do gênero com o trompete. Através da organização de um panorama histórico dos trompetistas do choro; a estruturação de relatos históricos sobre a vida do Silvério Pontes com foco nas suas experiências profissionais e das transcrições e análises das faixas: Os cinco companheiros do álbum "Só Gafieira!" (1995); O bom filho a casa torna do álbum "Tudo Dança: Choro, Maxixes e Sambas" (1999); e Casa nova do álbum "Ouro e Prata" (2011) sendo demonstrado seu papel revitalizador no gênero, mapeando ferramentas interpretativas e padrões ornamentais utilizados por Silvério Pontes nas gravações.

Palavras-chave: Trompete no Choro. Interpretação. Performance. Silvério Pontes. Zé da Velha.

VARELA, Juan Lucas Neves. **Trumpet at the choro: approaching the interpretative style of Silvério Pontes**. 2024. 134 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

ABSTRACT

This research aims to demonstrate the interpretative contribution of trumpeter Silvério Pontes in choro and encourage discussions about the interpretation of the genre with the trumpet. Through the organization of a historical overview of choro trumpet players; the structuring of historical accounts about the life of Silvério Pontes with a focus on his professional experiences and the transcriptions and analyzes of the tracks: Os cinco companheiros from the album "Só Gafieira!" (1995); O bom filho a casa from the album "Tudo Dança: Choro, Maxixes e Sambas" (1999); e Casa nova from the album "Ouro e Prata" (2011), demonstrating its revitalizing role in the genre, mapping interpretative tools and ornamental patterns used by Silvério Pontes in the recordings.

Keywords: Trumpet at the Choro. Interpretation. Performance. Silvério Pontes. Zé da Velha.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) 7
Figura 2: Luiz de Souza (3º sentado da esquerda para a direita) 12
Figura 3: Albertino Inácio Pimentel 15
Figura 4: Paulino Sacramento 17
Figura 5: Bomfiglio de Oliveira e Sebastião Cirino na Jazz Band Os Batutas 24
Figura 6: Orquestra Diabos do Céu 25
Figura 7: Geraldo Medeiros, Porfírio Costa (em destaque) e Plínio Araújo nos trompetes. 29
Figura 8: Pedroca 30
Figura 9: Canuto Pizziali 32
Figura 10: Russinho do Piston, primeiro da direita para esquerda, no regional do Rogério Gruimarães 33
Figura 11: Contracapa do álbum "Antologia do chorinho" 33
Figura 12: Capa do 2º Volume do Grupo Chapéu de Palha. Rubão a esquerda de Zé da Velha na primeira fila superior 34
Figura 13: Contracapa do álbum "Três séculos de música brasileira – Maxixes" 34
Figura 14: Contracapa do álbum "Revivendo 1 - Candinho na interpretação de Nelsinho" 35
Figura 15: Contracapa do álbum "Evocação IV – Anacleto de Medeiros" 35
Figura 16: Contracapa do álbum "Chorando Callado vol 1" 36
Figura 17: Compassos 13 e 14 do choro Os cinco companheiros 50
Figura 18: Compassos 9 e 10 do choro Os cinco companheiros 50
Figura 19: Compassos 9 e 10 do choro Os cinco companheiros reescrito com tercina 51
Figura 20: Compassos 10, 11 e 12 do choro Os cinco companheiros 52
Figura 21: Compassos 15 e 16 do choro Os cinco companheiros 52
Figura 22: Compassos 17, 18 e 19 do choro Os cinco companheiros 53
Figura 23: Compasso 25 do choro Os cinco companheiros 53
Figura 24: Compassos 48 e 49 do choro Os cinco companheiros 53
Figura 25: Compassos 50 e 51 do choro Os cinco companheiros 54
Figura 26: Compasso 54 do choro Os cinco companheiros 54
Figura 27: Compassos 62, 63 e 64 do choro Os cinco companheiros 54
Figura 28: Compassos 96, 97, 98, 99 e 100 do choro Os cinco companheiros 55
Figura 29: Compassos 110, 111 e 112 do choro Os cinco companheiros 56
Figura 30: Compassos 11 e 12 do choro O bom filho a casa torna 57
Figura 31: Compassos 15 e 16 do choro O bom filho a casa torna 57
Figura 32: Compassos 9 e 10 do choro O bom filho a casa torna 58
Figura 33: Compassos 37, 38, 39 e 40 do choro O bom filho a casa torna 59
Figura 34: Compasso 45 do choro O bom filho a casa torna 59
Figura 35: Compasso 52 do choro O bom filho a casa torna 59
Figura 36: Compassos 44 e 45 do choro O bom filho a casa torna 60
Figura 37: Compassos 100, 101, 102, 103 e 104 do choro O bom filho a casa torna 61
Figura 38: Compassos 104, 105, 106, 107 e 108 do choro O bom filho a casa torna 61
Figura 39: Compassos 109, 110, 111 do choro O bom filho a casa torna 61
Figura 40: Compassos 2, 3 e 4 do choro Casa nova 62
Figura 41: Compasso 8 do choro Casa nova 63
Figura 42: Compasso 5, 6 e 7 do choro Casa nova 63
Figura 43: Compasso 22 do choro Casa nova 63

Figura 44: Compassos 33, 34, 35 e 36 do choro Casa Nova 64
Figura 45: Compassos 37 e 38 do choro Casa nova 64
Figura 46: Compasso 58 do choro Casa nova 65
Figura 47: Compassos 70, 71, 72, 73, 74 e 75 do choro Casa nova.....65
Figura 48: Compassos 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86 e 87 do choro Casa nova 65
Figura 49: Compasso 108 do choro Casa nova 66
Figura 50: Compassos 113 e 114 do choro Casa nova.....66

SUMÁRIO

1 Introdução 1

2 O trompete e o choro 6

2.1 Trompete nos princípios do choro 7

2.2 Trompetistas chorões das bandas de música 10

2.3 Outros trompetistas chorões 19

***2.4* Trompetistas chorões das *Jazz bands* 23**

2.5 Trompetistas chorões "pós Bomfiglio de Oliveira" 27

***2.5.1* Trompetistas chorões das *Big Bands* 28**

2.5.2 Demais trompetistas chorões 30

2.6 Revitalização do trompete no choro 36

3 Relatos históricos sobre Silvério Pontes 37

3.1 Aprendizagem informal e a formação de um estilo interpretativo 41

4 Fraseado do choro pelo trompete do Silvério Pontes 46

4.1 Os cinco companheiros no álbum "Só Gafieira!" (1995) 48

4.2 O bom filho a casa torna no álbum "Tudo Dança: Choros, Maxixes e Sambas" (1999) 56

4.3 Casa nova no álbum "Ouro e Prata" (2011) 61

5 Considerações finais 67

6 REFERÊNCIAS 69

DISCOGRAFIA 74

PARTITURAS 74

ANEXOS 75

Anexo A – Produto Artístico 75

Anexo B - Transcrição entrevista com Silvério Pontes 30/11/2023 77

Anexo C – Transcrições 88

1 Introdução

Em 2010, ao iniciar meu contato com o estudo de música, com predileção pelo trompete, fui apresentado aos discos da dupla Zé da Velha e Silvério Pontes, não demorando muito para que o *status* de "fã" pudesse ser empregado quando me referia à "menor *big band* do mundo"[1]. Residindo na mesma cidade do trompetista das minhas gravações preferidas, tive a felicidade de, no ano seguinte, graças ao projeto social "Programa Aprendiz", estar no mesmo palco com a dupla. Nessa oportunidade, fui apresentado ao trompetista Silvério Pontes que com toda generosidade ofereceu apoio aos meus estudos como músico e, posteriormente, orientou-me a ingressar na universidade para cursar o bacharelado em trompete com o professor Dr. Nailson Simões. Faço questão de expor minha relação pessoal com Silvério Pontes para situar o leitor sobre meu olhar ao estudar sua forma de interpretar.

Motivado pelo que entendi como um "problema de vida" — Como tocar choro com o meu instrumento, o trompete? —, desencadeei uma série de perguntas que me trouxeram a um problema acadêmico: como o trompetista Silvério Pontes toca choro?

> O trompete, por ser pouco mencionado na literatura chorística, carece de um estudo direcionado dentro desse universo musical. De fato, as parcas 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. (MOTA JÚNIOR, 2011, p. 13).

A complexidade de um estilo musical, sempre atrelada a um enredo social que o compõe, pode representar dificuldade para o músico que tente se adentrar em um estilo com o qual não esteja familiarizado. Por isso, são recorrentes incoerências interpretativas e escolhas ornamentais que eventualmente não dialogam com o estilo a ser interpretado.

Na busca e tentativa de diminuir essas possíveis lacunas, que eventualmente aparecem, tem se tornado cada vez mais recorrente a pesquisa de referências de intérpretes diretamente relacionados ao gênero executado, a exemplo as dissertações de Barreto (2006), Spielmann (2008), Mota Júnior (2011) e a tese de doutorado de Freitas (2017).

Quando focamos a atenção no trompete e no gênero choro, notamos que as poucas informações bibliográficas disponíveis para pesquisa não são suficientes para realizar uma abordagem mais completa no que diz respeito a formas e possibilidades de interpretação do

[1] Expressão utilizada pelo violonista e compositor Maurício Carrilho ao se referir à dupla Zé da Velha e Silvério Pontes. (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 118).

gênero. Porém, ainda temos a possibilidade de ouvir e presenciar artistas que compõem o cenário musical brasileiro atual e que trazem consigo a experiência e o legado de terem compartilhado palco e informações com entidades da história da música brasileira. A exemplo, Zé da Velha e Silvério Pontes.

> Não é para menos, afinal Zé da Velha, [...], aprendeu aos 17 a arte dos contracantos e suas malícias, com o mestre Pixinguinha (1897-1973), e Silvério Pontes tocou em bandas que acompanharam Tim Maia, Luiz Melodia, Ed Motta e Elza Soares. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2022).

Silvério Pontes, para além da minha admiração, aparece como uma grande influência e um referencial deste estilo musical quando no início da década de 1980 forma a dupla Zé da Velha e Silvério Pontes, parceria essa que rendeu seis discos: "Só Gafieira!" (1995); "Tudo Dança: Choro, Maxixes e Sambas" (1999); "Ele e Eu" (2000); "Samba instrumental" (2003); "Só Pixinguinha" (2006); e "Ouro e Prata" (2011). Os dois primeiros discos da dupla, Só Gafieira! e Tudo Dança, foram indicados ao prêmio Sharp da Música Brasileira. (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 103).

> O jornalista João Pimentel comentou, no jornal O Globo, o segundo trabalho dos músicos: "O CD Tudo Dança do trombonista Zé da Velha e do trompetista Silvério Pontes, mais do que o título sugere, é, na verdade, uma verdadeira aula de música e dos ritmos brasileiros dançando nas gafieiras da vida. [...] A dupla de instrumentistas mostra por que é considerada a mais completa do gênero. [...] Zé da Velha, que aprendeu o fraseado típico dos chorões da antiga com sopros suaves e contraponto irresistível, faz uma ponte essencial entre o choro tradicional e o choro moderno. A medida do sucesso de seu casamento musical com Silvério Pontes – um trompetista apaixonado por choro, mas que lapidou o som rascante acompanhando ícones da MPB". (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 103-104).

Paralelo ao trabalho com a dupla, Silvério Pontes também atuou acompanhando diversos artistas, tais como: Luiz Melodia, Tim Maia, Ed Motta, Elza Soares e Cidade Negra. Com o pianista Antônio Guerra, formou o duo Coração Brasileiro gravando um álbum homônimo em 2018 e com o músico Marcelo Caldi lançou o disco "Onde os ventos se encontram", em 2022. Além desses discos, Silvério Pontes ainda traz em sua carreira dois discos solo: "Reencontro" (2016), sendo este somente de músicas autorais, e "Brazilian Trumpet" (2003) pela Savalla Records.

Um dos objetivos desta dissertação é demonstrar a contribuição interpretativa de Silvério Pontes, impulsionando discussões sobre a interpretação de choro com o trompete, além de demonstrar seu papel revitalizador para o instrumento na cultura do gênero.

Com isso, desenvolvo como metas de pesquisa: a organização de um panorama histórico dos trompetistas do choro; a estruturação de relatos históricos sobre a vida do Silvério Pontes com foco nas suas experiências profissionais; a transcrição musical em forma de partitura de três gravações de épocas diferentes do Silvério Pontes; e o mapeamento das ferramentas interpretativas e padrões ornamentais utilizados por Silvério Pontes nas gravações.

No primeiro capítulo apresento um panorama histórico do trompete no choro onde é possível maior visualização da história do instrumento dentro do gênero, desde o "princípio do choro" até a atualidade. No segundo capítulo organizo os relatos históricos sobre a vida do Silvério Pontes a fim de demonstrar as vivências que contribuíram para a consolidação de sua forma peculiar de tocar. Já no terceiro capítulo, encontram-se as análises das faixas transcritas: Os cinco companheiros do álbum "Só Gafieira!" (1995); O bom filho a casa torna do álbum "Tudo Dança: Choro, Maxixes e Sambas" (1999); e Casa nova do álbum "Ouro e Prata" (2011).

Para a construção do panorama histórico do instrumento no gênero foi utilizado as seguintes fontes documentais: as bibliografias de Aragão (2013), Augusto (2014), Cazes (2021), Diniz (1999), Guimarães Junior (1870), Mota Júnior; Borém (2014), Mota Júnior (2011), Lopes (2021), Passos (2016), Pinto (2014), Vasconcelos (1964); (1977); (1991), além de pesquisas no Acervo Casa do Choro, na Discografia brasileira[2], na Hemeroteca digital[3] e no Guia útil informativo dos artistas dos anos de 1948 e 1949.

As fontes documentais foram lidas sob a ótica do que considera García (2011), que defende a ideia do arquivo sonoro como um saber de caráter discursivo, ao considerar diversas variáveis no processo de armazenamento e na própria análise do registro.

> Uma das particularidades dos arquivos sonoros criados nas primeiras décadas do século XX é que o conhecimento que eles expressam sobre a trama do que chamamos de "realidade" a que se dirigem, costuma ocorrer em duas instâncias: uma em que as expressões sonoras são fixadas por gravação e outra em que são analisadas. Às vezes, a lacuna entre essas instâncias é abismal; a ligação entre eles pode ser melhor interpretada como um deslocamento do que como uma cesura, da qual se infere parcialmente a marca fragmentária ou descontínua que os arquivos têm. (GARCÍA, 2011, p. 38, tradução nossa).[4]

[2] Plataforma digital lançada pelo Instituto Moreira Salles que possui em sua base de dados "63.324 fonogramas catalogados, dos quais 46.660 podem ser ouvidos online." (MALTA, 2019).

[3] Portal de periódicos nacionais disponibilizado pela Fundação Biblioteca Nacional que permite acesso livre aos primeiros jornais do Brasil, o portal utiliza a tecnologia de Reconhecimento Ótico de Caracteres que facilita maior alcance nas pesquisas textuais. (BNDIGITAL, 2023).

[4] "Una de las particularidades de los archivos sonoros gestados en las primeras décadas del siglo XX es que el saber que expresan sobre la parcela de eso que llamamos "realidad" a la cual están dirigidos, suele conformarse en dos instancias: una durante la cual las expresiones sonoras se fijan mediante la grabación y otra en la cual se analizan. En ocasiones la brecha entre estas instancias es abismal; el nexo entre ellas puede interpretarse mejor como una dislocación que como una cesura, de lo cual se infiere parcialmente la impronta fragmentaria o discontinua que poseen los archivos." (GARCÍA, 2011, p. 38).

Compreendendo também que o arquivo deve ser entendido mais do que como um somatório de documentos, mas sim, como um saber em processo, sendo "constituído por um conjunto de enunciados que nunca está completamente fechado e sempre aberto a intervenções variadas e descontínuas"[5]. (GARCÍA, 2011, p. 41, tradução nossa).

E ainda, considerando o musicólogo Castagna (2019) em seu artigo para a revista "interFACES", que discutindo a dificuldade de caracterização e descrição dos conjuntos documentais musicográficos e citando Josefa Montero García, aponta para um quadro tipológico dilatado das fontes musicais ao considerar o conceito das fontes documentais mais abrangente que o de documento.

> Sendo os documentos musicográficos, sonoros e audiovisuais os tipos mais frequentes de documentos musicais, Josefa Montero García (2008, p. 94-100) oferece um quadro tipológico dilatado, ao considerar "fonte documental" um conceito mais amplo que o de "documento", por incluir espécies externas ao próprio âmbito arquivístico, em consonância com a concepção de "fontes musicais" do projeto RISM (1996). Assim, a autora refere, entre as fontes documentais para o estudo da música, as diretas e as indiretas, respectivamente, fontes de informação sobre música (partituras, gravações, programas, etc.) e fontes destinadas a organizar as anteriores (guias, catálogos, inventários, etc.). (CASTAGNA, 2019, p. 24-25).

Em referência a esse quadro tipológico dilatado, e apoiado nas palavras de Requião (2022, p. 198) que destaca a pouca especificidade da classificação "documentos diversos" para pensar os "documentos de ordem trabalhista também como parte daquilo que se entende como fonte documental/musical, de importância e interesse à pesquisa musicológica", aproveito-me dessa "brecha" apontada por Requião (2022) para considerar possíveis novas rotas de pesquisa, na busca por trompetistas de choro.

Para estruturação dos relatos históricos do trompetista Silvério Pontes, utilizo como base o livro biográfico da dupla escrito por Diniz e Cunha (2016) e o depoimento dado por Silvério Pontes ao Acervo Casa do Choro. Somo as informações de ambas as fontes a fim de constituir a narrativa de forma clara, com foco na sua carreira profissional e que auxilie na investigação de sua construção do estilo interpretativo estabelecendo um paralelo com o artigo de Smart; Green (2017) sobre aprendizagem informal e a performance musical.

---

[5]"Efectivamente, desde la perspectiva que estoy adoptando, un archivo se conforma con un conjunto de enunciados nunca completamente cerrado y siempre abierto a variadas y discontinuas intervenciones, por lo tanto, como ya fue dicho, más que ser definido como una suma de documentos puede ser visto como un saber en proceso." (GARCÍA, 2011, p. 41).

Para as transcrições utilizo o *software* de edição de partituras "*Musescore*" tendo como bibliografia o artigo de Rusch, Salley e Stover (2016). Consciente dos benefícios e desafios de capturar o que não se pode nomear ou descrever, parafraseando os escritores do artigo citado, opto por uma transcrição que comporte as necessidades do objeto de pesquisa – a forma de interpretar do trompetista Silvério Pontes. As escolhas para selecionar as faixas passaram por considerar meu gosto pessoal, abarcar gravações de épocas diferentes da carreira do trompetista, bem como privilegiar os compositores também trompetistas, além do icônico Pixinguinha.

Em comunhão com o propósito de documentar e representar informação sonora, está também o de aprender a linguagem do Silvério Pontes. Assim como feito por Freitas (2017), e considerando esta dissertação como um possível desdobramento da sua tese, as partituras comportarão as partes do Zé da Velha e do Silvério Pontes por compreender o caráter complementar entre a interpretação de ambos, no entanto, priorizarei a execução do trompetista para debruçar nos detalhes interpretativos. Na representação em pauta utilizarei a escrita para trompete em si bemol por compreender que esta é a tonalidade do instrumento utilizado por Silvério Pontes nas gravações analisadas.

Para mapear possíveis padrões ornamentais, fiz uma análise das audições à luz das seguintes bibliografias: Para compreender o fraseado utilizo como fonte bibliográfica o artigo "Choro e fraseado - notação, regras e interpretação" e o livro "Fraseado do choro: Uma análise de estilo por padrões de recorrência" ambos de Mário Sève; com o intuito de analisar a articulação, o artigo "A escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil" de Nailson Simões é o texto no qual me amparo; para contemplar os ornamentos e dinâmicas, a tese de Barreto (2006), o artigo "Análise das características interpretativas de Altamiro Carrilho (1924) nos choros: Carinhoso, Doce de Côco e Lamentos." de Saraiva (2011), o artigo "Elementos recorrentes na performance de sopros no sambajazz – 1963 a 1965" de Silva; Lopes (2022) e a tese de Freitas (2017) são fundamentais.

Além disso, realizei uma entrevista semiestruturada para melhor definir e entender as escolhas das ferramentas utilizadas por Silvério Pontes para interpretar. Também foram questionadas as influências e experiências que utilizou e vivenciou para obter esses resultados interpretativos bem como os desafios encontrados para a construção de um estilo interpretativo.

2 O trompete e o choro

> Os medievais, com seu exagerado respeito pela autoridade dos autores antigos, diziam que os modernos, embora ao seu lado fossem "anões", apoiando-se neles tornavam-se "anões em ombros de gigantes", e, deste modo, viam mais além do que seus predecessores. (ECO, 2001, p. 12).

Buscando contribuir com a complementação do conhecimento disponível a respeito da cronologia trompetística no choro, entendo este capítulo como continuação das pesquisas de Júnior (2011) e Passos (2016) em seus trabalhos de dissertação e o artigo para a ANPPOM de Júnior e Borém (2014).

Júnior (2011) antes de analisar em sua dissertação dois estudos de caso do trompete no choro, também organizou em seu primeiro capítulo um panorama do instrumento no gênero. Capítulo este que posteriormente foi publicado na ANPOMM, em formato de artigo e escrito em conjunto com seu orientador Dr. Fausto Borém de Oliveira. Passos (2016) ao estudar a construção dos solos improvisados de Márcio Montarroyos no disco *Stone Alliance*, fez uma investigação sobre os fonogramas gravados por trompetistas na cidade do Rio de Janeiro até a data do disco em questão, trazendo a luz informações sobre alguns nomes que aparecem na história do Choro.

Dessa forma, apoio-me nesses gigantes para apresentar um levantamento histórico que aponta os primeiros trompetistas a tocarem este gênero e contribuírem para seu estabelecimento, bem como suas atuações como solistas, nas Bandas de Música e Jazz Bands.

Antes de iniciar, julgo pertinente esclarecer que apesar do trompete e do "piston"[6] serem instrumentos diferentes, como descrito por Schwebel (2001) e reforçado por Binder e Castagna (2005), utilizarei o trompete para o título do capítulo "O trompete e o choro" por compreender o "piston" como parte integrante da família do trompete.

> Fisicamente falando, o cornet é um instrumento, na sua maior parte, cônico, ou seja, o seu tubo vai aumentando de diâmetro gradativamente. Isso lhe confere um som mais suave e disperso, menos intenso e brilhante que o do trompete, este, cilíndrico na sua maior parte. O cornet é também um instrumento mais ágil, devido à sua menor extensão (cerca de 24 cm contra cerca de 42cm do trompete -enrolados) e foi por isso explorado em passagens virtuosísticas. (SCHWEBEL, 2001, p. 160).

[6] "[...]o que chamamos de pistom é conhecido em francês como cornet à pistons; em inglês cornet e em espanhol cornetín." (BINDER; CASTAGNA, 2005, p. 1129).

Saliento a diferença dos instrumentos por conservarem características distintas quanto ao timbre, mecânica, possibilidades de execução, dentre outras peculiaridades que provavelmente influenciavam nas composições e nas execuções dos intérpretes.

2.1 Trompete nos princípios do choro

Até a presente data de publicação desta dissertação, o primeiro nome a aparecer no projeto "choro *timeline*"[7], que consiste em uma linha do tempo virtual idealizado e publicado em 2022 pelo instituto Casa do Choro, é o do trompetista e compositor Henrique Alves de Mesquita.

Figura 1: Henrique Alves de Mesquita (1830-1906)

Fonte: Acervo Casa do Choro

Mesquita foi um trompetista, organista, maestro e compositor natural do Rio de Janeiro. Seu nome estreou nos jornais quando foi noticiado pelo "Jornal do Commercio*"* no dia 12 de julho de 1847 onde executou "belas *Variações para piston"*, compostas pelo senhor Desidério Dorison". (AUGUSTO, 2014, p. 15). O grande desempenho musical de Mesquita obteve reconhecimento do Império quando ganhou o prêmio que lhe rendeu uma bolsa de estudos para se matricular no conservatório de Paris. (AUGUSTO, 2014, p. 15).

> Este é o primeiro registro de uma apresentação pública de Henrique Alves de Mesquita, aqui com 17 anos de idade. Em dez anos ele se tornaria um instrumentista importante, um reconhecido compositor e o primeiro músico brasileiro a ser enviado à Europa para estudar na mais renomada escola de música do seu tempo, o Conservatório de Paris. Estreava nos palcos brasileiros cercado de músicos de prestígio [...] Além disso, tocava obra do importante trompetista da Capela Real e apontado por alguns autores como seu professor, o célebre Desidério Dorison. (AUGUSTO, 2014, p. 15-16).

[7] Disponível em: https://timeline.casadochoro.com.br. Acesso em: 4 jun. 2022.

A dimensão de seu reconhecimento como compositor pode ser demonstrada pela reação espantosa do compositor Carlos Gomes (1836-1896) ao se deparar com Henrique Alves tendo que atuar como intérprete para sobreviver.

> Antonio Carlos, abraçando-o, perguntou por Henrique Alves de Mesquita.
> - Está no Alcazar.
> - Como! No Alcazar? Fazendo o que no Alcazar?
> - Tocando piston!
> - Pois Mesquita toca piston no...?
> - De certo, meu amigo. Como havia de viver então?
> - Mesquita tocando piston! proseguio elle com os olhos húmidos e a boca tremula. Para viver! (JUNIOR, 1870, p. 11).

Espanto esse que pode ser justificado pelo recente retorno de Carlos Gomes dos seus triunfos alcançados na Itália, resultando em seu distanciamento da realidade profissional brasileira. (JUNIOR, 1870). Faço uso desse referencial não só para reflexão do artista brasileiro enquanto profissão, mas também, e principalmente, para salientar o papel atuante de Mesquita como trompetista e intérprete no início de sua carreira mesmo que, aparentemente, seu foco como instrumentista fosse voltado ao repertório de concerto.

Além de ter lançado, no ano de 1871, "aquele que é considerado o primeiro tango brasileiro: 'Olhos matadores'" (CAZES, 2021, p. 22), seu envolvimento no cenário dos princípios do choro pode também ser ilustrado pelos encontros que promovia em sua casa. Encontros esses que, segundo a pesquisadora Edinha Diniz, foi palco de estreia da música "Atraente" de Chiquinha Gonzaga.

> A composição foi feita durante um "choro" em casa do compositor, professor e maestro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), à Rua Formosa, atual General Caldwell. Uma reunião informal juntava os famosos da época. Chiquinha havia sonhado com a melodia e assobiara pelas ruas para que não lhe escapasse. Ao chegar em casa do amigo dirigiu-se ao piano e aos poucos foi tirando a melodia obstinada até que ela cresce, domina e arrasta os músicos presentes: Callado e sua flauta considerada encantada, Ciriaco Cardoso, "o mágico do violino", Patola, "general em chefe do oficleide", Saturnino flautista e vários violões e cavaquinhos. Todos em casa do maior pistom da época. (DINIZ, 1999, p.94-95).

Em 1872, o "maior pistom da época", fora nomeado pela princesa Isabel "professor interino da cadeira de música, solfejo e noções gerais de canto para o sexo masculino do Conservatório de Música" (AUGUSTO, 2014, p. 157) onde lecionou ao lado do flautista Joaquim Callado, "o primeiro líder dos chorões". (CAZES, 2021, p. 20).

Alexandre Gonçalves Pinto, “o Animal”, autor do tão estudado livro[8] “O Choro: reminiscências dos chorões antigos” lançado em 1936, em uma única passagem coloca Mesquita ao lado de importantes chorões, como um dos “melhores escritores” de quadrilha.

> A quadrilha era uma dança figurada com cadência de seis por oito e dois por quatro no compasso. Os seus melhores escritores foram o inesquecível Barata, o sempre lembrado Silveira, o saudoso Metra, o inolvidável Anacleto, o imortal maestro Mesquita e muitos outros. (PINTO, 2014, p. 120).

Mais um fato relevante que aproxima Mesquita a esse universo do choro é a composição, denominada como “tango característico”, do pianista Ernesto Nazareth (1863-1934). A música intitulada “Mesquitinha” carrega a dedicatória “À memoria do grande Maestro Henrique Alves de Mesquita” em sua primeira edição. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2022).

Outro trompetista, e também compositor, que dialoga com o princípios do choro é o José Soares Barbosa: “nasceu no Rio de Janeiro, por volta de 1820, e faleceu na mesma cidade, em 1876”. (VASCONCELOS, 1991, p. 118). José Soares alcançou grande público em sua cidade e em Paris com sua polca “Que é da chave”, em 1872, além de ter sido professor do importante Luiz de Souza. (VASCONCELOS, 1991, p. 118).

Segundo Wisnik (2013), a popularidade das polcas na segunda metade do século XIX pode ser apontada também pelo “fenômeno curioso” dos diálogos entre os seus títulos. Por exemplo, “A polca-lundu ’Que é da chave?’ desencadeia a série ‘Que é da tranca?’, ‘Não sei da chave’ e finalmente ‘Achou-se a chave’”. (WIZNIK, 2003, p. 27-29). Há uma gravação[9] pela “Orquestra do Pessoal da Velha Guarda”, um dos grupos do Pixinguinha, que nomeia a polca registrada como “O que é da chave” e aponta o nome de José Soares Barbosa como o compositor.

O fato de existirem diversas fontes sobre Mesquita e não se encontrar mais informações bibliográficas sobre Soares Barbosa e outros possíveis trompetistas dessa época, novamente, não só reforça a importância e relevância que Mesquita teve em sua geração mas também aponta para uma provável invisibilidade sofrida pelos instrumentistas de metal.

---

[8] Farei grande uso desse livro como referencial nesse capítulo por se tratar de um documento essencial para o estudo do choro, demonstrado por Pedro Aragão em sua Tese de Doutorado que desencadeou no livro “O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto, e o choro”.

[9] Disponível em: https://pixinguinha.com.br/discografia/o-que-e-da-chave/. Acesso em 27 jun. 2022.

2.2 Trompetistas chorões das bandas de música

> Com a chegada dos novos professores, também penetravam no Conservatório as influências do que viria a ser denominada música popular urbana, que precisamente nessa década iniciava seus processos de formalização. (AUGUSTO, 2014, p. 159).

Como demonstra a citação de Augusto (2014), essa influência de compositores oriundos da música popular urbana no Imperial Conservatório de Música pode ter muito instigado o maestro Anacleto Augusto de Medeiros (1866-1907), fundador da banda do Corpo de Bombeiros que, segundo Cazes (2021), entrou no Conservatório em 1884. "A partir daí, Anacleto começou a ficar conhecido como compositor, sendo apontado como o grande introdutor do sotaque brasileiro na schottisch". (CAZES, 2021, p. 27).

Júnior e Borém (2014) comentam em seu artigo a importância de duas bandas, que juntas, foram as agremiações de maior destaque no período das gravações mecânicas, entre 1902 e 1927: a banda do Corpo de Bombeiros, por ser "o primeiro grupo a fazer um registro sonoro do repertório de choro" e a banda da Casa Edson. (JÚNIOR; BORÉM, 2014, p. 2). Essa importância, para os autores, foi marcada não só pelo abrasileiramento das músicas estrangeiras, mas também pela potência sonora desses conjuntos.

> 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, mas abrasileiradas, seja na realização rítmica, seja na instrumentação. Por trás desse pioneirismo das bandas nessas gravações históricas, há também uma questão técnica que justifica a demanda por instrumentos de metal, como o trompete, o trombone e o oficleide. (JÚNIOR; BORÉM, 2014, p. 2).

Encontrava-se no naipe da Banda do Corpo de Bombeiros os músicos Joaquim Luiz de Souza (1865-1920) e Casemiro Rocha (1880-1912), "trompetistas que mais atuaram nesse ambiente de gravações". (JÚNIOR, 2011, p. 17).

2.2.1 Joaquim Luiz de Souza

Luiz de Souza foi um dos primeiros músicos a integrar a banda do Corpo de Bombeiros e teve sua trajetória essencialmente marcada pelas bandas de música, "atuou na Banda do 23° Batalhão da Infantaria em Fortaleza, sua cidade natal, e na Banda do Arsenal de Guerra no Rio de Janeiro. (JÚNIOR; BORÉM, 2014, p. 3). Além de ter integrado o Rancho Ameno Resedá,

foi “um dos primeiros trompetistas brasileiros, se não o primeiro a ter suas obras musicais gravadas em fonogramas.” (PASSOS, 2016, p. 15).

Em minhas vivências nas rodas de choro, frequentemente sou instigado por pedidos das músicas “Corroca” e “Clélia”, essa última com importantes gravações, a exemplo no disco “Valsas Evocativas” de 1956 de Jacob do Bandolim.

> Em suas composições encontram-se chorinhos, valsas, xotes, modinhas e polcas. Dentre suas obras destacam-se as composições “Carroca”, “Georgina”, “Mimo e Missa de amor”, “Ilusão”, “2 de setembro” e “Clélia”, essa última, gravada pela Banda da Casa Edison, Banda da Casa Faulhaber e pelo cantor Mário Pinheiro, com letra de Catulo da Paixão Cearense e renomeada como “Ao desfraldar da vela”. Na década de 1940, “Clélia” recebeu arranjos para orquestras escritos por Radamés Gnattali e Alexandre Gnattali, fazendo parte da programação da Rádio Nacional. (PASSOS, 2016, p. 15).

Com o conjunto batizado com seu sobrenome, Grupo Luiz de Souza, o compositor da tão conhecida valsa Clélia deixou diversas gravações nas quais podem ser consultadas online no site “Discografia Brasileira, do Instituto Moreira Salles. (LOPES, 2021, p. 4).

No entanto cabe ressaltar que, para essas consultas faz-se necessário considerar a grafia “Luiz de Sousa”, pois apesar de seu sobrenome aparecer exaustivamente nas bibliografias, com exceção do livro “Panorama da música popular brasileira na *belle époque*” de Ary Vasconcelos, em 1977, escrito “Souza” com “Z”, para os fonogramas ficou registrado “Sousa” com “S”.[10]

[10] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/7993/grupo-luiz-de-sousa. Acesso em: 30 maio 2022.

Figura 2: Luiz de Souza (3º sentado da esquerda para a direita)

Fonte: Acervo Casa do Choro

Souza Pistão, como sugere "o Animal" em seu livro, é mencionado em verbetes distintos que demonstram sua importância e vasto reconhecimento como chorão da época. Listado entre "os maiores chorões daquele tempo" (PINTO, 2014, p. 62) aparece como "estando tocando em um choro destes do bom" (PINTO, 2014. p. 80) e de várias outras maneiras, totalizando 16 páginas em que seu nome é citado. O autor também dedica um verbete único para Luiz de Souza em que cita outros dois pistonistas, Carramona e o já citado (José) Soares Barbosa. Esse último, professor do Joaquim Luiz de Souza.

> Pistão dos mais chorões, que até hoje ainda ocupa o primeiro lugar entre todos os chorões. O seu pistão tinha a magia das grandes melodias. Tocava com sentimento e perfeição de um sopro e mecanismo que só ele possuía, por isso era muito distinguido. Foi ele o componente das orquestras dos cinematógrafos desta Capital, fazendo esplêndidas organizações de grupos de músicos de primeira grandeza, Luiz de Souza foi menor da Fortaleza de São João.
> Foi aprendiz de música do grande e notável pistonista Soares Barbosa, mestre da banda da Fortaleza, depois músico do 23º Batalhão de Infantaria, onde teve baixa como contramestre da referida banda, para depois fazer parte da Banda de música do Corpo de Bombeiro, na regência de Anacleto e ao lado de Albertino Carramona, onde com muito brilho fez prodígios com o seu invencível pistão.
> Luiz de Souza era respeitado na roda dos chorões. Catulo, Bilhar e muitos outros não o dispensavam do seu meio, pois o Souza era um sol que iluminava a alma e os corações com as suas notas amenizantes tiradas no seu instrumento.
> Ele deixou muito boas produções. O Souza era um Resedá intransigente, operoso trabalhador e sabedor dos segredos maviosos dos cânticos genuinamente brasileiros

> expandidos nos Carnavais pelo conjunto do Ameno Resedá, rancho-escola e campeão de harmonia.
> Eis aqui o que eu tenho a dizer relativamente a este grande artista que se chamou Luiz de Souza, pois foi a sua morte muito pranteada por todos os chorões e finalmente por todos que tiveram a dita de privar com esse bom amigo e extraordinaríssimo gênio executor, maravilhoso pistonista. (PINTO, 2014, p. 82-83).

Segundo Ary Vasconcelos:

> Catulo da Paixão Cearense escreveu o seguinte sobre Luís de Sousa: "Foi o mais gigantesco e mimoso pistonista que tive a glória de ouvir até o momento em que escrevo estas linhas. Anacleto de Medeiros no saxofone; Irineu de Almeida, oficlide; Lica, no bombardão; Pedro Augusto, no clarinete; e Luís de Sousa, no pistom, em uma serenata plenilunar, era a maior homenagem que a Noite poderia receber de corações humanos. E quantas vezes, numa das mais belas aparições do plenilúnio, tangendo o meu violão, não fui acompanhado por eles, cantando uma modinha!! Que saudade!! (VASCONCELOS, 1977, p. 100-101).

Foram encontradas no site da discografia brasileira: 27 composições[11] associadas ao nome Luiz de Sousa, 29 fonogramas[12] referindo ao Grupo Luiz de Sousa como intérprete, 10 fonogramas[13] referindo a Orquestra Luiz de Sousa como intérprete, 7 fonogramas[14] referindo ao Quarteto Luiz de Sousa como intérprete, 1 fonograma[15] referindo ao Quarteto Luiz de Souza como intérprete e 1 fonograma[16] referindo ao Grupo Luiz de Souza como intérprete.

2.2.2 Casemiro Rocha

Casemiro Rocha também integrou a banda do Corpo de Bombeiros, teve composições gravadas pela banda da Casa Edson e destacou-se como intérprete especialmente pela gravação de sua música O rato-rato[17], na qual faz uso de uma ferramenta técnica chamada "*frullato*" ou "*flutter-tonguing*". (PASSOS, 2016, p. 16-17); (JÚNIOR; BORÉM, 2014, p. 3).

> Foi também nesse período, entre 1907 e 1912, que ele gravou sua obra de maior popularidade, a música Rato-rato, inspirada na campanha de combate à peste bubônica promovida por Oswaldo Cruz. Programaticamente, Rocha explora no trompete a técnica típica dos instrumentos de sopro denominada flutter-tonguing, para produzir o efeito cômico imitativo desejado, resultante da tremulação da língua ao emitir o som. (JÚNIOR; BORÉM, 2014, p. 3).

---

[11] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/2377/luiz-de-sousa. Acesso em: 30 ago. 2023.
[12] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/7993/undefined. Acesso em: 30 ago. 2023.
[13] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/7813/undefined. Acesso em: 30 ago. 2023.
[14] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/4574/undefined. Acesso em: 30 ago. 2023.
[15] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/174039/undefined. Acesso em: 30 ago. 2023.
[16] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/178885/undefined. Acesso em: 30 ago. 2023.
[17] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/8870/rato-rato. Acesso em: 30 maio 2022.

Ary Vasconcelos (1977) reservou as seguintes palavras sobre o sucesso da polca O rato, rato:

> No carnaval de 1904, faz sucesso a polca *Rato, Rato*, composta pelo pistonista Casemiro Rocha (letra de Claudino Costa), inspirada nos pregões dos compradores de ratos. Sim, na campanha de saneamento da cidade, promovida por Osvaldo Cruz, um dos pontos básicos era o extermínio dos ratos. Para estimular esse combate, agentes da Saúde Pública corriam a cidade comprando ratos mortos, obedecendo ao pregão: *Rato! Rato!* Casemiro Rocha, usando as primeiras notas do pregão, compôs uma polca que passaria ao carnaval de 1904 e à história da música popular brasileira. A gravação instrumental, feita na Casa Edison, já em selo Odeon, reuniu Casemiro (pistom), Tute (violão) e Chico da Baiana (cavaquinho), e cada um deles recebeu, de Fred Figner, pelo trabalho, $5000, ou seja, 5 cruzeiros de hoje, fora a correção monetária... Durante a gravação, partiu-se uma corda do cavaquinho de Chico da Baiana, mas ele continuou tocando, imperturbável... (VASCONCELOS, 1977, p. 20-21).

Sobre Casemiro Rocha, Vasconcelos (1977) escreveu:

> Casemiro Rocha, compositor e pistonista, nasceu no Rio de Janeiro, em 1880, e morreu na mesma cidade, em 1912. Assina, de parceria com Claudino Costa, a polca *Rato, Rato*, sucesso do carnaval de 1904, e inspirada no pregão dos compradores de ratos durante a campanha feita no Rio de Janeiro contra esses terríveis agentes da peste bubônica. O próprio Casemiro, ao pistom, acompanhado do violonista Tute e do executante de cavaquinho Chico da Baiana gravou *Rato, Rato* em disco da Casa Edison. É também autor das polcas *Juppe Coulotte* (gravada no início do século pelo Grupo do Malaquias), *Os Galos Músicos* e *O Automóvel* (gravadas pelo Grupo Casemiro Rocha no disco Odeon 120.270/1) e da valsa *Desprezo de Uma Noiva* (gravada por Francisco Alves em 1929, em discos Parlophon 13.072-B). Pertenceu à Banda do Corpo de Bombeiros.

Foram encontradas 3 gravações que apontam Casemiro Rocha como intérprete além de 17 composições que podem ser acessadas no site da discografia brasileira[18].

2.2.3 Albertino Inácio Pimentel

Albertino Inácio Pimentel (1874-1929), mais conhecido como “Carramona”, é outro importante trompetista do século XX fruto das bandas de música.

[18] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/1900/casemiro-rocha. Acesso em: 30 maio 2022.

Figura 3: Albertino Inácio Pimentel

Fonte: Acervo Casa do Choro

Carramona foi integrante da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, regido por Anacleto de Medeiros, e da Banda da Casa Edison. (PASSOS, 2016, p. 15). Segundo Cazes (2021, p. 29), com o óbito do maestro Anacleto em 1907, a regência da Banda do Corpo de Bombeiros passou pouco tempo sob a responsabilidade de Agostinho Pereira para então chegar as mãos de Carramona que "foi um músico bastante prestigiado em seu tempo, destacando-se desde a adolescência como trompetista". Como compositor deixou importantes composições para o repertório do choro, destaque para a "sempre lembrada polca 'Coralina'". (CAZES, 2021, p. 29).

> Sua produção musical compreende um total de setenta composições, divididas em: chorinhos, polcas, dobrados e lundus, registrados em fonogramas de 78 rpm, sendo destacadas as músicas: "Carolina"; "Fantasia do Luar"; "Memórias de Anacleto"; "Faiscando"; "Pernóstico"; "Carnavalesca"; "Albertina"; "Saudade de Luísa" e "Ameno Resedá", executadas pela Banda do Corpo de Bombeiros e pela Banda da Casa Edison. (PASSOS, 2016, p. 16).

Alexandre Gonçalves Pinto também dedicou a Carramona páginas de seu livro, onde aponta Albertino Carramona como frequentador de uma roda semanal na casa do "Inveterado chorão" Leonardo de Menezes (PINTO, 2014, p. 49) e, assim como Luiz de Souza, é listado entre "os maiores chorões daquele tempo". (PINTO, 2014, p. 62). Num total de 11 páginas, "o Animal" expõe seu apreço por mais esse pistonista chorão.

> Foi aprendiz dos Meninos Desvalidos de Vila Isabel.
> Exímio pistonísta, admirado, protegido da Princesa Isabel. Pois estando esta banda tocando um dia no Palácio Guanabara, a Princesa ficou encantada com o solo do pistão, mandando vir à sua presença o executor, que era o nosso sempre lembrado Carramona. A Princesa notou que ele tinha uma das vistas vazada, que muito sentiu,

> e ordenou que lhe fosse apresentado um oculista, que lhe colocou um olho de vidro tão perfeito que dificilmente se notava, tal foi a perfeição do cientista.
> Depois ele tocou em diversas bandas e finalmente entrou para o Corpo de Bombeiros como primeiro pistão, sendo logo escolhido como contramestre da mesma, debaixo da batuta do inesquecível Anacleto de Medeiros.
> Aí foi que Carramona mostrou competência e saber de um verdadeiro artista, seguindo com capacidade e respeito o querido amigo e mestre Anacleto. Tornando-se um exímio professor, compositor e continuador do seu inesquecível mestre, tendo lhe substituído no nível de igualdade.
> As músicas de Carramona são disputadas pelo valor e elevada inspiração. Vou aqui citar algumas, que são: "O vaga-lume", "Garbosa", "Civismo", "Harmonia dos campos".
> Faleceu no posto de 2º tenente do Corpo de Bombeiros e ensaiador da banda, que tinha nele um devotado mestre e amigo. (PINTO, 2014, p. 154-155).

Foram encontrados no site da discografia brasileira 4 fonogramas que apontam Albertino Pimentel, o Carramona, na direção da Banda do Corpo de Bombeiros além de 74 composições de sua autoria.[19]

2.2.4 Paulino Sacramento

Natural de Niterói-RJ, Paulino Sacramento[20] (1880-1926), participou do concurso para a escolha do maestro da Banda do Corpo de Bombeiros, perdendo a vaga para o Anacleto de Medeiros (PASSOS, 2016). Foi "o primeiro maestro a reger o músico Pixinguinha" (CAZES, 2021, p. 29) e "suas músicas de maior sucesso foram os tangos Pierrot (1902) e O Vatapá (1908-1912), e o maxixe Bebê (1904-1907)". (JÚNIOR; BORÉM, 2014, p. 3).

[19] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/1358/albertino-pimentel. Acesso em: 2 jun. 2022.
[20] Foram encontrados no site da discografia brasileira 9 fonogramas e 25 composições relacionadas a seu nome como artista. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/494/paulino-do-sacramento. Acesso em: 2 jun. 2022.

Figura 4: Paulino Sacramento

Fonte: Hemeroteca Digital[21]

Diretor e regente de Banda, Paulino Sacramento realizou diversas gravações[22] do repertório do choro, entre valsas, schottischs e marchas. Segundo "o Animal", Paulino Sacramento:

> Foi companheiro do nosso grande maestro Francisco Braga na Banda de Música do Colégio dos Meninos Desvalidos, de onde eram alunos. Foi Paulino Sacramento quem substituiu Francisco Braga quando este seguiu para a Europa para estudar música, e daí surgiu o prodígio da sua intelectualidade musical, que foi além de todas as expectativas, pois Paulino Sacramento tornou-se um príncipe das inspirações musicais. Voou como um condor no meio dos chorões, ficando logo valorizado como um grande maestro que foi. No teatro brasileiro, surgiu como um sol que iluminou com as suas partituras todas as plateias.
> É indescritível para mim citar aqui o seu alto valor, pois não acho palavras enaltecidas para dizer as verdades das grandezas de um cérebro como era o de Paulino Sacramento, que aqui comparo como uma cratera a expelir em borbotões inspirações musicais que fizeram uma verdadeira apoteose de suas maravilhosas produções, as quais se acham imortalizadas nos louros que colheram, e que aqui pretendo revivê-las. As músicas escritas por Paulino Sacramento são imortais.
> Ele faleceu, mas as suas músicas reviverão. Paulino Sacramento foi um astro que fulgurou no horizonte dos chorões, deixando o reflexo do seu mágico clarão em todos os palcos dos nosso teatros. Eis o que foi este grande maestro. (PINTO, 2014, p. 202).

[21] Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pasta=ano%20192&pesq=%22Paulino%20Sacramento%22&pagfis=46763. Acesso em: 21 jun. 2022.

[22] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/9732/banda-paulino-do-sacramento. Acesso em: 2 jun. 2022.

2.2.5 Outros trompetistas de bandas de música

Alexandre Gonçalves Pinto cita em seu livro alguns outros pistonistas de banda menos reconhecidos e portanto não encontrei outras fontes possíveis para referenciá-los. No entanto, faço questão de apresentar os verbetes do "Animal" para que possa ser divulgada e reconhecida a presença atuante desses companheiros de instrumento no universo do choro. Em verbete sobre o Capitão Rogério, Alexandre Pinto cita o também pistonista José Soares, ao que tudo indica, esse seria o mesmo já citado compositor da polca "Que é da chave".

> Mestre de bandas de músicas e célebre pistonista, um talvez maior do Brasil que se rivalizava com José Soares e muitos outros executores pistonistas. Capitão Rogério era um artista de renome, autor de muitas excelentes músicas que fizeram os encantos daquele tempo, e que diga o nosso distinto poeta e cantor Catulo, que tem por ele grande admiração e devotamento. (PINTO, 2014, p. 139).

Sobre Juca Pistão, escreve:

> A minha pena treme quando tem que dizer qualquer predicado de homens como o acima estas linhas. Juca Pistão era português de nascimento e brasileiro de coração. Vindo para o Brasil bem pequenino, aqui se aclimatou, tornando-se um perfeito filho desta pátria.
> Morava ele na rua Barão de Mesquita, se não me engano no nº 214, onde aquela casa era um verdadeiro céu. Ali não se falava em tristeza, pois Juca não dava a isto ocasião. Naquela casa de saudosa memória tinha um belo Pleyel, onde uma sua filha única se exibia em belos tangos, polcas, óperas e mais, que faziam os encantos daquela santa vivenda. Juca, apesar de sua pouca instrução, não pensava assim para sua filha e, assim, não sem grandes dificuldades, pôde dar uma carta de professora, pelo Instituto Profissional Municipal. Era a mesma muito prendada e inteligente, de um coração de ouro, incrustado de brilhantes. A sua casa vivia sempre cheia de amigas necessitadas, que recebia sempre com carinho, não medindo esforços para que tivessem o maior conforto. Faleceu em Guaratiba regendo uma escola naquele lugar, deixando nas suas colegas e seus conhecimentos a maior dor com que se possa descrever.
> O seu pai era o protótipo da honradez, e sua filha era outro coração de ouro. A sua bolsa estava sempre aberta para todos aqueles que uma necessidade tivessem. Tocando muito bem o pistão, instrumento de sua predileção, fazia nas festas que sempre lá se davam os encantos daquele lugar.
> Foi músico de muitas sociedades, como sejam o Club União Independência Musical, na Sociedade Musical da Tijuca, do Portão Vermelho e outras muitas que pelos anos não me recordo. Era muito conquistado pelos mestres de bandas musicais, pelo seu saber e arte, de que ele era um profissional.
> Em bailes em que tocava tinha a primazia, pos no seu instrumento fazia a graça e arte, que a todos encantavam, pois quase sempre das suas músicas tinha de fazer o "bis", a pedido dos convidados.
> Fui muito amigo deste inesquecível músicos, privei no seio de sua família, em que era tratado com a maior distinção.
> Infelizmente também já falecido no mesmo lugar de sua filha, deixando as maiores saudades a todos que, como eu, tiveram a felicidade de com ele privar. (PINTO, 2014, p. 170-171).

Sobre Victor Vale, trompetista da banda do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro, “foi do Arsenal de Guerra e foi um grande pistonista. Morreu há uns 25 anos.” (PINTO, 2014, p. 186).

Outro personagem citado é o Victor (Pistão):

> Sublimíssimo no seu instrumento, mesmo de admirar, tal a maneira que ele conhecia música e profundamente a teoria.
> Tocou muito em orquestras, onde os maestros muito o apreciavam. Em bandas também fez a admiração dos mestres, pois viam em Victor um colega de respeito. Sabia com proficiência organizar bandas de sociedades musicais, fazendo até a sua instrumentação que os mestres muito acatavam, por ver que ele era profundo.
> Era também um amigo dileto como poucos. Estava sempre pronto para ensinar aos que precisassem saber. Gostava também muito de tocar em choro, onde se exibia com perfeição sublime no seu pistão. Que diga os que o conheceram se é ou não verdade o que aqui digo, e acho muito pouco, pelo seu grande valor.
> Morreu há muito, deixando imensas saudades. (PINTO, 2014, p. 196).

A importância das bandas de música também está diretamente relacionada ao ensino e aprendizagem dos músicos de choro, pois, segundo Júnior; Borém (2014), “desde o início do gênero, sua aprendizagem esteve ligada ao ensino informal[23], especialmente nas bandas de música, que se tornariam o principal berço de formação musical de instrumentistas do choro”. (JÚNIOR; BORÉM, 2014, p.2). Para Cazes (2021), essa importância continua ao longo de todo o século XX como peça fundamental na iniciação musical de muitos músicos e compositores como Severino Araújo, Moacyr Santos e Silvério Pontes. (CAZES, 2021, p. 34).

Faço questão de reforçar a essencialidade desse tipo de conjunto, pois além de ter tido o privilégio de ter os primeiros aprendizados em um banda de música, hoje, trabalho como músico atuante em uma das bandas do Corpo de Fuzileiros Navais do Brasil.

2.3 Outros trompetistas chorões

Em minha pesquisa sobre trompetistas que dialogaram com o gênero choro algumas questões não puderam ser esclarecidas. Apesar de deduzir, por conta do período abordado, que todos os trompetistas que aqui serão citados tiveram sua iniciação em bandas de música, não foi possível confirmar tal afirmativa. Por isso, na tentativa de abarcar maior esclarecimento a respeito dessa história, julguei pertinente a criação desse subitem dissociando os chorões em questão dos conjuntos musicais. Ainda sobre o livro do Alexandre Gonçalves Pinto, aparece

[23] Considerando Smart; Green (2017), o aprendizado das bandas de música estaria relacionado ao ensino não formal. Essa terminologia será melhor discutida mais à frente.

também como pistonista o "Gonzaga da E.F.C.B.", que devido a necessidade financeira trabalhava como carregador.

> Bom e excelente músico, tocava com grande saber e arte. Toquei em muitas festas com este grande executor de músicas Tocava ele com grande maestria oficleide e também pistão. Nestes instrumentos, os choros por ele executados eram de encantar, tal a agilidade de seus dedos de ouro, de uma beleza sem igual.
> Gonzaga, fazendo o solo em polcas, valsas, schottischs, quadrilhas, fazia um defunto mexer-se no caixão. No oficleide também solava admiravelmente. No acompanhamento nem se fala, pois era de encantar, tal a maneira de seu belo sopro e também a sua elétrica dedilhação no instrumento.
> Gonzaga ia a um pagode todo janota. Acabando, dirigia-se à sua casa, vestia uma blusa, um boné e uma rodilha à cintura, e lá estava o herói em frente à Estação de Pedro II, fazendo carretos, como qualquer um joão-ninguém.
> Muitos que não o conheciam ficavam admirados de um músico de grande quilate como ele ocupar um serviço naquelas condições. Então muitos que o conheciam às vezes perguntavam-lhe a razão por que ele, sendo um músico tão afamado, trabalhava em um lugar tão baixo! O que ele respondia com a maior naturalidade, dizendo que a sua estrela nunca brilhou, e por isso vivia no abandono, pois nunca encontrou um amigo que lhe desse a mão. Pois apesar de seu preparo, viu-se obrigado a sujeitar-se a ser carregador se queria comer e beber.
> E assim morrem muitos heróis, que apesar de seu saber nunca encontraram uma alma caridosa que os ajude. (PINTO, 2014, p. 87).

Com esse verbete, novamente chamo atenção para reflexão sobre a questão do artista brasileiro enquanto profissão. Alexandre Gonçalves Pinto indiretamente expõe Serpa Pistão e Sérgio, pistonista em nota sobre Pedro de Harmônica. "Animal" escreve que o conheceu "por intermédio de Serpa Pistão" e também foi a ele "apresentado pelo Madeira Oficleide, em um choro lá para as bandas do subúrbios". (PINTO, 2014, p. 139). Em seguida, num verbete sobre o então comentado oficleideista Antônio Madeira, diz: "Era da antiga Escola Militar e tocava sempre com Sérgio, pistonista." (PINTO, 2014, p. 199). Outros dois eternizados pelo registro do "Animal" são Affonso Pinheiro e Miguelinho: "Pistonista discípulo de Affonso Pinheiro, pistonista e farrista como ele." (PINTO, 2014, p. 186). Assim como o autor Alexandre Gonçalves Pinto, o pistonista Estanislau Costa tinha também como carteiro dos Correios a sua profissão.

> Tocou muito bem o seu pistão. Era admirado pela execução que tinha naquele instrumento. Conhecia bem a música, pois aprendeu com bons pistonistas, sendo um de seus mestres o bom e grande executor de pistão, o distinto companheiro que era conhecido na roda dos músicos como Victor Pistão, por ser ele pistão de verdade.
> Estanislau conhecia e tocava com alma o seu instrumento, que muito agradava os seus congêneres. Este instrumento muito lhe serviu, para um pouco aumentar as suas finanças.
> Tocou muito, e fazendo do seu pistão clarim nos carros para propaganda das touradas quando se achava ali no Mangue. Tocou também em cinemas, sociedades dançantes e também em bons choros, fazendo assim a alegria dos lares, e por isso era muito disputado. Ocupava o cargo de carteiro dos Correios e sempre a contento de seus superiores colegas.

> Aposentou-se e gozou pouco, pois a morte cedo o surpreendeu, deixando imensas saudades a todos que tiveram a felicidade de conhece-lo. (PINTO, 2014, p. 194-195).

O autor de "O choro: reminiscências dos chorões antigos" toma nota ainda do pistonista Accyoli, companheiro do Luiz de Souza no rancho Ameno Resedá e que também seria um "trombone conquistado pelas companhias estrangeiras":

> É um pistonista de muito fôlego e que tem feito prodígios com o seu pistão, e ainda faz.
> Ele é também um trombone conquistado pelas companhias estrangeiras que nos visitam, satisfazendo sempre todas as exigências dos maestros regentes. O Accyoli vence todas as músicas, por mais difíceis que sejam, em um só golpe de vista, razão por que é conhecido como artista de primeiro plano, vencendo todas as dificuldades da crise que avassala no momento os nossos melhores musicistas. É ele sempre procurado pelos organizadores das orquestras dos nossos teatros, onde ele é um verdadeiro astro que com o seu brilho eleva o valor dos nossos músicos. Accyoli foi e é um grande chorão da têmpera dos inesquecíveis Luiz de Souza e Carramona, e independente disto é um leal amigo e de apurada educação. Há poucos dias encontrei com ele, troquei ideias, nos relembrando de muitas coisas passadas quando fazia parte da orquestra do Ameno Resedá, onde o seu pistão conversava com o pistão do inesquecível Luiz de Souza, na saída do referido rancho do Palácio Guanabara em uma marcha infernal da Corte de Belzebu. Carnaval de 1911. (PINTO, 2014, p. 205-206).

Para além do tão estudado livro do "Animal", muito utilizei o site da "discografia brasileira" como ferramenta de pesquisa, possibilitando a descoberta de trompetistas até então não mencionados nas bibliografias. Em conversa informal com o trompetista Aquiles Moraes[24] sobre esta pesquisa, foi apontado por ele a presença do trompete como instrumento solista do regional em gravações de polcas, valsas e schottisch. Gravações essas creditadas ao "Grupo dos Excêntricos" e datadas com lançamento no ano 1914.

Inicialmente como um mistério, o trompetista pertencente ao "Grupo dos Excêntricos" só pôde ter seu reconhecimento até então por intermédio das gravações[25] com esse conjunto. O grupo formado por "piston, cavaquinho e violões", como descrito na lacuna "acompanhamento" no site da discografia brasileira, virou alvo deste pesquisador. E assim sendo, procurei por "Grupo dos excêntricos" em periódicos através do site da Biblioteca Nacional, na área da Hemeroteca Digital.

---

[24] Aquiles Moraes é o trompetista integrante do grupo de choro Os Matutos, com o qual gravou dois discos, lançados em 2004 e 2019. Além destes, gravou também um disco como solista do projeto "8 com" do compositor e violonista Maurício Carrilho no ano de 2014 e o disco "Irineu de Almeida e o Oficleide 100 anos depois" em 2015.

[25] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/22400/grupo-dos-excentricos. Acesso em: 19 jun. 2022.

Aconselhado pelo flautista e pesquisador Tomaz Retz[26], responsável pelo acervo da Casa do Choro, segui a busca por períodos a partir de 1890 onde foi encontrado o primeiro registro em um jornal paulista. Na sexta feira, 27 de janeiro de 1893 o "Correio Paulistano" noticiava em sua 3ª página o "Grande Baile A' Phantasia oferecido pelo Grupo dos Excêntricos ao Club dos Fenianos" que aconteceria no sábado 28 de janeiro de 1893.

> Graciosas nymphas, bravos foliões
> Vinde ao nosso Eden, templo do amor.
> Aonde vereis que o espírito, é com ardor,
> De metter no inferno, esses poltrões.
> E como esta vida são dois dias; viva, pois, a folia. E os povos verão que este grupo de excêntricos espirituosos, vão dar uma estica-tibias, como nunca jamais outr'ora em tempo algum se viu. (CORREIO PAULISTANO, 1893, p. 3).

No ano de 1912, apareceram 3 registros em jornais do Rio de Janeiro com o mesmo texto: "O grupo dos Excentricos, sahiu hoje á noite, em passeata, pelas ruas centraes da capital, dando logar a que afluísse um grande numero de pessoas á Avenida Paulista.". Sendo os do Jornal "A Noite"[27] e o "A Notícia"[28], na segunda feira dia 22 de janeiro e o do "O Paiz"[29] na terça feira 23 de janeiro. Os jornais noticiavam a "passeata" do grupo ocorrida em São Paulo no domingo dia 21 de janeiro.

No domingo 4 de julho de 1915, o jornal paulista "A Tribuna" em sua 4ª página na coluna "Diversões" divulga a participação do "Grupo dos Excêntricos" em uma festa em Santos.

> A' noite prosseguem as festas em beneficio dos músicos e rancho das "Tricanas", constando o programma de novas dansas, canções e fados portugueses, fogos de artificio, monólogos, havendo outras novidades, entre as quaes a apresentação do "Grupo dos Excêntricos", composto de moços do commercio. (A TRIBUNA, 1915, p. 4)

Em posse das informações dos periódicos apresentados, tendo a crer que o "Grupo dos Excêntricos" fosse um grupo formado por músicos que habitavam o estado de São Paulo. Ainda

---

[26] Tomaz Retz é flautista, pesquisador, professor da Escola Portátil de Música e coordenador do Centro de Pesquisa Jacob do Bandolim, acervo da Casa do Choro.

[27] Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_01&pesq=%22Grupo%20dos%20excentricos%22&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=734. Acesso em: 19 jun. 2022.

[28] Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830380&Pesq=%22Grupo%20dos%20excentricos%22&pagfis=18414. Acesso em: 19 jun. 2022.

[29] Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&Pesq=%22Grupo%20dos%20excentricos%22&pagfis=10227. Acesso em: 19 jun. 2022.

sem ter maiores informações a respeito do músicos, inicialmente levantava aqui uma hipótese a respeito do trompetista. Visto o grau de dificuldade das obras gravadas e o brilhantismo da atuação do solista, julguei pertinente considerar a possibilidade do intérprete ser o próprio compositor das peças.

Todas as composições que o grupo executa são creditadas ao compositor "A. Villas Boas". Pesquisando sobre o compositor A. Villas Boas, além dessas músicas gravadas pelo "Grupo dos Excêntricos", foi encontrado o dobrado "Comandante Rufino" gravado pela Banda da Força Pública do Estado de São Paulo no LP "Em Parada" no ano de 1959. O que certamente aproxima o universo das bandas de música ao nome do compositor e que reforçaria minha hipótese sobre a possibilidade dele ser o trompetista do "Grupo dos Excêntricos".

Ao decorrer da pesquisa, com as audições desses fonogramas, foi possível identificar a fala do narrador ao final da música "Casa Brancato": "Ah, o Villas Boas quando nasceu já trazia o pistão com ele.".[30] Com isso pude confirmar o que inicialmente tinha levantado como hipótese, o compositor A. Villas Boas é o trompetista do grupo dos Excêntricos.

2.4 Trompetistas chorões das *Jazz bands*

> Por volta de 1919, Alfredo da Rocha Vianna Filho, o 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 emblemática viagem a Paris em 1922, algumas transformações foram notadas, sobretudo na instrumentação. (JÚNIOR; BORÉM, 2014. p. 4).

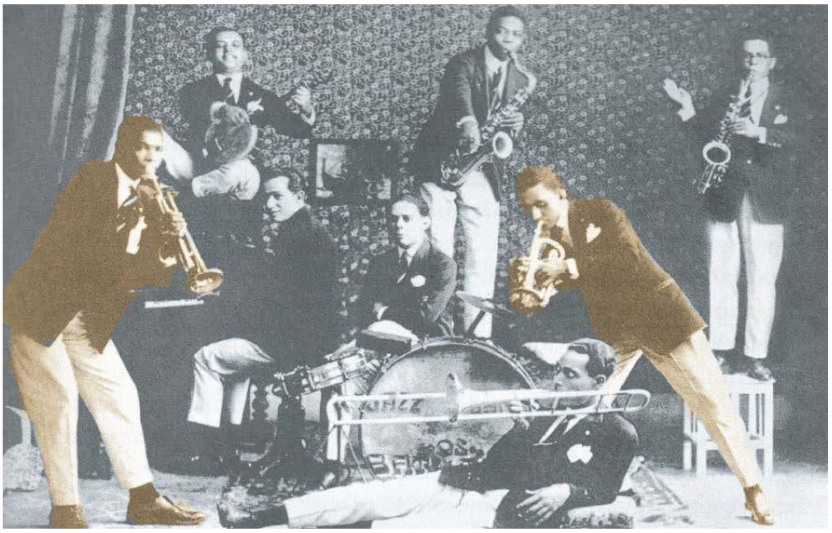
Segundo CAZES (2021, p. 59) os trompetistas que participaram do grupo eram os também compositores Sebastião Cirino (1902-1968) e Bomfiglio de Oliveira (1891[31]-1940). Sebastião Cirino atuou como músico do Exército até 1920 quando se desligou para trabalhar como trompetista no Cine Guanabara. Foi integrante dos grupos "Os Oito Cotubas", do conjunto "Brazilian Jazz", do conjunto "Carlito's Jazz Band" e da Jazz Band "Os Oito Batutas". Entre suas composições teve como maior sucesso a música "Cristo nasceu na Bahia" gravada pelo cantor Arthur Castro, acompanhado pela Banda da Casa Edson e também pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e coro. (PASSOS, 2016).

---

[30] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/22405/casa-brancato. Acesso em: 25 jun. 2022.

[31] Graças ao contato com Antônio Figueiredo Júnior, historiador e biógrafo do seu conterrâneo Bomfiglio de Oliveira, foi possível esclarecer a data de nascimento do instrumentista e compositor. Uma cópia autentificada da certidão de Batismo da Paróquia Santo Antônio – Guaratinguetá – Aparecida – São Paulo foi gentilmente cedida pelo historiador a fim de elucidar as dúvidas quanto ao ano de nascimento. A certidão data o ano de 1891, contrapondo-se as bibliografias pesquisadas.

Figura 5: Bomfiglio de Oliveira e Sebastião Cirino na Jazz Band Os Batutas



Fonte: JÚNIOR, 2011, p. 22

Bomfíglio de Oliveira[32], natural de Guaratinguetá – SP, foi trompetista, contrabaixista, compositor e regente. Incentivado por seu pai, músico de banda, teve aulas de trompete com o maestro Acosta e logo inicia sua carreira na banda que seu pai integrava. Nessa mesma época compõe o dobrado "Padre Frederico Gióia" em homenagem ao diretor da escola em que estudava e, eventualmente, dirigia a banda da instituição. A convite do maestro Lafaiete Silva, irmão do flautista Patápio Silva, passa a integrar a orquestra do "Cinema Ouvidor" quando muda-se para o Rio de Janeiro no início da década de 1910 onde passa a frequentar as rodas de choro e a morar na pensão Viana, casa do pai de Pixinguinha. (JÚNIOR, 2011)

No Rio de Janeiro, inicia-se no conjunto "Choro Carioca" ao lado de nomes como o de Pixinguinha. Com esse grupo deixa importantes registros como solista de composições próprias a exemplo da valsa "Rosecler"[33] e da polca "Guará"[34], ambas com acesso disponível no site da "discografia brasileira" pelo Instituto Moreira Salles. Leciona trompete no Conservatório Musical do Rio de Janeiro e integra orquestras de cinema e teatro não só como trompetista mas também como contrabaixista. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019)

---

[32] Foram encontradas ao decorrer da pesquisa divergências quanto a grafia, diversas fontes que serão citadas apontam para "Bonfiglio" sendo a escrita correta. No entanto, tanto o álbum de partitura editorado pela Irmãos Vitale quanto a ficha de matrícula do Centro Musical do Rio de Janeiro indicam a grafia correta sendo "Bomfiglio". (REQUIÃO, 2023, p. 85). Cabe ressaltar que a ficha de matrícula traz sua assinatura como uma das informações. Ainda assim a dúvida sobre a grafia mais apropriada se mantém quando apareceram ao meu alcance certidões de óbito do Sr. Milton Oliveira, filho do compositor, e da Sr. Alice de Oliveira, viúva do compositor, que trazem a grafia "Bomfilho" nas linhas do documento. Assim sendo, optei por conservar a grafia utilizada pelo compositor em sua assinatura considerando então "Bomfiglio de Oliveira".

[33] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/11666/rosecler. Acesso em: 22 jun. 2022.

[34] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/disco/24000/phoenix-r-70653. Acesso em: 22 jun. 2022.

Outro importante grupo que Bomfiglio atuou foi a Orquestra Diabos do Céu (1933-1944). Dirigida por Pixinguinha, foi um dos grupos instrumentais mais duradouros e com maior número de registros em sua discografia. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2022).

Figura 6: Orquestra Diabos do Céu[35]

Fonte: Jornal "A Noite"

Faço um parênteses para chamar atenção a utilização de um ou dois trompetes na formação básica usada por Pixinguinha, informação recuperada pelo pesquisador Miguel Ângelo Nirez no livro de registros da gravadora Victor. O pesquisador Humberto Francheschi aponta o nome "Vanderlei" para o trompete e o Museu da Imagem e do Som em descrição a imagem acima sugere "Wanderley" para o primeiro homem sentado da esquerda para a direita (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2022), o que me leva a crer que sejam a mesma pessoa com discrepâncias apenas na escrita. Ary Vasconcelos em seu livro "Panorama da música popular brasileira – 2º volume" cita "Vanderlei – Com Bonfiglio de Oliveira, um dos dois pistonistas do Grupo da Guarda Velha." (VASCONCELOS, 1964, vol. 2, p. 297). Maiores informações a respeito desse trompetista não foram encontradas até o momento.

Além do Choro Carioca e da Orquestra Diabos do Céu, Bomfiglio de Oliveira teve atuação de destaque também no Grupo da Guarda Velha, Grupo do Caxangá e no Rancho Ameno Resedá onde foi diretor de harmonia. (PINTO, 2014, p. 168). Bonfíglio obteve grande prestígio nacional em sua época e parte dessa relevância pode ser comprovada pelas linhas de Júnior (2011):

[35] Registro do jornal "A Noite" de 15 de junho de 1933. Imagem disponível em: https://pixinguinha.com.br/perfil/diabos-do-ceu/. Acesso em: 22 jun. 2022.

> 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". (JÚNIOR, 2011, p. 32).

Alexandre Gonçalves Pinto, o "Animal", também dedicou um verbete para este "músico que honra a sua classe pelo seu saber":

> Músico por excelência, exímio compositor e executor, o seu nome figura na vanguarda de todos os seus colegas de classe. Ele é um astro que circula em derredor do rádio com a majestade do seu pistão dolente e mavioso. As suas produções têm a soberania das inspirações que encantam as multidões, e por esta razão o nosso festejado Bonfiglio já tem o seu nome feito em todas as rodas de choro.
> Ele imortalizou-se no Ameno Resedá. Como diretor de harmonia, levou este querido rancho ao seu apogeu e com a beleza de suas marchas, como sejam: "O sol", "A queda da rosa", "A luz da inspiração", "Canção Pastoril", "Consolação" e outras.
> Assim sendo, Bonfiglio é um músico que honra a classe pelo seu saber, pela sua modéstia, e a minha admiração por ele é tanta que estas linhas não traduzem tudo o quanto eu teria de dizer sobre este grande artista. (PINTO, 2014, p. 168).

Ary Vasconcelos citou Bomfiglio de Oliveira em dois momentos em seu livro "Panorama da música popular brasileira – 2º volume", no capítulo "Compositores" e no capítulo "Instrumentistas". Como instrumentista: "Bonfiglio de Oliveira – O mais importante pistonista desta fase. Integrou o grupo da Guarda Velha e os Diabos do Céu." (VASCONCELOS, 1964, vol. 2, p. 297). Como compositor:

> Bonfiglio de Oliveira – Grande pistonista, autor, entre outros, da marcha "Carolina", das valsas "Glória", e "Mar de Espanha", da canção "Frô do Ipê", esta com letra de Nelson Abreu, e do chôro "Flamengo". Era o pistonista do Grupo da Guarda Velha e foi diretor de harmonia do famoso rancho "Ameno Resedá". (VASCONCELOS, 1964, vol. 2, p. 117-118).

Ofereço destaque considerável a falar sobre o Bomfiglio de Oliveira por entender seu papel essencial, junto a Pixinguinha e a Luís Americano (1900-1960), no estabelecimento do Choro como gênero no seu processo de desenvolvimento idiomático. Suas composições ajudaram a assentar harmonias, ritmos e melodias que hoje entendo como características intrínsecas ao gênero. Além de suas obras, seu papel como trompetista de choro é motivo de destaque pela qualidade técnica de suas interpretações e pelo vasto acervo de gravações deixadas em que muitas vezes é o único solista do conjunto.

Além de Sebastião Cirino e Bomfiglio de Oliveira, outro trompetista desse período que se firmou no mercado fonográfico foi o mineiro Napoleão Tavares (1892-1965). (JÚNIOR;

BORÉM, 2014) Natural de Ubá - MG, destacou-se pela sua forte atuação no mercado fonográfico em decorrência do seu domínio técnico.

> Foi integrante da Orquestra de Cícero Meneses em apresentações no Cine Avenida. Em 1918 formou a Orquestra Apolo Jazz e, nos anos de 1920 formou a Orquestra Colbáz (grupo de estúdio da Gravadora Colúmbia). Por volta de 1930, formou sua própria Orquestra, apelidada de "Napoleão Tavares e seus soldados musicais". (PASSOS, 2016, p. 20).

Sobre Napoleão Tavares, Ary Vasconcelos escreveu:

> Napoleão Tavares – Pistonista e diretor da orquestra "Napoleão Tavares e Seus Soldados Musicais" que atuava na Rádio Clube. Seu primeiro disco, como solista da Banda Faulhaber, foi gravado pravàvelmente em 1912: "Marta", valsa de Elias do Amaral (Favorite 1-454.079, Matriz 7.299). (VASCONCELOS, 1964, vol. 2, p. 297).

Em pesquisa por "Napoleão Tavares" na discografia brasileira: Como intérprete foi possível encontrar 2 fonogramas sendo um choro e uma valsa[36]; como acompanhamento apareceram 18 fonogramas para "Napoleão Tavares e Seus Soldados Musicais"[37] e 10 fonogramas para "Napoleão Tavares e Sua Orquestra"[38]. Através das audições de seu repertório nota-se que sua produção se dedicou mais a sambas, marchas, canções e a algumas músicas estrangeiras, contrapondo-se aos registros sonoros deixados por Bomfiglio de Oliveira, que como solista dedicou-se mais a polcas, maxixes, choro e valsas.

2.5 Trompetistas chorões "pós Bomfiglio de Oliveira"

Faço a criação desse subcapítulo por considerar marcante o hiato que a morte do Bomfiglio trouxe à construção dessa tradição. O trompete na história do choro passa por inúmeras transformações em sua forma de interpretação e nas configurações musicais em que eram encontrados, contudo sua escassez dentro desse universo se acentua a partir de sua morte, em 1940.

A tímida participação do trompete nos registros sonoros e iconográficos pode ter várias explicações. Segundo Júnior e Borém (2014, p. 6), no final da década de 1950, o choro passa a

[36] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/_creator/napole%C3%A3o%20tavares/. Acesso em: 22 jun. 2022.
[37] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/50596/napoleao-tavares-e-seus-soldados-musicais. Acesso em: 22 jun. 2022.
[38] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/41753/napoleao-tavares-e-sua-orquestra. Acesso em: 22 jun. 2022.

compartilhar seu espaço com a bossa-nova cantada ou instrumental e acaba experimentando um período de afastamento da indústria cultura que vai até a década de 1970. A meu ver, essa falta de espaço somado ao óbito do Bomfiglio de Oliveira em 1940, as influências das big bands norte americanas, a fundação da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1931 e da Orquestra Sinfônica Brasileira, em 1940 possibilitaram novas oportunidades de trabalho, sendo crucial para contribuir com a escassez dos trompetistas no contexto da música popular urbana, principalmente no ambiente do choro.

Aparentemente, pelo que se pode notar nos registros sonoros das décadas em questão, os trompetistas passaram a se dedicar mais ao repertório das *big bands*, a outros gêneros musicais com mais destaque no mercado fonográfico ou até mesmo ao repertório orquestral. Ainda assim, cabe a reflexão quanto a uma possível invisibilidade dos instrumentistas, que, talvez marginalizados, poderiam estar atuando em tradições desprivilegiadas para o registro bibliográfico, iconográfico ou fonográfico. No entanto, entendo que seja necessária uma pesquisa mais aprofundada no tema para melhor esclarecimento dessa questão.

2.5.1 Trompetistas chorões das *Big Bands*

A partir de 1940, entram em cena as grandes orquestras, influenciadas pelas *big bands* norte americanas. (JÚNIOR; BORÉM, 2014). A exemplo cito a "Orquestra Tabajara"[39], que Segundo Júnior e Borém (2014), de todas essas formações, foi a que mais contribuiu para a difusão do choro. Dentre os trompetistas, Geraldo Medeiros foi quem possivelmente atuou por mais tempo nessa orquestra. No entanto, do ponto de vista do Choro, destaco os trompetistas Porfírio Costa e Plínio Araújo.

[39] Fundada em 1934 na cidade de João Pessoa, Paraíba.

Figura 7: Geraldo Medeiros, Porfírio Costa (em destaque) e Plínio Araújo nos trompetes.

Fonte: JÚNIOR, 2011, p. 26 [40]

Porfírio Costa (1913-?) deixou registrada duas de suas composições pela Orquestra tabajara: os choros "Peguei a Reta"[41], gravado em 1948, e "Passou"[42], na década de 50. (JÚNIOR, 2011). "Peguei a Reta" foi regravado por grandes expoentes do choro a exemplo as gravações de Altamiro Carrilho em "Chorinhos da Pesada" em 1971, também com Porfírio como solista, e de Paulo Moura em "Confusão urbana, suburbana e rural" em 1976, dentre outras.

Em pesquisa na discografia brasileira são encontrados seis fonogramas registrados com Porfírio Costa como intérprete[43], sendo cinco categorizadas pelo site como gênero Choro e um samba. Além disso, são encontradas nove composições relacionadas ao seu nome.

Plínio Araújo, irmão do regente da orquestra, Severino Araújo, é mais conhecido por seu trabalho como baterista. No entanto, julgo pertinente citar que em vivências pessoais muito ouvi falar de sua desenvoltura no repertório do choro, principalmente acompanhado de regional. Sobre Plínio Araújo, o "Guia útil informativo dos artistas"[44] do ano de 1949 informa:

> Hot Trumpet da Tabajara, é um dos elementos do quinteto de irmãos, que constitui a viga mestra daquela empolgante organização que é a Orquestra Tabajara.
> Plínio nasceu em Limoeiro, Estado de Pernambuco, em 26-4-921.
> Aparte de ser um hábil e equilibrado trompetista, é também arranjador, orquestador e compositor de frêvos e chôros. (GUIA UTIL INFORMATIVO DOS ARTISTAS, 1949).

[40] Orquestra Tabajara em 1948, nos estúdios da Rádio Tupi no Rio de Janeiro. (JÚNIOR, 2011, p. 26).

[41] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/80906/peguei-a-reta. Acesso em 25 jun. 2022.
[42] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/86425/passou. Acesso em 25 jun. 2022.
[43] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/68547/porfirio-costa. Acesso em 25 jun. 2022.
[44] A revista foi cedida gentilmente pelo pesquisador, pandeirista e cantor Barão do Pandeiro.

2.5.2 Demais trompetistas chorões

Apesar desse cenário desfavorável para o trompete no choro ainda é possível apontar outros nomes como o do trompetista Carmelino Veríssimo de Oliveira, o "Pedroca" (1913 – 1981)[45], que deixou alguns registros entre composições próprias e de terceiros como solista de choro, a exemplo as gravações de "Flamengo" de Bomfiglio de Oliveira em 1953[46] e "Casa nova" do próprio em 1951[47].

Segundo Passos (2016, p. 23), Pedroca era natural do Rio de Janeiro. Foi autodidata e teve sua iniciação musical através do cavaquinho aos oito anos de idade, "aos treze anos empenhou-se em estudar teoria e solfejo" e logo demonstrou seu interesse por compor, tendo sido por intermédio de sua primeira composição "premiado como primeiro colocado em um concurso no colégio em que estudava".

> As obras musicais de Pedroca compreendem um total de trinta e três músicas que variam entre choros, boleros, mambos, baiões e beguins. Suas primeiras gravações iniciaram-se no ano de 1950 e se estenderam até o ano de 1959 somando um total de vinte e três fonogramas, sendo dezoito de 78 rpm e cinco Lps: "Pedroca e seu quinteto", lançado pela gravadora Sinter em 1956; "Pedroca e seu Piston", lançado pela gravadora Sinter em 1956; "As garotas gostam de dançar com Pedroca e seu Piston", lançado pela gravadora Sinter em 1958; "Pedroca em ritmos diversos", lançado pela gravadora Todamérica em 1958 e "Atendendo a pedidos", lançado pela gravadora Sinter em 1959. (PASSOS, 2016, p. 23-24).

Figura 8: Pedroca

Fonte: Hemeroteca digital[48]

[45] Certidões de nascimento e de óbito encontradas pelo flautista e pesquisador Leonardo Miranda.
[46] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/111278/flamengo. Acesso em 4 jul. 2022.
[47] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/109271/casa-nova. Acesso em 4 jul. 2022.
[48] Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144088&Pesq=Pedroca&pagfis=2658. Acesso em 5 jul. 2022.

Pesquisando no site da discografia brasileira pelo artista “Pedroca”, foram encontrados 40 fonogramas que o apontam como intérprete e 31 composições creditadas ao seu nome[49]. Além disso, também foi possível encontrar dois fonogramas em que “Pedroca e seu conjunto” é listado na sessão de acompanhamento[50], onde a música “Toca Pedroca (cuidado amigo)” de autoria do próprio Pedroca com parceria de Mário Moraes aparece sendo interpretada com letra pela cantora Marlene, em 1948, com uma terceira parte instrumental em que Pedroca divide a melodia com uma flauta[51]. A mesma música[52] teve nova gravação no ano de 1953, em que somente com seu “piston” Pedroca interpreta sua composição como o único solista do conjunto[53]. Destaco essa composição pela sua dificuldade técnica e o caráter virtuoso exigido pela melodia.

O sucesso da obra de Pedroca pode ser ilustrado pelo prêmio que lhe foi concedido pela crítica musical do jornal Correio da Manhã (RJ) no ano de 1956[54], o primeiro lugar na categoria de “melhor solista de instrumento de sopro” chama atenção por estar ao lado de nomes como o do flautista Altamiro Carrilho “melhor solista de música popular” e do “melhor conjunto”, Regional do Canhoto. Outro destaque se deu pelas palavras que lhe foram dedicadas no mesmo jornal, em seu 5º caderno, no domingo 15 de Julho de 1956:

> PEDROCA. O excelente pistonista nacional vem dar, ao público em geral, a confiança do que precisa ter no valor e no talento do músico de nossa terra. Até então, só os pianistas popular tinham chance de colocar na cera os sucessos da música nacional ou mesmo estrangeira. Entretanto, agora, as fábricas estão começando a compreender a necessidade de lançar a nossa gente em discos, pois é ela tão boa quanto a de outros países. O músico nacional, além de interpretar sem rivais as nossas composições, rivaliza-se ao estrangeiro, por vezes, na sua própria produção musical. PEDROCA vendeu milhares de cópias de seu disco recente, e, assim, demonstrou que o nosso público também aprecia o valor de nossos instrumentistas que são tão bons quanto os bons mesmo. Que PEDROCA sirva de exemplo para que todas as fábricas, inclusive a sua, dêem maior chance aos nossos executantes patrícios, como aliás vem sendo feito dia a dia, cada vez mais! Parabéns, então, daremos a todos e à música do BRASIL! (CORREIO DA MANHÃ, 1956, p. 7).

[49] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/80851/pedroca. Acesso em 4 jul. 2022.
[50] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/80852/pedroca-e-seu-conjunto. Acesso em 4 jul. 2022.
[51] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/80849/toca-pedroca-cuidado-amigo. Acesso em 4 jul. 2022.
[52] Mantém somente o título “Toca Pedroca”, sem o acréscimo da expressão “cuidado amigo” que aparece no fonograma de 1948.
[53] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/111281/toca-pedroca. Acesso em 4 jul. 2022.
[54] Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=pedroca&hf=memoria.bn.br&pagfis=69176. Acesso em 13 jul. 2022.

Outro trompetista que deixou registro interpretando como único solista um choro, foi o Canuto Pizziali. O fonograma intitulado “Saca Rolha”[55] do compositor Dedé aponta para o nome de Canuto como intérprete.

Figura 9: Canuto Pizziali

Fonte: Guia útil informativo dos artistas (1948)[56]

Sobre Canuto Pizziali, o Guia útil informativo dos artistas do ano de 1948 informa:

> Canuto é o cassula dos pistonistas que atuam no ambiente carioca. Nasceu numa terça-feira chuvosa do dia 9 de janeiro de 1929! 19 janeiros apenas! E já é uma figura de destaque entre os seus pares!
> A história de Canuto é curta; pode ser assim resumida, com 10 anos apenas nos intervalos que lhe concedia o jogo da bolinha de gude já estudava música com o progenitor, professor Humberto Pizziali, mestre renomado de tantos bons trompetistas, entre eles os quais destacamos Mário Pizziali, irmão de Canuto, e o famoso “band leader”, Napoleão Tavares! “Pelo dedo se conhece o gigante”.
> Quando Canuto “arreiou bandeira”, isto é, vestiu calças compridas, ingressou, na banda de música de Bom Jardim, a qual se chamava Sociedade Recreativa Bonjardinense.
> Pouco tempo depois voltou para Friburgo, sua terra natal onde passou a fazer parte da gloriosa “filarmônica”, Sociedade Beneficente Friburguense.
> Em 1943 veio para o Rio, sendo aproveitado na Orquestra Carioca, e precisamente a 15 de janeiro, do ano imediato estreava na Rádio Clube, com a orquestra de Napoleão, onde permanece até hoje. (GUIA ÚTIL INFORMATIVO DOS ARTISTAS, 1948).

Em pesquisa no Acervo Casa do Choro foram encontrados alguns nomes de trompetistas que gravaram em discos de choro, mas que, no entanto, não foi possível apontar grandes participações suas como solista. Como exemplo, cito o trompetista “Russinho do piston” que

[55] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/165903/saca-rolha. Acesso em 12 abr. 2023.
[56] A revista foi cedida gentilmente pelo pesquisador, pandeirista e cantor Barão do Pandeiro.

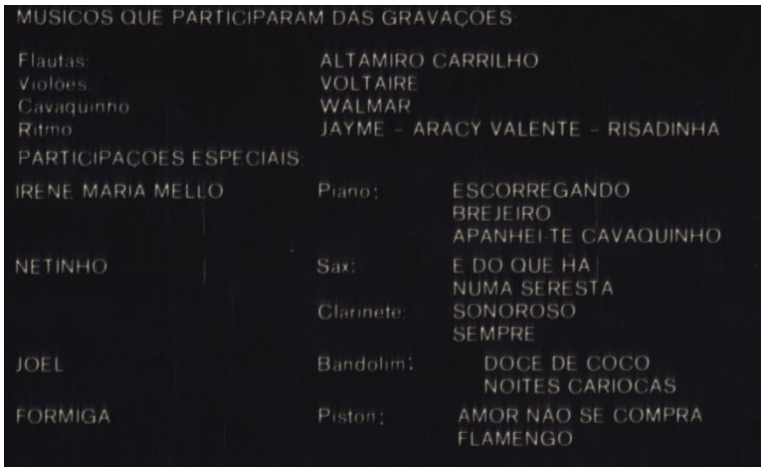
gravou um disco de 78 rpm com um choro e um fox[57] e também gravou no disco "Volta ao Chorinho" do cavaquinista Waldir Azevedo em 1964.[58]

Figura 10: Russinho do Piston, primeiro da direita para esquerda, no regional do Rogério Gruimarães

Fonte: Acervo Casa do Choro

O trompetista José Luís Pinto (Formiga), "foi integrante de diversas Orquestras, entre elas a 'Napoleão Tavares e seus soldados musicais'" (PASSOS, 2016, p. 27) e fez parte do conjunto "Altamiro Carrilho e sua bandinha". Destaco as gravações das músicas "Amor não se compra" e "Flamengo", ambas composições do Bomfiglio de Oliveira, no disco "Antologia do chorinho" de Altamiro Carrilho em 1975.

Figura 11: Contracapa do álbum "Antologia do chorinho"



Fonte: Acervo Casa do Choro

[57] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/172753/russo-do-piston. Acesso em 13 jul. 2022.
[58] Disponível em: https://immub.org/album/volta-ao-chorinho. Acesso em 4 jul. 2022.

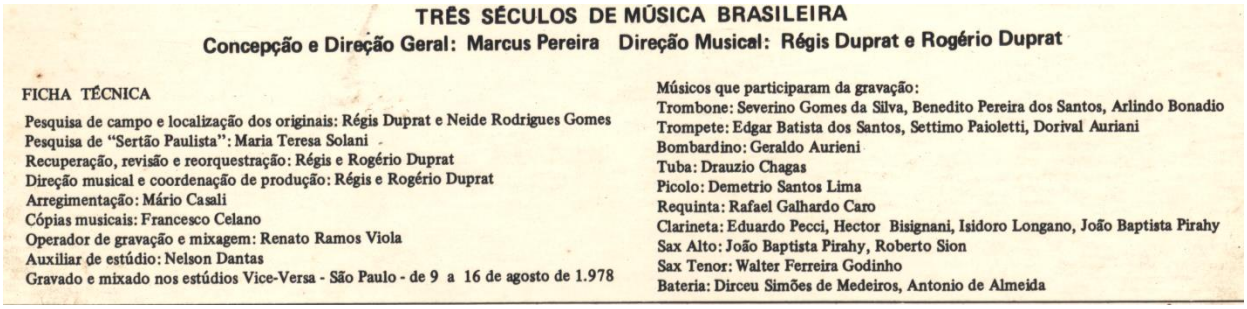
O trompetista Rubens de Souza, “Rubão”, que ao lado do trombonista Zé da Velha foi integrante do grupo Chapéu de Palha. Com esse grupo gravou dois discos, o primeiro volume em 1977, sendo 11 das 12 músicas do repertório voltado ao universo do choro, e o segundo em 1979 com o repertório composto de sambas, sendo somente uma música do repertório de choro.

Figura 12: Capa do 2º Volume do Grupo Chapéu de Palha. Rubão a esquerda de Zé da Velha na primeira fila superior

Fonte: Acervo Casa do Choro

Os trompetistas Edgar Batista dos Santos (Capitão), Settimo Paioletti e Dorival Auriani (Buda) no álbum “Três séculos de música brasileira – Maxixes” de Rogério Duprat, em 1978.

Figura 13: Contracapa do álbum “Três séculos de música brasileira – Maxixes”



TRÊS SÉCULOS DE MÚSICA BRASILEIRA

Concepção e Direção Geral: Marcus Pereira Direção Musical: Régis Duprat e Rogério Duprat

FICHA TÉCNICA

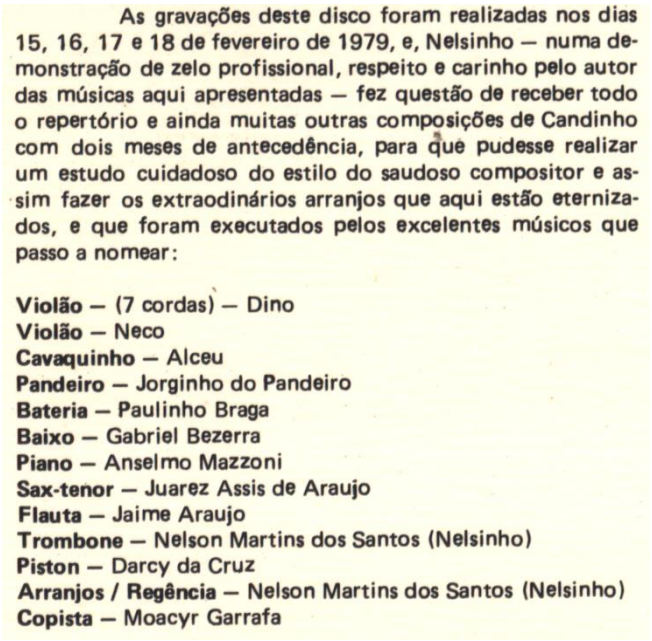
Pesquisa de campo e localização dos originais: Régis Duprat e Neide Rodrigues Gomes
Pesquisa de “Sertão Paulista”: Maria Teresa Solani
Recuperação, revisão e reorquestração: Régis e Rogério Duprat
Direção musical e coordenação de produção: Régis e Rogério Duprat
Arregimentação: Mário Casali
Cópias musicais: Francesco Celano
Operador de gravação e mixagem: Renato Ramos Viola
Auxiliar de estúdio: Nelson Dantas
Gravado e mixado nos estúdios Vice-Versa - São Paulo - de 9 a 16 de agosto de 1.978

Músicos que participaram da gravação:
Trombone: Severino Gomes da Silva, Benedito Pereira dos Santos, Arlindo Bonadio
Trompete: Edgar Batista dos Santos, Settimo Paioletti, Dorival Auriani
Bombardino: Geraldo Aurieni
Tuba: Drauzio Chagas
Picolo: Demetrio Santos Lima
Requinta: Rafael Galhardo Caro
Clarineta: Eduardo Pecci, Hector Bisignani, Isidoro Longano, João Baptista Pirahy
Sax Alto: João Baptista Pirahy, Roberto Sion
Sax Tenor: Walter Ferreira Godinho
Bateria: Dirceu Simões de Medeiros, Antonio de Almeida

Fonte: Acervo Casa do Choro

O trompetista Darcy da Cruz no álbum “Revivendo 1 – Candinho na interpretação de Nelsinho”, em 1979.

Figura 14: Contracapa do álbum "Revivendo 1 - Candinho na interpretação de Nelsinho"



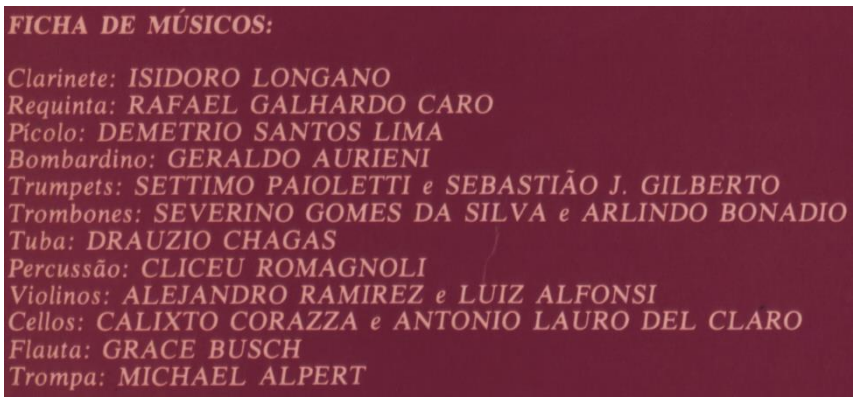
As gravações deste disco foram realizadas nos dias 15, 16, 17 e 18 de fevereiro de 1979, e, Nelsinho — numa demonstração de zelo profissional, respeito e carinho pelo autor das músicas aqui apresentadas — fez questão de receber todo o repertório e ainda muitas outras composições de Candinho com dois meses de antecedência, para que pudesse realizar um estudo cuidadoso do estilo do saudoso compositor e assim fazer os extraodinários arranjos que aqui estão eternizados, e que foram executados pelos excelentes músicos que passo a nomear:

Violão — (7 cordas) — Dino
Violão — Neco
Cavaquinho — Alceu
Pandeiro — Jorginho do Pandeiro
Bateria — Paulinho Braga
Baixo — Gabriel Bezerra
Piano — Anselmo Mazzoni
Sax-tenor — Juarez Assis de Araujo
Flauta — Jaime Araujo
Trombone — Nelson Martins dos Santos (Nelsinho)
Piston — Darcy da Cruz
Arranjos / Regência — Nelson Martins dos Santos (Nelsinho)
Copista — Moacyr Garrafa

Fonte: Acervo Casa do Choro

Os trompetistas Settimo Paioletti e Sebastião J. Gilberto no álbum "Evocação IV – Anacleto de Medeiros" de Rogério Duprat, em 1980.

Figura 15: Contracapa do álbum "Evocação IV – Anacleto de Medeiros"



FICHA DE MÚSICOS:

Clarinete: ISIDORO LONGANO
Requinta: RAFAEL GALHARDO CARO
Pícolo: DEMETRIO SANTOS LIMA
Bombardino: GERALDO AURIENI
Trumpets: SETTIMO PAIOLETTI e SEBASTIÃO J. GILBERTO
Trombones: SEVERINO GOMES DA SILVA e ARLINDO BONADIO
Tuba: DRAUZIO CHAGAS
Percussão: CLICEU ROMAGNOLI
Violinos: ALEJANDRO RAMIREZ e LUIZ ALFONSI
Cellos: CALIXTO CORAZZA e ANTONIO LAURO DEL CLARO
Flauta: GRACE BUSCH
Trompa: MICHAEL ALPERT

Fonte: Acervo Casa do Choro

O trompetista Erasmo Vieira de Araújo no álbum “Chorando Callado vol 1”, em 1981.

Figura 16: Contracapa do álbum “Chorando Callado vol 1”

Fonte: Acervo Casa do Choro

2.6 Revitalização do trompete no choro

Em 1995, o trompetista Silvério Pontes recoloca em cena os metais no choro com o lançamento do disco “Só Gafieira!”, da dupla Zé da Velha e Silvério Pontes, e inspira uma série de novos trabalhos, pesquisas e discos. Como exemplo, os discos “Eu choro assim”, gravado em 2002 pelo trompetista Joatan Nascimento, “Meninos de cordeiro” em 2004, “De volta pra casa” em 2019 ambos gravado pelo grupo “Os matutos” e “Irineu de Almeida e o Oficleide 100 anos depois” em 2015 pelos solistas Aquiles Moraes, Everson Moraes e Leonardo Miranda.

> Nesse universo de diversidades, destacamos o trompete utilizado em diferentes formações. A dupla 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. Seu grande número de participações em programas de rádio e televisão é fruto de uma parceria firmada há mais de 25 anos. (JÚNIOR; BORÉM, 2014, p. 6-7).

Dedicarei o capítulo seguinte à biografia do trompetista Silvério Pontes, personagem principal no ressurgimento do protagonismo do trompete enquanto solista de choro.

3 Relatos históricos sobre Silvério Pontes

Nascido em Laje do Muriaé - Rio de Janeiro, em 04 de setembro do ano de 1960, o trompetista Silvério Rocha Pontes é fruto de um ambiente familiar extremamente envolvido com a música. De forma amadora, boa parte de seus familiares têm na música um refúgio das suas atividades profissionais.

> Quase todos os Rocha e Pontes tocavam algum instrumento musical. Hélio Pontes aproveitava o pouco tempo vago da atribulada vida de caminhoneiro para tocar trompete com os amigos, nas rodas de choro e na banda V de Novembro. Isso sem falar nas irmãs de Silvério, Simone Pontes Nogueira, que também toca trompete, e Simara Pontes Nacarati, que gostava de cantar como Dona Lila Leia, membro do coral da Igreja Nossa Senhora da Piedade. A família tem mais dois trompetistas: tio Filinho, irmão do pai de Silvério, e o primogênito dos Pontes, Fernando Cesar Rocha Pontes. O escrete dos Rocha ainda contava com os tios Batista (violão), Purcino (sanfona), Arlênio (trombone) e Quequete (trompete). A família é quase uma banda sinfônica... (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 41).

No ano de 1970, "Silvério"[59] ingressou na banda de música Lira da Esperança, que foi fundada pelo Dr. Itagiba, dentista de profissão e músico amador. Essa agremiação musical foi construída com o intuito de preparar musicalmente os filhos dos músicos da banda V de Novembro para que, posteriormente, pudessem ingressar na banda composta pelos músicos veteranos da cidade. (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 40).

> A minha história ela começou na banda sim, a banda pra mim [...] é a grande iniciação musical, porque a gente aprende tudo na banda de música. A primeira coisa que a gente aprende é respeitar os amigos, os colegas. Porque na banda todo mundo tem que tocar junto. É um grande regional, a banda funciona só com instrumento de sopro. Então pra mim foi muito importante ter essa iniciação. (PONTES, 2021, 9min42seg – 10min22seg).

Aos 11 anos de idade foi convidado pelo maestro Zé Luiz Vargas a participar do baile de carnaval do Muriaé Tênis Clube, na cidade de Muriaé, no estado de Minas Gerais. Acompanhado de seu pai, Hélio Pontes, Silvério participou da orquestra e com a remuneração desse trabalho comprou seu primeiro trompete, na fábrica da Vivaldo, no bairro da Penha, Rio de Janeiro. (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 42-43).

Em 1977 mudou-se para a cidade de Niterói – Rio de Janeiro, a fim de prestar vestibular para o curso de engenharia. No município escolhido, "morou na pensão de sua tia Ninita e seu

[59] Opto pela utilização do nome próprio e não do sobrenome, como indiciado pela ABNT, por compreender que o fato de utilizar somente o sobrenome dificultará o reconhecimento do artista, tendo em vista que seu nome artístico se configura como Silvério Pontes.

tio Filinho" (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 64), esse último também trompetista como citado anteriormente. Junto aos estudos, Silvério conciliava seu tempo com o trabalho na pensão da família pela manhã e passava os finais de semana tocando nos bares da cidade.

Segundo Diniz e Cunha (2016, p. 64), "nesse período, Silvério dava seus primeiros passos com o Grupo Casca, formado ainda por Cadinho, Serginho Chiavazzoli, Weber e André Pirela". Apesar de ainda não preferenciar a música como profissão, Silvério esteve envolvido no cenário musical desde sua chegada em Niterói.

> Fim de semana tocava em Niterói: com o grupo de lá, com o pessoal de Itaperuna que eram os músicos. A gente se encontrava na noite ali no Ingá, [...] Tocava muito MPB mas nada de música assim... Era um grupo: Violão, bandolim, sanfona, era uma coisa, uma reunião de músicos, de jovens que tocava ali naquele ponto do pessoal de faculdade. (PONTES, 2021, 23min54seg – 24min22seg).

No ano de 1985, Silvério foi indicado por Lúcio do Trombone[60] a tocar na banda do cantor e compositor Luiz Melodia, com quem firmou parceria até o falecimento do cantor, no ano de 2017. Além disso, com Melodia, fez sua primeira turnê internacional e gravou quatro discos: "Pintando o Sete" em 1991; "Relíquias" em 1995; "Estação Melodia" em 2007; e "Estação Melodia Ao Vivo" em 2008. Já no ano de 1986, foi convidado a participar da remontagem da banda "Vitória Régia" do cantor Tim Maia, com quem tocou por quase dez anos. (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 68).

Mantendo-se paralelo a sua profissionalização musical nas noites e nos fins de semana, Silvério trabalhou formalmente em bancos e em fábricas de lingerie. "Depois desse emprego eu fui trabalhar [...] numa fábrica de lingerie lá em Vigário Geral" (PONTES, 2021, 26min40seg – 26min47seg). Frequentando a Zona Norte do Rio de Janeiro por conta do trabalho, Silvério conheceu o flautista e compositor Cláudio Camunguelo[61] que o convidou para tocar no bairro de Botafogo no bar chamado "Nega Fulô". "Eu me lembro que fui tocar com o Camunguelo ali, era uma turma de samba e pagode". (PONTES, 2021, 27min17seg – 27min23seg).

Também por intermédio de Camunguelo, Silvério passou a tocar no bar "Boca da Noite" na rua do Mercado, 32, local onde foi apresentado ao trombonista que viria a ser sua grande

---

[60] Lúcio Silva ou Lúcio do Trombone é um músico carioca que foi membro da banda Black Rio, tendo gravado em todos os discos lançados por ela, da banda Vitória Régia, da Orquestra Imperial, do Grupo Cidade Negra, do Berimbrown, além de ter acompanhado os cantores Alcione, Elza Soares, Gal Costa, Sandra de Sá, Gilberto Gil, Luiz Melodia, Caetano Veloso, dentre outros. (GONÇALVES, 2011, p. 66).

[61] Cláudio Lopes dos Santos, mais conhecido como Cláudio Camunguelo foi um importante flautista, cantor e compositor. Além de ser considerado uma "figura lendária nas rodas de samba e de choro da cidade do Rio". (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 74).

parceria musical. Diniz e Cunha (2016) descrevem o encontro arquitetado pelo flautista no, provável, mês de setembro do ano de 1986:

> De repente, numa sexta-feira, entra no Boca da Noite um camarada bem vestido, de bigodinho fininho, cabelinho preto, penteado para trás, e uma maletinha na mão. Senta à mesa e pede um chope. Camunguelo cutuca Silvério. Silvério estica o pescoço, aperta os olhos e custa a acreditar: "Eu pensei com os meus botões: 'Só pode ser ele'". Era.
> Depois do primeiro intervalo, Zé da Velha sobe ao palco para dar uma canja e diz ao futuro parceiro: "Ô, garoto, vamos tocar uma gafieira". Silvério tremeu nos sapatos. Ele sabia tocar uns quatro choros, mas o nervosismo foi tanto que só tocou um, no máximo dois. Zé atacou com "Na Glória" (Raul de Barros e Ari dos Santos), "Baltazar" (José Benedito de Freitas) e "Sonoroso" (K-Ximbinho e Del Loro). (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 77).

José Alberto Rodrigues Matos, mais conhecido como Zé da Velha é o trombonista da dupla Zé da Velha e Silvério Pontes, figura de grande destaque no choro. Segundo Freitas (2017), Zé da Velha tocou e conviveu com importantes nomes do choro como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Abel Ferreira, Dino 7 cordas, Joel Nascimento e outros. Sua extensa carreira profissional o faz ser considerado "um dos últimos grandes intérpretes da velha guarda do choro" (FREITAS, 2017, p. 12), sendo sua linguagem interpretativa motivo de estudo para a tese de doutorado de Freitas (2017).

Por consequência desse encontro, Zé da Velha convidou Silvério para "dar uma canja no Bar Zé dos Espetinhos, em São Cristóvão, onde Zé da Velha e seu regional tocavam todo sábado". (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 78). No entanto, por ainda não conhecer muito o repertório de choro, Silvério adiou sua participação por "uns quatro sábados" até aceitar o convite. Aproveitando-se dessa experiência, iniciou um processo de aprendizado do repertório e da linguagem de choro, tendo como referências o regional formado por: Walter (Violão); Valdir (cavaquinho); Mário Pereira (clarinetista e saxofonista); Siri (surdo); Josias (flauta) e; Zé da Velha (trombone de vara). (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 78).

> A primeira vez que eu vi uma emoção assim tocando foi o próprio Zé que me passou isso. Porque eu tava tocando com ele e quando eu olhei pro braço dele, ele tava todo arrepiado. Ai eu falei: Caramba, eu tenho que sentir esse negócio ai, porque a música... Ela é uma coisa tão importante pra alma e pro coração das pessoas que você não pode ficar muito na coisa da matemática. Então você tem que esquecer que você... Estudar em casa sim, aprender a melodia. Mas você tem que botar sentimento na hora de tocar. Você gravar, ver como é que você ta tocando. Porque essa coisa da emoção... Eu acho que quando a gente passa essa emoção é porque a gente sente essa emoção tocando essa música, entendeu? (PONTES, 2023).

Dessa forma, teve início a jornada da dupla Zé da Velha e Silvério Pontes, em princípio com Silvério substituindo o clarinetista e saxofonista Mário Pereira para depois a consolidação

da dupla. Importante ressaltar que, paralelamente, Silvério continuava acompanhando os cantores Luiz Melodia e Tim Maia.

No final dos anos 1980, Silvério mudou-se para o bairro de Olaria, próximo ao local que residia o trombonista Zé da Velha. Com isso, "os agora vizinhos Zé e Silvério" passaram a tocar aos domingos no "Beto's Bar". (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 80). A proximidade física passa então a ser um importante fator da afinidade musical, julgo importante ressaltar esse acontecimento pois, para além da importância do bairro para o cenário musical carioca, Silvério passa então a presenciar parte dos costumes e da rotina do seu grande professor de choro.

> Outro motivo da mudança eram os inúmeros bares com música no subúrbio da Leopoldina. Olha que muita gente boa bebeu da água olariense. Já falamos do ator e compositor Zé Trindade e do mais famoso dos moradores, o mestre Pixinguinha, que, como vimos, é nome de rua em Olaria. Mas o escrete musical não para por aí: o poeta e produtor Hermínio Bello de Carvalho; o casal 20 do samba carioca, Zé da Zilda (ou Zé com Fome) e Zilda do Zé; o ritmista e compositor Armando Marçal; a cantora Nora Ney; o compositor José Luiz de Morais, o Caninha; Cândido do Trombone; Alfredo do Flautim e Jackson do Pandeiro. Baden Powell é outro nessa lista. (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 79).

Em meio a tantas influências, no ano de 1988, Silvério foi convidado a gravar no disco "Ed Motta & Conexão Japeri" do cantor Ed Motta. Além disso, no ano de 1995 Silvério passou também a integrar o naipe de metais da banda Cidade Negra. (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 70).

Nesse mesmo ano em que passa a integrar a banda Cidade Negra, Silvério grava o primeiro disco da dupla Zé da Velha e Silvério Pontes, o disco "Só Gafieira!", lançado pela gravadora "Kuarup" no ano de 1995. Esse disco, segundo o trombonista e professor Dr. Marcos Flávio em entrevista concedida aos escritores da biografia da dupla no ano de 2016, "virou uma referência para interpretar o choro, em especial para os trompetistas e trombonistas". (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 103).

A partir desse momento, o sucesso da dupla rendeu mais cinco discos: "Tudo Dança: Choro, Maxixes e Sambas" (1999); "Ele e Eu" (2000); "Samba instrumental" (2003); "Só Pixinguinha" (2006); e "Ouro e Prata" (2011).

No ano de 2003, Silvério foi convidado a gravar um disco solo. Intitulado "Brazilian Trumpet", o disco saiu pela Savalla Records com a gravação de 14 músicas brasileiras. No ano de 2016, Silvério lançou pela gravadora Des Arts seu primeiro disco de músicas autorais. Em 2018, formou com o pianista Antônio Guerra o duo "Coração Brasileiro" gravando um álbum homônimo no mesmo ano. Com o músico Marcelo Caldi lançou o disco "Onde os ventos se encontram", no ano de 2022, somente com composições dessa parceria.

3.1 Aprendizagem informal e a formação de um estilo interpretativo

O trecho abaixo, transcrito do livro biográfico "Zé da Velha e Silvério Pontes: A menor Big Band do mundo", é capaz de descrever em poucas palavras o que Smart; Green (2017) intitulam como aprendizagem informal em seu artigo "*Informal learning and musical performance*" no livro "*Musicians in the Making: Pathways to creative performance*" editado por Rink; Gaunt; Williamon (2017).

> Após o primeiro encontro no Boca da Noite, Silvério demorou uns quatro sábados para dar o ar da graça em São Cristovão. Quando criou coragem e pintou no pedaço, ficou doido com o que viu. Perguntava o nome das músicas, anotava num caderninho e, entre um espetinho e outro, se virava para aprender as notas. Saía das rodas ávido pelo conhecimento da linguagem do choro; buscava partituras e, quando não achava, tirava a música de ouvido. Foi acumulando com o tempo um significativo repertório de choro. Quando o clarinetista e saxofonista Mário Pereira não podia comparecer à roda, Silvério entrava de sub: "O que eu aprendi de choro foi o Zé que me passou. Só de ver ele tocar fui aprendendo. Quer melhor escola que ver o Zé tocar? Ia atrás dele, tocava uns cinco ou seis choros. Acabava o show e ele sempre colocava um dinheirinho no meu bolso 'para a condução'. Eu aprendia e ainda recebia". Ô, sorte! (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 78).

Intimidado pelo primeiro contato presencial com seu ídolo Zé da Velha no bar Boca da Noite, Silvério demorou a tomar a iniciativa para frequentar o local em que o trombonista tocava semanalmente. Quando assim o fez, teve início um processo de aprendizagem informal do gênero Choro, que consistia na recepção e escuta do repertório, bem como sugestões de fraseado, ornamentação, dinâmica e articulação quando focado no ponto de vista melódico. Além disso teve contato com as variações rítmicas, levadas e encadeamentos harmônicos típicos desse gênero musical.

> A aprendizagem informal é geralmente definida como abrangendo o consciente, intencional e estruturado, bem como o inconsciente, não intencional e não estruturado. (SMART; GREEN, 2017, p. 109, tradução nossa).[62]

Com base no artigo de Smart e Green, busco apontar, nas vivências do trompetista Silvério Pontes, o que os autores defendem como benéfico para a perspectiva e experiência de músicos que trabalham em vários aspectos da música, além de salientar a importância das vivências musicais, dentro e fora dos ambientes formais.

---

[62] Informal learning is usually defined as spanning the conscious, intentional and structured, as well as the nonconscious, unintentional and unstructured. (SMART; GREEN, 2017, p. 109).

Os autores, apesar de reconhecerem o pouco consenso sobre os termos “formal”, “não formal” e “informal”, considerando determinada flexibilidade nos termos, definem em linhas gerais a aprendizagem formal como:

> o tipo de aprendizagem que ocorre em instituições como escolas e universidades, como resultado direto do ensino. É em grande parte intencional, e os alunos estão conscientes de aprender ou tentar aprender. Ocorre sob a tutela de um professor reconhecido e geralmente credenciado e muitas vezes é guiado por um currículo ou plano de estudos aprovado e estruturado. (SMART; GREEN, 2017, p. 109, tradução nossa)[63].

A aprendizagem não formal é referida como a aprendizagem que ocorre como resultado de uma oferta intencional e estruturada, porém fora das instituições que oferecem qualificações credenciadas.

> Na literatura musical, o termo refere-se a uma série de programas musicais comunitários e juvenis, bem como a algumas práticas que ocorrem nas salas de aula. Algumas aulas instrumentais especialmente quando não está ligada a um programa de estudos ou acreditação de exame, e eventualmente quando o professor não possui qualificações relacionadas, pode, neste sentido, ser considerado como não formal. (SMART; GREEN, 2017, p. 109, tradução nossa).[64]

Já a aprendizagem informal estaria definida como abrangendo o consciente, intencional e estruturado e o inconsciente, não intencional e não estruturado. Em que o tipo consciente incluiria “vários métodos de autoaprendizagem, como tocar junto com uma gravação, estudar mídia online, inventar técnicas exercícios, ou ir a uma biblioteca de música e vasculhar as partituras” e o tipo inconsciente se referiria a aprendizagem por “‘osmose’ ou enculturação, por ouvir música e observar outros músicos, como um processo contínuo que informa os ‘ritmos, padrões tonais e combinações, timbres preferidos e modos de performance' de uma cultura.” (SMART; GREEN, 2017, p. 109, tradução nossa). Esse modo de aprendizagem refere-se mais a um nível individual ou de grupo, fora de contextos ligados a instituições.

De modo a ressaltar os benefícios atrelados a essa possibilidade de aprendizagem, os autores analisaram uma seção transversal de músicos profissionais e amadores de diferentes

---

[63] Briefly and in general terms, ‘formal’ learning tends to be defined as the kind of learning that takes place in institutions such as schools and universities, as a direct result of teaching. It is largely intentional, and learners are consciously aware of learning or attempting to learn. It occurs under the tutelage of a recognized and usually accredited teacher and is often guided by an approved and structured curriculum or syllabus. (SMART; GREEN, 2017, p. 109).

[64] In the music literature, the term refers to a range of community and youth music programmes as well as some practices that occur in school classrooms. Some instrumental tuition, particularly where it is not linked to a syllabus or exam accreditation, and possibly where the teacher has no related qualifications, may in this sense be regarded as nonformal. (SMART; GREEN, 2017, p. 109).

nichos musicais. Foram questionados músicos que se dedicam ao repertório popular, ao jazz, a música tradicional e a música clássica sobre como adquiriram os aspectos de suas habilidades e conhecimentos que mais valorizam.

O domínio técnico do instrumentista, apesar de muito considerado pelos músicos, é revelado como insuficiente no fazer musical, destacam os entrevistados:

> Se você toca tecnicamente bem, com todos os pontos e articulações onde eles deveriam estar mas não envolve seu público, então você não fez nada muito musical. (Músico professional, citado em Cottrell 2004:35).[65]

> Você pode alcançar um nível técnico extremamente alto e não servir de nada. (Compositor/arranjador/trompetista/pianista, citado em Smart s.d.). (SMART; GREEN, 2017, p. 112, tradução nossa).[66]

Também são apontados a relevância que músicos eruditos tratam a necessidade de atingir um equilíbrio entre atributos técnicos e outros mais difíceis de nomear ou definir, mas que "muitas vezes são rotulados como 'musicais' ou têm algo a ver com 'espírito', 'significado' ou outros termos nebulosos". (SMART; GREEN, 2017, p. 113, tradução nossa). Os autores argumentam que essas habilidades de "ser musical" são guiadas pelo "funcionamento interno" individual de cada músicos, que estariam relacionados a "aspectos como afinação, tempo e subdivisão; combinação e firmeza do conjunto; execução estilisticamente relevante; escolhas interpretativas; e similares." (SMART; GREEN, 2017, p. 113, tradução nossa). Outra habilidade valorizada foi a capacidade dos músicos de produzir emoção.

> Não sei o que é, mas [com] certos músicos, quando eles fazem coisas, você entende – tudo o que posso chamar é de fator de formigamento. E há certas pessoas que são músicos brilhantes, têm um ótimo som, mas, poderíamos dizer, não tem alma. Não há fator de formigamento, não há mágica nisso. (Músico professional, citado em Cottrell 2004: 37). (SMART; GREEN, 2017, p. 113, tradução nossa).[67]

Além das habilidades propriamente musicais, a capacidade de conexão humana e empatia com as pessoas ao redor é considerada pelos autores como um elemento importante que produz um efeito positivo na qualidade da música. São apontados os comentários de um

---

[65] If you play it technically well, with all the dots and dashes where they
should be, but don't actually engage your audience then you haven't done anything very musical. (Professional musician, cited in Cottrell 2004: 35). (SMART; GREEN, 2017, p. 112).

[66] You can get to a massively high technical standard and be useless.
(Composer/arranger/trumpeter/pianist, cited in Smart n.d.). (SMART; GREEN, 2017, p. 112).

[67] I don't know what it is but [with] certain players, when they do things, you get that—all I can call it is a tingle factor. And there are certain people who've got that, and other people who are brilliant musicians, have a great sound, but, we could say, no soul. There's no tingle factor, there's no magic there. (Professional musician, cited in Cottrell 2004: 37). (SMART; GREEN, 2017, p. 113).

músico clássico profissional e um baterista amador de dezessete anos em que ambos destacam a importância desse elemento extra musical.

> Há um enorme elemento humano em ser músico, e isso é absolutamente crucial para mim, algo que é muito importante à medida que envelheço, é que você quer tocar música e estar rodeado de pessoas com quem você sente uma grande afinidade. Eu realmente sinto que isso leva a música a um nível extra. (Pianista/compositor, citado em Smart).

> A coisa mais importante para mim na música pop certamente é a empatia com o resto da banda. E minha banda, em que toco, somos muito empáticos… Ter tocado com o guitarrista por cinco anos claro que ajuda nisso. De vez em quando, penso: *'Triplet run* chegando aqui', e toco uma *triplet run* e o guitarrista também toca uma *triplet run* sem ter se comunicado antes, e isso - acho que é absolutamente excelente quando isso acontece... porque sentimos que precisa haver uma *triplet run* ou um pouco de síncope e todos nós fazemos isso juntos e eu adoro quando isso acontece – isso é realmente ótimo. (Baterista, citado em Green 2002: 116). (SMART; GREEN, 2017, p. 114, tradução nossa).[68]

Essas habilidades valorizadas por diversos músicos de espectros musicais diferentes são também construídas através do aprendizado informal, mesmo que não necessariamente seja verbalizado dessa forma. Muitos músicos relatados no artigo demonstraram descontentamento com a educação formal, em grande parte por não sentirem que suas necessidades particulares pudessem ser satisfeitas nessas instituições.

Desse modo, o artigo "*Informal learning and musical performance*" cumpre a função de aumentar a visibilidade das práticas de aprendizado informal e não formal demonstrando a abrangência deste aprendizado para além da simples complementação da educação musical formal, assim como esclarece o uso dos termos empregados de modo que o valor embutido nos termos "formal" e "informal" não sejam postos em polos distintos, evitando comparação de valores.

> A literatura existente muitas vezes faz uso polarizado, por padrão, dos termos 'formal' e 'informal', referindo-se a aprendizagem, ensino, educação ou todos eles. Esse uso polarizado também se aplica às definições de músicos "formalmente treinados" e aqueles que não têm treinamento ou qualificação credenciados e também às concepções de músicos "profissionais" e "amadores". Tal uso não ocorreu geralmente

[68] There is a huge human element to being a musician, and it's absolutely crucial to me, and something that is very important as I get older, and it is that you want to be playing music and surrounded by people that you feel a close affinity to. I really feel that takes the music on to an extra level. (Pianist/composer, cited in Smart n.d.).
The most important thing to me in, well, in pop music certainly is empathy with the rest of the band. And my band I play in we're very empathetic. ... Having played with the guitarist for five years of course it helps that. Like occasionally from time to time I'll think, 'Triplet run coming up here', and I'll play a triplet run and the guitarist will also play a triplet run without having communicated beforehand, and that—I think that's absolutely excellent when that happens ... because we feel that there needs to be a triplet run or a bit of syncopation there and we all do it together and I, I love it when that happens—that's really great. (Drummer, cited in Green 2002: 116). (SMART; GREEN, 2017, p. 114).

> porque os autores em questão consideram as práticas de aprendizagem como polarizadas ou simples, mas como uma função padrão dos próprios termos. A inclusão do meio termo da aprendizagem não formal, gera uma consciência da gama de diferenciais que estão em jogo que é aplicado de forma flexível e local a cada situação, maior reconhecimento do grau em que a aprendizagem é consciente e intencional ou inconsciente e não intencional, e a medida em que é adquirido individualmente ou como parte de um grupo são ajudas valiosas para os pesquisadores no uso sensível dos termos. (SMART; GREEN, 2017, p. 121, tradução nossa).[69]

Em conhecimento da biografia do Silvério, nota-se como o aprendizado musical do trompetista teve sua base na aprendizagem não formal e informal, ora consciente, ora inconsciente. Apesar da sua breve passagem na escola de música Villa-Lobos e na Escola Nacional de Música, como relatam Diniz e Cunha (2016, p. 64), Silvério teve sua formação pautada no contato com outros músicos.

Nascido em ambiente familiar musical, pode-se dizer que seu aprendizado em música já acontecia antes mesmo de sua iniciação nos estudos "não formais"[70] da banda de música. Tendo a encarar essa situação como ilustração do fenômeno descrito por Smart e Green (2017) quando referido a aprendizagem informal inconsciente. O processo de "osmose" ou enculturação formador de "um processo contínuo que informa os 'ritmos, padrões tonais e combinações, timbres preferidos e modos de performance' de uma cultura." (SMART; GREEN, 2017, p. 109, tradução nossa). Pode-se dizer que o mesmo ocorre em todas as relações que se seguem na carreira profissional do trompetista, desde o contato com as outras crianças da banda de música até os trabalhos atuais.

Dessa forma entendo que o estilo musical do trompetista Silvério Pontes tem sua fundamentação extremamente atrelada ao aprendizado informal. Ainda que nem sempre consciente, todos os processos levantados em sua biografia demonstram fenômenos de enculturação que influenciaram e influenciam suas escolhas interpretativas.

---

[69] The existing literature often makes polarized usage, by default, of the terms 'formal' and 'informal', referring to learning, teaching, education or all of these. This polarized usage also applies to definitions of 'formally trained' musicians and those who have no accredited training or qualifications, and also to conceptions of 'professional' and 'amateur' musicians. Such usage has occurred not usually because the authors in question regard learning practices as polarized or simple, but as a default function of the terms themselves. The inclusion of the middle ground of nonformal learning, an awareness of the range of differentials that are in play along a continuum that is flexibly and locally applied to each situation, increased recognition of the degree to which learning is either conscious and intentional or nonconscious and unintentional, and the extent to which it is acquired individually or as part of a group are all valuable aids to researchers in using terms sensitively. (SMART; GREEN, 2017, p. 121).

[70] Faço uso de aspas por entender que apesar da tendência de encarar a iniciação musical na banda de música como aprendizado formal, os autores Smart e Green (2017) classificariam esse aprendizado como não formal.

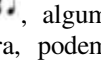
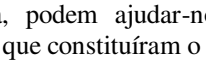
4 Fraseado do choro pelo trompete do Silvério Pontes

Tendo sua origem na mistura de gêneros musicais vindos da Europa com os gêneros oriundos das rodas de batuques de diferentes etnias africanas, o termo choro surge em meados do século XIX inicialmente como um jeito de se interpretar e, posteriormente, recebe a importância de gênero musical. (CAZES, 2021). Vasconcellos (1984, p. 17) ainda considera a origem do termo Choro como uma designação de um conjunto instrumental antes de um jeito próprio de se interpretar os gêneros europeus.

> Da "mágica" fusão da polca com o lundu – onde aspectos melódicos e rítmicos dialogaram entre conflitos e semelhanças – nasceu, provavelmente, o fraseado do Choro. Uma melodia de origem europeia (do clássico e do barroco) teve de "inventar" uma forma de articulação musical para se adaptar a padrões rítmicos de origem africana (da cultura de negros escravos bantus) que aqui existiam manifestados pelo batuque e pela dança. (SÈVE, 2014, p. 1150).

Para Sève (2014, p. 1150), essa forma de articulação musical adaptada dialoga com o que Mário de Andrade chamou de "síncopa característica", ainda que, o conceito de síncope não seja um fenômeno universal da música ao considerar que "ela não existe, como a conhecemos, na rítmica africana, embora costumeiramente represente o que há de africano na música ocidental".

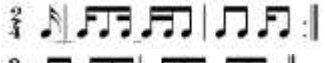
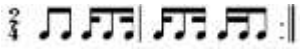
A rítmica africana "diferindo-se da música ocidental" não se organiza através da divisão de partes iguais, mas sim da adição de unidades menores. Dessa forma, desencadeia padrões rítmicos irregulares quando pensados pela perspectiva ocidental de compasso. (SÈVE, 2014, p. 1151).

> Por exemplo, o padrão de oito pulsações 3+3+2 , chamado pelos cubanos de tresillo, quando dividido por dois, resulta em 3+5 . Esse padrão  e suas variações  , algumas também encontradas no tango argentino, no ragtime e na habanera, podem ajudar-nos a entender as articulações e as fórmulas de acompanhamento que constituíram o paradigma rítmico usado no choro e em vários dos estilos musicais que surgiram no final do século XIX e início do século XX. (SÈVE, 2014, p. 1151).

Outro importante conceito, formulado pelo etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski, destacado por Sève (2014, p. 1151) para compreensão da fraseologia do choro diz respeito à "cometricidade" e a "contrametricidade". O autor considera "'totalmente cométricas' articulações como e e 'totalmente contramétricas' articulações como

". Considerando que a mistura de figuras rítmicas cometrícas e contramétricas, muitas vezes, sobrepostas entre melodias e acompanhamentos foi muito empregada por compositores, a exemplo Ernesto Nazareth em sua maneira de compor.

Para Sève (2014, p. 1153), no final do século XIX surge no Centro do Rio de Janeiro uma espécie de "caldeirão de ingredientes musicais distintos e confluentes – vindos do Choro e do batuque", promovido pelas festas nas casas das "tias baianas" que tornaram possível a prática do samba "em seu estado primitivo" ainda muito marcado "pelo ritmo sincopado do maxixe (ou seja, no padrão de 8 pulsações)". Somente na década de 1930, no bairro do Estácio, surge "o modelo rítmico de se tocar o samba como o conhecemos atualmente."

> Este modelo, livre da influência do maxixe, apresentava padrão contramétrico de 16 pulsações, com diferentes agrupamentos binários e ternários [2+2+2+3]+[2+2+3], em "imparidade rítmica" 9+7. Na função de *time-lines*, as figuras rítmicas  (variação do padrão 9+7) ou  (variação da forma invertida do padrão anterior, ou seja, em 7+9). [...] constituíam a base das novas fórmulas para acompanhamentos (de percussões, cavaquinhos e violões) e fraseados melódicos (de cantores e orquestras). (SÈVE, 2014, p. 1153).

Os chorões, muito presentes nas gravações de samba, foram personagens fundamentais na "assimilação do novo paradigma rítmico". (SÈVE, 2014, p. 1154). A praticidade dos regionais, como definido por Cazes (2021, p. 83), em acompanhar cantores sem necessidade de arranjos escritos foi essencial na indispensabilidade dessa formação nas estações de rádio. Benedito Lacerda e seu regional, por exemplo, estava presente em gravações de "famosos intérpretes de seu tempo, como Francisco Alves e Carmen Miranda". (SÈVE, 2014, p. 1154). Além de Benedito, outro importante músico de choro que marcava presença nessa consolidação das novas figuras contramétricas propostas era Pixinguinha, "um dos principais arranjadores do período, cuja escrita contribuiu para sistematizar um novo fraseado rítmico-melódico". (SÈVE, 2014, p. 1154).

Sève (2014, p. 1154) demonstra que da mesma forma com que os músicos de choro participavam do processo de sistematização das figuras rítmicas do samba do Estácio, o choro também foi influenciado por essa contrametricidade. Choros editados inicialmente no estilo de "choro-amaxixado" passaram a ter reinterpretações diretamente influenciados pelo "modelo rítmico do Estácio".

Apoio-me nos conceitos defendidos por Sève (2014) sobre a construção do fraseado no choro para ouvir e analisar o estilo próprio do Silvério de interpretar. Considerando suas

escolhas como fruto do meio e também o paralelo estabelecido pelo autor entre os escritos do musicólogo Nikolaus Harnoncourt[71] sobre as notações livres de indicações de legato, stacatto, acentuações, dinâmicas e andamento na música barroca e na música popular.

4.1 Os cinco companheiros no álbum "Só Gafieira!" (1995)

> Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido; escreva depressa: Pixinguinha. (VASCONCELOS, 1964, vol. 1, p. 84).

De autoria do Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, o choro Os cinco companheiros teve sua primeira gravação "em 21 de junho de 1940, com arranjo para três flautas (sendo uma delas tocada pelo próprio Pixinguinha) e regional, lançado somente em 1942 em disco Odeon 12.151." (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2023). O título da música faz alusão ao grupo que Pixinguinha integrou junto aos músicos João da Bahiana, Luperce Miranda, Tute e Valeriano. O grupo atuou na Rádio Mayrink Veiga no ano de 1937. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2023).

A composição de Pixinguinha possui sua estrutura pautada na forma Rondó[72], com três partes de 16 compassos cada. A música foi interpretada pela dupla Zé da Velha e Silvério Pontes no disco "Só Gafieira!" (1995) respeitando o formato tradicional estruturado pelo compositor e com todas as repetições, sendo estabelecido na gravação o formato AABBACCA e ainda, observando a estrutura que Almada (2006) considerou como "forma-padrão".

> O rondó da polca-choro cristalizou-se numa forma-padrão que consiste, geralmente, em três partes com 16 compassos cada. A primeira (ou parte A) é a principal, o refrão acima mencionado. É apresentado quatro vezes durante a execução de um choro: as duas primeiras em ritornelo, na abertura, as duas outras intercalando as entradas das partes B e C (que também são apresentadas com as suas respectivas repetições). (ALMADA, 2006, p. 9).

Na primeira parte Zé da Velha e Silvério Pontes revezam a melodia em todas as repetições, sendo os primeiros oito compassos iniciados por Zé da Velha e os oito seguintes concluídos por Silvério. Dessa forma, a dupla reforça uma relação de pergunta e resposta da própria melodia através da mudança timbrística dos instrumentos. Vale ressaltar que no disco

[71] Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) foi um regente e musicólogo alemão escritor do tão estudado livro "O discurso dos sons".

[72] "O rondó é uma das mais antigas estruturas utilizadas na organização de um discurso musical. Consiste basicamente numa parte ou tema principal (também chamado refrão), que sempre retoma após intervenções contrastantes de outras partes (ou temas)". (ALMADA, 2006, p. 8-9).

"Só Gafieira!" (1995) Silvério gravou todas as faixas tocando em um *cornet à pistons*. Fato esse que pôde ser confirmado na entrevista concedida por Silvério ao autor.

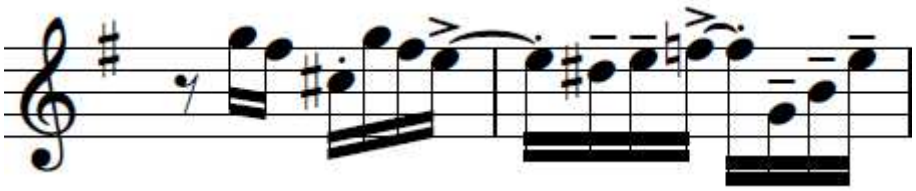
> No "Só Gafieira!" eu gravei com um *cornet* King que eu tinha, que eu até doei pra banda lá na minha cidade. Quando eu consegui comprar um bom trompete. Eu fui tocar com o Cidade Negra, eu comprei um Bach 37 ai eu falei assim... Porque eu sempre tive muita dificuldade de ter um instrumento, entendeu? E eu via aqueles meninos lá pobre da minha cidade. Ai eu falei: Por que não doar esse instrumento? Ai eu doei, esse *cornet* ta lá na banda até hoje. Eu comprei esse *cornet* de um primo meu que tocava no Exército. Ai eu gravei o primeiro disco com ele, só o primeiro. (PONTES, 2023).

Restringindo-me à execução do Silvério, foi possível notar algumas acentuações que ressaltam o caráter contramétrico da melodia concordando com o exposto por Sève (2014, p. 1148): "Tanto na música barroca, onde dominava a transmissão oral, quanto na popular - e aí incluo o Choro – conhecer regras e saber ler 'aquilo que não foi escrito' sempre foram importantes fundamentos.". Silvério também corrobora ao afirmar que considera "muito importante o aluno tocar com o regional, com essa coisa da prática do conjunto, é uma coisa que favorece muito na hora da leitura rítmica. Porque a leitura de maneira geral, a escrita, é uma cola. Eu sempre vi a escrita como uma cola.". (PONTES, 2020, 9min45seg – 10min12seg). Apesar das partituras existentes apresentarem uma notação livre das indicações de articulação[73], a transmissão oral e a enculturação sugere padrões que podem ser observados a partir da escuta atenta dos registros sonoros.

No entanto, vale ainda ressaltar que Silvério aprendeu essa melodia "de ouvido", o que justifica ainda mais essa escolha interpretativa como resultante da enculturação. "Porque não tinha partitura de choro. Se eu quisesse alguma coisa de choro, ou eu tinha que tirar de ouvido, ou tinha que ir lá no Museu da Imagem e do Som copiar.". (PONTES, 2020, 29min30seg – 29min42seg). Ainda sobre o caráter contramétrico, Silvério diz que "a música brasileira - o samba, o choro – ele é muito sincopado. [...] Então... é a coisa da acentuação.". (PONTES, 2020, 1h36min00seg – 1h36min08seg).

[73] "Articular é conectar e/ou pronunciar um ou vários sons consecutivos ou não, através do silêncio ou do próprio som." (SIMÕES, 2001, p. 17).

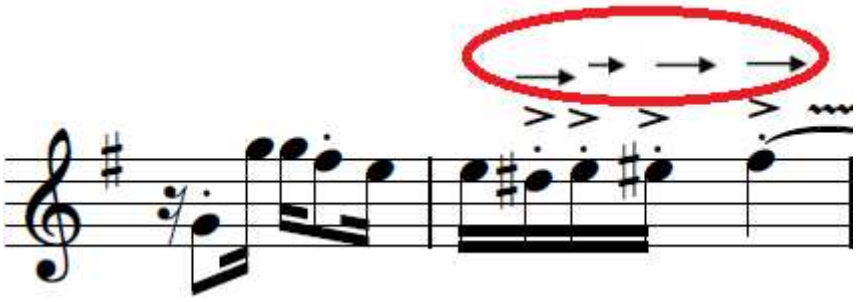
Figura 17: Compassos 13 e 14 do choro Os cinco companheiros



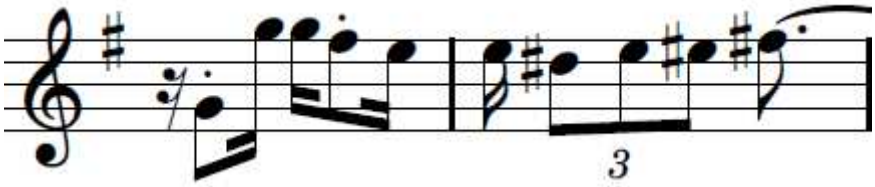
Fonte: Transcrição do autor

Quando Silvério foi questionado em entrevista ao autor sobre como teria aprendido a melodia do choro Os cinco companheiros, prontamente respondeu: “De ouvido. De orelha. Essa música aqui tem mil maneiras de tocar, eu me lembro que (Pegou o trompete e tocou os 4 primeiros compassos da primeira parte). Eu vi o Zé da Velha tocando essa música e eu falei: Caramba, vou aprender. Ai eu aprendi de orelha. Eu gravei ela numa fitinha e toquei exatamente como o Zé toca.” (PONTES, 2023)

No segundo compasso em que Silvério inicia a sua parte na melodia, compasso 10, pode ser observado um movimento que também dialoga com a rítmica. Silvério faz uso de um relaxamento na subdivisão das notas gerando uma sensação de atraso, como se a pulsação estivesse à frente da melodia. De forma a representar esse relaxamento na partitura, inspirado pelo artigo de Rusch; Salley; Stover (2016), indiquei uma seta apontando para onde a pulsação está em relação ao que foi executado.

Figura 18: Compassos 9 e 10 do choro Os cinco companheiros

Fonte: Transcrição do autor

Esse relaxamento rítmico proposto por Silvério gera uma divisão que também poderia ser representada através de uma tercina após a primeira semicolcheia do compasso dez. No entanto, opto pelas setas propostas pelo artigo citado por compreender que a intenção na execução do Silvério se dá através da sensação de atraso rítmico.

Figura 19: Compassos 9 e 10 do choro Os cinco companheiros reescrito com tercina

Fonte: Transcrição do autor.

Ao prestar atenção nesse movimento de relaxamento do ritmo e nas acentuações com ponto de *staccato*[74], ocorre-me gravações do cantor Miltinho[75] em que se pode verificar o emprego das mesmas articulações e situações de relaxamento do ritmo. A exemplo a música "Se você jurar" do álbum "Elza, Miltinho e Samba" do ano de 1967, o fenômeno apontado ocorre entre os minutos 2:58 e 3:02[76]. Essa associação com o cantor teve origem ao ter conhecimento do Miltinho como uma das referências interpretativas do Silvério.

> A minha música ela é cantada. Eu misturei dois cantores que eu gosto dentro da minha música. Eu escolhi dois cantores que eu gosto e que eu acho que funciona pra minha interpretação, como se eu fosse um cantante do trompete. [...] Eu gosto de imitar dois cantores tocando trompete. O primeiro: Miltinho. Um cantor antigo que tocava pandeiro. [...] E o Nelson Gonçalves, que eu gosto de botar um pouco de vibrato e o som grande. Então eu misturei esses dois cantores na minha música. (PONTES, 2020, 1h33min55seg – 1h34min59seg).

Ainda a fim de corroborar com a importância que Silvério dá para o canto e as consequências disso para sua interpretação, em entrevista cedida ao autor, Silvério aconselhou o trompetista que gostaria de começar a tocar o repertório de choro:

> Então, eu aconselho assim. O que é importante pro garoto começar? Ouvir, praticar e estudar em casa com o pandeiro. Isso ajuda bastante porque você pode brincar com o ritmo. Não adianta você botar o metrônomo, tocando tudo staccato não. Ligar as notas e tocar como se tivesse cantando. (Canta os 2 primeiros compassos da primeira parte do choro Vou vivendo, de Pixinguinha). Solfejar, cantar um choro. (Canta os 6 primeiros compassos da terceira parte do choro Bole Bole de Jacob do Bandolim). Olha quanta coisa você bota ai, (Volta a cantar os 2 primeiros compassos do mesmo trecho) você bota um vibrato, bota um ornamento. Então cantar o choro, a melodia sem uma letra é importante porque você descobre o seu caminho de interpretação. (PONTES, 2023).

---

[74] Staccato: recurso em que a nota tem curta duração, equivalente aproximadamente à metade do valor escrito. (SILVA; LOPES, 2022, p. 5).

[75] Milton Santos de Almeida, Miltinho, foi um cantor e instrumentista que integrou "quatro importantes grupos musicais: Cancioneiros do Luar, Namorados da Lua, Anjos do Inferno [...] e Quatro Ases e Um Coringa" além de possuir extensa discografia em sua carreira solo. Fonte: https://dicionariompb.com.br/artista/miltinho/. Acesso em: 3 jun. 2023.

[76] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N5JSwVAro0A. Acesso em: 2 jun. 2023.

O vibrato[77] citado por Silvério como fruto da inspiração pelo cantor Nelson Gonçalves[78] ocorre em diversos momentos nessa primeira parte, mas podem ser mais facilmente percebido nas notas com maior duração.

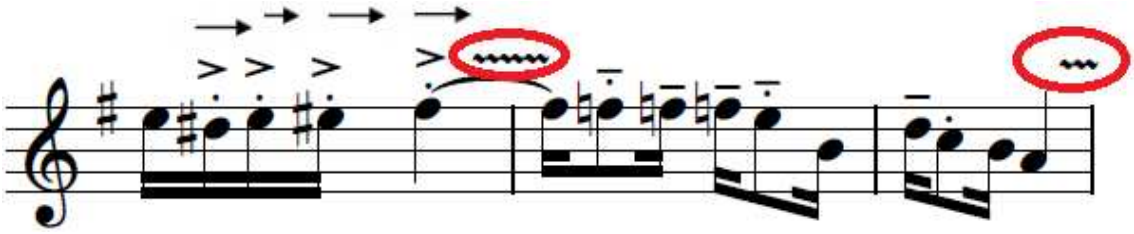
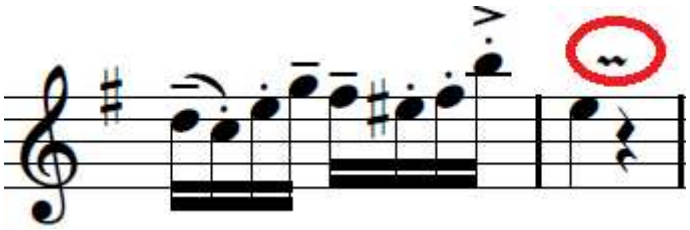
Figura 20: Compassos 10, 11 e 12 do choro Os cinco companheiros

Fonte: Transcrição do autor

Figura 21: Compassos 15 e 16 do choro Os cinco companheiros

Fonte: Transcrição do autor

Na repetição da parte A, Silvério inicia junto ao violão uma melodia com caráter contrapontístico nos primeiros 3 compassos e sustenta a nota final com seu já conhecido vibrato. Nos compassos que se sucedem a interpretação de Silvério se comporta como repetição do que havia sido exposto, com exceção do acréscimo de uma apojatura no compasso 25.

[77]"Vibrato curto na parte final da nota: recurso em que na finalização da nota o performer executa uma 'oscilação regular de altura ou intensidade (ou ambos), mais ou menos pronunciada e mais ou menos rápida. […] Nem a intensidade nem o ritmo […] podem ser determinados com clareza'". (SILVA; LOPES, 2022, p. 7, apud HAENEN, 2001).

[78] Antônio Gonçalves Sobral, Nelson Gonçalves, foi um cantor e compositor com extensa discografia que datam do ano de 1941 até 1998, ano de seu falecimento. Fonte: https://dicionariompb.com.br/artista/nelson-goncalves/. Acesso em: 3 jun. 2023.

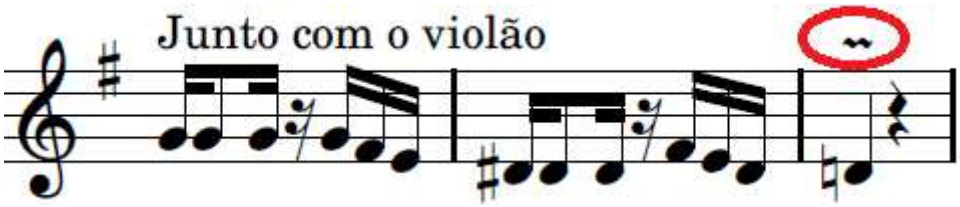
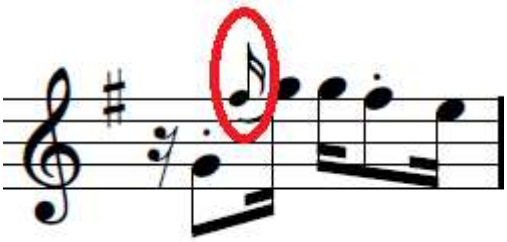
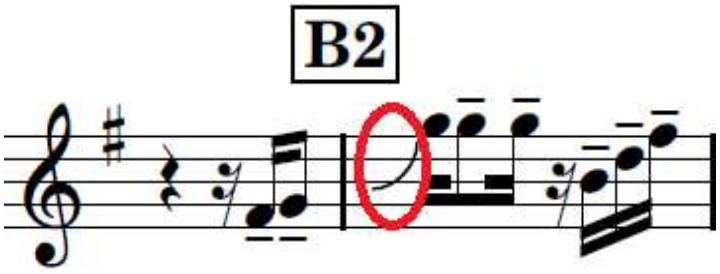
Figura 22: Compassos 17, 18 e 19 do choro Os cinco companheiros

Fonte: Transcrição do autor

Figura 23: Compasso 25 do choro Os cinco companheiros

Fonte: Transcrição do autor

Na segunda parte, o trombonista Zé da Velha expõe a melodia inteira sozinho para em seguida Silvério o fazer o mesmo. Com efeito semelhante ao ornamento apresentado no compasso 25, Silvério inicia a melodia da segunda parte com um *scoop*[79] após a anacruse para auxiliar no salto de oitava justa.

Figura 24: Compassos 48 e 49 do choro Os cinco companheiros

Fonte: Transcrição do autor

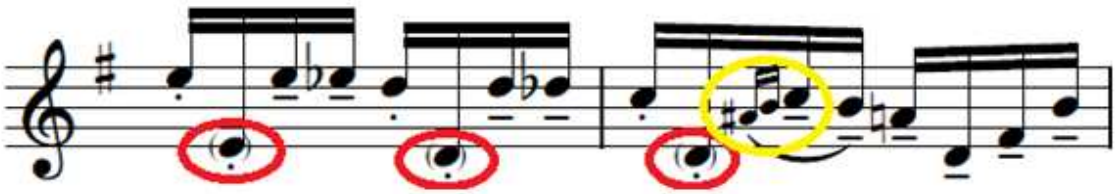
Nos compassos que se seguem, Silvério aplica o recurso da "nota escondida"[80] nas notas mais graves do trecho melódico quando ocorre intervalos maiores que uma sexta. Além disso,

[79] Glissando curto ascendente anterior à "nota-alvo" (scoop): recurso em que a "nota-alvo" é precedida por uma série ascendente de notas de passagem executadas com articulação ligada, em um "movimento rápido e deslizante" e duração total de metade ou menos do valor da "nota-alvo"; tais alturas podem ou não ser relacionadas à harmonia vigente no trecho ou à armadura de clave. (SILVA; LOPES, 2022, p. 7).

[80] Nota "escondida" (ghost note): recurso em que a dinâmica da nota é consideravelmente menor do que a do contexto em que está inserida, resultando em significativo contraste. (SILVA; LOPES, 2022, p. 6).

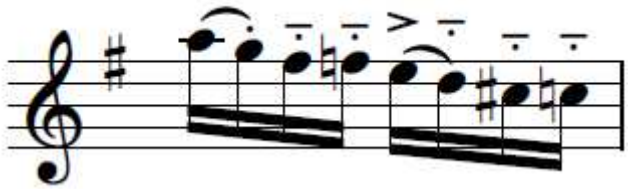
mantém o padrão de duas notas *staccato* e duas notas tenutas nos grupos de quatro semicolcheias. Só interrompendo a sequência no último grupo de semicolcheia da frase. Ainda nesse trecho, ornamenta uma das notas com apojatura dupla que preserva intervalos de semitom.

Figura 25: Compassos 50 e 51 do choro Os cinco companheiros



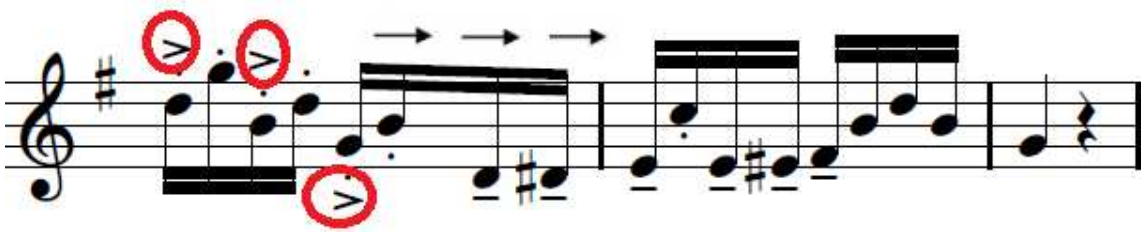
Fonte: Transcrição do autor

Outro momento que um padrão de articulação pode ser notado se dá no compasso 54 quando Silvério liga as duas primeiras semicolcheias, sendo a segunda mais curta, e separa as duas que se seguem do grupo de quatro semicolcheias.

Figura 26: Compasso 54 do choro Os cinco companheiros

Fonte: Transcrição do autor

Nos compasso 62, Silvério demonstra sua conexão com o regional ao acentuar as primeiras e terceiras semicolcheias do compasso, concordando com a convenção rítmica proposta pelo conjunto.

Figura 27: Compassos 62, 63 e 64 do choro Os cinco companheiros

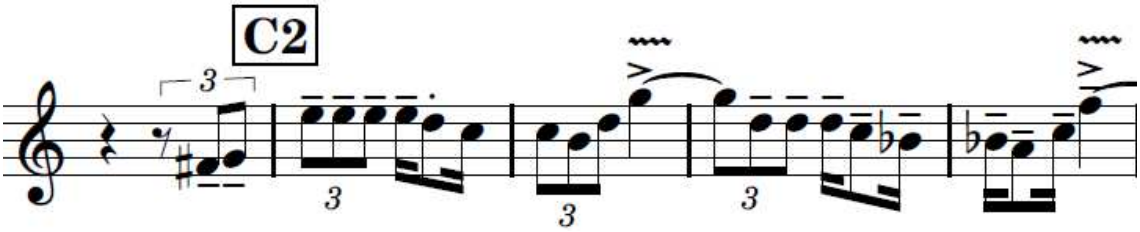


Fonte: Transcrição do autor

Na terceira parte do choro, novamente Zé da Velha expõe o tema completo e Silvério faz o mesmo na repetição. Nesse trecho, Silvério executa a melodia com poucas notas curtas, predominando um caráter *legato* em toda parte.

> O que combina com a música? O sentimento. [...] Você tem que tocar nota por nota e saborear a cada nota que você toca. O fato de você saborear uma nota [...]. Não adianta vê aquele troço, aquele cachinho de uva e passar por ele sem você se ouvir. O músico que não consegue se ouvir, ele não tem como passar sentimento. (PONTES, 2020, 1h25min01seg – 1h25min48seg).

Figura 28: Compassos 96, 97, 98, 99 e 100 do choro Os cinco companheiros

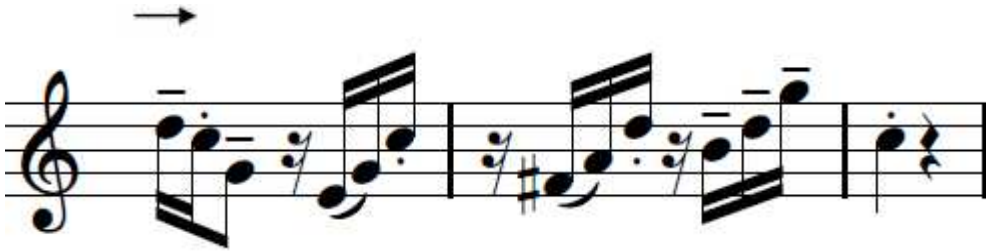


Fonte: Transcrição do autor

Tendo a observar o carácter legato proposto por Silvério na execução dessa terceira parte e a grande utilização da articulação tenuta como resultante da influência que seu parceiro Zé da Velha exerce sobre suas escolhas interpretativas. Afinal, Zé da Velha, segundo o próprio Silvério Pontes em entrevista cedida a Diniz; Cunha (2016) é seu grande professor de choro. Freitas (2017) sobre a articulação do trombonista Zé da Velha diz:

> Com o uso da língua para o início de uma nota temos a sílaba Tá, que soa bem incisiva no início do som, temos Dá (mais utilizado), que abranda o início e o deixa mais suave. [...] Zé da Velha usa basicamente as sílabas Dá e Tá. Na maioria das vezes é usado o Dá para realização das frases. O Tá é usado quando ele quer fazer um staccato, onde se diminui o valor das notas fazendo com que elas soem mais curtas e mais separadas e também quando se quer um acento, ou forma mais incisiva de obtenção do som, mas com a nota mais longa. (FREITAS, 2017, p. 81 – 82).

Um novo padrão de articulação executado pelo trompetista se dá nos últimos compassos da terceira parte. Arpejos com a terça no baixo em grupos de quatro semicolcheias, sendo uma pausa na primeira, são executados com uma ligadura da terça para quinta e *staccato* na fundamental. A exceção se apresenta no terceiro arpejo, porém a execução com tenuto nas notas gera um efeito sonoro similar ao movimento exposto anteriormente.

Figura 29: Compassos 110, 111 e 112 do choro Os cinco companheiros

Fonte: Transcrição do autor

4.2 O bom filho a casa torna no álbum "Tudo Dança: Choros, Maxixes e Sambas" (1999)

O disco do flautista Nicolino Copia[81], o Copinha, "Revivendo 2: Bonfíglio de Oliveira interpretado por Copinha e seu conjunto" lançado em 1979 foi o responsável pela primeira gravação encontrada do choro O bom filho a casa torna, do trompetista e compositor Bomfiglio de Oliveira. Segundo o álbum de partitura "Sólos de piston: Bomfiglio de Oliveira" editorado pela Irmãos Vitale, a composição foi dedicada ao Getulio Martins, tio do compositor.

O choro composto por Bomfiglio de Oliveira teria conservado a "forma-padrão" apontada por Almada (2006) caso não tivesse em sua terceira parte a estrutura alongada. Os 16 compassos de cada parte são mantidos somente nas duas primeiras, enquanto anterior a sua terceira parte, foram inseridos 4 compassos com uma frase de caráter contrapontístico funcionando como uma espécie de prefácio em que demonstra a cadência harmônica que irá se repetir nos 4 compassos seguintes. Além disso, o compositor dobra o número de compassos esperados tradicionalmente para a terceira parte, totalizando 32 compassos de melodia para além dos 4 compassos iniciais.

Na gravação de Zé da Velha e Silvério Pontes a música desponta com uma anacruse de três semicolcheias executada pelo pandeiro e traz nos primeiros oito compassos uma frase também com caráter contrapontístico semelhante a composta por Bomfiglio para a terceira parte, no entanto feita sob a tonalidade da primeira parte. Em seguida, Silvério dá início a execução da melodia completa sem reveza-la com seu parceiro musical, que só aparece novamente na repetição da primeira parte executando contrapontos. Ao decorrer da melodia, Silvério propõe o uso da dinâmica para conduzir um discurso musical que ajuda a compreender

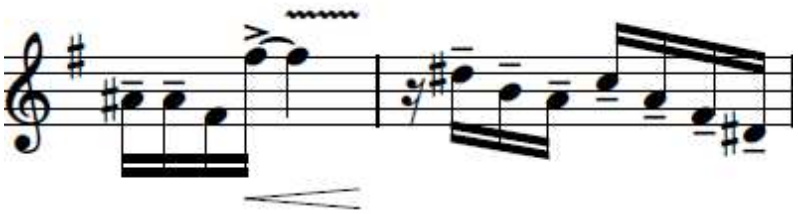
[81] Nicolino Copia (1910–1984) foi um flautista, saxofonista, clarinetista e compositor atuante no cenário musical carioca e paulista. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN, 2023).

a sua forma de estruturar as frases, dialogando com o que Almada (2006, p. 15) considerou como “estrutura fraseológica interna das partes”.

Figura 30: Compassos 11 e 12 do choro O bom filho a casa torna

Fonte: Transcrição do autor

Figura 31: Compassos 15 e 16 do choro O bom filho a casa torna



Fonte: Transcrição do autor

Ao executar as dinâmicas nesses compassos, Silvério está marcando os finais das frases com sua interpretação e propondo a ideia de um ponto culminante que é desenvolvido desde o início da melodia até o compasso 16 da transcrição (compasso 8 da melodia) que é reforçado com o breque de todos do conjunto, a exceção da melodia principal.

> Com base em observações estatísticas realizadas sobre pesquisa abrangendo um amplo universo de choros das mais diversas autorias, podemos dizer que a esmagadora maioria dos casos adota como estrutura fraseológica a forma do *período* (que, seguindo o procedimento descrito na introdução desse livro, passará a ser considerado como base para as conclusões subsequentes).
> Resumindo, seria esta a estrutura-padrão de uma parte de choro:
> -Frase 1 (compassos 1-4): enunciado principal (ou antecedente)
> -Frase 2 (compassos 5-8): contraste
> -Frase 3 (compassos 9-12): repetição do enunciado (consequente)
> -Frase 4 (compassos 13-16): desfecho cadencial. (ALMADA, 2006, p. 16).

Além disso, a articulação tenuta se apresenta como uma constante nas semicolcheias que aparecem nas frases de Silvério Pontes. As exceções se encontram em sua maioria nas figuras de maior valor rítmico. A exemplo as colcheias que aparecem nos dois primeiros compassos da primeira parte.

Figura 32: Compassos 9 e 10 do choro O bom filho a casa torna

Fonte: Transcrição do autor

Silvério reforça em seu Depoimento na Casa do Choro a escolha por uma articulação que se aproxima do ligado, sendo comum o abrandamento dos começos de cada nota. E depois, ainda destaca sua preocupação com a rítmica das melodias.

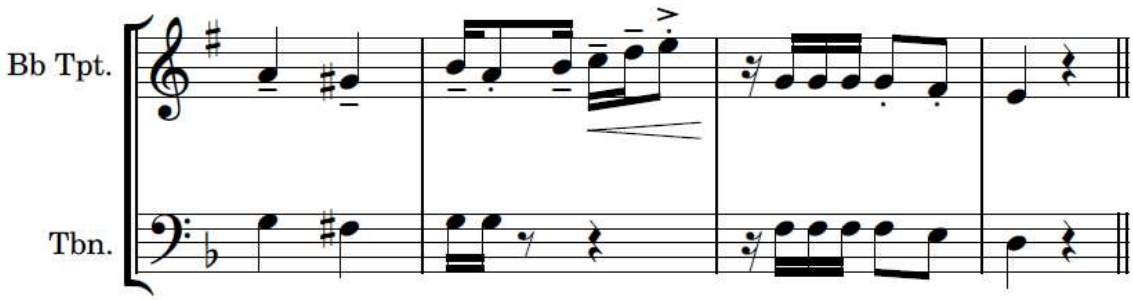
> Pra mim, eu prefiro aprender de ouvido. [...] eu fiquei trabalhando essa coisa de ouvido. E eu vejo o seguinte: Pra isso, foi muito bom porque eu trabalhei a coisa da interpretação. Entendeu? Eu comecei a entender que o choro ele tinha que ser cantado, ele não tinha que ser tocado com a sílaba do Arban[82] Tu, Tu, Tu, Tu, Tu. É Vu, Vu, Vu, Vu, Vu. Tudo ligado. Eu comecei a perceber que a interpretação, a maneira de executar tinha que ser diferente. E a coisa da acentuação rítmica, você lê com o ritmo. (PONTES, 2021, 39min13seg – 39min53seg).

Apesar de discordar da silabação explicitada por Silvério, tendo a compreender e valorizar a diferença do efeito sonoro que os dois exemplos silábicos reproduzem. Considerando o "Tu" como uma articulação mais incisiva enquanto o "Vu" estaria mais próximo do abrandamento, amaciando os inícios das notas.

Na repetição da primeira parte, Silvério retoma a melodia em uma dinâmica inferior abrindo espaço para o contraponto de Zé da Velha. Já nos 4 últimos compassos da repetição, Silvério parece trazer à tona suas vivências como participante de naipes de metal das bandas que acompanhava artistas tais como Tim Maia e Luiz Melodia. Sua execução no compasso 38 da transcrição sugere uma articulação mais incisiva com um crescendo que acompanha a direção da melodia e um acento na nota mais aguda do trecho. Além disso os dois últimos compassos são tocados em uníssono entre Zé da Velha, Silvério e o violonista que continua a frase com uma baixaria para a segunda parte. O uníssono, separado somente por oitavas, rememora a sonoridade típica dos naipes de metal que acompanham determinados artistas.

[82] O método Arban, como é popularmente chamado, foi criado pelo trompetista francês Joseph Jean Baptiste Laurent Arban. "É considerado um método completo, onde contêm diversos assuntos para o estudo e prática do trompete como: explanação acerca da serie harmônica em uma tabela de harmonias produzidas para instrumentos sem válvulas e com as sete combinações; apresentação de um diagrama do cornet, em que nomeia as partes do instrumento; explicação sobre a posição do bocal nos lábios; o uso das bombas de afinação; breve esclarecimento sobre a respiração; e comentários explicativos sobre os primeiros estudos." (LIMA, 2019, p. 52).

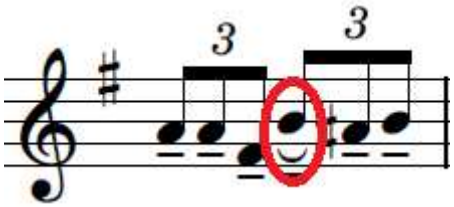
Figura 33: Compassos 37, 38, 39 e 40 do choro O bom filho a casa torna



Fonte: Transcrição do autor

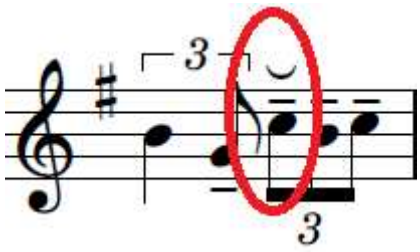
Na segunda parte, de maneira geral, Silvério mantém o padrão de articulação tenuta com pequenas exceções nas figuras de maior valor e nos rítmicos contramétricos. No entanto, aproveita-se da ornamentação fazendo uso de uma ferramenta interpretativa que até então não havia aparecido, o *bend*[83].

Figura 34: Compasso 45 do choro O bom filho a casa torna



Fonte: Transcrição do autor

Figura 35: Compasso 52 do choro O bom filho a casa torna



Fonte: Transcrição do autor

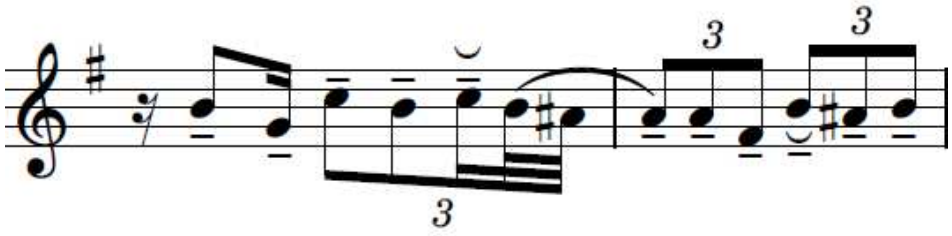
Outra ornamentação empregada por Silvério nessa segunda parte diz respeito a notas cromáticas que optei por escreve-las ora como fusas, ora como apojaturas, levando em consideração a velocidade em que foram executadas. Mais um fator que chamou minha atenção,

[83] "O *pitch bend*, ou simplesmente *bend* [...]consiste na variação da afinação da nota, sendo mais comum a variação descendente, ou seja, da parte baixa da nota para o centro." (SILVA, 2016, p. 21).

é a combinação de diferentes ornamentos para produzir um efeito sonoro único. No compasso 44, Silvério se aproveita do *bend* para abaixar a afinação da nota dó e emenda-la na passagem cromática até o compasso seguinte se aproximando da sonoridade do *glissando,* ferramenta interpretativa muito empregada por trombonistas. Novamente, podemos notar influência direta de seu parceiro Zé da Velha na construção de um estilo interpretativo.

> Eu não posso tocar igual ao Zé, porque o Zé tocava trombone. Eu faço até um monte de coisa, uns trejeitos no trompete amaciando a nota por conta do trombone. Você pode ver que eu... Essa coisa de fazer... (Pega o trompete e toca os 15 primeiros compassos da primeira parte do choro Vou Vivendo do Pixinguinha, com glissando imitando um trombone). Quer dizer, essa música e outras músicas, qualquer choro você pode tocar interpretando do seu jeito. (PONTES, 2023).

Figura 36: Compassos 44 e 45 do choro O bom filho a casa torna



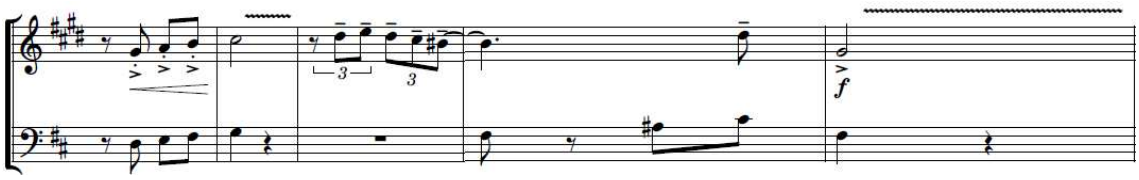
Fonte: Transcrição do autor

A terceira parte tem início com 4 compassos executados pelo conjunto e com o violão e a tuba tocando a frase cadencial da composição, para em seguida Zé da Velha expor a melodia principal. Vale notar que somente nesse momento o trombonista toma para si a melodia, diferindo-se do padrão de revezamento usual entre a dupla. Um forte argumento para esse comportamento faz referência ao fato da composição ser de um trompetista, não sendo tão necessário o revezamento da melodia por questões técnicas de resistência mas sim por uma escolha de arranjo.

> Quem me deu umas partituras do Bomfiglio foi o Jayme[84]. [...] Quando o Jayme me deu as partituras, né. Ai eu falei: Caramba! Existe um compositor de choro, tocando. Não é? Um cara que faz coisa com pausa, né. Ai eu fiquei assim feliz. [...] Dá pra respirar, que legal. Porque até então era só pancada. [...] Porque o trompete é um instrumento muito diferente da flauta, do saxofone, até mesmo do trombone [...] Você solar uma melodia 16 compassos, vai pro B duas vezes, volta pro A, vai pro C. Isso tocando com um bocal pequenininho... chega no terceiro choro você já está com o bico inchado, parece que um marimbondo mordeu a sua boca. Entendeu? Então isso era um problemão pra mim, porque eu vivia com o lábio cortado. [...] Quando o Jayme me deu essas partituras, que eu vi O bom filho a casa torna. Foi ai que nós gravamos esse choro. (PONTES, 2021, 49min33seg – 51min34seg).

[84] Jayme citado por Silvério faz referência ao professor Jayme Vignoli. "Cavaquinista, arranjador, compositor e produtor musical nascido no Rio de Janeiro em 13 de março de 1967". (CASA DO CHORO, 2023).

Silvério retoma no compasso 100 da transcrição dobrando dois compassos da melodia junto de Zé da Velha, que em seguida, parte para os contrapontos enquanto Silvério continua com a voz principal.

Figura 37: Compassos 100, 101, 102, 103 e 104 do choro O bom filho a casa torna

Fonte: Transcrição do autor

Nota-se também, além de um maior aproveitamento do vibrato por parte do Silvério nas figuras de maior duração, uma celeridade quanto a mudança de dinâmica que acontece, no geral, em momentos no qual o trombone de Zé da Velha executa frases contrapontísticas.

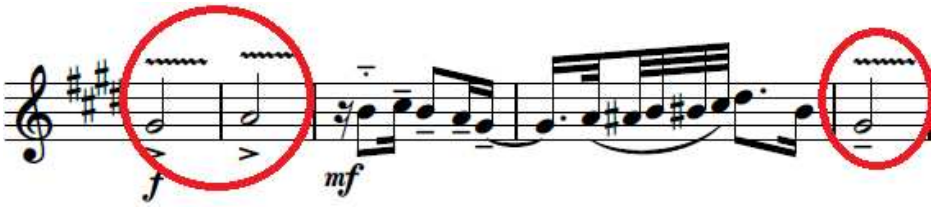
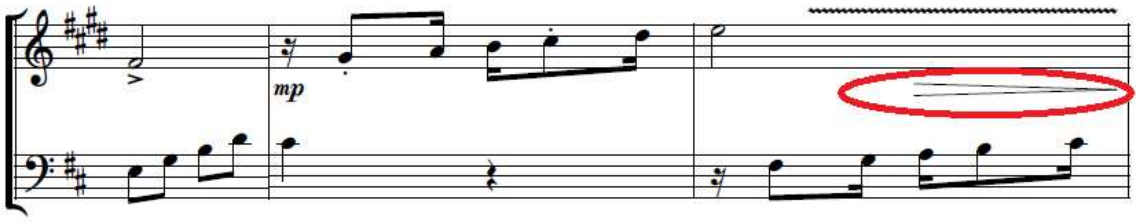
Figura 38: Compassos 104, 105, 106, 107 e 108 do choro O bom filho a casa torna

Fonte: Transcrição do autor

Figura 39: Compassos 109, 110, 111 do choro O bom filho a casa torna

Fonte: Transcrição do autor

4.3 Casa nova no álbum “Ouro e Prata” (2011)

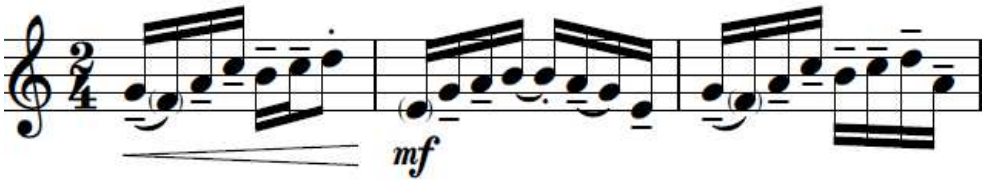
A composição de Carmelino Veríssimo de Oliveira, o “Pedroca”, teve sua primeira gravação executada por ele próprio como solista a frente do Regional. O fonograma da

gravadora “Todamérica” aponta o dia 8 de dezembro de 1950 como data de gravação, no entanto, o disco traz 1951 como o ano de lançamento. (DISCOGRAFIA BRASILEIRA, 2023). Zé da Velha e Silvério Pontes escolheram Casa nova para ser a música de abertura do álbum “Ouro e Prata”.

A gravação da dupla chamou minha atenção num primeiro momento por ter sido executada numa tonalidade diferente do registro do compositor, que também era trompetista. A escolha da “tonalidade central[85]” na gravação de Zé da Velha e Silvério Pontes, em si bemol maior, apesar de ser numa tonalidade incomum pode se justificar pela tonalidade que o trompete em si bemol executaria essa melodia. Considerando o trompete em si bemol como um instrumento transpositor, a tonalidade executada por Silvério foi a de dó maior.

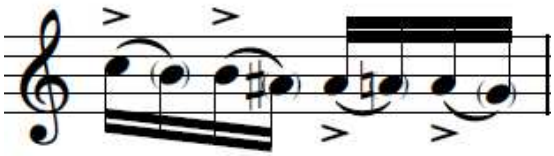
> normalmente adota-se uma tonalidade que seja “boa” para os principais instrumentos acompanhantes, violão, cavaquinho e bandolim. Em outras palavras, tonalidades cujas escalas forneçam o maior número de notas que coincidam com as cordas soltas desses instrumentos. A razão dessa preferência reside no fato de que acordes com várias cordas soltas soam mais vibrantes, resultando numa sonoridade geral mais cheia, sendo, além disso, no que se refere à execução, mais “naturais”, o que torna a interpretação do conjunto mais solta.
> São, portanto, mais comuns os exemplos de choros num espectro restrito de tonalidades [...]
> - Tonalidades maiores: fá, dó, sol e ré
> - Tonalidades menores: ré, lá, mi e sol (ALMADA, 2006, p.10).

A primeira parte tem início com o pandeiro executando quatro semicolcheias seguidos pela anacruse de Zé da Velha e Silvério Pontes que executam, respectivamente, contraponto e melodia. Essa configuração instrumental é mantida até o final da primeira parte, quando os outros instrumentos iniciam no compasso 17 da transcrição. Silvério mantém o padrão de articulação tenuta recorrente nas transcrições anteriores e volta a fazer uso do recurso da “nota escondida”.

Figura 40: Compassos 2, 3 e 4 do choro Casa nova

Fonte: Transcrição do autor

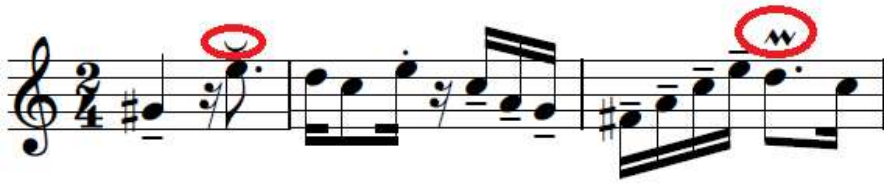
[85] Para Almada (2006, p. 10), tonalidade central se refere a tonalidade da parte A (primeira parte) de um choro.

Figura 41: Compasso 8 do choro Casa nova



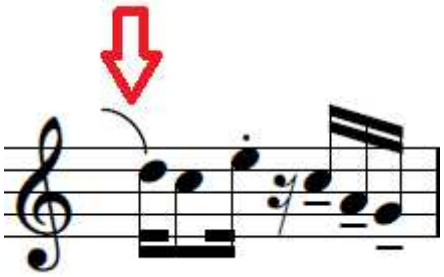
Fonte: Transcrição do autor

Outro recurso interpretativo já percebido nas outras transcrições que novamente foi utilizado por Silvério é o *bend*, além disso, foi executada a mordente[86] como ornamentação no compassso 7 da transcrição.

Figura 42: Compasso 5, 6 e 7 do choro Casa nova

Fonte: Transcrição do autor

No compasso 22 da transcrição foi notado um recurso interpretativo semelhante ao já citado *scoop,* no entanto a diferença reside na direção do glissando curto. O *plop,* deve ser tocado "como um glissando curto e poderoso começando acima do tom escrito e terminando no campo especificado". (SIGNOR, 2022, p. 53, tradução nossa).[87]

Figura 43: Compasso 22 do choro Casa nova



Fonte: Transcrição do autor

[86] "Mordente é um ornamento que se compõe de duas notas que precedem a nota real, sendo a primeira nota da mesma altura da nota real e a segunda um grau acima ou abaixo dela." (MED, 1996, p. 306)
[87] "This effect should be played as a short powerful glissando beginning above the written pitch and ending on the pitch specified." (SIGNOR, 2022, p. 53).

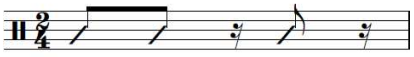
Na segunda parte de Casa nova, Silvério cria o padrão de conectar as notas separadas pelo intervalo de segunda maior que aparecem na primeira frase da melodia ocasionando na formação de um diálogo entre os ritmos cométricos e contramétricos. Considerando o local em que Silvério articula as notas, sugere-se um padrão rítmico considerando  no compasso 33 e 35 da transcrição.

Figura 44: Compassos 33, 34, 35 e 36 do choro Casa Nova

Fonte: Transcrição do autor

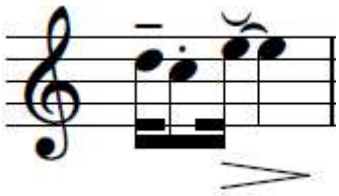
Pode-se notar que nessa segunda parte Silvério faz o uso do recurso das notas escondidas em diversos momentos, criando um significativo movimento para os grupos de semicolcheia. Fato esse que hipoteticamente poderia ser justificado pela pouca variação rítmica da melodia, afinal, o contraste que resulta da mudança de dinâmica entre as sequencias de notas gera um interesse musical ao ouvinte.

Figura 45: Compassos 37 e 38 do choro Casa nova

Fonte: Transcrição do autor

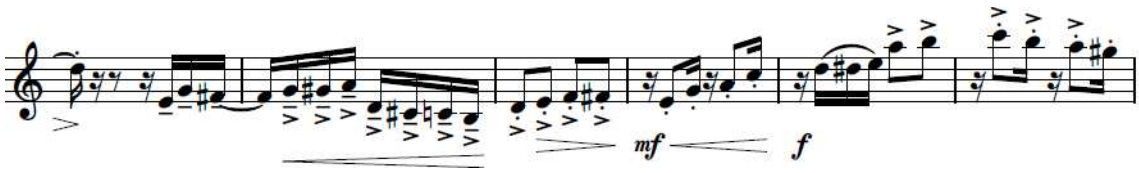
Além das ornamentações já apresentadas ao decorrer dessa dissertação, outra combinação surge, dessa vez utilizado o *bend* e a dinâmica gerando um efeito diferente do que até agora descrito. A nota começa com a afinação um pouco mais baixa, sobe para o centro e em seguida decresce em dinâmica.

Figura 46: Compasso 58 do choro Casa nova



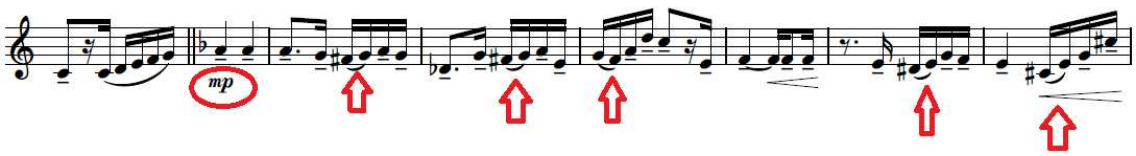
Fonte: Transcrição do autor

Após o fim da segunda parte, Silvério começa a improvisar em cima da primeira parte, trazendo elementos interpretativos já executados anteriormente. A novidade encontrada, pra além da melodia improvisada, está na ampliação da tessitura. Silvério conduz crescendo a dinâmica até alcançar as notas mais agudas tocadas por ele em toda a gravação. Outro fato interessante está na construção rítmica desse trecho, considerando sua ampla utilização da síncope. Em entrevista concedida ao autor, Silvério disse: "Eu me preocupo muito com a parte rítmica do instrumento. Você pode ver que eu gosto muito de tocar balançando o tempo todo, a síncope eu uso muito nos improvisos." (PONTES, 2023).

Figura 47: Compassos 70, 71, 72, 73, 74 e 75 do choro Casa nova

Fonte: Transcrição do autor

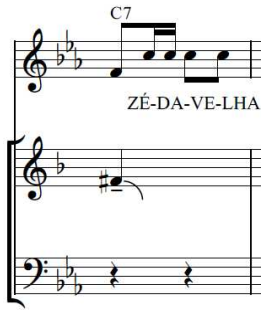
Silvério inicia a terceira parte tocando numa dinâmica inferior ao trecho antecedente e segue utilizando um padrão de articulação em que liga duas semicolcheias separadas por intervalo de segunda ora maior, ora menor e separa as duas semicolcheias seguintes. Seguindo uma lógica semelhante ao que pôde ser notado na gravação de Os cinco companheiros.

Figura 48: Compassos 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86 e 87 do choro Casa nova



Fonte: Transcrição do autor

Uma particularidade dessa composição está no décimo segundo compasso da terceira parte, compassos 92 e 108 da transcrição, em que ocorre um breque de todos os músicos para ser recitado o nome do choro, “Casa nova”. Na gravação da dupla, a segunda vez que esse momento acontece, no compasso 108 da transcrição, os músicos trocam a palavra recitada por “Zé da Velha”, uma espécie de brincadeira e homenagem ao veterano trombonista.

Figura 49*: Compasso 108 do choro Casa nova*

Fonte: Transcrição do autor

A repetição da terceira parte é toda improvisada por Silvério utilizando ferramentas interpretativas já mencionadas ao decorrer da dissertação. Ao retomar a última primeira parte, Silvério interpreta a melodia com muita semelhança ao que havia sido apresentado nos primeiros compassos da gravação, com algumas pequenas diferenças de acentuação.

Figura 50: Compassos 113 e 114 do choro Casa nova

Fonte: Transcrição do autor

5 Considerações finais

Os principais objetivos dessa dissertação foram demonstrar a contribuição interpretativa do trompetista Silvério Pontes no choro e impulsionar discussões sobre a interpretação do gênero com o trompete.

Através da organização de um panorama histórico dos trompetistas do choro foi possível iluminar importantes personagens do trompete brasileiro que até outrora esquecidos e invisibilizados. Além disso foi possível fomentar discussões a respeito das informações biográficas existentes, por muitas vezes questionando e desmistificando informações reproduzidas. Apesar dos desafios decorrentes das escassas informações sobre os trompetistas que passaram pela nossa história, pude perceber que tal fato não seria impedimento para uma abordagem mais minuciosa, sendo constantemente surpreendido por novas possibilidades de pesquisa. Acredito que tal imersão foi responsável não só por dar luz a instrumentistas que contribuíram para a construção de uma tradição do trompete no Choro, mas também para demonstrar o caráter revitalizador do Silvério Pontes dentro dessa história, reforçando sua importância para a cronologia do trompete no gênero.

Com a estruturação de alguns relatos históricos sobre a vida musical do Silvério Pontes, foi possível perceber a influência constante dos diversos ambientes musicais que dialogou e dialoga ao decorrer da sua vida. Tais influências puderam ser apontadas nas análises das transcrições feitas e contribuem para reafirmar o valor das experiências individuais na construção de um estilo interpretativo.

Em posse das transcrições das faixas selecionadas, foi possível "colocar uma lupa" em cada nota executada por Silvério, instigando reflexões desde questionar o que acontece no começo, meio e fim de cada nota até perspectivas maiores como a construção de frases e escolhas de tonalidade. Da mesma maneira, apontamentos quanto as escolhas ornamentais, de articulação e efeitos sonoros puderam ocorrer. Também pude perceber a importância rítmica que Silvério dá para sua execução e o quanto essa circunstância é essencial em sua personalidade interpretativa.

O propósito do caráter descritivo das análises teve como objetivo principal mapear possibilidades interpretativas diversas para aumentar o vocabulário de ferramentas coerentes não só ao instrumento, mas também ao gênero Choro. Assim sendo, nota-se um padrão de articulação que prioriza o abrandamento das notas, com articulação tenuta e o uso pontual de notas acentuadas ou mais curtas; quanto a ornamentação o uso recorrente de mordentes, *bends,*

glissandos, *scoop* e *plop;* além de um vibrato presente em quase todas as notas com maior duração.

Acredito que as informações aqui produzidas ajudaram a esclarecer sobre a maneira de tocar choro do trompetista Silvério Pontes bem como as influências e trajetórias que permearam a construção do seu estilo interpretativo, proporcionando, para além de uma resposta à pergunta levantada como problema acadêmico: como o trompetista Silvério Pontes toca choro? – mas também por entender sua construção de uma identidade interpretativa, sugestionando como posso formar meu próprio estilo interpretativo. Além disso, noto que as ornamentações mapeadas ao decorrer da pesquisa podem servir como discussão de interpretação para solistas de choro, independente do instrumento, bem como para trompetistas mesmo que fora do ambiente do choro.

Já o produto artístico foi dividido em duas partes. Inicialmente executo a primeira parte do choro Corroca do compositor Luiz de Souza de quatro maneiras distintas: na primeira uma tentativa de, apesar das minhas experiências pessoais, interferir o mínimo possível na melodia; na segunda proponho aplicação prática de divisões rítmicas inspiradas no estilo interpretativo do Silvério Pontes; na terceira aplico o padrão de articulação empregado por Silvério Pontes; e na quarta proponho ornamentar a melodia influenciado pelas ornamentações mapeadas ao decorrer dessa pesquisa. Dessa forma, compreendo que pude cautelosamente demonstrar três distintas aplicações da parte descritiva do estilo interpretativo do Silvério Pontes, com o intuito de exemplificar com clareza pontos relevantes para interpretação no Choro. Abordando aspectos como divisão, articulação e ornamentação. Dando sequência executo o choro completo, misturando as sugestões interpretativas que foram abordadas para tentar aproximar ao estilo interpretativo do Silvério Pontes.

Em seguida, executei os choros: Rato rato, do Casemiro Rocha; Fantasia ao luar, do Carramona; Relembrando o passado, Silinha e O vestido de Guiomar, ambos do Bomfiglio de Oliveira; Nena e Plageando, do Pedroca; a partir do meu próprio estilo interpretativo totalmente influenciado pela trajetória dessa pesquisa, compreendendo a maneira de tocar do Silvério Pontes como parte essencial na construção do meu estilo interpretativo. Para escolha do repertório, procurei priorizar os compositores trompetistas em músicas que não tenham sido gravadas pelo Silvério Pontes ou que eu não o tenha visto executar, para tentar dar voz a minha autonomia interpretativa.

Concluo dando foco para a história da trajetória musical do Silvério Pontes, ressaltando a importância das experiências pessoais para elaboração de um estilo interpretativo e reafirmando a natureza sugestiva das ferramentas interpretativas mapeadas ao decorrer dessa

pesquisa, por compreender a multiplicidade das possibilidades existentes para interpretação de quaisquer que sejam os gêneros musicais.

6 REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. **A Estrutura do Choro**. Niterói: Da Fonseca Comunicação, 2006.

A TRIBUNA, Santos, 4 jul. 1915. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_00&Pesq=%22Grupo%20dos%20excentricos%22&pagfis=18392. Acesso em: 19 jun. 2022.

ARAGÃO, Pedro. **O baú do Animal**: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

AUGUSTO, Antônio José. **Henrique Alves de Mesquita**: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

BARRETO, Almir Cortês. **O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim**. Orientador: Dr. Esdras Rodrigues Silva. 2006. 156f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2006.

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. Trombetas, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para história dos instrumentos de sopro no Brasil. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. 15, 2005, Rio de Janeiro. **Anais**... Rio de Janeiro, 2005, p. 1123-1130.

BNDIGITAL. **Hemeroteca Digital**. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 25 ago. 2023.

BONFIGLIO de Oliveira. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa635593/bonfiglio-de-oliveira. Acesso em: 07 de maio de 2022.

CASA DO CHORO. Jayme Vignoli. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/1683. Acesso em 26 nov. 2023.

CASTAGNA, Paulo. Entre arquivos e coleções: desafios do estudo de conjuntos documentais musicográficos a partir de suas características intrínsecas. **Interfaces**, nº 29, vol. 2, julho-dezembro, p.22-41, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/41627941/CASTAGNA_Paulo_Entre_arquivos_e_cole%C3%A7%C3%B5es_desafios_do_estudo_de_conjuntos_documentais_musicogr%C3%A1ficos_a_partir_de_suas_caracter%C3%ADsticas_intr%C3%ADnsecas_interFACES_Rio_de_Janeiro_v_29_n_2_p_22_41_jul_dez_2019_ISSN_1516_0033. Acesso em: 5 jan. 2023.

CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao municipal. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 15 jul. 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=50594&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 6 jul. 2022.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 27 jan. 1893. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_05&Pesq=%22Grupo%20dos%20excentricos%22&pagfis=3828. Acesso em: 19 jun. 2022.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN. Copinha. Disponível em: http://dicionariompb.com.br/artista/copinha/ Acesso em: 21 nov. 2023.

DINIZ, André; CUNHA, Diogo. **Zé da Velha & Silvério Pontes 30 anos**: A Menor Big Band do Mundo. Rio de Janeiro: Al-Fárábi, 2016.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1999.

DISCOGRAFIA BRASILEIRA. Fonograma: Casa Nova. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/109271/casa-nova. Acesso em: 26 nov. 2023.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 16ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FOLHA DE SÃO PAULO. Zé da Velha lança CD com o trompetista Silvério Pontes. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult29052000059.htm. Acesso em: 14 jul. 2022.

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. **O estilo de Zé da Velha no CD Só gafieira!**: práticas de performance do trombone no choro. Orientador: Dr. Fausto Borém. 2017. 179f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2017.

GARCÍA, Miguel. Archivos sonoros o la poética de um saber inacabado. **Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, nº 11, p. 36-50, 2011.

Guia útil informativo dos artistas. Rio de Janeiro: José Gagliardi e André Elias, 1948.

Guia útil informativo dos artistas. Rio de Janeiro: José Gagliardi e André Elias, 1949.

GONÇALVES, Eloá Gabriele. **Banda Black Rio**: O Soul no Brasil da Década de 1970. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011. 228 f. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/839329. Acesso em: 23 maio 2023.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Ernesto Nazareth 150 anos**. Disponível em: https://www.ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/123. Acesso em: 4 jun. 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Pixinguinha**. Disponível em: https://pixinguinha.com.br/vida/. Acesso em: 22 jun. 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Os cinco companheiros**. Disponível em: https://pixinguinha.com.br/discografia/os-cinco-companheiros/. Acesso em 29 maio 2023.

JUNIOR, Luís Guimarães. **A. Carlos Gomes**: Perfil Biographico. Rio de Janeiro: Perseverança, 1870. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=x2gzZNXJ8MYC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 28 abr. 2022

JÚNIOR, Pedro Francisco Mota; BORÉM, Fausto de Oliveira. O trompete no choro: um panorama etnográfico entre os inícios dos séculos XX e XXI. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. 24, 2014, São Paulo. **Anais**... São Paulo, 2014. p. 1-8. Disponível em: https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2982/814. Acesso em: 3 maio 2022.

JÚNIOR, Pedro Francisco Motta. **Dois estudos de caso do trompete no choro**: flamengo de Bonfiglio de Oliveira e peguei a reta de Porfírio Costa. Orientador: Dr. Fausto Borém de Oliveira. 2011. 92f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2011.

LIMA, Wellington Dino de. **Contribuição para o ensino não presencial de fundamentos técnico-práticos do trompete**: videoaulas. Orientador: Dr. Gláucio Xavier da Fonseca. 2019. 93f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Comunicação, Turismo e Artes, João Pessoa, 2019. Disponível em: https://abt.art.br/wp-content/uploads/2020/09/LIMA-Wellington-Dino-de_CONTRIBUIC%CC%A7A%CC%83O-PARA-O-ENSINO-NA%CC%83O-PRESENCIAL-DE-FUNDAMENTOS.pdf. Acesso em: 25 nov. 2023.

LOPES, Maico Viegas. Joaquim Luíz de Souza e o trompete nos primórdios do Choro. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. 31, 2021, João Pessoa. **Anais**... João Pessoa, 2021, p. 1-12. Disponível em: http://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/436/265. Acesso em: 12 jun. 2022.

MALTA, Pedro Paulo. Discografia Brasileira em 78 rpm: era uma vez o disco no Brasil. **Discografia Brasileira**, 01 nov. 2019. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/posts/241988/discografia-brasileira-em-78-rpm-era-uma-vez-o-disco-no-brasil. Acesso em: 25 ago. 2023.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4ªed. Brasília, DF: Musimed, 1996.

PASSOS, Marcelo Rocha dos. **Márcio Montarroyos e a construção de seus solos improvisados no disco Stone Alliance**. Orientador: Dr. Paulo Adriano Ronqui. 2016. 140f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2016.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro**: reminiscências dos chorões antigos. 3ªed. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.

PONTES, Silvério. **Depoimentos para posteridade**. Rio de Janeiro: Casa do Choro, dia 22 dez. 2021, 1 áudio (1h42min). Disponível em: Acervo Casa do Choro.

PONTES, Silvério**. Encontros Virtuais Trompetísticos** – Episódio 11: Silvério Pontes. YouTube, 28 ago. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0X8GuxJ-01s. Acesso em: 03 jun. 2023.

PONTES, Silvério. **Entrevista de Silvério Pontes a Juan Lucas Neves Varela em 30/11/2023**. Niterói, Rio de Janeiro: 2023. (Gravação em vídeo).

REQUIÃO, Luciana. **Músicos do Centro Musical do Rio de Janeiro (1907-1941)**: fac-símile das fichas de matrícula. Rio de Janeiro: Ed. da Autora, 2023.

REQUIÃO, Luciana. O fundo documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro e a pesquisa sobre as relações sociais de produção musical no Brasil: dualidade no trato com fontes primárias para a pesquisa musicológica brasileira. **LaborHistórico**, nº 1, v. 8, p. 193-210, 2022.

RUSCH René; SALLEY Keith; STOVER Chris. Capturing the Ineffable: Three Transcriptions of a Jazz Solo by Sonny Rollins. *In:* Music Theory Online. V. 22, n. 3, set. 2016. Disponível em: https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.rusch.html#Beginning. Acesso em: 14 jul. 2022.

SARAIVA, Thiago Abreu. Análise das características interpretativas de Altamiro Carrilho (1924) nos choros: Carinhoso, Doce de Côco e Lamentos. *In*: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE DA ESCOLA DE MÚSICA DE BELAS ARTES DO PARANÁ. 7, 2011, Curitiba. **Anais**... Curitiba, 2011. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anaisvii/222.pdf. Acesso em: 8 abr. 2022.

SCHWEBEL, Heinz Karl. Trompete e/ou Cornet? Uma questão para instrumentistas e compositores. **Ictus**: periódico do programa de pós-graduação em música da UFBA, nº 3, p. 155-161, 2001. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/34212/19707. Acesso em: 30 ago. 2023.

SÈVE, Mário. Choro e fraseado: notação, regras e interpretação. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. 4, 2016, Rio de Janeiro. **Anais**... Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/simpom/article/view/5848/5293. Acesso em: 8 abr. 2022.

SÈVE, Mário. **Fraseado do choro**: Uma análise de estilo por padrões de recorrência. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2021.

SÈVE, Mário. O fraseado do Choro: algumas considerações rítmicas e melódicas. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. 3, 2014, Rio de Janeiro.

Anais... Rio de Janeiro, 2014, p. 1147-1157. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/simpom/article/view/4717. Acesso em: 31 maio 2022.

SIGNOR, Alexandra M. **Glossary of Big Band terminology from 1957-1975**. Orientador: Joey Tartell. 2022. 80f. Tese (Doutorado) - Indiana University Jacobs School of Music, 2022. Disponível em: https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/27608. Acesso em: 28 nov. 2023.

SILVA, Elder Thomaz da. **Música brasileira para grupos de trompetes**: possibilidades para interpretação de quatro técnicas estendidas selecionadas. Orientador: Dr. Antônio Marcos Souza Cardoso. 2016. 36f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2016. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tedeserver/api/core/bitstreams/8f2ba079-fd1a-4612-b588-ef95de009e4e/content. Acesso em: 26 nov. 2023.

SILVA, Raphael Ferreira da; LOPES, Maico Viegas. Elementos recorrentes na performance de sopros no sambajazz – 1963 a 1965. *Opus* - Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, v. 28, p. 1-25, 2022. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2022.28.21. Acesso em: 4 jun. 2023.

SIMÕES, Nailson de Almeida. Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil. **Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música**, Rio de Janeiro, v. 5, 18-43, 2001. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4063/3718. Acesso em: 8 abr. 2022.

SMART, Tim; GREEN, Lucy. Informal Learning and musical performance. *In*: RINK, John; GAUNT, Helena; WILLIAMON, Aaron. Musicians in the Making:
Pathways to creative performance. New York: Oxford University Press, 2017.

SPIELMANN, Daniela. **"Tarde de Chuva"**: A Contribuição Interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70. Orientador: Dr. Nailson Simões. 2008. 225 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2008.

VASCONCELOS; Ary. **Carinhoso etc**: história e inventário do choro. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro Ltda, 1984.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira - 1º volume.** São Paulo: Martins, 1964.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira - 2º volume.** São Paulo: Martins, 1964.

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

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: O caso Pestana. **Teresa**, [S. l.], n. 4-5, p. 13-79, 2003. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116360. Acesso em: 5 jul. 2022.

DISCOGRAFIA

CALDI, Marcelo; PONTES, Silvério. *Onde os ventos se encontram.* Rio de Janeiro: Produção Independente, 2022.

GUERRA, Antonio; PONTES, Silvério. *Coração Brasileiro*. Rio de Janeiro: Kuarup, 2018.

PONTES, Silvério. *Brazilian Trumpet*. Rio de Janeiro: Savalla Records, 2003.

PONTES, Silvério. *Reencontro.* Rio de Janeiro: Des Arts, 2016.

VELHA, Zé da; PONTES, Silvério. *Ele & Eu*. Rio de Janeiro: Produção Independente, 2000.

VELHA, Zé da; PONTES, Silvério. *Ouro e Prata*. Rio de Janeiro: Des Arts, 2011.

VELHA, Zé da; PONTES, Silvério. *Samba instrumental*. Rio de Janeiro: Niterói Discos, 2003.

VELHA, Zé da; PONTES, Silvério. *Só Gafieira!*. Rio de Janeiro: Kuarup, 1995.

VELHA, Zé da; PONTES, Silvério. *Só Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.

VELHA, Zé da; PONTES, Silvério. *Tudo Dança:* Choros, Maxixes e Sambas. Rio de Janeiro: Rob Digital, 1999.

PARTITURAS

ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério; VARELA, Juan Lucas Neves. Cinco Companheiros. Transcrição de Juan Lucas Neves Varela da obra de Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha), gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “Só Gafieira!”. Kuarup. Rio de Janeiro: Edição do Transcritor, 2023.

ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério; VARELA, Juan Lucas Neves. O bom filho a casa torna. Transcrição de Juan Lucas Neves Varela da obra de Bomfiglio de Oliveira, gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “Tudo dança: Choros, Maxixes e Sambas”. Rob Digital. Rio de Janeiro: Edição do Transcritor, 2023.

ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério; VARELA, Juan Lucas Neves. Casa Nova. Transcrição de Juan Lucas Neves Varela da obra de Carmelino Veríssimo de Oliveira (Pedroca), gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “Ouro e Prata”. Des Arts. Rio de Janeiro: Edição do Transcritor, 2023.

ANEXOS

Anexo A – Produto Artístico

O Produto Artístico da minha dissertação de mestrado: Trompete no Choro: Abordando o estilo interpretativo de Silvério Pontes foi dividido em duas partes. Na primeira, com a finalidade de demonstrar a aplicabilidade das ferramentas interpretativas observadas ao decorrer dessa pesquisa, executei a primeira parte do choro Corroca do compositor e trompetista Luiz de Souza em quatro etapas distintas.

Iniciei com uma execução em que eu busco interferir o mínimo possível, para somente expor a melodia; em seguida, toquei o mesmo trecho inspirado nas divisões rítmicas propostas por Silvério e que puderam ser observadas ao longo dessa pesquisa; dando sequência, me concentrei em aplicar articulações concordantes com as que foram gravadas nas faixas estudadas; e por fim, priorizei as ornamentações, também fazendo uso das ferramentas que puderam ser mapeadas ao decorrer da dissertação.

Dessa forma, compreendo que pude cautelosamente demonstrar três distintas aplicações da parte descritiva do estilo interpretativo do Silvério Pontes, seguindo uma ordem de importância compreendida por mim para interpretação do choro. Divisão, articulação e ornamentação. Finalizando a primeira parte, toquei o choro completo misturando as sugestões interpretativas que foram abordadas nessa pesquisa e tentando me aproximar ao estilo interpretativo do Silvério Pontes.

Na segunda parte, sendo influenciado pela trajetória dessa pesquisa, proponho a construção do meu próprio estilo interpretativo aplicando em um repertório que priorize os compositores trompetistas em músicas que não tenham sido gravadas pelo Silvério Pontes, ou que eu não o tenha visto executar, para tentar dar voz a minha autonomia interpretativa. Assim sendo, executei os choros: Rato rato, do Casemiro Rocha; Fantasia ao luar, do Carramona; Relembrando o passado, Silinha e O vestido de Guiomar, ambos do Bomfiglio de Oliveira; Nena e Plageando, do Pedroca.

Juan Varela – Trompete
Gabriel Veras – Violão 7 cordas
Guido Tornaghi - Cavaquinho
Miguel Miranda - Pandeiro

Link e QR-Code do Produto Artístico na plataforma *YouTube*.

https://youtu.be/CmKyd2Uxiu0

Anexo B - Transcrição entrevista com Silvério Pontes 30/11/2023

Juan Varela – Estou fazendo a entrevista com o trompetista e artista Silvério Pontes, para a minha pesquisa de mestrado. Minha dissertação de mestrado no PPGM - Programa de Pós Graduação em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Juan Varela – Silvério, fica bem à vontade pra responder como você quiser, da maneira que você quiser.

Silvério Pontes – Não sabia que você era trompetista e cineasta, não. (Risos)

Juan Varela – Atacando em todas as frentes. (Risos)

Silvério Pontes – Muito bom.

Juan Varela – Silvério, por que você começou a tocar choro?

Silvério Pontes – É, a verdade assim. A minha história com a música, ela começou na minha infância. Porque o meu pai tocava trompete na banda, meu tio e vário amigos do meu pai. E a banda... a banda não deixa de ser um regional, né. Um regional grande sem cordas mas tem a coisa do contraponto, só que é uma coisa mais engessada.

Eu me lembro que na minha cidade, Laje do Muriaé, tinha um compositor de choro, de samba e que era amigo do meu pai. [...] E eu me lembro que a primeira vez que eu vi a palavra Chorinho foi com o meu pai tocando num boteco assim do lado da sede da banda, da V de novembro, da banda que ele tocava. Ai tinha um bar na esquina, em frente ao jardim e eles se reuniam ali depois do ensaio e ele tocando. Ai ele falou assim: Vamos tocar aquele choro, do Zé do Alípio, o Galho de Urtiga. Eu achava até engraçado esse nome. Ai eu me lembro que eles ficavam ali reunidos tomando cerveja depois do ensaio e eles tocavam esse choro. Meu tio tocava bombardino, o outro tocava trompete. E esse cara do violão eu não me lembro muito dele, porque eu era muito criança né. Mas a primeira vez que eu ouvi foi em casa né, o meu pai tocando choro.

Eu só vim mesmo a ter contato direto com o choro quando eu conheci o Zé da Velha. Porque eu tocava esse choro... Eu conheci o Camunguelo no início dos anos 80, que era um flautista, e a gente não tocava muito choro. A gente tocava mpb, tocava pagode, samba... É, eu me lembro que eu tocava esse choro: o Galho de Urtiga, tocava o Carinhoso e tocava o Na Glória. Eram os três choros dessa linha que eu conseguia tocar, mas os sambas eu tocava vários, entendeu?

Eu só vim desenvolver o choro mesmo quando eu comecei a ter o contato com o Zé. Porque na minha época, no início dos anos 80, tava muito na moda o negócio do *Real Book*... O Montarroyos era muito famoso nessa época, o Vitor Assis Brasil, o Nivaldo Ornelas...

Tinham uns programas de *jazz* na rádio que esses caras tocavam muito, muita música brasileira mas com a linguagem americana. Aquele troço não era muito a minha praia, sabe? Ai eu até ganhei um *Real Book* que é um livro grosso, eu tenho ele até hoje. E eu tocava aqueles temas, mas não... Assim, a minha linguagem, por eu ter vindo de banda, de tocar carnaval e tocava aqui em Niterói num grupo chamado Grupo Casca. Que era o Cadinho, o Sergio Chiavazzoli, a gente tocava música do Zé Ramalho... Era uma coisa bem brasileira, entendeu? Então pra chegar no choro, foi mais fácil. E a música brasileira, pra mim... Eu tinha mais contato com ela do que com essas músicas americanas.

Porque na época tava muito na moda o cara sair do Brasil e ir estudar na Berklee, o Montarroyos foi um dos primeiros a ir. Então o Montarroyos era muito famoso, eu ia pra ver os shows dele. Eu achava muito bonito, o jeito, a performance dele tocar mas não era a minha praia, né. Não era o que eu queria. Eu só descobri isso mesmo, de verdade quando eu conheci o Zé. Que eu vi que a minha busca tinha que ir por esse caminho ai.

Juan Varela – Entendi. E o que você consideraria que foi essencial na sua vivência musical, nas suas experiências, para construir a sua maneira própria, essa maneira única sua de tocar? Você tem alguma coisa que consegue apontar que foi importante... Coisas da sua vivência mesmo que você acha que você absorveu e coloca isso na sua interpretação.

Silvério Pontes – É. O que eu acho que definiu bem a minha forma de tocar, foi eu ter trabalhado bem o meu ouvido. Por exemplo, em 1982 não tinha nada escrito. Tinha aquele 84 chorinhos que não era bom pra gente ler. Tinha que tocar num tom que tá em dó e a escrita não era muito boa. E na verdade, por eu conhecer o Zé e começar a ir nos lugares que ele tocava junto com outros músicos. Por exemplo, quando eu conheci o Zé eu conheci o Mário Pereira; eu conheci o Josias; eu conheci o Valter; eu conheci o Valdir; eu conheci o Luna. Essa turma da velha guarda.

Então, eu me lembro que a primeira vez que eu fui ver esses caras tocar mesmo foi ali na rua Bela, em São Cristóvão. Eu conheci o Zé lá no... Essa história todo mundo já conhece. Eu conheci ele no Boca da Noite mas quando eu fui a primeira vez, que eu entrei nessa rua. Que ele falou: Eu to tocando lá em São Cristóvão, no Zé do Espetinho. E que eu entrei nessa rua. Era uma fumaça assim... Um velho fazendo um churrasco. Mas a música que vinha de lá... Quando eu ouvi aquela música, que eu falei: Caramba, que música é essa? Eram eles tocando choro. Essa música bateu na veia. Ai ali eu falei: Caramba, é isso ai que eu quero aprender. Eu tinha uns 23 anos, por ai entendeu?

Ai eu me lembro que eu tinha aquele *cornet* né, eu namorava com a minha primeira esposa e a gente foi a primeira vez nesse Zé do Espetinho e eu já tinha a minha filha mais velha,

que é a Taíssa. Porque a vez que a gente foi, foi eu, Simone e a Taíssa. Ai todo mundo pegou ela no colo, entendeu? Assim, eu me lembro que foi uma tarde muito bacana. E naquela época não tinha nada de partitura, então eu fiquei anotando o nome dos choros. Perguntava pra eles: Como é que se chama esse choro? Ai o primeiro choro que eu ouvi, que eu gostei pra caramba foi o Acariciando com o Zé tocando com o Mário. Ai depois tocaram o Choro de Gafieira, Eu Hein, tocaram um monte de choro naquela tarde. Ai eu fui anotando os nomes e não achava partitura.

O que definiu a minha forma de tocar, eu acho que foi a convivência com esses músicos. Porque não tinha escola de choro nessa época. A escola era praticar na roda e de orelha. Então tem muita coisa que eu toco que eu vejo que eu até gravei um pouco diferente. Outro dia teve um professor na Unirio que falou: Eu acho que você tocou aquilo ali, não ta muito certo não. Mas ai eu falei: Mas o que que é certo? (Risos) O que que é certo e errado diante de uma melodia?

Assim, a interpretação... Eu sempre... Depois que mais tarde, que eu amadureci que eu vi que cada um tinha uma maneira. Até o próprio compositor. Eu vejo as músicas do Jacob, ele tocando de um jeito e ta escrito de outro. O próprio Pixinguinha. E o Altamiro Carrilho era o cara que fazia muito essa coisa do jeito de tocar flauta dele. O próprio Zé da Velha, né.

Eu convivi muito com esses músicos que tinham a coisa da prática, da interpretação, de botar o coração na mesa entendeu? Então eu aprendi isso, vendo eles. Pra mim isso era o importante, porque a elegância de tocar num lugar pequenininho, todo acústico e escutar o violão. Um tocando com o trombone, outro tocando a flauta... Então existia uma educação e uma prática de conjunto que hoje a gente não vê muito né. Hoje é tudo som, muito alto, sem qualidade. Então quando eu vi o Joel tocar pela primeira vez o bandolim numa roda lá em Ramos, junto com o Josias, com o Zé. Eu achei aquilo um negócio assim, de outro planeta. Ai eu falei: Cara, eu tenho que tocar esse negócio. Ai eu fui praticando com eles. Mas partitura... (Fazendo sinal negativo com a cabeça). Eu só vim a conhecer, a pegar alguma partitura quando eu gravei o 2º CD. Que o Jayme me deu algumas partituras do Bomfiglio.

Assim, eu conhecia o Flamengo, mas não conhecia o Flamengo tocado pelo Bomfiglio. Só o tocado pelo Jacob e pela roda que o Zé tocava, entendeu? Eles até falaram: Pô, você não conhece essa música do Bomfiglio? O Bomfiglio era trompetista. Porque não tinha trompetista tocando na minha época, né. Eu aprendi a tocar com flautista e com trombonista. E com clarinetista... Com Bandolim... Então essa coisa da interpretação eu acho muito importante, você descobrir uma forma de tocar. Porque eu não toco música pra mim, cara. Eu toco música pra quem vai me ouvir. A música não é pra mim, como músico e artista. Eu tenho que tocar pra

quem vai lá consumir a minha música, quem ouve. E pra eu fazer isso, eu tenho que fazer muito bem pra dar a quem ta me ouvindo. Esse é o meu lema, sempre foi esse.

Juan Varela – Isso é ótimo porque tem uma pergunta das que eu tinha separado, que é: Como você pensa, o que você pensa pra passar essa emoção. Porque isso eu acho que é uma marca muito forte da sua maneira de tocar. E isso sempre me toca muito. É uma coisa que eu busco e fico me perguntando como será que o Silvério faz isso? Será que ele pensa em alguma coisa? Porque assim, é certo que você passa esse sentimento tocando. E de que maneira que isso acontece? Isso é raciocinado ou realmente é...

Silvério Pontes – A primeira vez que eu vi uma emoção assim tocando foi o próprio Zé que me passou isso. Porque eu tava tocando com ele e quando eu olhei pro braço dele, ele tava todo arrepiado. Ai eu falei: Caramba, eu tenho que sentir esse negócio ai, porque a música... Ela é uma coisa tão importante pra alma e pro coração das pessoas que você não pode ficar muito na coisa da matemática. Então você tem que esquecer que você... Estudar em casa sim, aprender a melodia. Mas você tem que botar sentimento na hora de tocar. Você gravar, ver como é que você ta tocando. Porque essa coisa da emoção... Eu acho que quando a gente passa essa emoção é porque a gente sente essa emoção tocando essa música, entendeu?

Eu tinha emoção tocando outras coisas, com o Luiz Melodia, com o Tim Maia. Tocando no naipe quando eu ouvia aquele som bacana. Eu também ficava emocionado com aquilo, porque a banda era muito legal. Mas a coisa do solista, eu acho que... O primeiro cara que me emocionou tocando foi o Zé, cara. O Zé foi meu professor, né. Então eu imitava ele em tudo. Assim como o Aquiles me imitou no início, o Everson imitou o Zé e o Altamiro imitou o Patápio Silva, e imitou o Benedito Lacerda. O músico quando ta começando eu acho que é muito natural você se espelhar num cara que te emociona tocando. O Montarroyos me emocionava tocando, mas não era aquela música que eu queria tocar. Depois foi que eu entendi.

Então eu acho que essa coisa da música, ela só tem sentido quando você toca uma música, quando você passa emoção. Eu vejo muitos músicos tocando assim... É, muito duro né. Muito preocupado na leitura, em tocar correto e não sei o que. Ai a emoção ela fica de lado. E isso... Ai eu chamo essa galera de sapato Vulcabras. (Risos). Só toca o que ta escrito. E isso é um defeito também, né? O cara que só toca lendo ele também é... É um defeito pior do que o cara que quem toca de ouvido. No meu pensamento. Porque o cara que toca de ouvido, a possibilidade dele aprender a ler é muito grande. É só começar a malhar, é matemático... Agora, o cara que não estuda o conceito harmônico, improvisar... É porque ele é preguiçoso. Porque tem trompetista que toca música erudita que toca bem outras músicas. O Moisés faz muito bem isso, o Joatan, o próprio Jessé Sadoc que toca erudito mas... O Aquiles. Então você destaca

assim, bons trompetistas que caminham bem nessa coisa da leitura. Lê tudo, vai lá, grava. Trabalha à beça. Enche a caixa de dinheiro. (Risos).

É, por exemplo, tem coisas que eu nem quero gravar. Tem muitas coisas na minha vida que eu recusei gravar porque não tinha muito a ver comigo. Aqueles negócios de pagode muito comercial. Eu nunca gostei de tocar isso. Então eu escolhi muito o som que eu queria tocar. Eu sempre dei muito valor a isso. E eu comecei muito novo a tocar com artista. Então isso pra mim foi bom. Na verdade, quando eu comecei a tocar show... Logo em seguida que eu comecei a viajar com o Melodia e com o Tim Maia... Eu ganhava dinheiro tocando com artista. Então eu tocava no naipe e por isso era convidado pra gravar algumas coisas, quando eu achava legal... Sempre tinha uma gravação por eu ta tocando com o Tim na época.

Porque na minha época tinha uma galera que era só de estúdio. Que era o Bidinho, Montarroyos... Eles gravavam tudo, mas sempre sobravam umas gravações. Isso pra mim foi muito bom porque eu acabava que tinha que tocar as coisas deles... Uma vez eu encontrei com Serginho trombone no avião e ele falou: Como é que você consegue tocar aquele negócio lá? Que a gente escreveu aquilo lá e dobramos aquilo tudo cortado e vocês tocam aquilo ao vivo com o Melodia. Então quer dizer, a gente sofria bastante. Mas tava novo. Tocava eu, Humberto e o Lúcio no naipe e a gente tirava aquelas coisas que eles gravavam tudo em etapa, né. E a gente tinha que reproduzir aquilo ao vivo. E ele me cumprimentou, ele falou: Pô cara, vocês reproduzem muito bem esse som ao vivo.

Então é isso, eu acho que a música de maneira geral, se ela não passa emoção... Eu vejo uns caras tocarem erudito que me emocionam. Aquele Sergei, tocando erudito... Eu fico emocionado vendo aquele cara tocar, não só pela técnica, mas porque você vê que o cara ta tocando aquilo ali mas porque ele ama aquilo ali. A maioria dos músicos do erudito que eu vejo tocando parece que passam pela música, não tem aquela coisa... Daquela vibração. O músico popular ele é mais vibrante na hora do improviso, de um solo. E isso sempre me chamou muito, minha atenção. Até mesmo na banda de música, quando eu via... Porque a banda a gente tocava mais engessado, mas quando tinha um bombardino tocando contraponto, aquilo me chamava a atenção. Normalmente o músico virtuoso ele... Ele começa a música no ouvido.

Juan Varela – E você acha que essa sua forma de tocar... Você consegue ver mudança disso durante a sua carreira?

Silvério Pontes – Ah, sem dúvidas!

Juan Varela – Por exemplo, comparando os primeiros discos com os últimos e até atualmente. Como você enxerga, isso é positivo? Como é isso pra você?

Silvério Pontes – Eu vejo isso ai como uma coisa ótima. Ainda bem que eu consegui registrar umas coisas lá atrás. E isso acontece nos discos de *Blue Note*, nos discos de *jazz.* Você pega os discos do Chet Baker mais novo, ele quebrando pau, tocando, improvisando bem... O Miles Davis, o Clifford Brown. O Clifford Brown morreu cedo, mas os trompetistas americanos conseguiram fazer uma carreira exatamente por conta dessa evolução de gravar tudo, né. Eles começaram a gravar novo, até velho. Ai você vê como é a trajetória da música, da maturidade. Eu acho que isso foi importante, eu fazer... É claro que tem muita coisa que eu gravei lá no primeiro disco e no segundo que eu jamais toco igual. Eu não toco nada igual do que eu já gravei. Nada! Aliás eu não toco nenhuma música igual, a mesma música no dia seguinte. Sempre tem um negócio diferente... Por que eu escolhi o choro? Porque ele possibilita isso, de você ser o intérprete, de você cada vez... A busca de tocar bonito. O choro é isso cara. O choro é uma música tão maravilhosa que ela poderia ser a base estrutural da música erudita brasileira. Porque eles falam que aqui tem uma música erudita, se ela começasse com o choro essa música tinha evoluído. Porque a única música brasileira que realmente evoluiu nos tempos que eu me entendo por gente como músico foi o choro.

Juan Varela – E sobre os discos que você gravou. Você sabe que eu estou estudando três faixas, uma do "Só Gafieira!", uma do "Tudo dança" e uma do "Ouro e Prata" que é o último disco da dupla. E eu queria saber se você lembra quais instrumentos que você usou nessas gravações.

Silvério Pontes – Sim, lembro. No "Só Gafieira!" eu gravei com um *cornet* King que eu tinha, que eu até doei pra banda lá na minha cidade. Quando eu consegui comprar um bom trompete. Eu fui tocar com o Cidade Negra, eu comprei um Bach 37 ai eu falei assim... Porque eu sempre tive muita dificuldade de ter um instrumento, entendeu? E eu via aqueles meninos lá pobre da minha cidade. Ai eu falei: Por que não doar esse instrumento? Ai eu doei, esse *cornet* ta lá na banda até hoje. Eu comprei esse *cornet* de um primo meu que tocava no Exército. Ai eu gravei o primeiro disco com ele, só o primeiro.

Juan Varela – O "Tudo dança", que é o segundo, você já gravou com o esse Bach 37 ou era outro?

Silvério Pontes – O "Tudo dança" eu já tinha comprado um Yamaha que foi o primeiro trompete que eu comprei com o Melodia quando eu viajei pra França. E esse trompete eu vendi e depois comprei esse Bach. Eu já gravei com o Bach 37 o segundo CD. O "Tudo dança" eu gravei em 1997 ou 98.

Juan Varela – Foi lançado em 99 se eu não me engano.

Silvério Pontes – É, mas a gente gravou um ano antes. Então foi 98. E eu já tinha esse Bach porque eu viajei com o Cidade Negra pros Estados Unidos e eu comprei em Miami. Então eu

gravei o disco todo com ele, depois... Eu gravei também, o "Tudo dança", algumas coisas com bombardino. Um bombardino velho.

Juan Varela – E o último disco da dupla, o "Ouro e Prata". Você lembra qual foi o trompete? Já é esse que você usa agora?

Silvério Pontes - Não, foi o Bach mesmo. Eu fiquei com esse Bach muitos anos. Eu só troquei esse Bach a pouco tempo, a troco do flugel da Adams. Eu troquei e depois eu comprei o 43 do... O Aquiles até foi comigo na casa do Guilherme Dias Gomes. Eu fui lá, ele tinha um monte de trompete ai quando eu toquei em todos, ai eu toquei no 43 e eu falei: Não, é esse que eu quero. Assim, eu vejo o Bach como o fusquinha do carros e como o Shure dos microfones, entendeu? O Bach é pau pra toda obra, ele resolve os assuntos. E eu vejo que é diferente. Eu agora comprei um 72 antigo e eu sinto falta do meu 37. Porque cada um tem uma especificidade, então eu vejo que o 43 é mais pesado, esse ai (referindo-se ao 72) é mais pra solista mas o 37 ele fica batendo a bola nos dois lados.

Mas eu gravei... Assim, depois que eu gravei com o flugel. O primeiro disco eu não usei flugel. Eu comecei a usar flugel porque eu comecei a ver o Montarroyos tocar com flugel e eu achava que aquele instrumento ia dar muito certo no choro. Eu acho que eu fui o primeiro a tocar flugel e gravar com esse instrumento o choro. Porque eu me lembro que logo em seguida que eu tocava com o Zé, o trompete funcionava melhor. Mas quando eu tocava com um flautista, com um clarinetista eu usava o flugel. Eu percebi que o flugel timbrava melhor com a flauta, com o bandolim. Porque ele fazia um pouco meio que Zé da Velha, mais pro grave. Eu sempre gostei de instrumento com som mais grave, eu não sou trompetista que fico com preocupação de ficar tocando nota aguda.

Juan Varela – Até a coisa do bombardino mesmo que você tinha falado, né.

Silvério Pontes – É. O que me encanta mais é a sonoridade mais pro trombone do que pro trompete, engraçado né. E hoje eu uso muito mais o flugel porque os meus companheiros de música hoje... É, mais flauta e sax soprano. Quando usa um tenor ai eu as vezes boto um trompete, mas eu acho que o timbre do flugel é muito especial pra tocar choro.

Juan Varela - E sobre essas músicas que são as que eu to analisando mais a fundo. Eu queria saber como você aprendeu a tocar esses. Eu acho que Os cinco companheiros do primeiro...

Silvério Pontes – De ouvido. De orelha. Essa música aqui tem mil maneiras de tocar, eu me lembro que (Pegou o trompete e tocou os 4 primeiros compassos da primeira parte). Eu vi o Zé da Velha tocando essa música e eu falei: Caramba, vou aprender. Ai eu aprendi de orelha. Eu gravei ela numa fitinha e toquei exatamente como o Zé toca.

Muita coisa eu aprendi de orelha cara, não tinha partitura. Eu só fui ler essa partitura, Os cinco companheiros, quando saiu um livro. E ai eu falei: Caramba, eu to tocando tudo diferente do que ta escrito. Tem muita coisa que eu gravei que eu vejo que é diferente mesmo, entendeu? Mas isso foi bom pra mim porque eu acabei descobrindo um caminho sem querer. Porque se eu tivesse tocando na íntegra, me preocupando muito com aquele ponto, ou com aquela pausa, com aquela interpretação, não botar uma dinâmica, ou de não botar uma coisa rítmica... Eu me preocupo muito com a parte rítmica do instrumento. Você pode ver que eu gosto muito de tocar balançando o tempo todo, a síncope eu uso muito nos improvisos. E as vezes nos improvisos que eu vejo que tem muita nota, o bandolim adora botar muita nota, o flautista, o saxofonista. Ai eu boto bem pouca nota pra ficar diferente. Então isso acaba tendo uma coisa diferente dentro do conceito de um conjunto, entendeu? Porque se você tocar muita nota, você é um virtuoso. Tem gente que toca super bem muita nota, tem outros que enrolam. A maioria enrola.

Você vê, o Hamilton toca super bem muitas notas, o próprio Yamandu. Você fala assim: Não vai dar. E dá. Quer dizer, é incrível. Tem uns cara que realmente... Agora, o mundo do choro, ele é sempre um desafio. Mesmo você tocando aquela música muitos anos, você sempre tem um desafio pra passar por ali. Porque ali é sempre um abismo. Isso vai ser a vida inteira. Você se preocupar com... Por exemplo, você pode tocar um choro simples mas ele sempre vai ter uma coisa, uma nota que espirra. Se você toca um choro inteiro e espirrou uma nota... Os professores, os que tão perto vão lembrar só daquela que espirrou. (Risos). Principalmente professor, né. (Risos). [...] Eu não tenho medo de encarar essa música, sabe. O choro é um desafio pra vida toda, você nunca vai ter moleza tocando choro. Então pra mim isso foi muito bom porque, hoje eu sei que eu posso cortar um monte de coisa dentro daquele conceito. Tocar uma coisa mais simples, não preciso tocar aquelas notas todas na íntegra. O importante é o sentido, você saber que aquela música... Você não ta mudando a melodia de ninguém, mas você cortar uma nota pra você respirar pra você não morrer na música, isso é importante né. É muito importante ter esse entendimento.

Juan Varela – A última perguntar que eu tenho aqui, Silvério. Ela tem tudo a ver com isso que você acabou de falar. Quais seriam, quais são os principais desafios que você enxerga pro trompetista que quer começar a tocar e estudar choro. Quais são os principais desafios que você acha que o trompetista vai encontrar?

Silvério Pontes – É, a primeira coisa que eu acho que o jovem que quer começar a tocar choro. Ele tem que ouvir, o primeiro trabalho é escutar. Escutar quem já tem trajetória, quem já fez...

Porque como é que você vai ser um artista, um músico, um intérprete dessa música se você não conhece a história dessa música?

Assim como o *jazz*, um trompetista, o Wynton Marsalis, ele escutou todos os grandes trompetistas. Ele tem que saber quem traz esse legado lá de trás. Ele tem que ouvir desde Callado até os dias de hoje. Porque isso vai te dar uma bagagem... O americano você fica ouvindo como é que ele vai fazer o caminho da improvisação no *jazz*, como é que o cara ta pensando aquilo ali. E no choro é a mesma coisa, como é que o cara ta pensando aquela melodia, como é que ele vai usar alguma coisa pra fazer aquilo ali soar bonito. Porque normalmente o choro é uma música mais difícil de tocar do que o *jazz*, inclusive é mais difícil pra improvisar também.

Porque o choro, se você não decora a melodia, você não improvisa. Se você ficar lendo a harmonia no dois por quatro, que é muito rápido. Você não vai se dar bem. A base estrutural do improviso do choro, pra mim é o contraponto. Você partir de pouca nota, saber pra onde vai a harmonia. Mas pra isso, a base é você decorar a melodia. Se você decora a melodia, você sabe pra onde vai o caminho.

Eu harmonizo as minhas coisas tudo com o trompete, cara. Ah, o Silvério não sabe a harmonia. Eu sei. Das coisas que eu toco, eu sei pra onde vai a harmonia. Das coisas que eu não sei... Nem me interessa também, porque não é coisa que eu escolhi pra tocar. Mas quando eu gosto de uma coisa, que eu escolho aquilo pra tocar. Ai eu vou aprender a harmonia, vou arpejar, vou fazer o contraponto, vou estudar dessa forma.

Então, eu acho que a primeira coisa que o jovem precisa pra tocar choro. Não é nem boa leitura. É ouvir e praticar, prática de conjunto. Porque não adianta você ser um virtuoso, tocar super bem, se você não respeita o outro que ta tocando com você. Porque a roda de choro, essa comunicação que o choro é, ela só fica válida quando você tem o seu espaço e você respeita o espaço de todo mundo. Porque muda a timbragem. Então é muita coisa que se aprende ao mesmo tempo quando você pratica na roda. Porque se você pegar um choro do Pixinguinha pra ler ele. Ah, vou pegar aqui um pandeiro e vou ficar tocando esse choro. Ótimo, você estudar assim é muito bom. Mas a prática de conjunto, você tocar com 7 cordas, com pandeiro, numa roda. Amadurece muito cedo o músico.

Porque não adianta o cara ter boa técnica... Eu até nem gosto muito dos choros do Porfírio Costa porque parece que ele queria mostrar técnica. Então eu sou muito mais fã do Bomfiglio porque o Bomfiglio era melodista né. O Pixinguinha não, o Pixinguinha não trabalhava com pausa, a escrita dele... O jeito dele tocar, ele já fazia assim mesmo porque era pro saxofone, flauta. É diferente, né. Ele não pensava no trompete pra tocar choro. O Bomfiglio

não, pensava na respiração... Então, eu aconselho assim. O que é importante pro garoto começar? Ouvir, praticar e estudar em casa com o pandeiro. Isso ajuda bastante porque você pode brincar com o ritmo. Não adianta você botar o metrônomo, tocando tudo staccato não. Ligar as notas e tocar como se tivesse cantando. (Canta os 2 primeiros compassos da primeira parte do choro Vou vivendo, de Pixinguinha). Solfejar, cantar um choro. (Canta os 6 primeiros compassos da terceira parte do choro Bole Bole de Jacob do Bandolim). Olha quanta coisa você bota ai, (Volta a cantar os 2 primeiros compassos do mesmo trecho) você bota um vibrato, bota um ornamento. Então cantar o choro, a melodia sem uma letra é importante porque você descobre o seu caminho de interpretação.

Ninguém toca igual, ô Juan. O Aquiles ficou um bom tempo me imitando, ele toca muito parecido comigo. Uns trejeitos, aquela coisa de fazer os ornamentos bem parecidos comigo mas hoje já toca diferente. Ele já descobriu um caminho mas as vezes confundia um pouco o som dele com o meu né. Porque ele me ouvia muito, cara. E o próprio Everson, até assim, é incrível como ele consegue fazer o som do Zé, do Nelsinho, do Raul e do Roberto Marques no trombone.

É isso, eu acho que a música ela precisa ser exercitada, ser tocada sempre. E você tem que sempre ter um ídolo que você respeita pra você traçar o seu caminho, descobrir o seu caminho. Porque você também não pode ficar tocando igual seu mestre, né. Eu não posso ficar tocando igual o Montarroyos que é o cara que eu admirava. Eu descobri o meu caminho tocando choro. Eu não posso tocar igual ao Zé, porque o Zé tocava trombone. Eu faço até um monte de coisa, uns trejeitos no trompete amaciando a nota por conta do trombone. Você pode ver que eu... Essa coisa de fazer... (Pega o trompete e toca os 15 primeiros compassos da primeira parte do choro Vou Vivendo do Pixinguinha, com glissando imitando um trombone). Quer dizer, essa música e outras músicas, qualquer choro você pode tocar interpretando do seu jeito. Porque isso que é o grande barato dessa música. É por isso que as vezes, o músico que só sabe ler não aprende a tocar. Porque não tem humildade de ouvir, porque ouvir é humildade. Ouvir quem sabe. Por isso quem é mais humilde aprende mais.

Juan Varela – Pô, que beleza Silvério. Obrigado! Essa foi a entrevista pro Programa de Pós Graduação em Música, PPGM, da UNIRIO. Hoje é dia 30/11/2023. É isso, obrigadão Silvério.

Silvério Pontes – É muito assunto, né. Pô, eu fico muito feliz e grato a você Juan. Porque, me emociona. Eu me lembro quando você me procurou pra estudar choro, e eu me lembro que falei assim, seu pai falou comigo: Ele quer ser músico, profissional. Então ele vai lá pra faculdade, procura o Nailson pra você estudar a técnica do instrumento pra você fazer universidade. Mas confesso que quando você chegou aqui pra estudar o choro, eu vi que faltava muita coisa pra tocar choro. E você hoje ta tocando muito bem. Eu vi aquele show que você gravou com o Léo

e eu fiquei assim, muito emocionado e grato por ter conseguido passar uma coisa pra você. Eu acho que é isso, é que a vida nos ensina e hoje eu aprendo com você também e essa coisa da gente aprender com todo mundo. De você ta atento, seus ouvidos atentos, os olhos atentos, pra você aprender com o mais jovem, com o mais velho. Normalmente a gente aprende com quem tem mais experiência mas hoje em dia tem muito músico com muita técnica, mas falta esse lado do coração que precisa ser exercitado. E a música ela é emoção pura, não adianta você ser um baita de um músico se você não passa emoção. A emoção ela é a base estrutural pro solista. Imagina você chegar num palco e ficar lendo uma partitura, não dá você é solista vai ficar lá com a parte na frente. Com aquele estante horroroza. Não, aprende em casa, estuda, toca de várias formas e na hora de interpretar você tem que ta ali de peito aberto pra tocar quem ta te ouvindo. Pra você agradar e conquistar aquele público. E a gente toca pra quem é público, a gente não toca pra músico. Nunca se preocupa em tocar pra músico, principalmente pra professor, ele vai sempre te criticar. (Risos).

Juan Varela – Obrigado Silvério!

Após desligar a câmera

Silvério Pontes – As universidade do Brasil precisam rever os conceitos no ensino, a música regional de cada região é muito rica pra não ser valorizada. O frevo, forró, choro, baião, maracatu e tantas outras. Assim como o choro veio do erudito e teve uma evolução rítmica e na improvisação, assim como *jazz*, o tango e tantas outras no mundo. A base da música brasileira não pode ficar presa a uma obrigatoriedade no mundo erudito e perder essa riqueza de variedades da música brasileira. Reflexão de um simples chorão.

Anexo C – Transcrições

1. Cinco Companheiros - Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha)

ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério; VARELA, Juan Lucas Neves. Cinco Companheiros. Transcrição de Juan Lucas Neves Varela da obra de Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha), gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD "Só Gafieira!". Kuarup. Rio de Janeiro: Edição do Transcritor, 2023.

2. O bom filho a casa torna – Bomfiglio de Oliveira

ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério; VARELA, Juan Lucas Neves. O bom filho a casa torna. Transcrição de Juan Lucas Neves Varela da obra de Bomfiglio de Oliveira, gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD "Tudo dança: Choros, Maxixes e Sambas". Rob Digital. Rio de Janeiro: Edição do Transcritor, 2023.

3. Casa Nova - Carmelino Veríssimo de Oliveira (Pedroca)

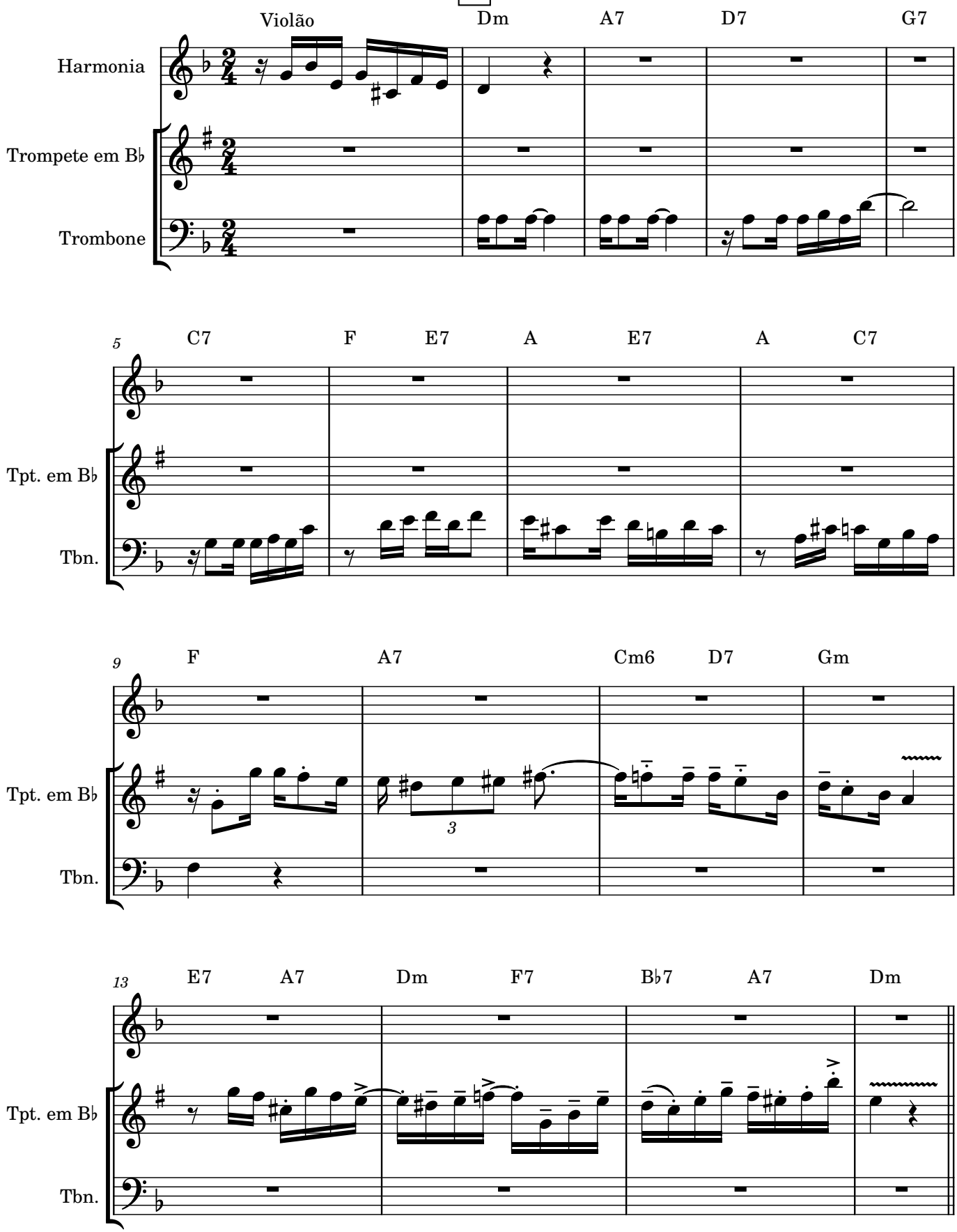
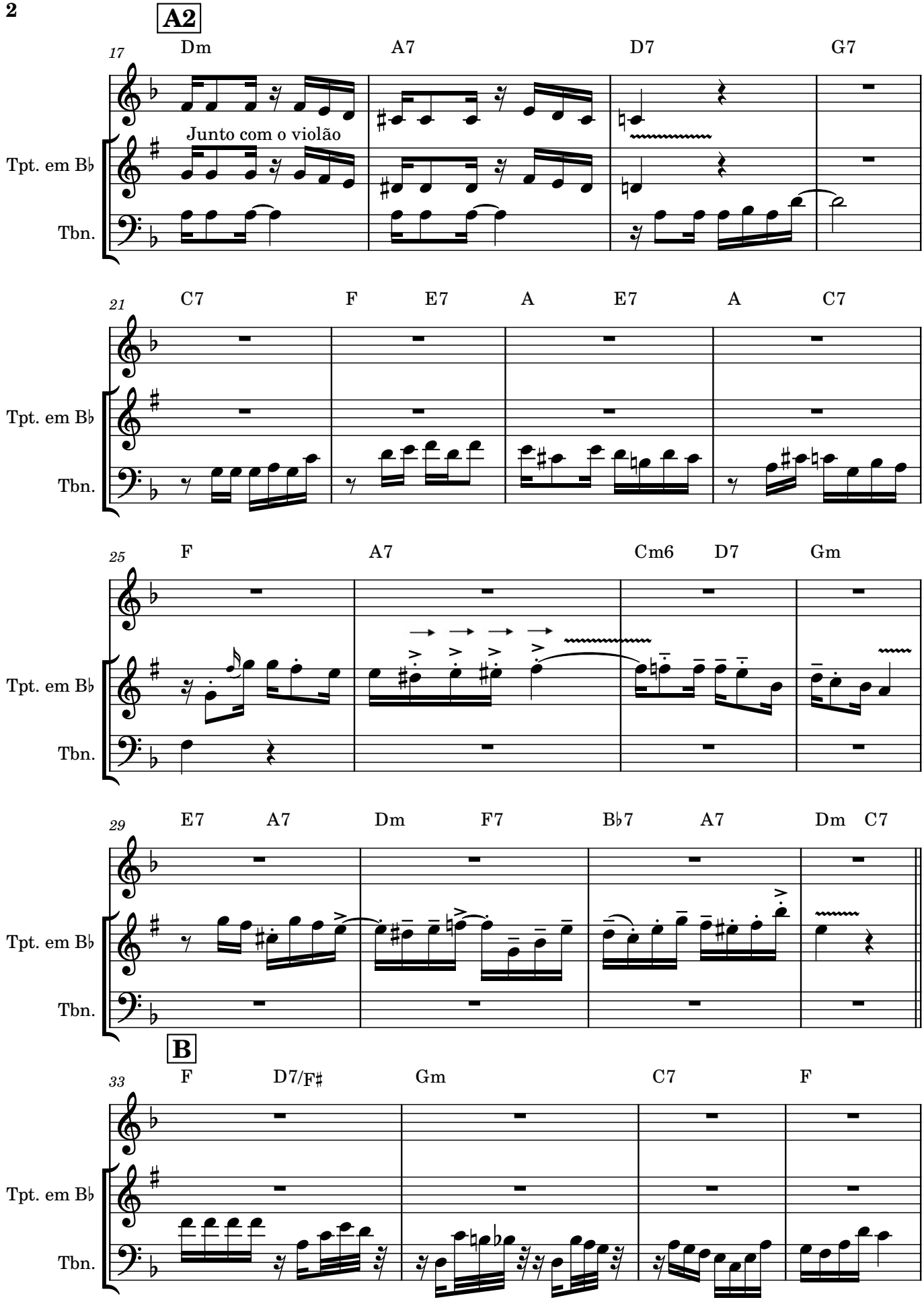
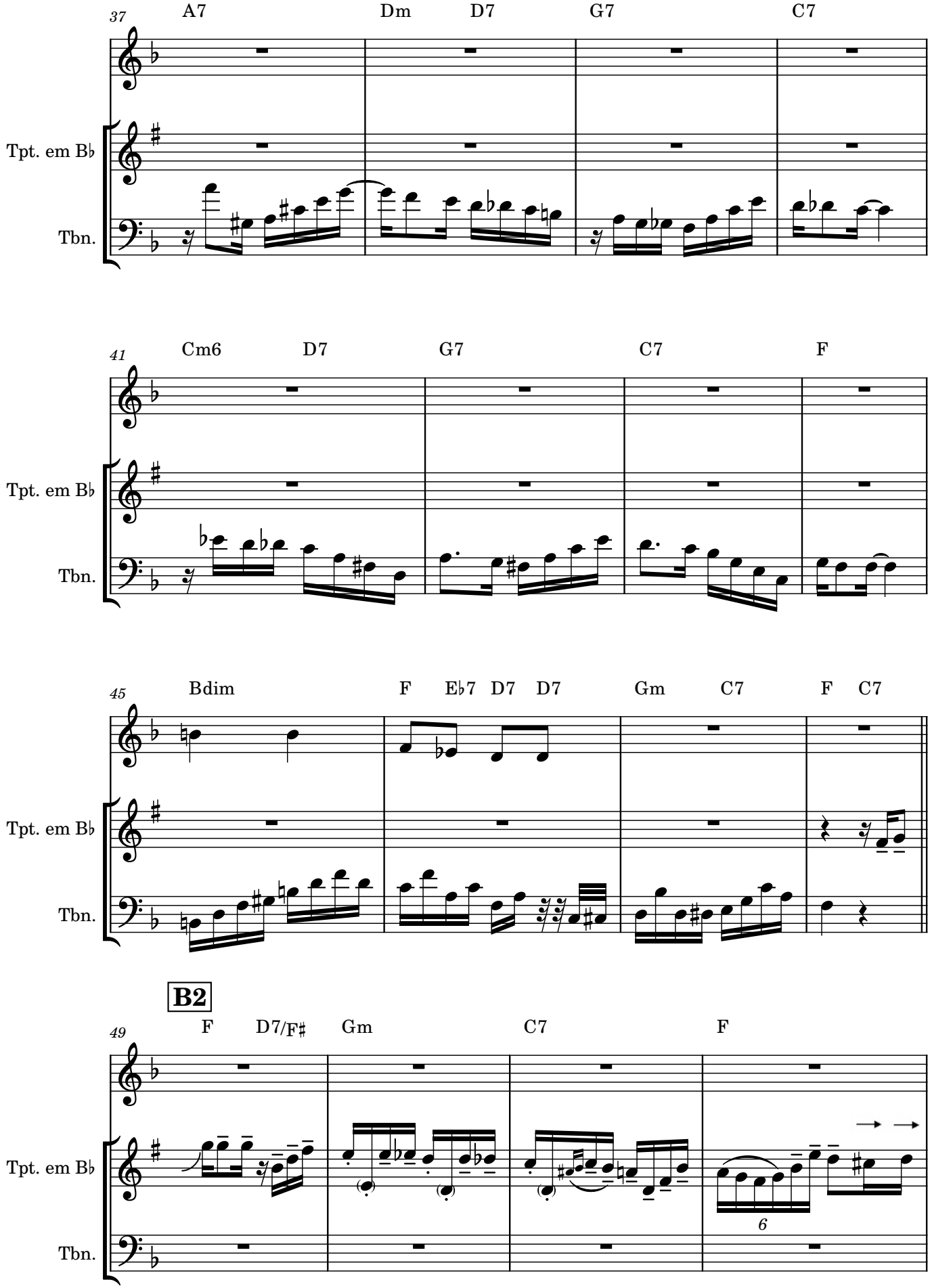
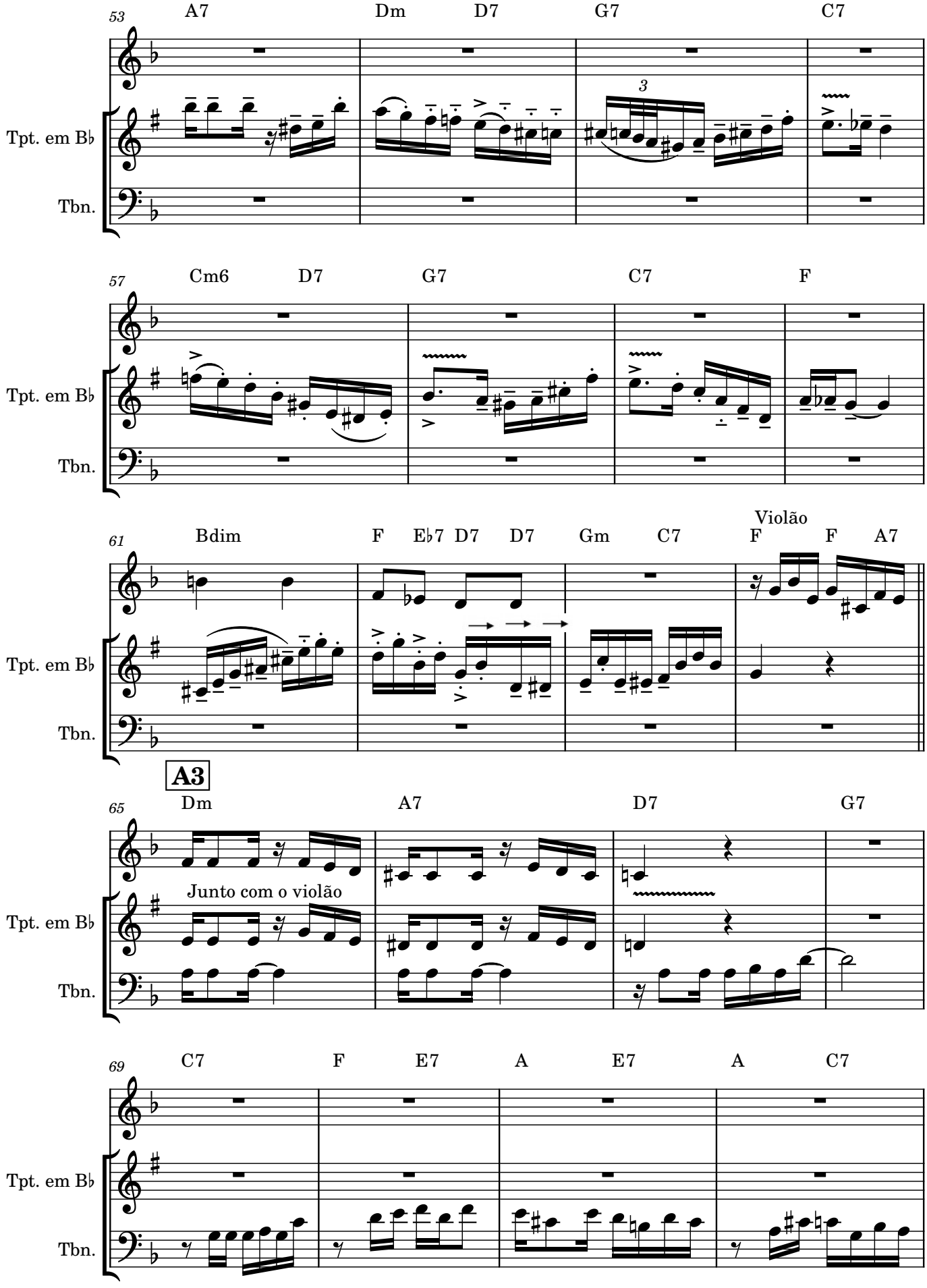
ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério; VARELA, Juan Lucas Neves. Casa Nova. Transcrição de Juan Lucas Neves Varela da obra de Carmelino Veríssimo de Oliveira (Pedroca), gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD "Ouro e Prata". Des Arts. Rio de Janeiro: Edição do Transcritor, 2023.

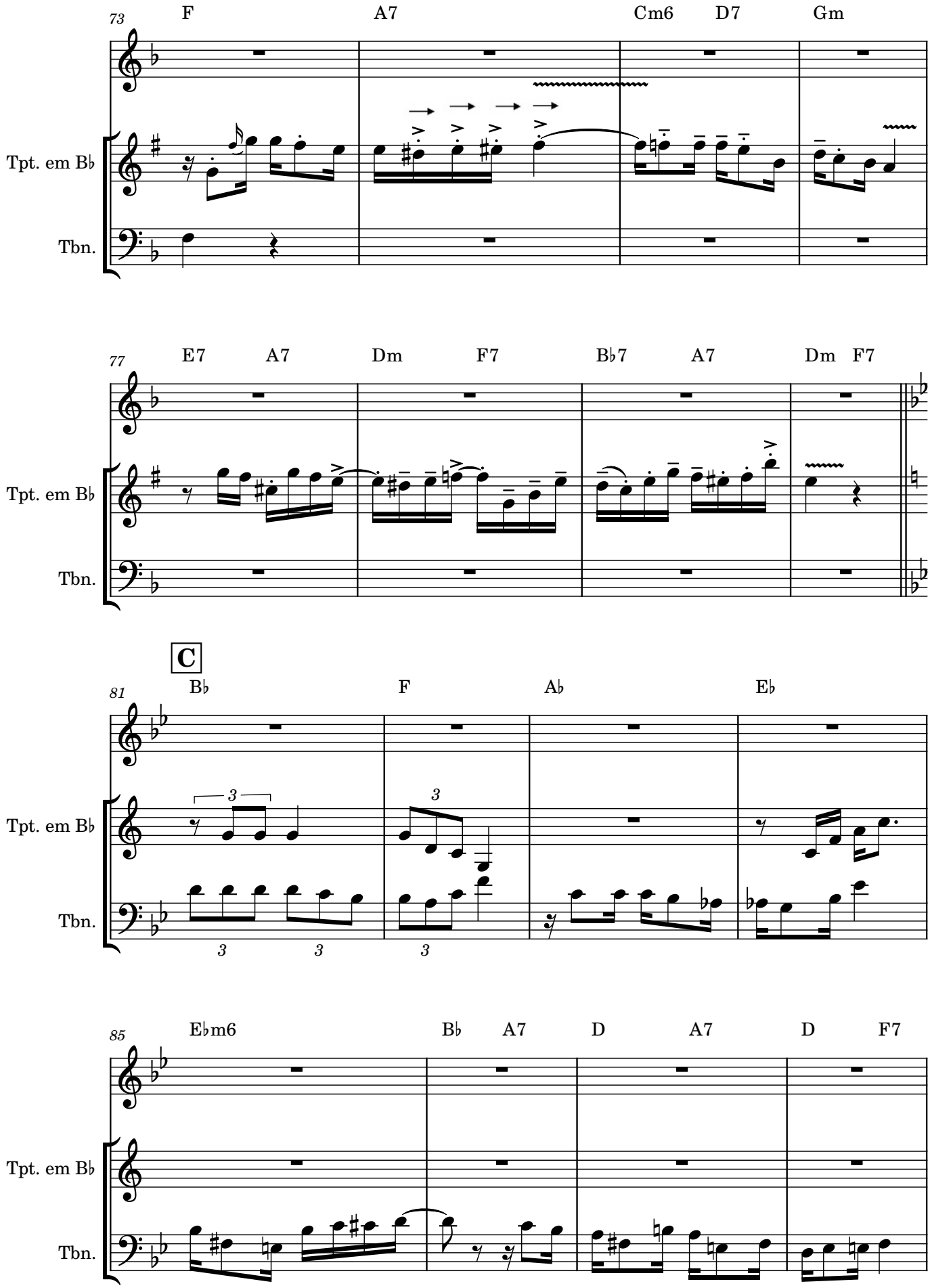
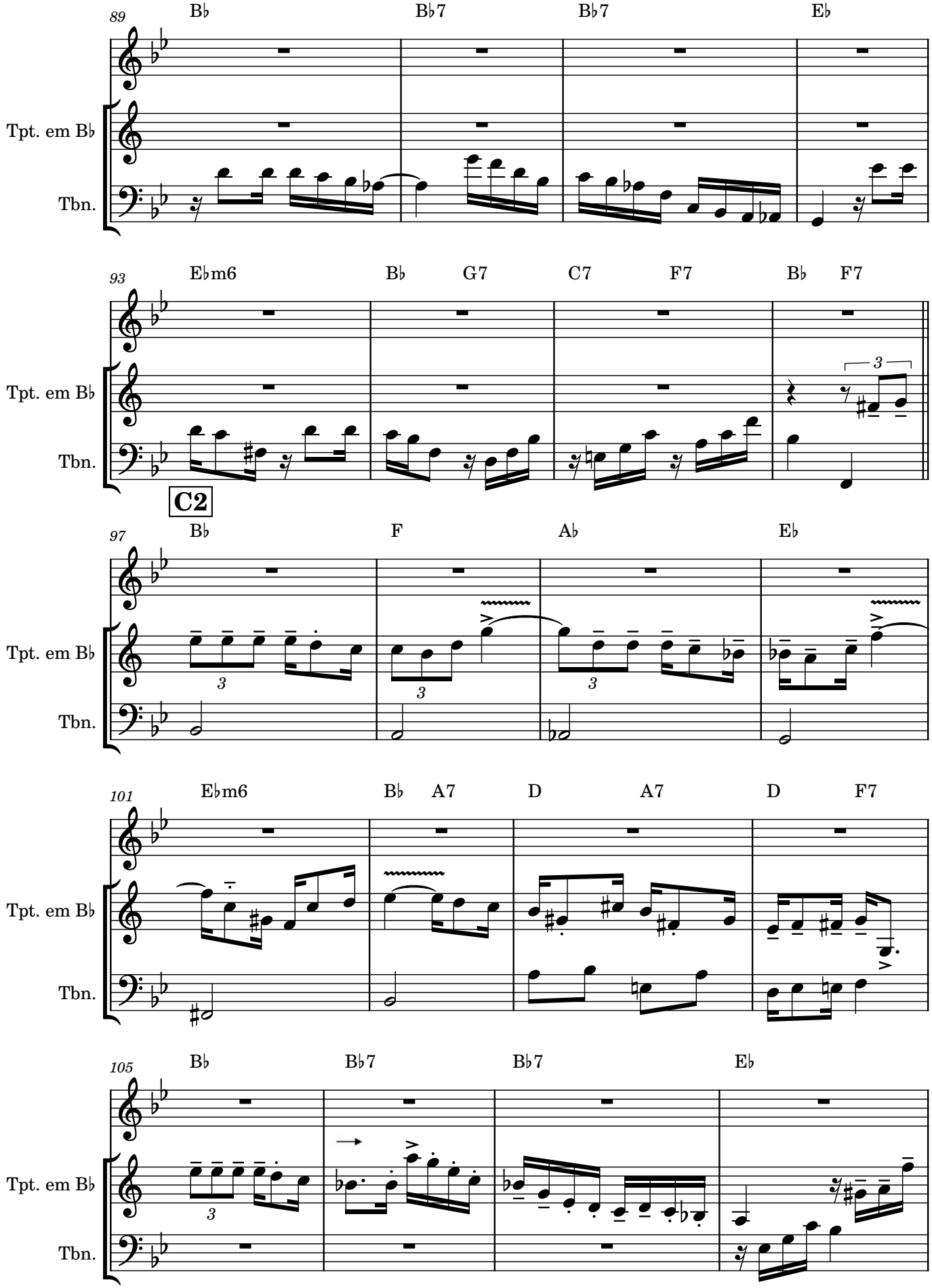
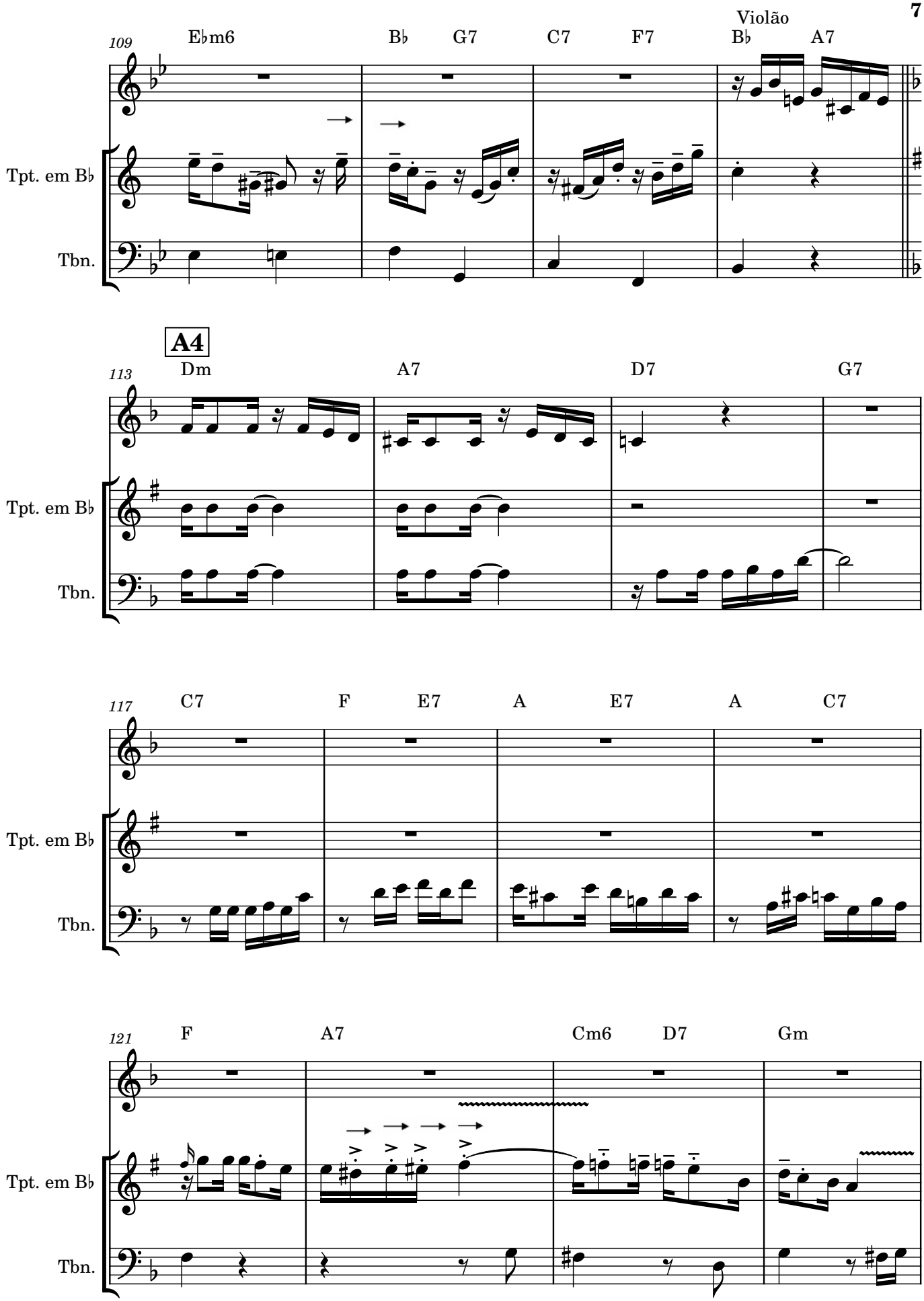
Os Cinco Companheiros

Na *performance* de Zé da Velha e Silvério Pontes

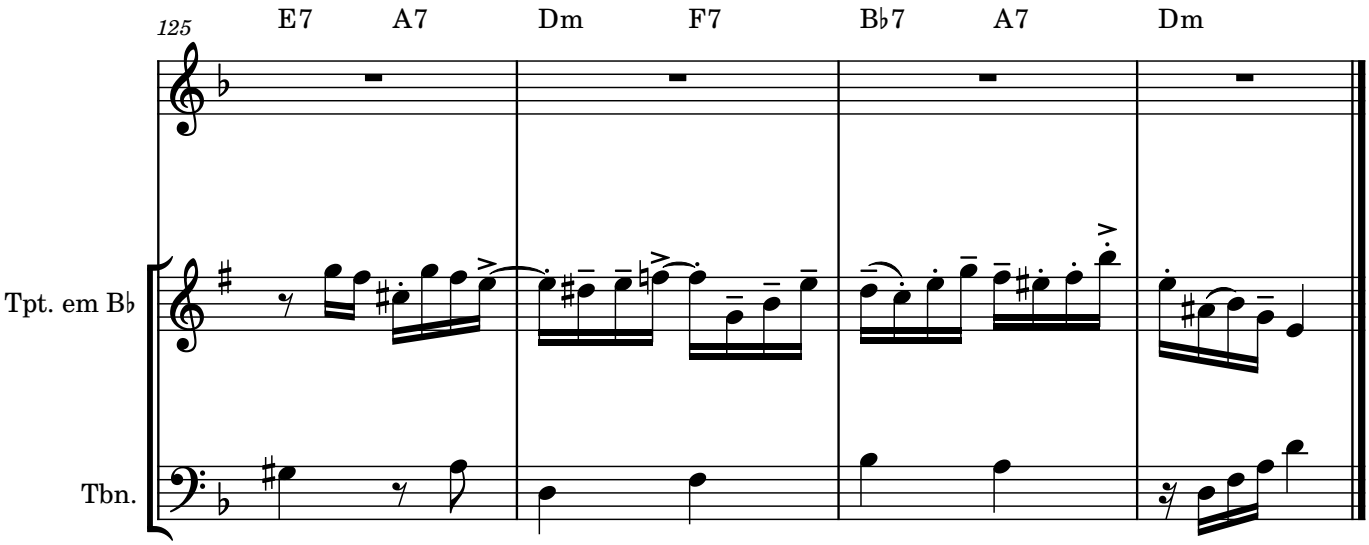
CD Só Gafieira! (1995)

Pixinguinha

A

A2
17
Dm
A7
D7
G7
Junto com o violão
Tpt. em B♭
Tbn.
21
C7
F
E7
A
E7
A
C7
25
F
A7
Cm6
D7
Gm
29
E7
A7
Dm
F7
B♭7
A7
Dm
C7
B
33
F
D7/F♯
Gm
C7
F

37
A7
Dm
D7
G7
C7
Tpt. em B♭
Tbn.
41
Cm6
D7
G7
C7
F
Tpt. em B♭
Tbn.
45
Bdim
F
E♭7
D7
D7
Gm
C7
F
C7
Tpt. em B♭
Tbn.
B2
49
F
D7/F♯
Gm
C7
F
Tpt. em B♭
Tbn.
6

53
A7
Dm
D7
G7
C7
Tpt. em B♭
Tbn.
3
57
Cm6
D7
G7
C7
F
Tpt. em B♭
Tbn.
61
Bdim
F
E♭7
D7
D7
Gm
C7
F
Violão
F
A7
Tpt. em B♭
Tbn.
A3
65
Dm
A7
D7
G7
Junto com o violão
Tpt. em B♭
Tbn.
69
C7
F
E7
A
E7
A
C7
Tpt. em B♭
Tbn.

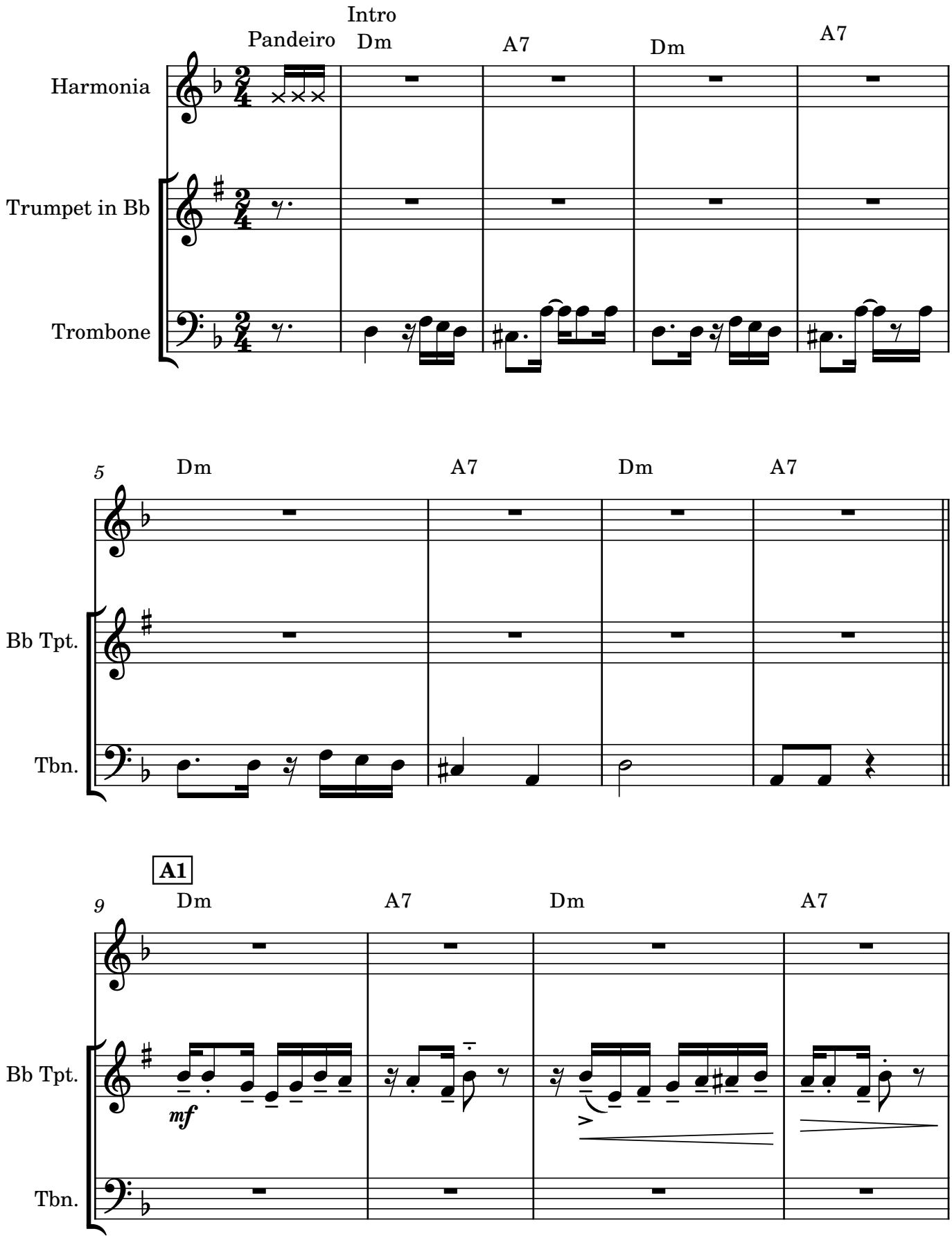
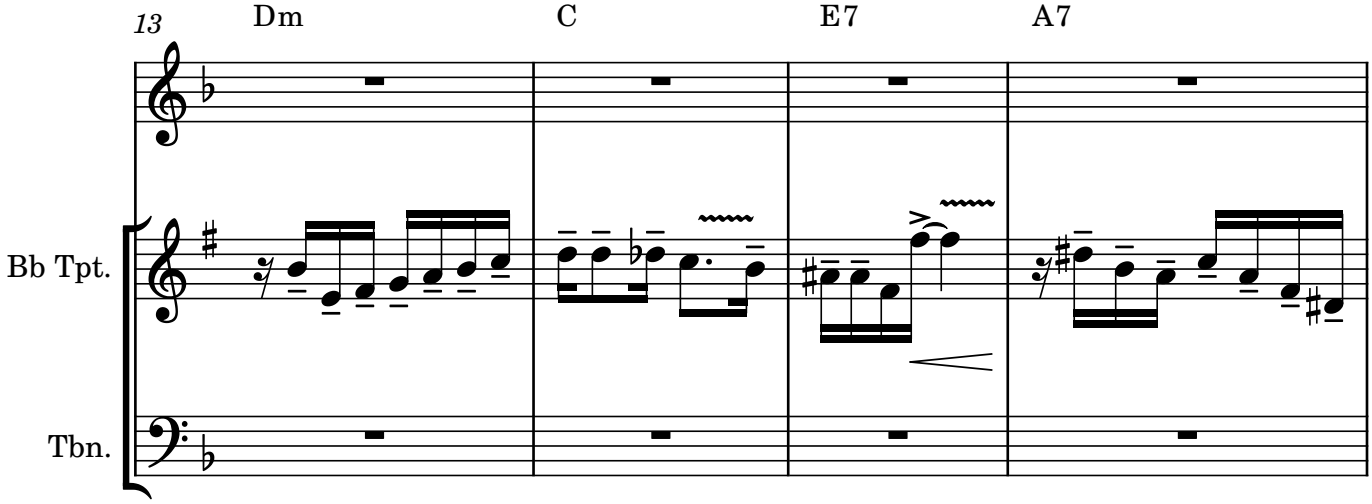

73
F
A7
Cm6
D7
Gm
Tpt. em B♭
Tbn.
77
E7
A7
Dm
F7
B♭7
A7
Dm
F7
Tpt. em B♭
Tbn.
C
81
B♭
F
A♭
E♭
Tpt. em B♭
Tbn.
85
E♭m6
B♭
A7
D
A7
D
F7
Tpt. em B♭
Tbn.

89
B♭
B♭7
B♭7
E♭
Tpt. em B♭
Tbn.
93
E♭m6
B♭
G7
C7
F7
B♭
F7
3
C2
97
B♭
F
A♭
E♭
3
101
E♭m6
B♭
A7
D
A7
D
F7
105
B♭
B♭7
B♭7
E♭

Violão
109
E♭m6
B♭
G7
C7
F7
B♭
A7
Tpt. em B♭
Tbn.
A4
113
Dm
A7
D7
G7
Tpt. em B♭
Tbn.
117
C7
F
E7
A
E7
A
C7
Tpt. em B♭
Tbn.
121
F
A7
Cm6
D7
Gm
Tpt. em B♭
Tbn.

8

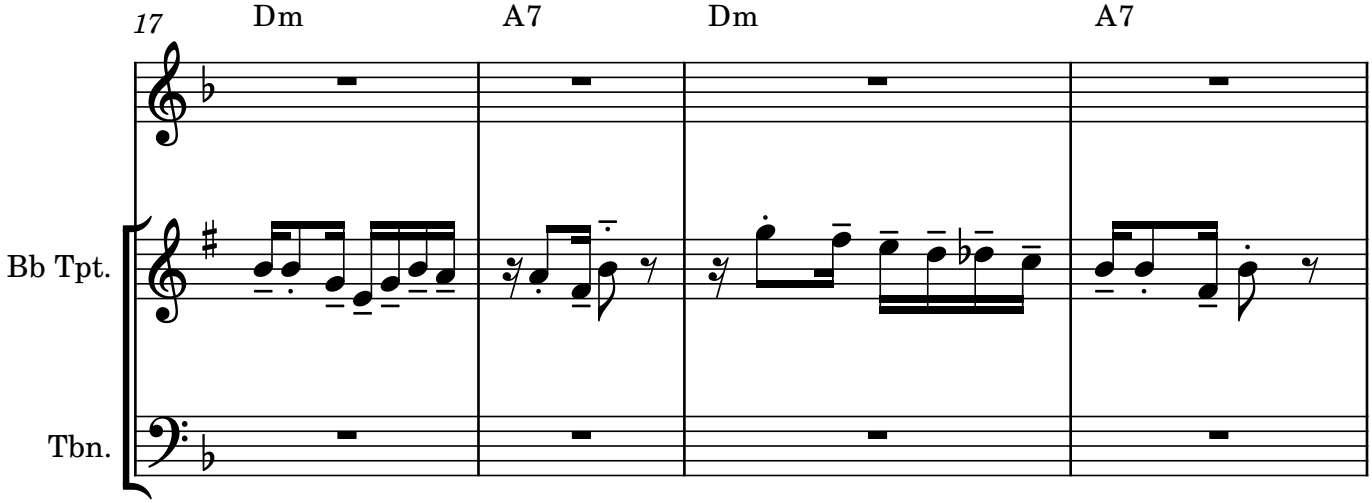


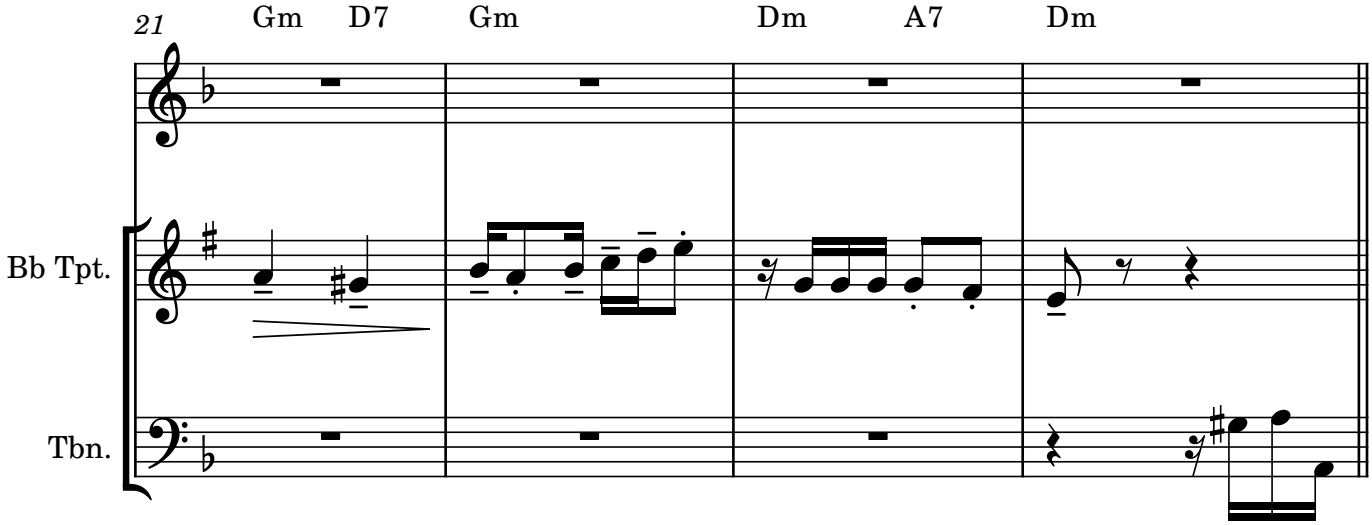
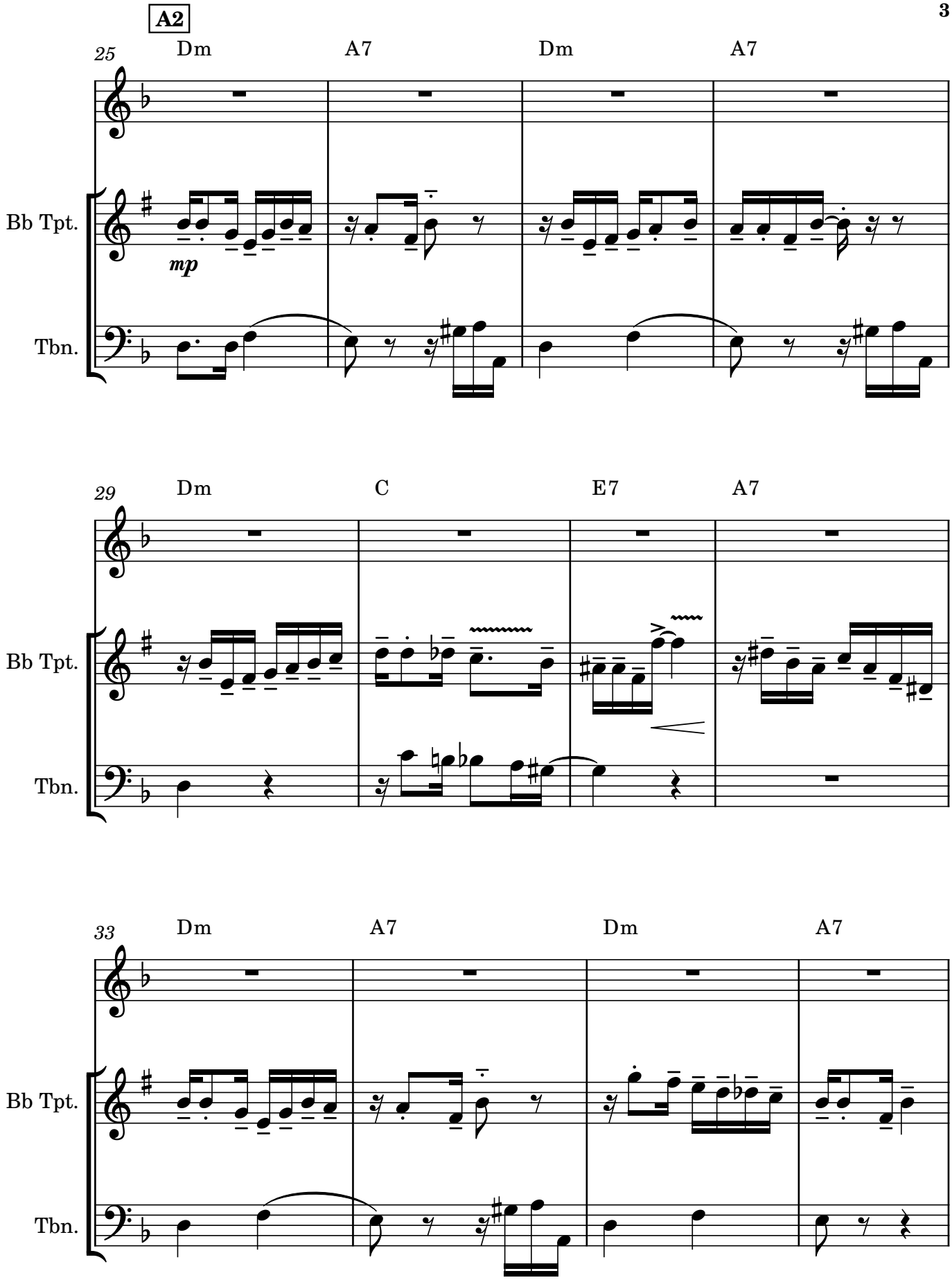
O bom filho a casa torna

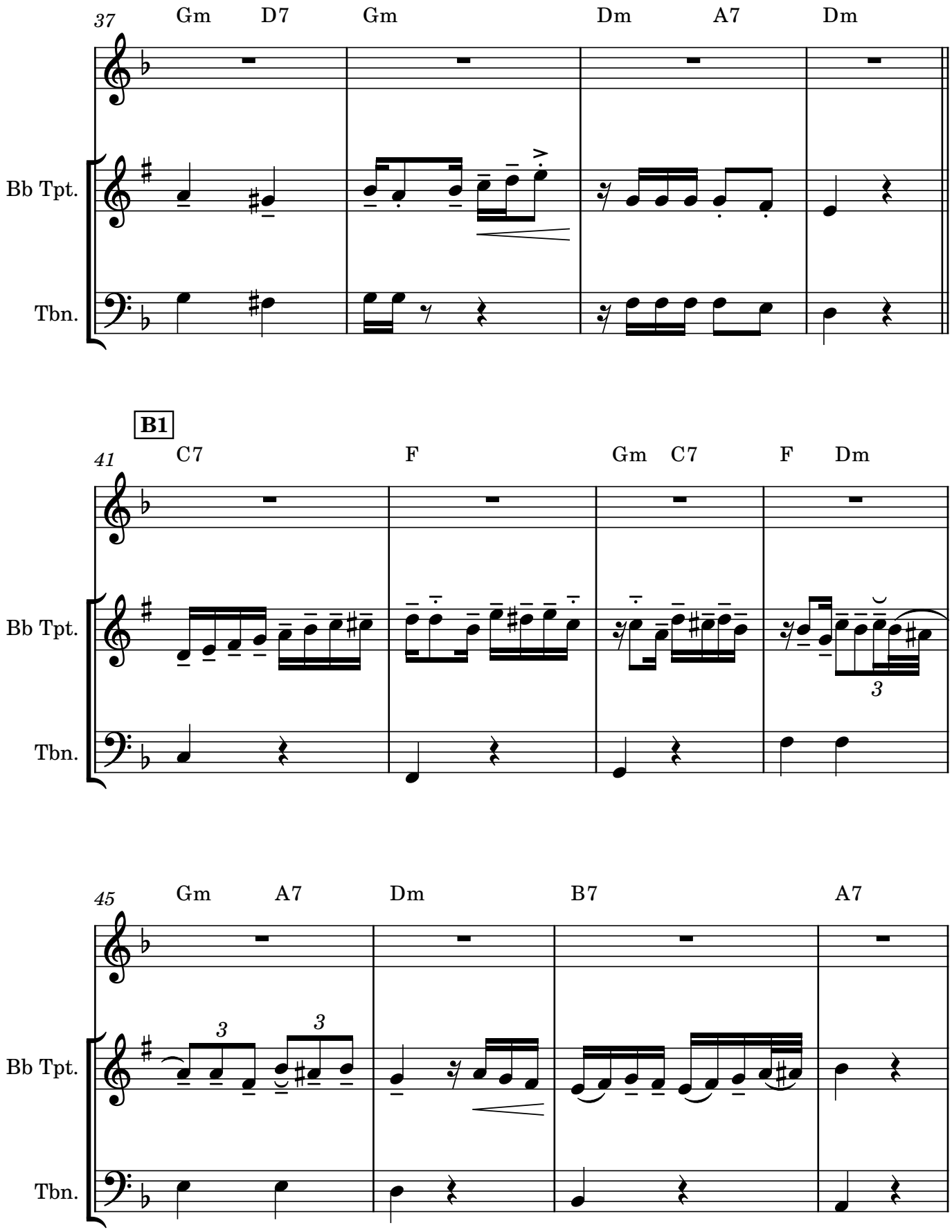
Na *performance* de Zé da Velha e Silvério Pontes
CD Tudo Dança: Choros, Maxixes e Sambas (1999)

Bomfiglio de Oliveira

©

13
Dm
C
E7
A7
Bb Tpt.
Tbn.

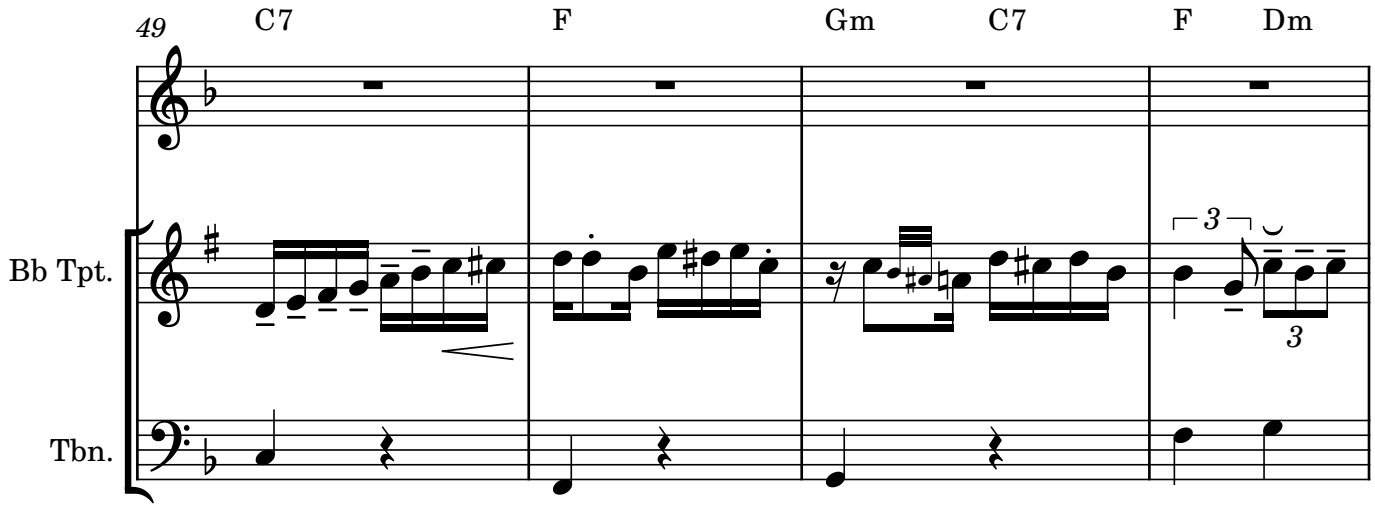

17
Dm
A7
Dm
A7
Bb Tpt.
Tbn.

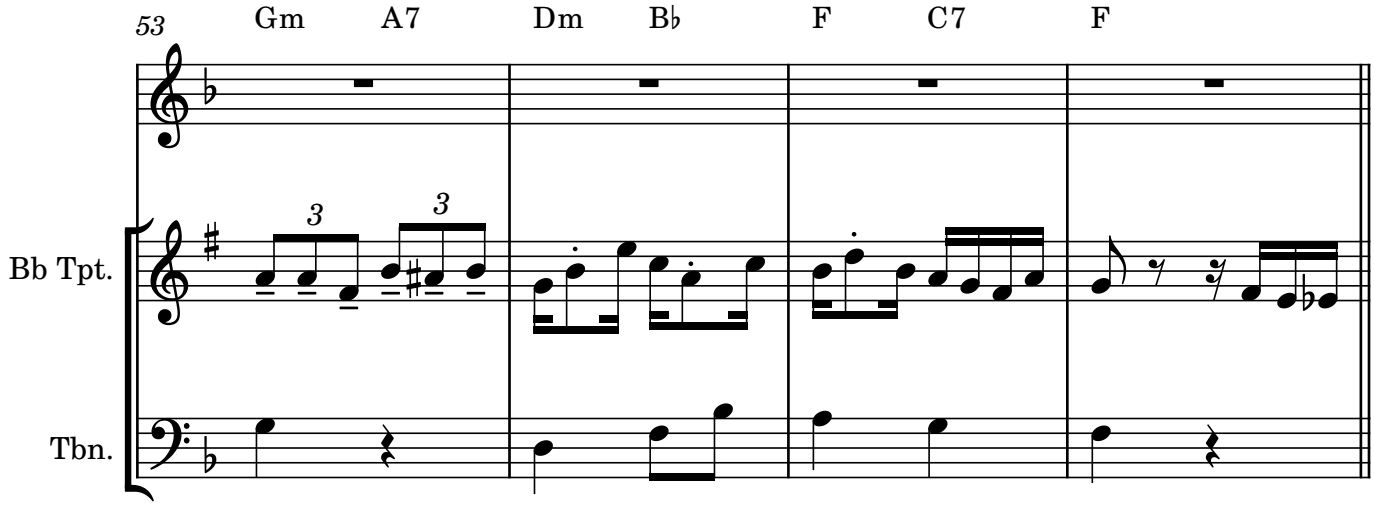

21
Gm
D7
Gm
Dm
A7
Dm
Bb Tpt.
Tbn.

©

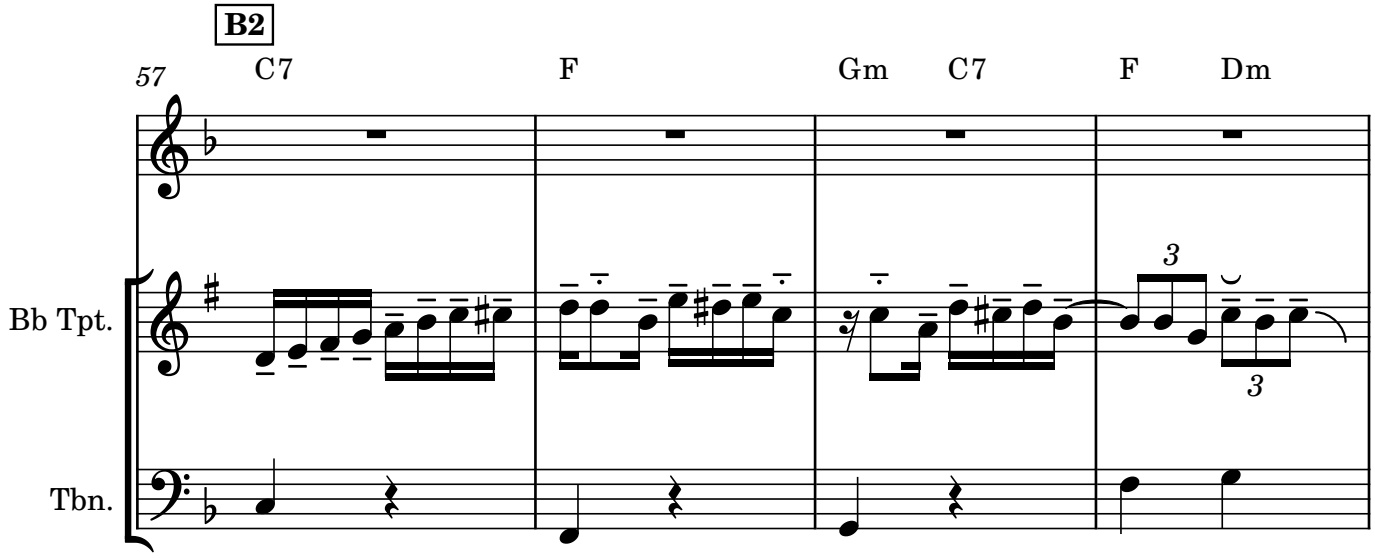
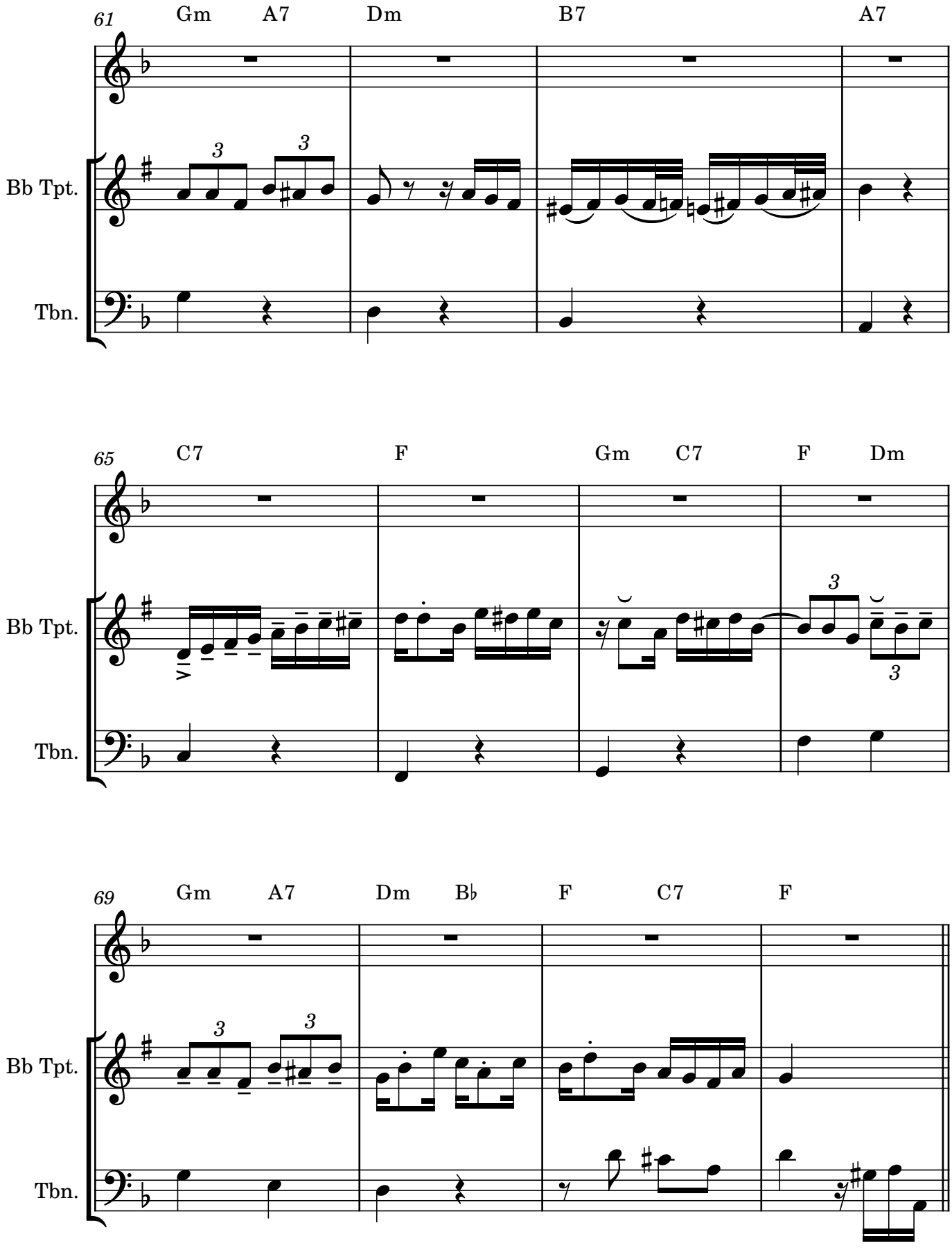
A2
25
Dm
A7
Dm
A7
Bb Tpt.
Tbn.
mp
29
Dm
C
E7
A7
Bb Tpt.
Tbn.
33
Dm
A7
Dm
A7
Bb Tpt.
Tbn.

©

37
Gm
D7
Gm
Dm
A7
Dm
Bb Tpt.
Tbn.
B1
41
C7
F
Gm
C7
F
Dm
Bb Tpt.
Tbn.
3
45
Gm
A7
Dm
B7
A7
Bb Tpt.
Tbn.
3
3

©


49
C7
F
Gm
C7
F
Dm
Bb Tpt.
Tbn.
3
3


53
Gm
A7
Dm
B♭
F
C7
F
Bb Tpt.
Tbn.
3
3


B2
57
C7
F
Gm
C7
F
Dm
Bb Tpt.
Tbn.
3
3

©

61
Gm
A7
Dm
B7
A7
Bb Tpt.
Tbn.
65
C7
F
Gm
C7
F
Dm
Bb Tpt.
Tbn.
69
Gm
A7
Dm
B♭
F
C7
F
Bb Tpt.
Tbn.

©

A3

73

Dm A7 Dm A7

Bb Tpt.

Tbn.

77

Dm C E7 A7

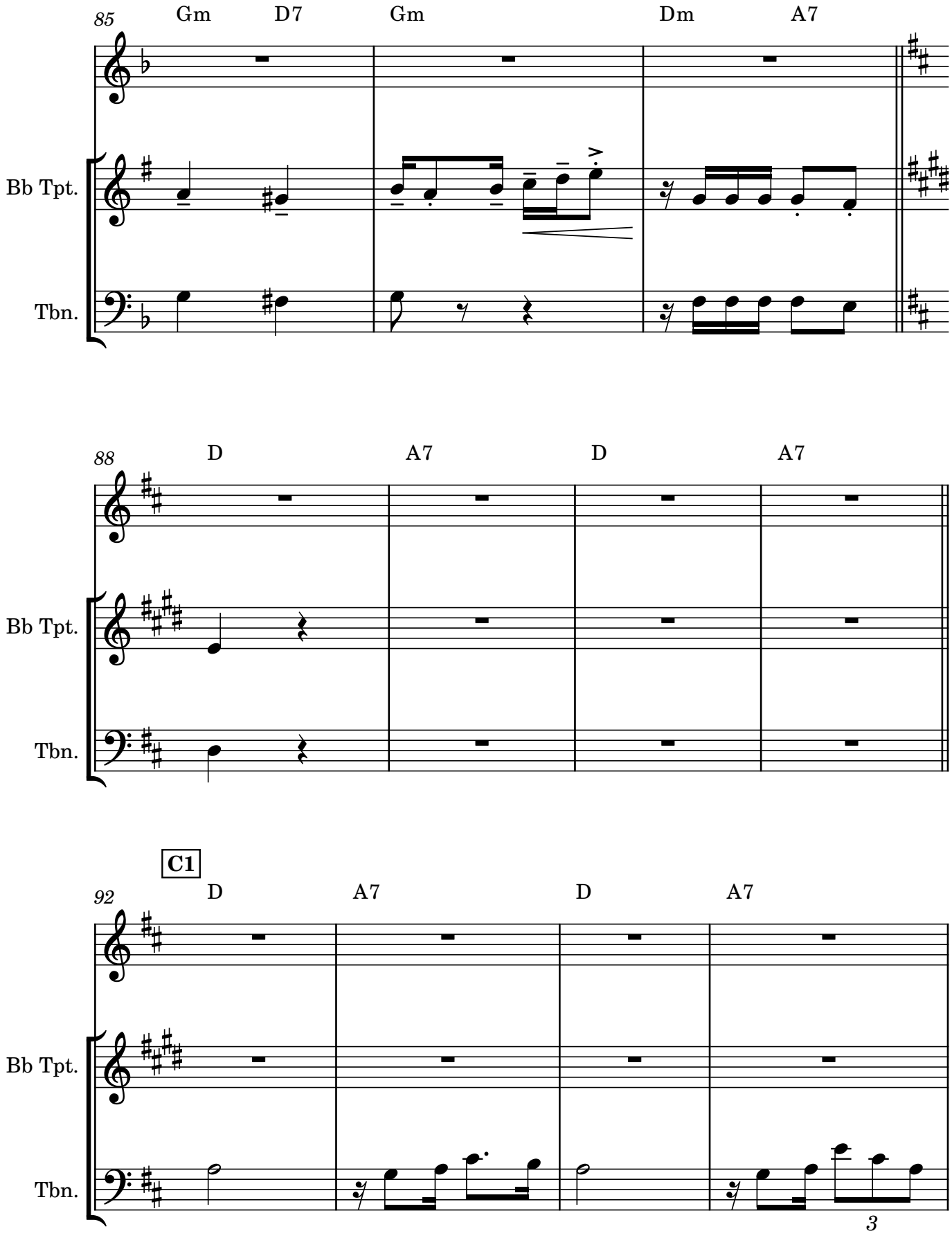
Bb Tpt.

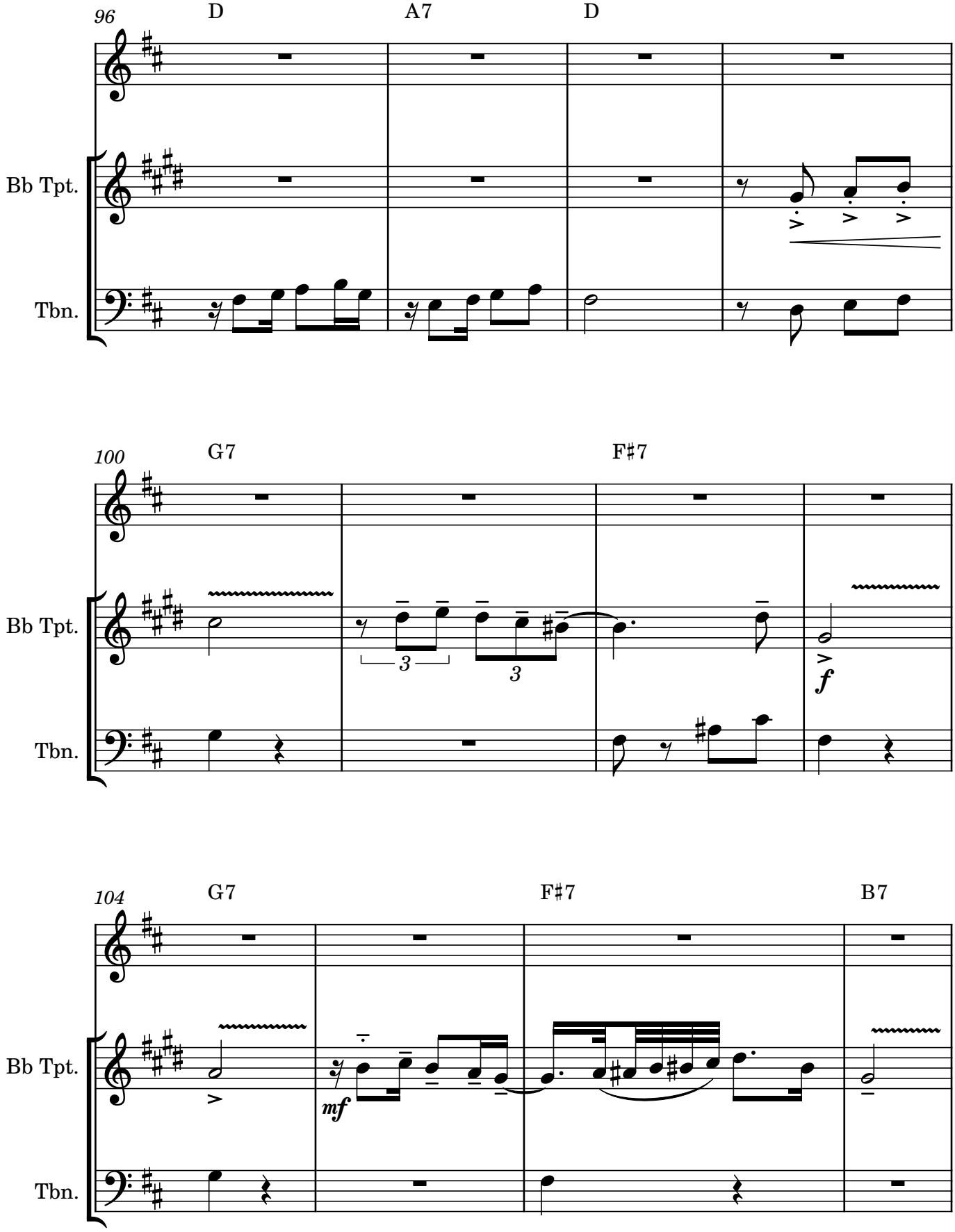
Tbn.

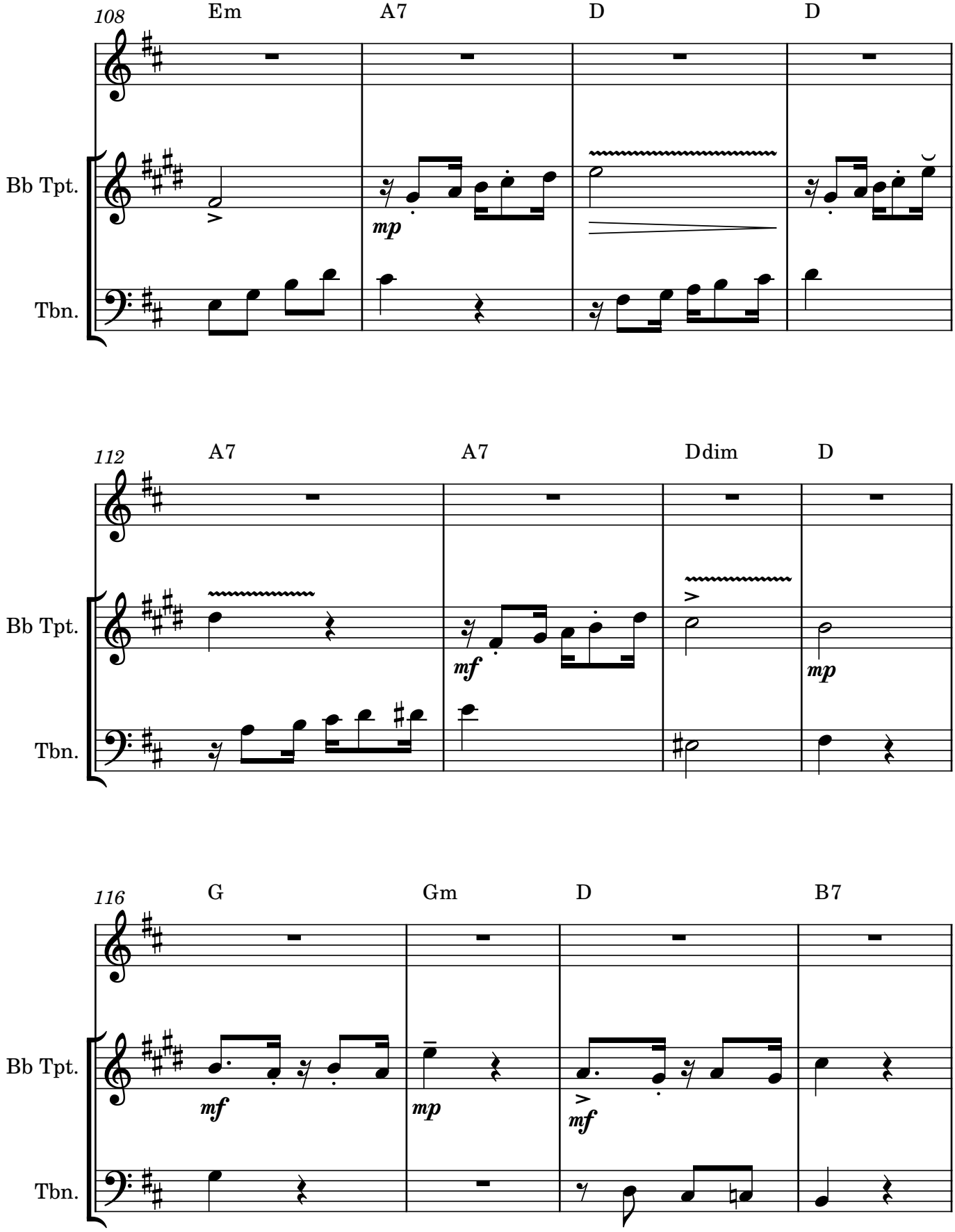
81

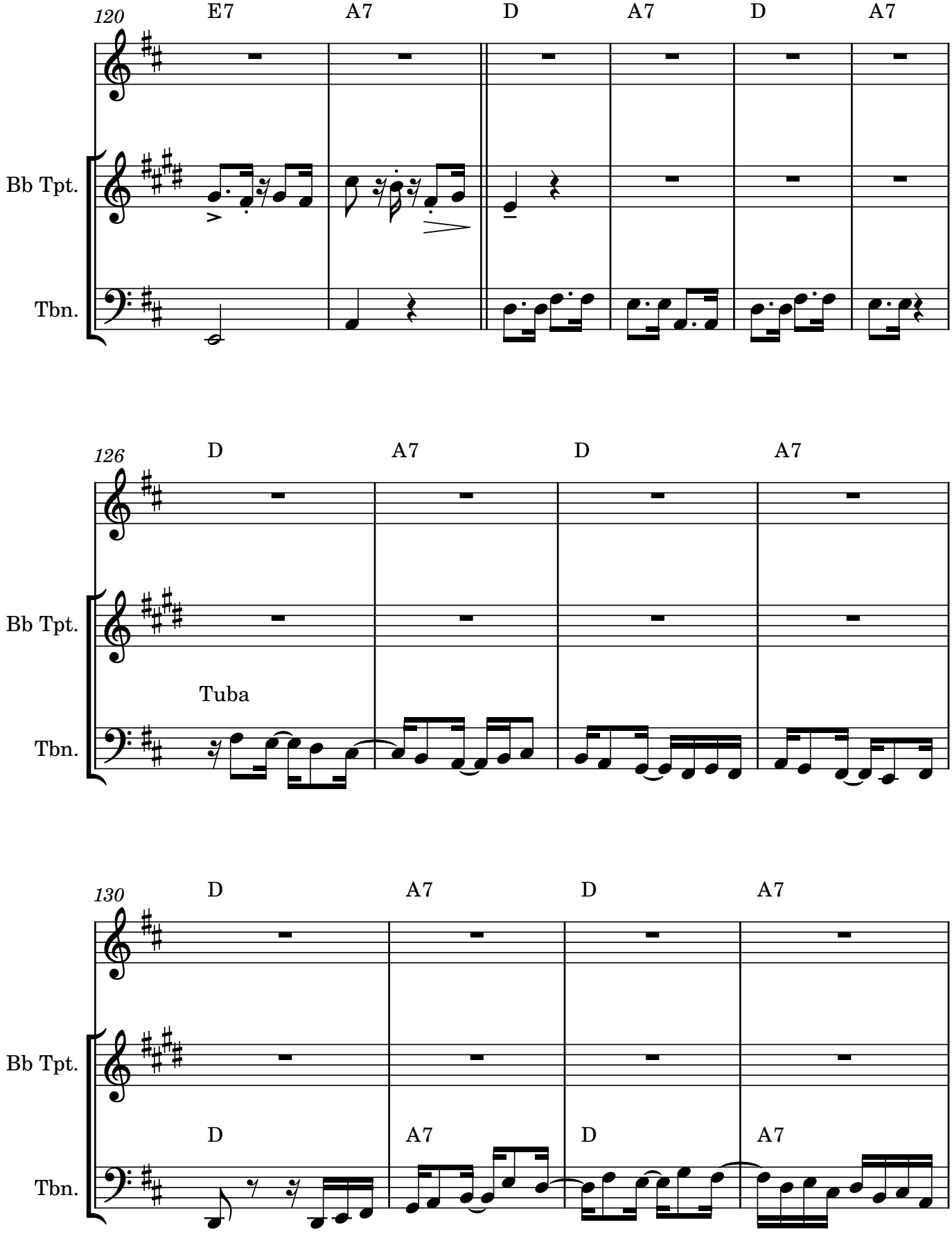
Dm A7 Dm A7

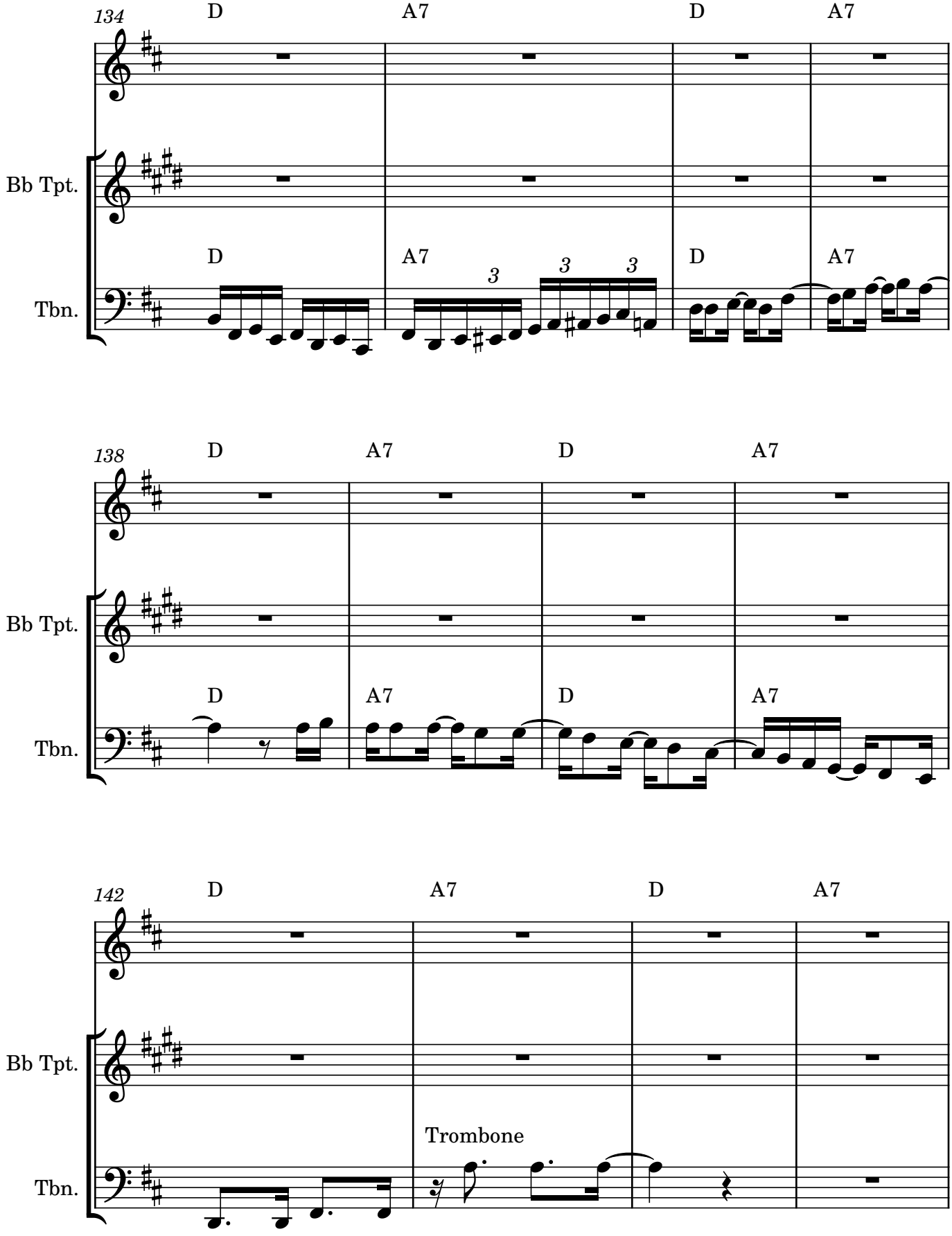
Bb Tpt.

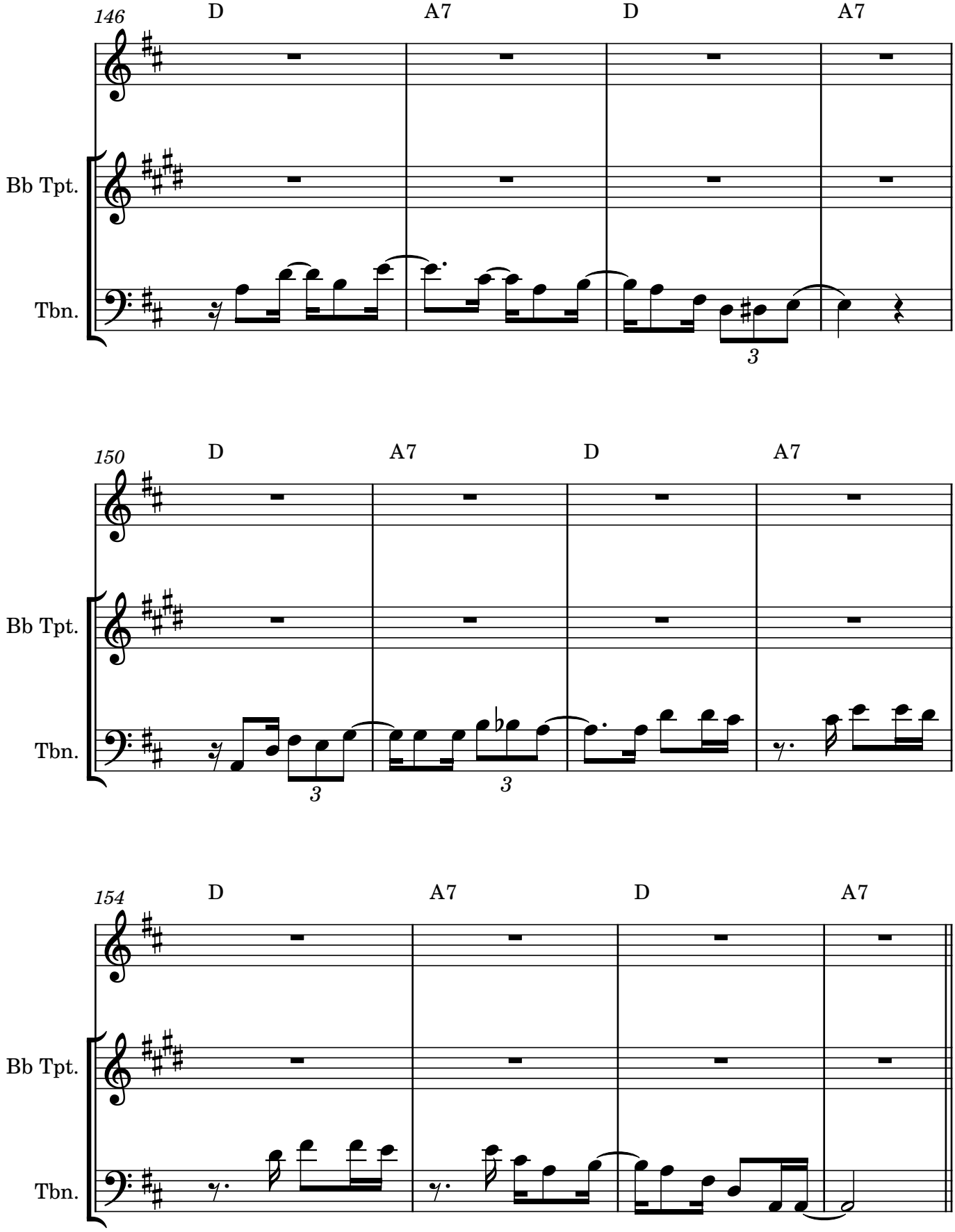
Tbn.

©

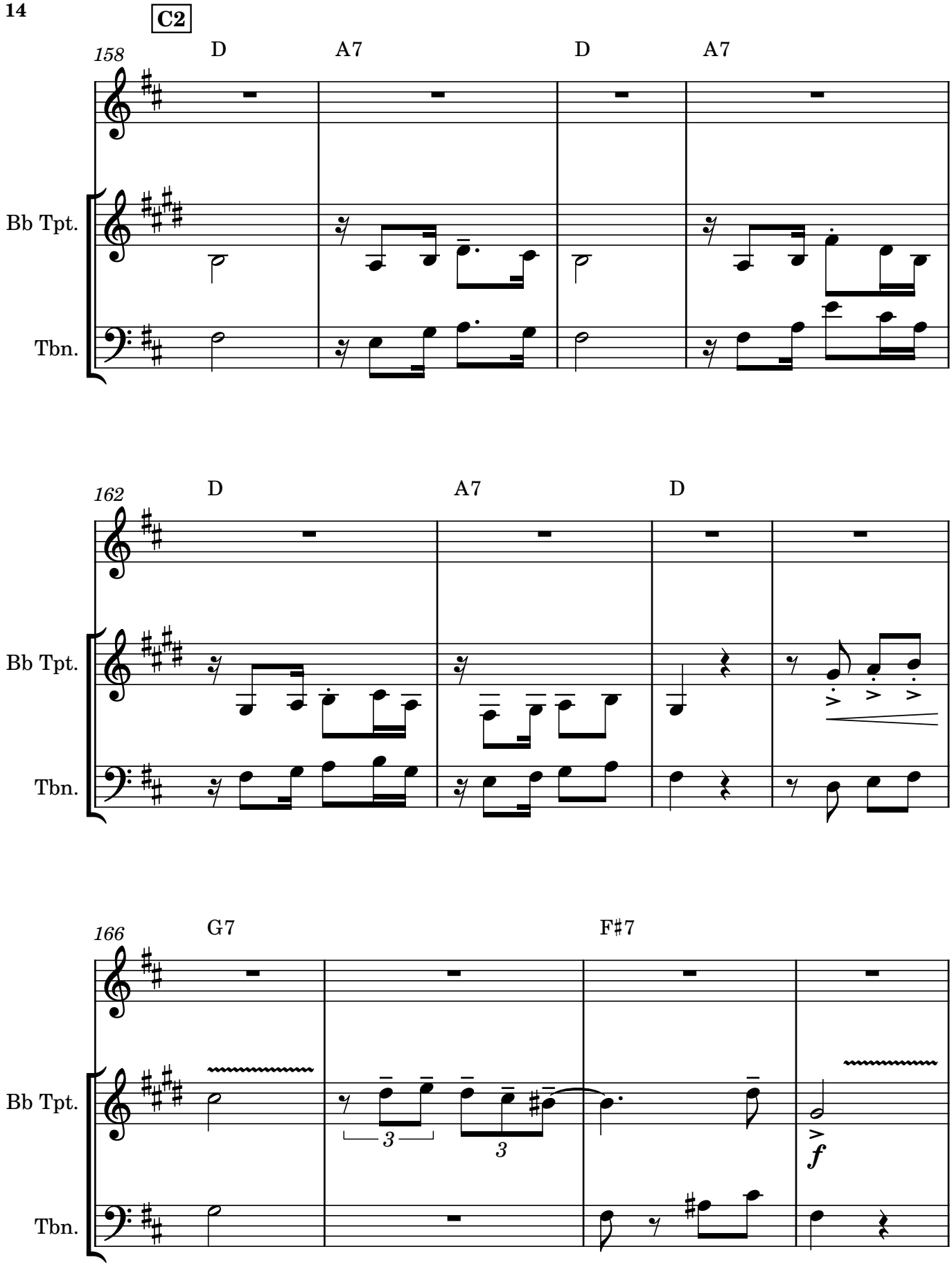
85
Gm
D7
Gm
Dm
A7
Bb Tpt.
Tbn.
88
D
A7
D
A7
Bb Tpt.
Tbn.
C1
92
D
A7
D
A7
Bb Tpt.
Tbn.
3

©

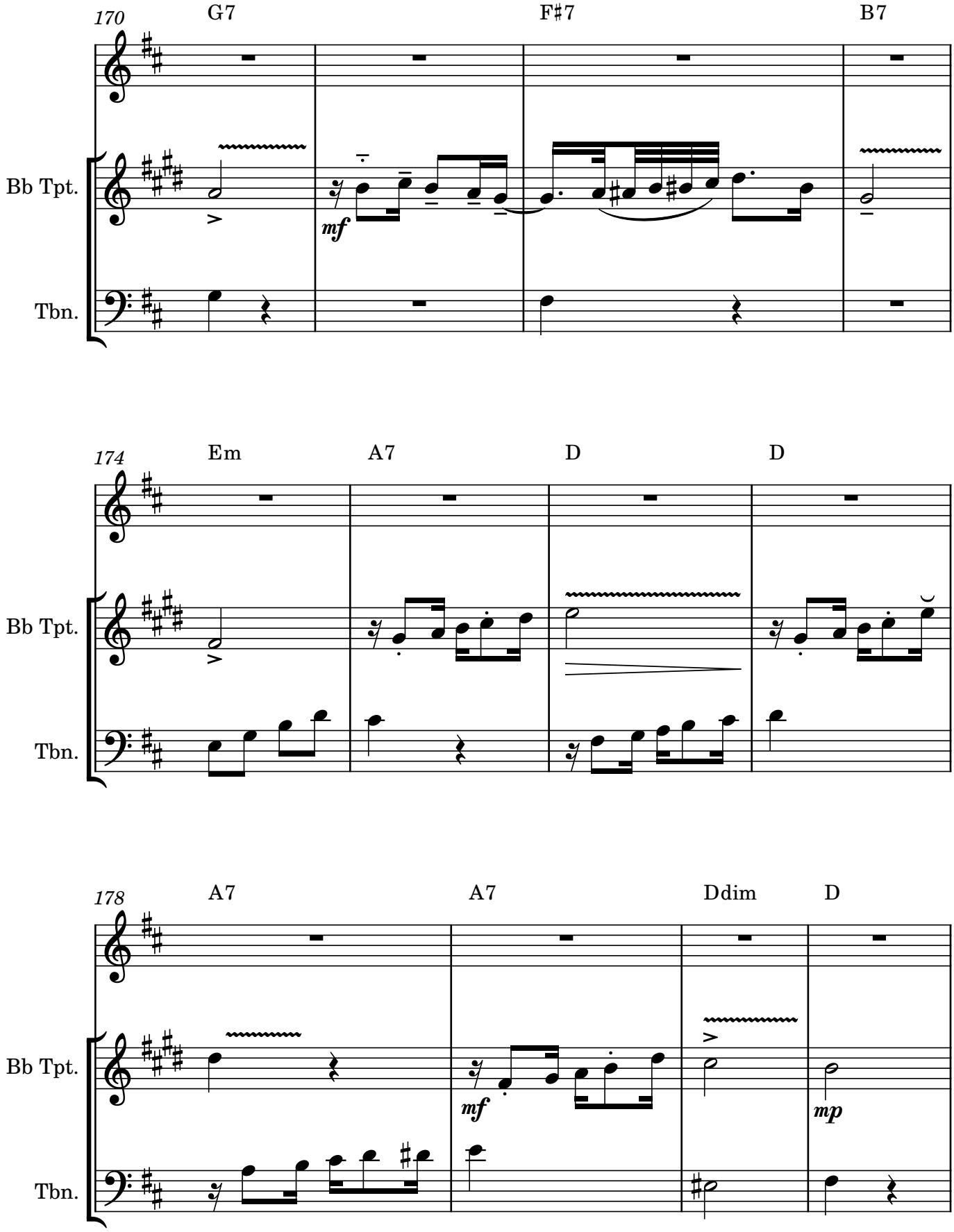
96
D
A7
D
Bb Tpt.
Tbn.
100
G7
F♯7
Bb Tpt.
Tbn.
3
3
f
104
G7
F♯7
B7
Bb Tpt.
Tbn.
mf

©

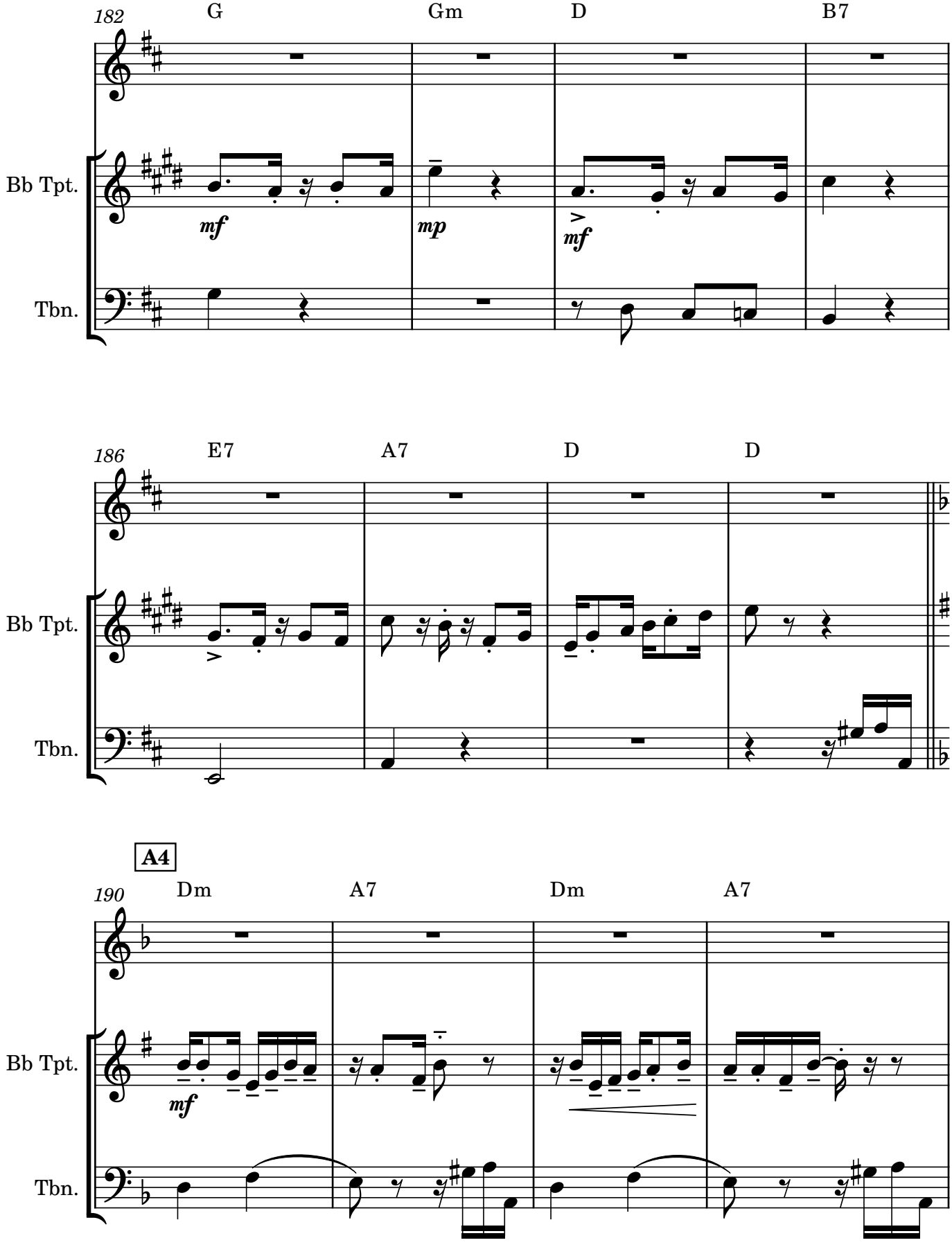
108
Em
A7
D
D
Bb Tpt.
Tbn.
mp
112
A7
A7
Ddim
D
Bb Tpt.
Tbn.
mf
mp
116
G
Gm
D
B7
Bb Tpt.
Tbn.
mf
mp
mf

©

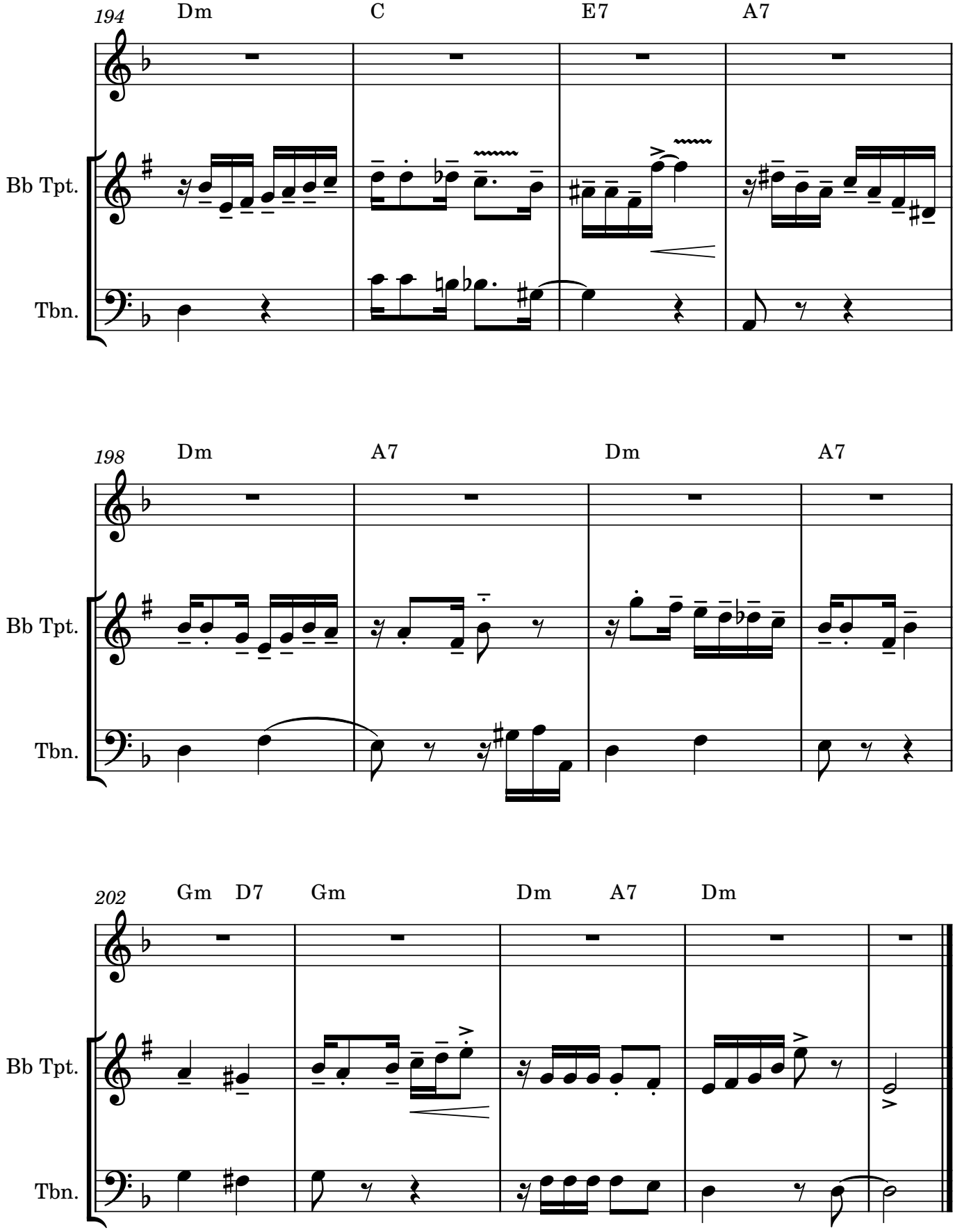
120
E7
A7
D
A7
D
A7
Bb Tpt.
Tbn.
126
D
A7
D
A7
Bb Tpt.
Tuba
Tbn.
130
D
A7
D
A7
Bb Tpt.
D
A7
D
A7
Tbn.

©

134
D
A7
D
A7
Bb Tpt.
Tbn.
D
A7
3
3
3
D
A7
138
D
A7
D
A7
Bb Tpt.
Tbn.
D
A7
D
A7
142
D
A7
D
A7
Bb Tpt.
Tbn.
Trombone

©

146
D
A7
D
A7
Bb Tpt.
Tbn.
3
150
D
A7
D
A7
Bb Tpt.
Tbn.
3
3
154
D
A7
D
A7
Bb Tpt.
Tbn.

©

C2
158
D
A7
D
A7
Bb Tpt.
Tbn.
162
D
A7
D
Bb Tpt.
Tbn.
166
G7
F♯7
Bb Tpt.
3
3
f
Tbn.

©

170
G7
F♯7
B7
Bb Tpt.
Tbn.
mf
174
Em
A7
D
D
Bb Tpt.
Tbn.
178
A7
A7
Ddim
D
Bb Tpt.
Tbn.
mf
mp

©

182
G
Gm
D
B7
Bb Tpt.
Tbn.
mf
mp
mf
186
E7
A7
D
D
Bb Tpt.
Tbn.
A4
190
Dm
A7
Dm
A7
Bb Tpt.
Tbn.
mf

©

194
Dm
C
E7
A7
Bb Tpt.
Tbn.
198
Dm
A7
Dm
A7
Bb Tpt.
Tbn.
202
Gm
D7
Gm
Dm
A7
Dm
Bb Tpt.
Tbn.

©

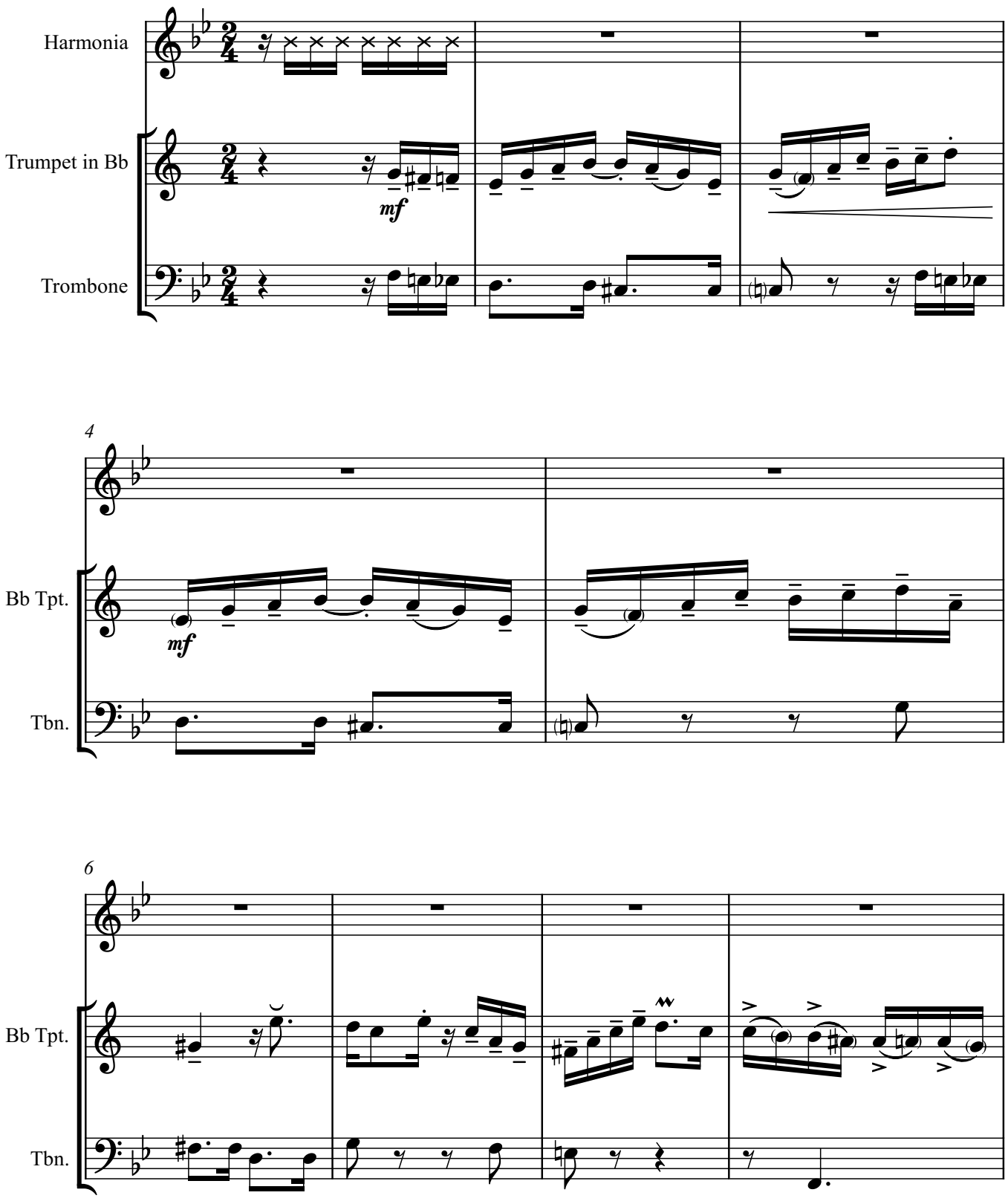
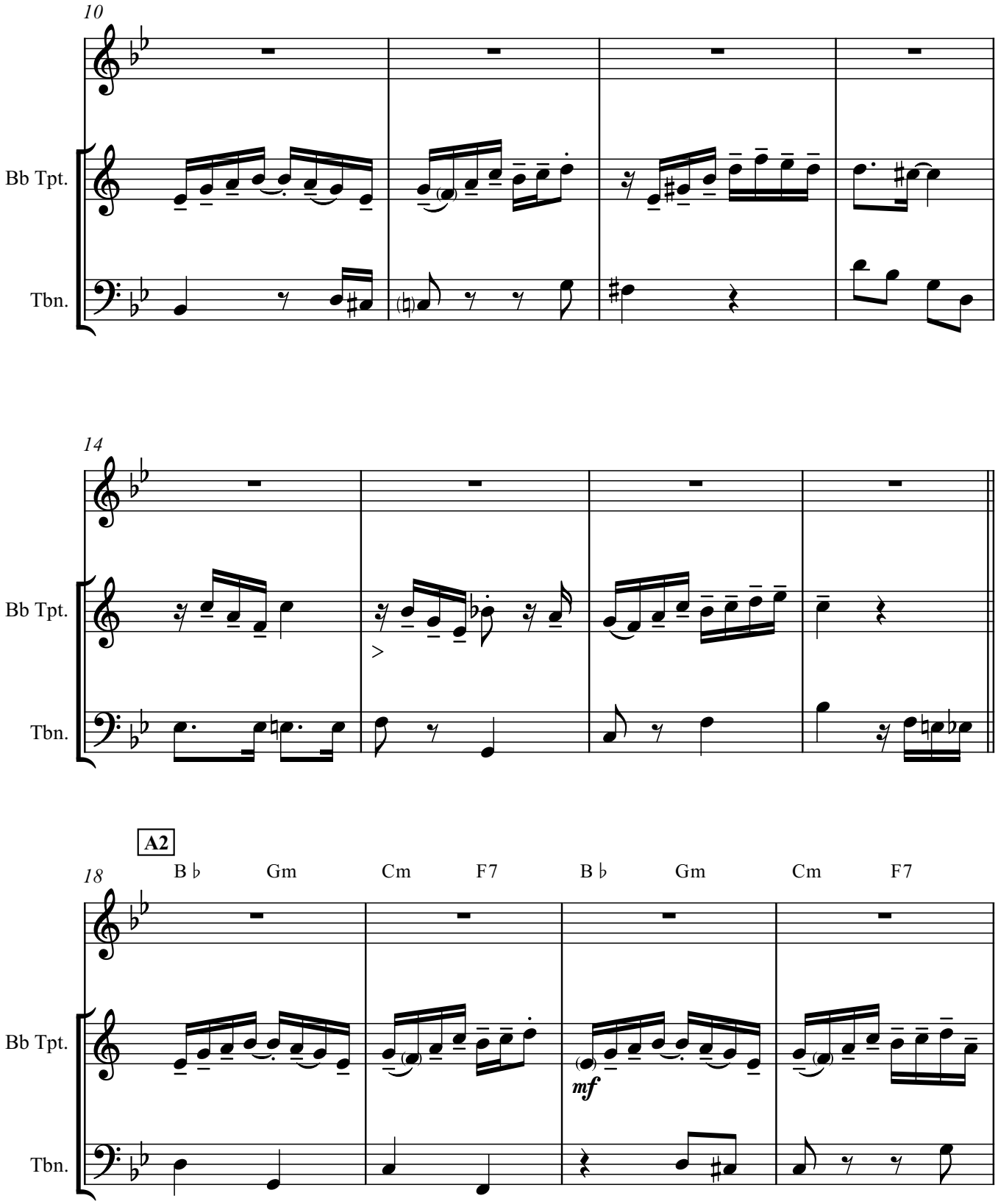
Casa nova

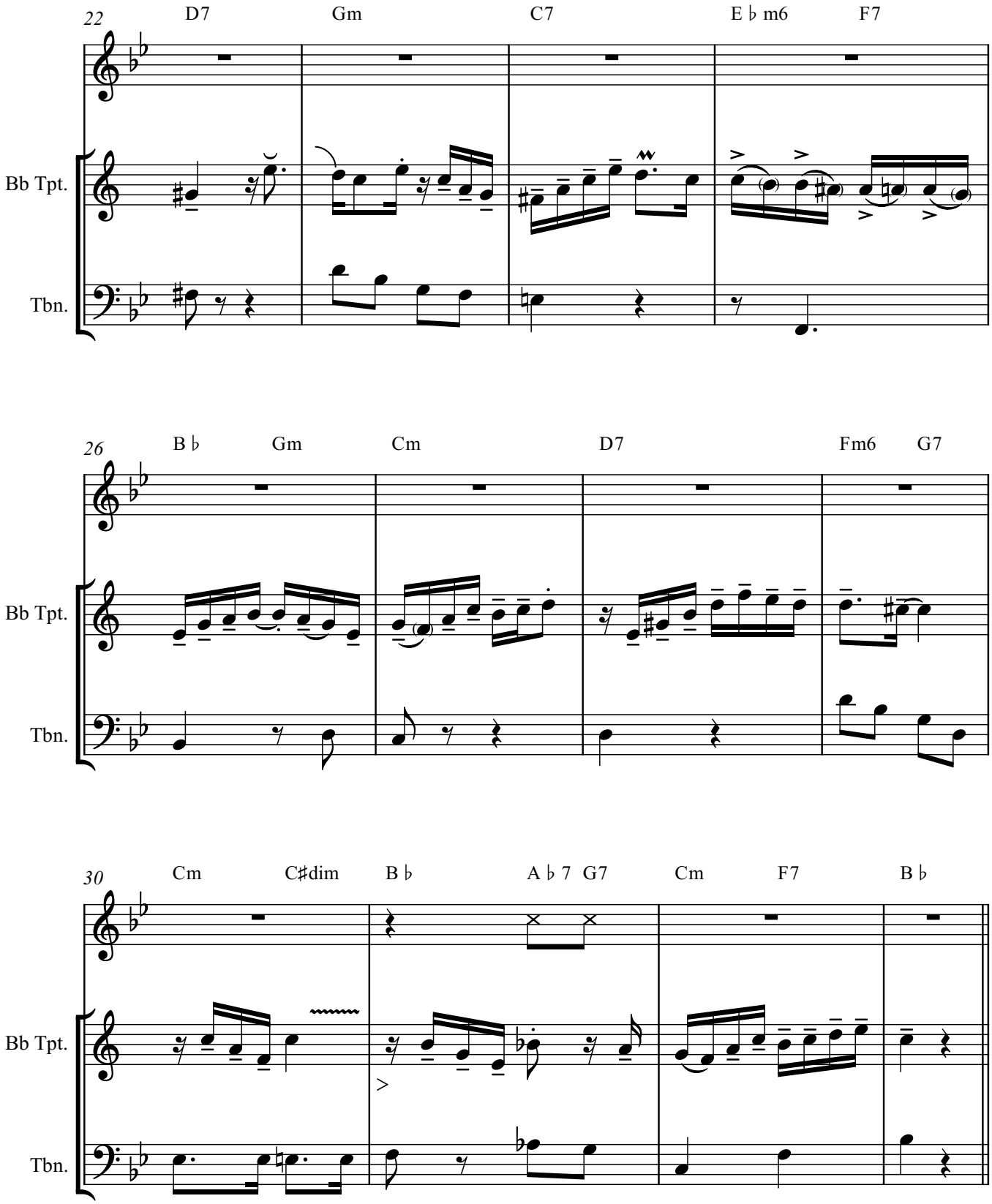
Na *performance* de Zé da Velha e Silvério Pontes

CD Ouro e Prata (2011)

Pedroca

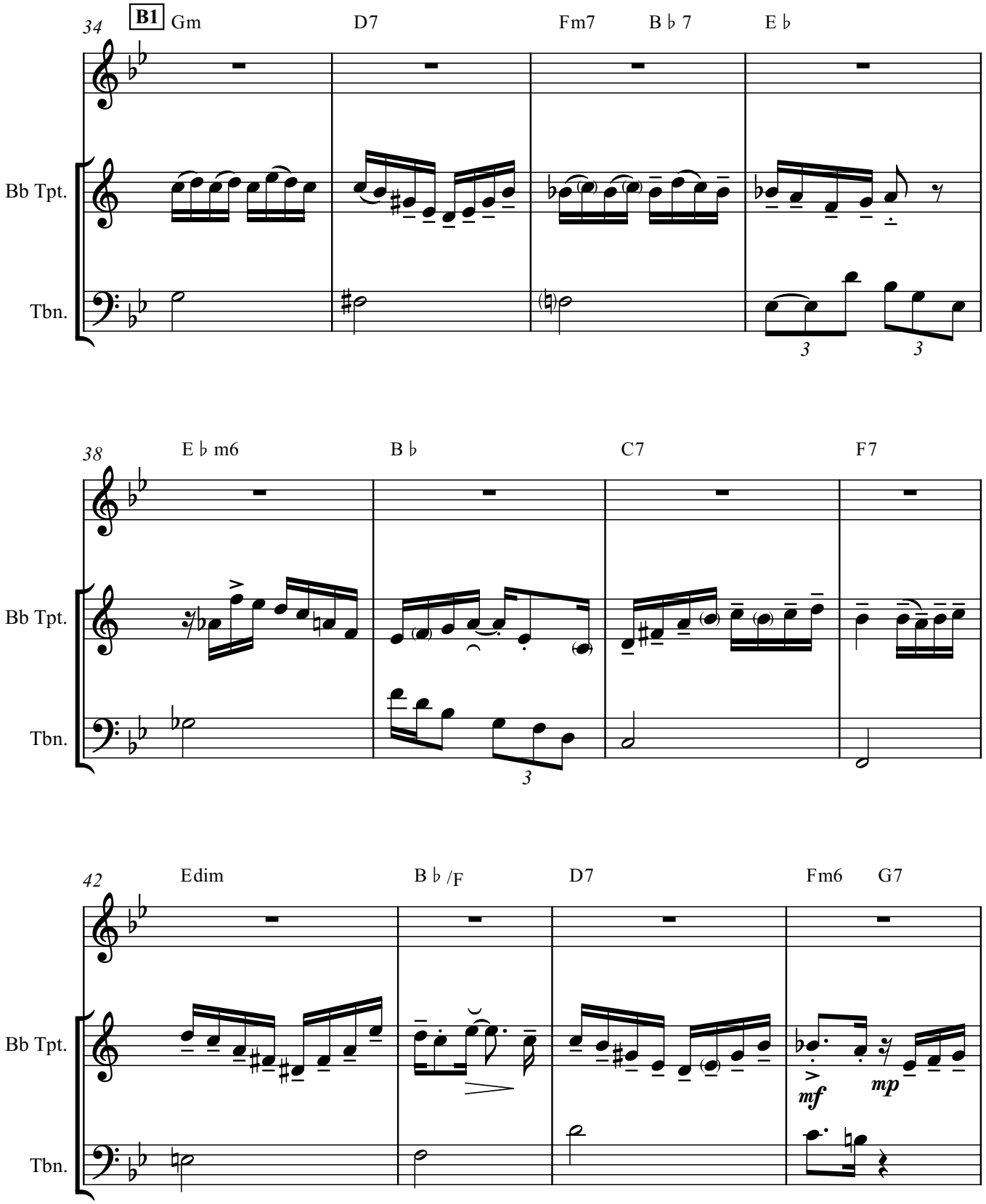
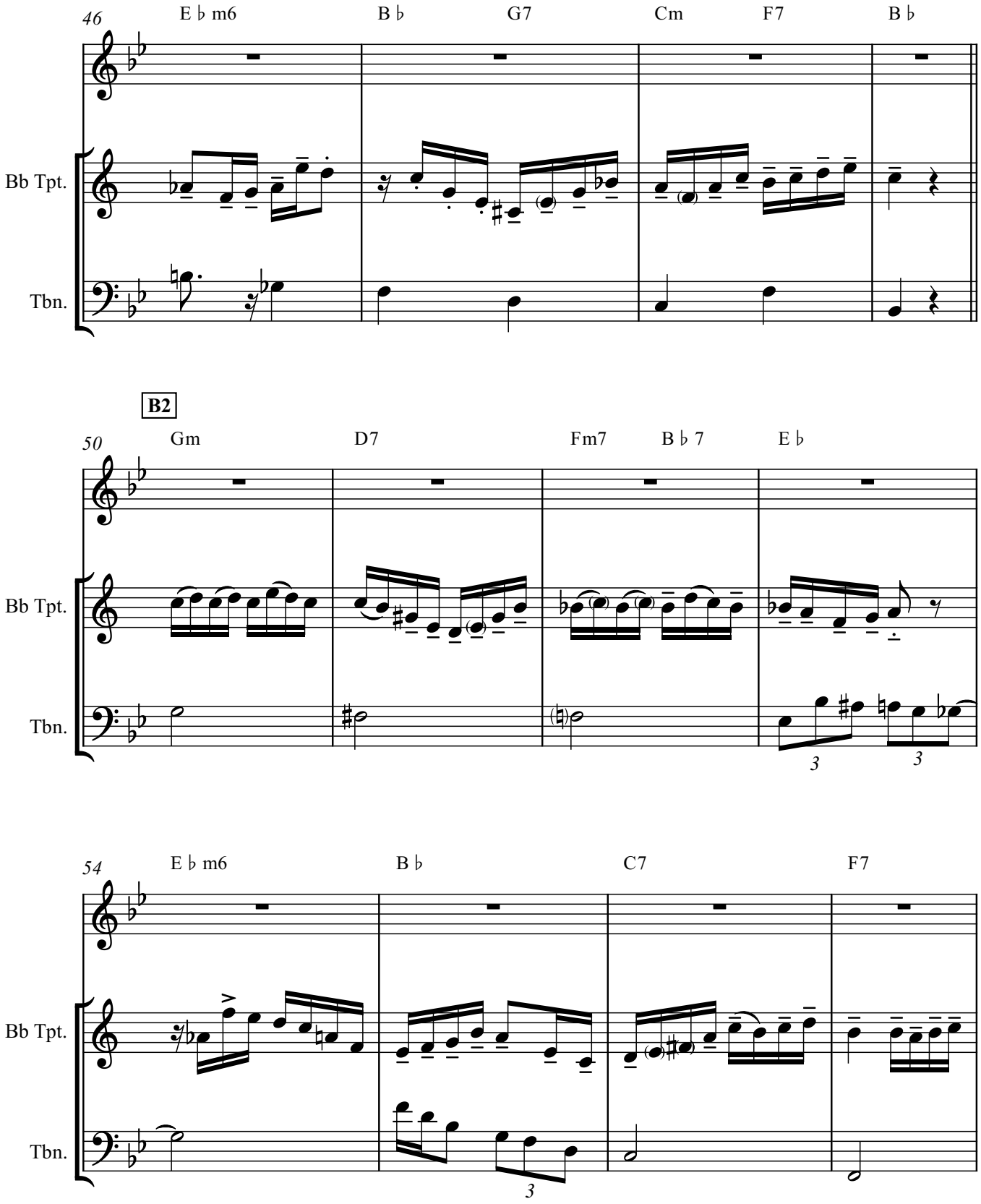
A1

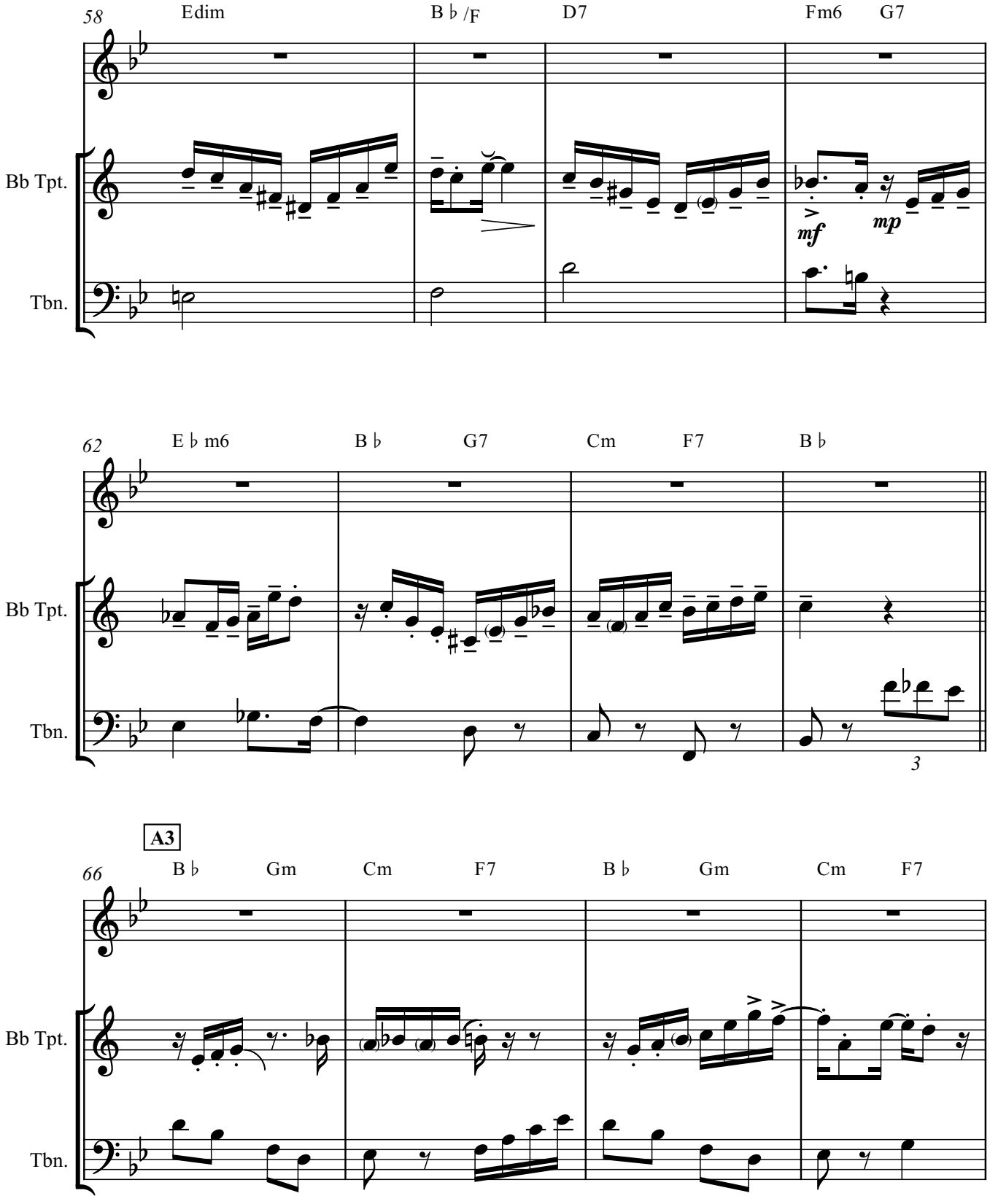
Pandeiro

©

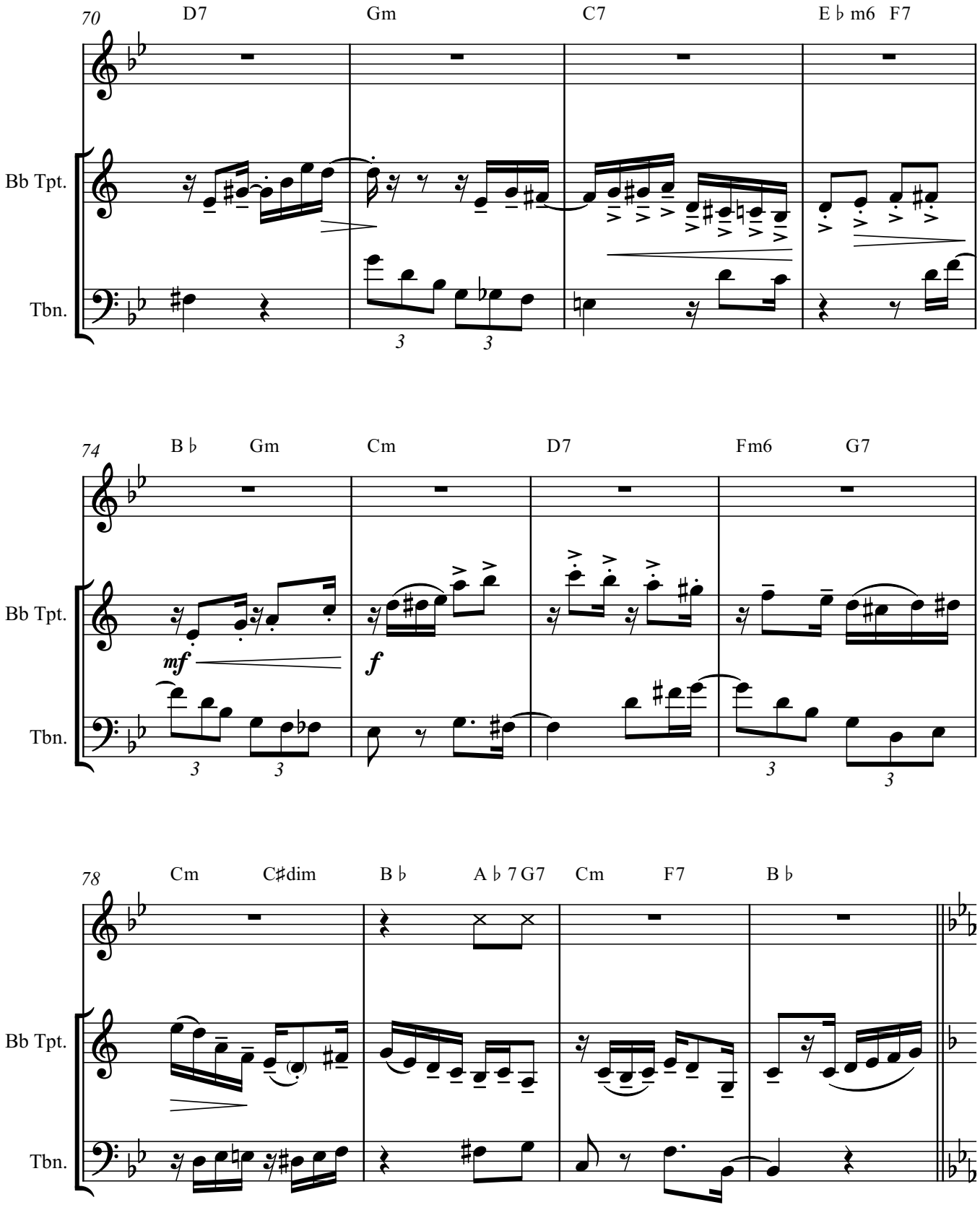
10
Bb Tpt.
Tbn.
14
Bb Tpt.
Tbn.
A2
18
B♭
Gm
Cm
F7
B♭
Gm
Cm
F7
Bb Tpt.
mf
Tbn.

©

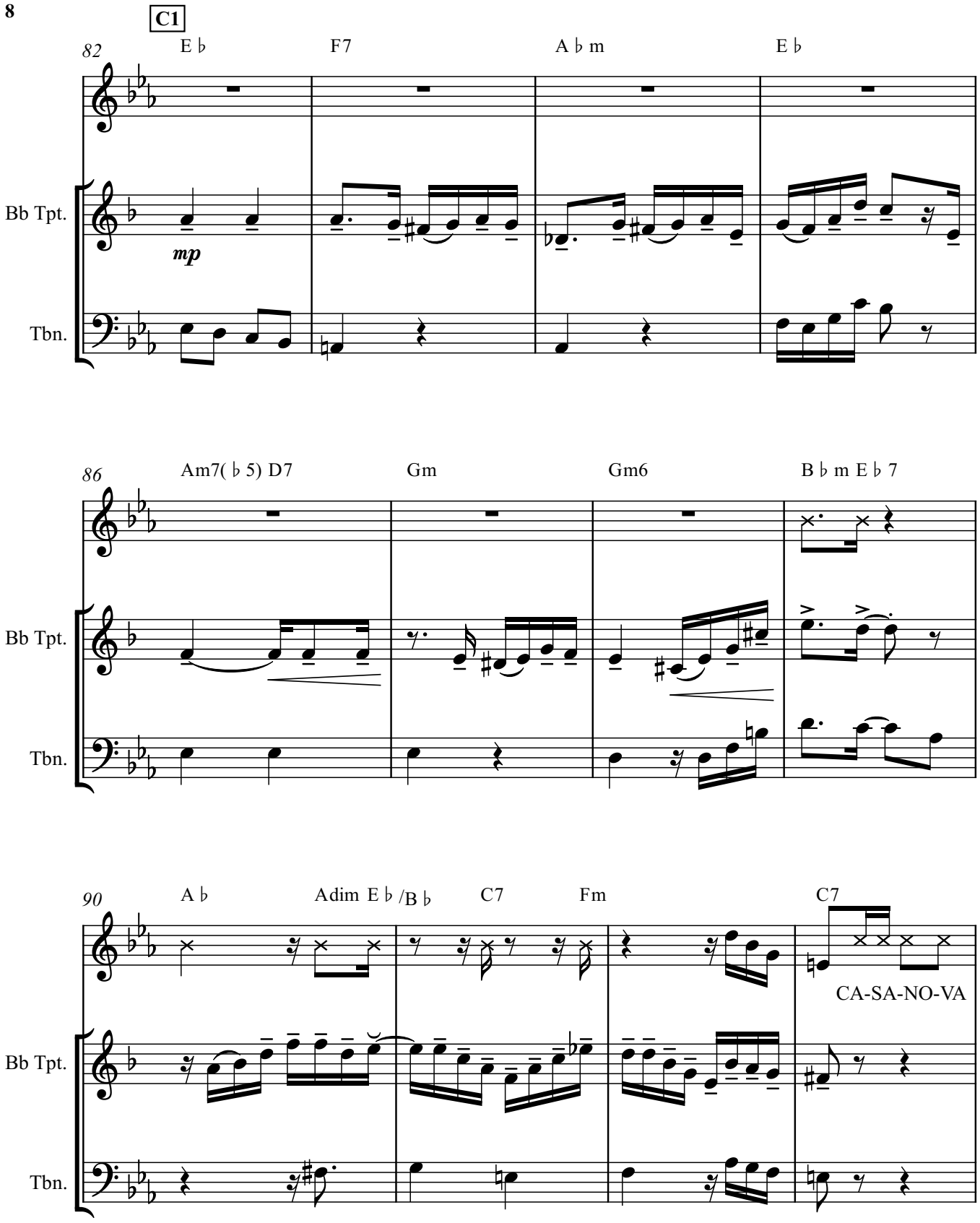
22
D7
Gm
C7
E ♭ m6
F7
Bb Tpt.
Tbn.
26
B ♭
Gm
Cm
D7
Fm6
G7
Bb Tpt.
Tbn.
30
Cm
C♯dim
B ♭
A ♭ 7
G7
Cm
F7
B ♭
Bb Tpt.
Tbn.

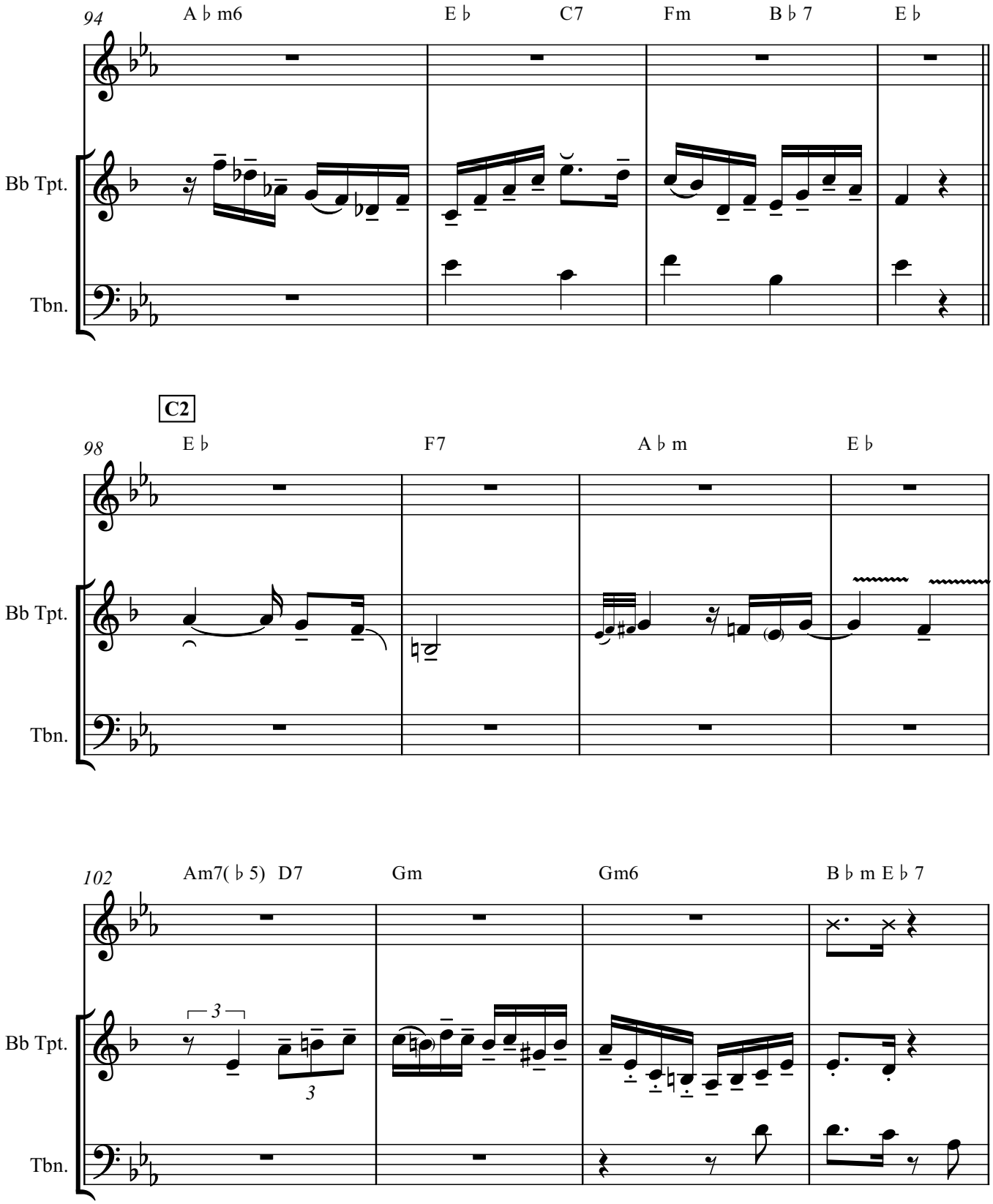
©

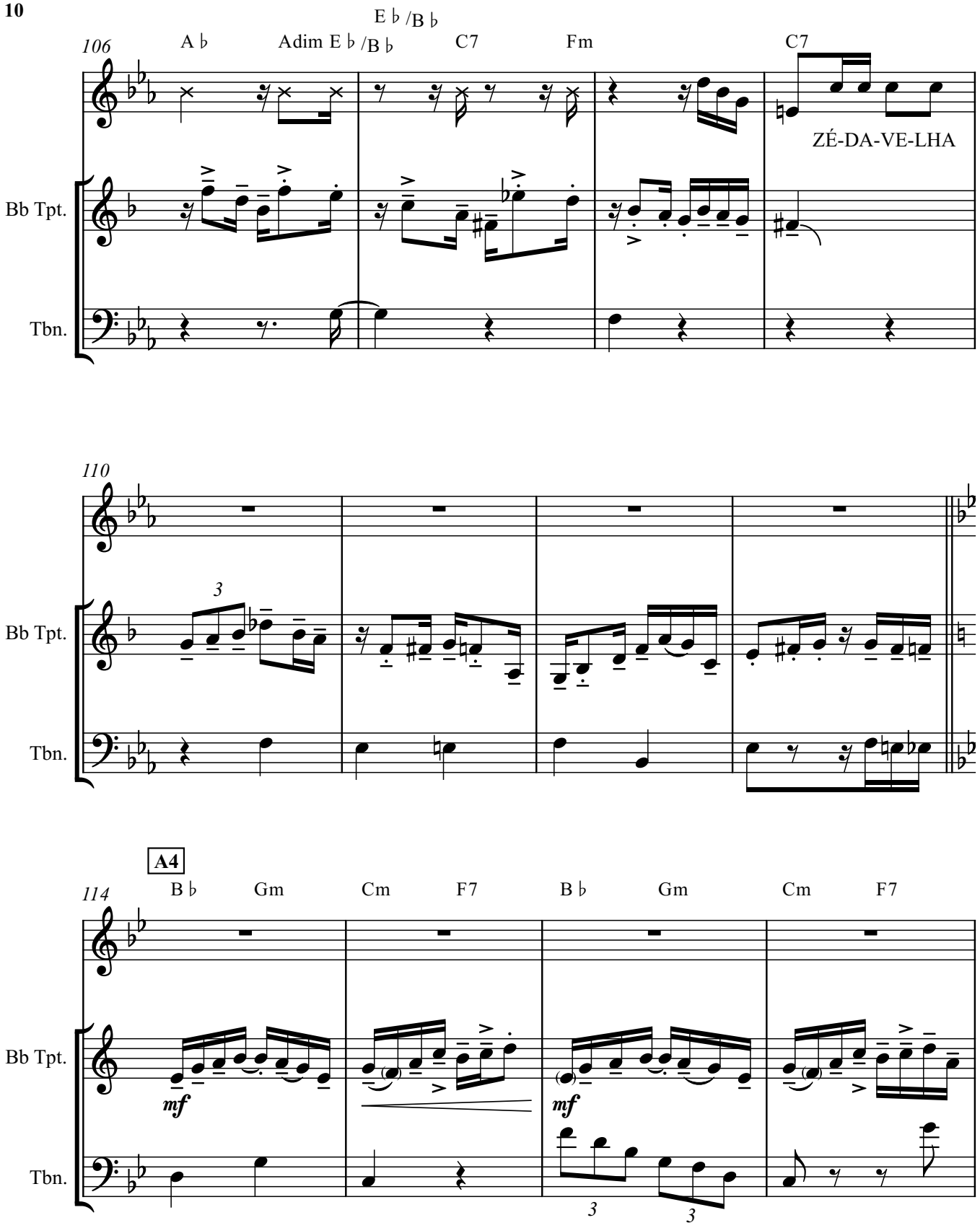

34
B1
Gm
D7
Fm7
B ♭ 7
E ♭
Bb Tpt.
Tbn.
3
3
38
E ♭ m6
B ♭
C7
F7
Bb Tpt.
Tbn.
3
42
Edim
B ♭ /F
D7
Fm6
G7
Bb Tpt.
mf
mp
Tbn.

©

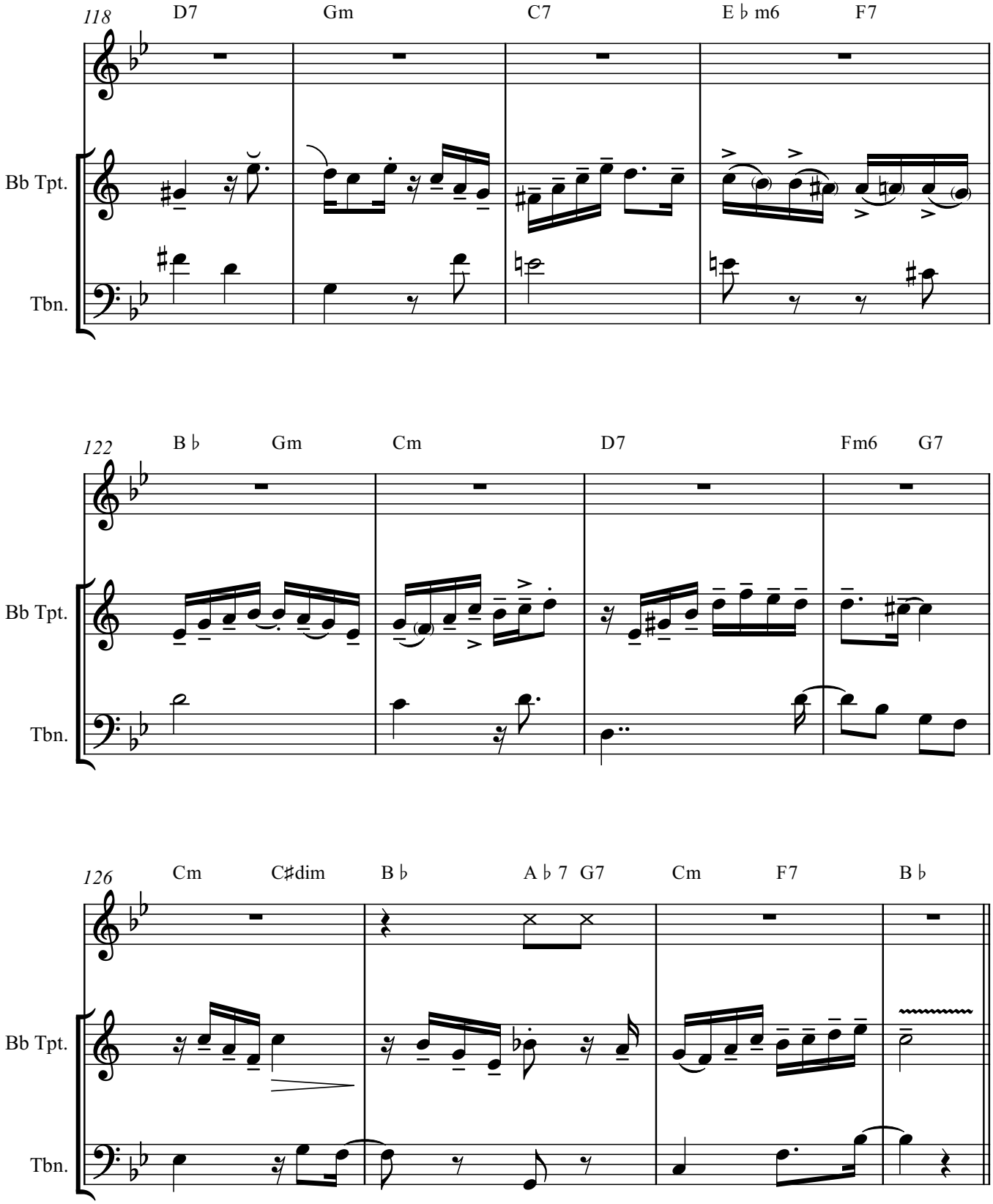
46
E ♭ m6
B ♭
G7
Cm
F7
B ♭
Bb Tpt.
Tbn.
B2
50
Gm
D7
Fm7
B ♭ 7
E ♭
Bb Tpt.
Tbn.
3
3
54
E ♭ m6
B ♭
C7
F7
Bb Tpt.
Tbn.
3

©

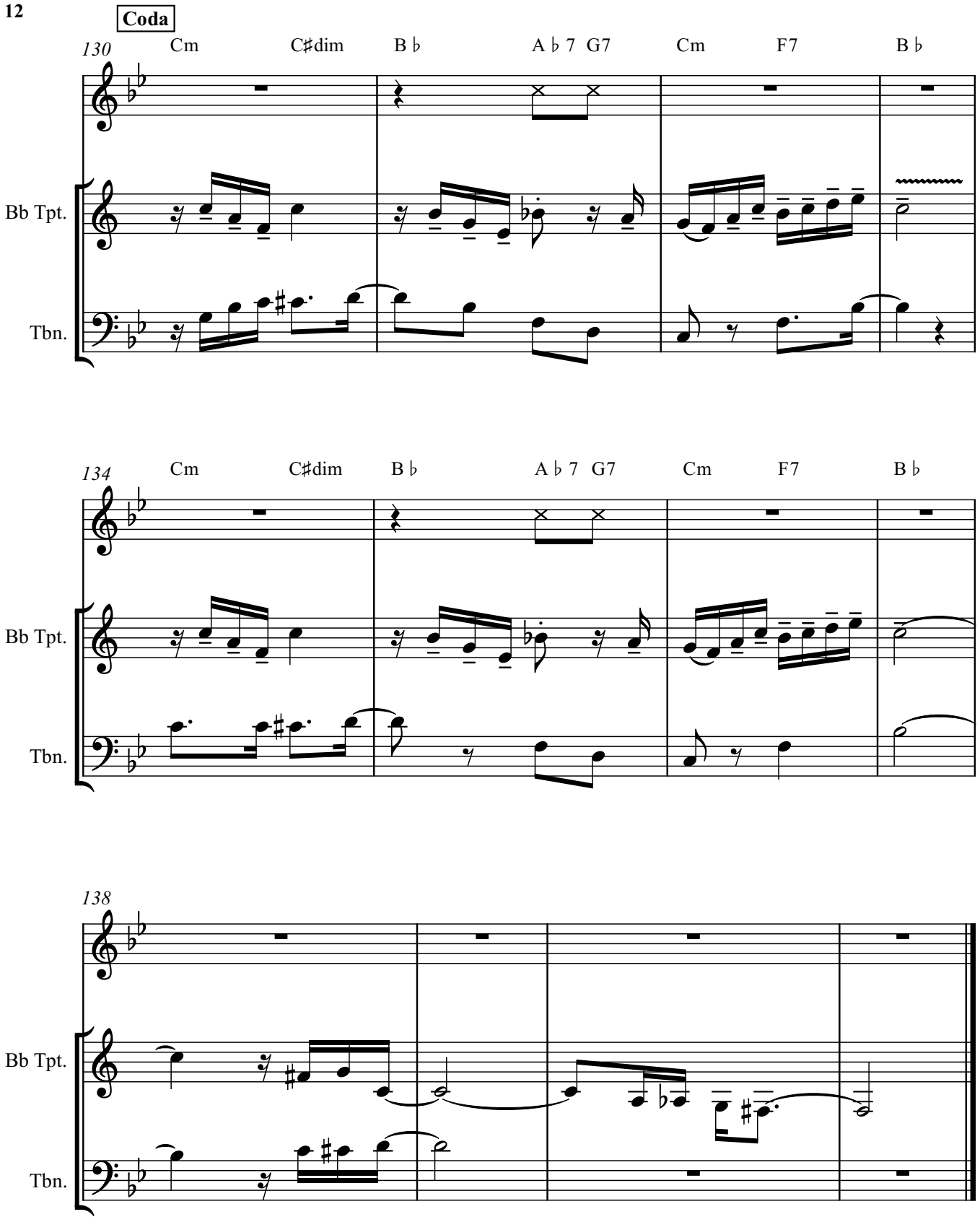
58
Edim
B♭/F
D7
Fm6
G7
Bb Tpt.
Tbn.
mf
mp
62
E♭m6
B♭
G7
Cm
F7
B♭
Bb Tpt.
Tbn.
3
A3
66
B♭
Gm
Cm
F7
B♭
Gm
Cm
F7
Bb Tpt.
Tbn.

©

70
D7
Gm
C7
E♭m6
F7
Bb Tpt.
Tbn.
3
3
74
B♭
Gm
Cm
D7
Fm6
G7
Bb Tpt.
mf
f
Tbn.
3
3
3
3
78
Cm
C♯dim
B♭
A♭7
G7
Cm
F7
B♭
Bb Tpt.
Tbn.

©

C1
82
E♭
F7
A♭m
E♭
Bb Tpt.
mp
Tbn.
86
Am7(♭5) D7
Gm
Gm6
B♭m E♭7
Bb Tpt.
Tbn.
90
A♭
Adim E♭/B♭
C7
Fm
C7
CA-SA-NO-VA
Bb Tpt.
Tbn.

©

94
A♭m6
E♭
C7
Fm
B♭7
E♭
Bb Tpt.
Tbn.
C2
98
E♭
F7
A♭m
E♭
Bb Tpt.
Tbn.
102
Am7(♭5)
D7
Gm
Gm6
B♭m
E♭7
3
3
Bb Tpt.
Tbn.

©

106
A♭
Adim E♭/B♭
E♭/B♭
C7
Fm
C7
ZÉ-DA-VE-LHA
Bb Tpt.
Tbn.
110
3
Bb Tpt.
Tbn.
A4
114
B♭
Gm
Cm
F7
B♭
Gm
Cm
F7
mf
mf
Bb Tpt.
Tbn.
3
3

©

118
D7
Gm
C7
E ♭ m6
F7
Bb Tpt.
Tbn.
122
B ♭
Gm
Cm
D7
Fm6
G7
Bb Tpt.
Tbn.
126
Cm
C♯dim
B ♭
A ♭ 7
G7
Cm
F7
B ♭
Bb Tpt.
Tbn.

©

Coda
130
Cm
C♯dim
B ♭
A ♭ 7
G7
Cm
F7
B ♭
Bb Tpt.
Tbn.
134
Cm
C♯dim
B ♭
A ♭ 7
G7
Cm
F7
B ♭
Bb Tpt.
Tbn.
138
Bb Tpt.
Tbn.

©