

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

**O ESTILO DE ZÉ DA VELHA NO CD *SÓ GAFIEIRA!*:
práticas de performance do trombone no choro**

Marcos Flávio de Aguiar Freitas

Belo Horizonte

2017

Marcos Flávio de Aguiar Freitas

**O ESTILO DE ZÉ DA VELHA NO CD *SÓ GAFIEIRA!*:
práticas de performance do trombone no choro**

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor.

Linha de Pesquisa: Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém.

Belo Horizonte

2017

F866e

Freitas, Marcos Flávio de Aguiar

O estilo de Zé da Velha no CD Só gafeira! [manuscrito]: práticas de performance do trombone no choro. / Marcos Flávio de Aguiar Freitas. - 2017.
178 f., enc.; il.

Orientador: Fausto Borém.

Linha de pesquisa: Performance Musical.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Choro (Música). 4. Zé da Velha, 1942-. I. Borém, Fausto. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



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

Tese defendida pelo aluno MARCOS FLAVIO DE AGUIAR FREITAS, em 16 de dezembro de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Sérgio de Figueiredo Rocha
Universidade Federal de São João del-Rei

Prof. Dr. Leonardo Barreto Linhares
Universidade Federal de São João del-Rei

Prof. Dr. Antônio Lincoln Campos de Andrade
Universidade Federal de Minas Gerais

**Dedico este trabalho a todos os trombonistas e músicos diletantes do choro,
em especial a José Alberto Rodrigues Matos, o “Zé da Velha”.**

AGRADECIMENTOS

À Deus.

À toda minha família.

Ao meu orientador Prof. Dr. Fausto Borém.

À José Alberto Rodrigues Matos, o “Zé da Velha”, Silvério Pontes e André Diniz, pela generosidade, colaboração, paciência e o envolvimento com a pesquisa. Sou extremamente honrado pela amizade de vocês.

Aos amigos do Grupo Choro de Minas pela parceria na vida e no choro.

À Eduardo Braga e Igor de Lima pela preciosa ajuda nas transcrições.

RESUMO

O ESTILO DE ZÉ DA VELHA NO CD SÓ GAFIEIRA!: Práticas de performance do trombone no choro

Investigação sobre as práticas de performance do trombonista Zé da Velha no gênero musical choro, baseado na transcrição e análise de sete choros de seu primeiro CD solo, *Só Gafieira!* (ZÉ DA VELHA e PONTES, 1995). Tem como objetivo demonstrar a sua importância como um referencial de interpretação para os instrumentistas deste gênero popular brasileiro e, especificamente, para as práticas de performance do trombone. O texto contextualiza inicialmente o trombone (BAINES, 1993; GREGORY, 1973), o trombone no Brasil (SANTOS, 1999; SALLES, 1985; ELLMERICH, 1977) e o trombone no choro (JUNIOR, 2014; CAZES, 1999; PINTO, 1978). Em seguida, apresenta a biografia de Zé da Velha (JESUS, 1999; DINIZ e CUNHA, 2016). Finalmente, no cerne da pesquisa, temos a análise (ALMADA, 2006; KUEHN, 2012; LARUE, 1992; RUSSEL, 2001) das transcrições das fontes primárias (*"Acariciando"*, *"Flor de Abacate"*, *"Cinco Companheiros"*, *"Doce de Côco"*, *"Eu Hein?"*, *"Sonoroso"* e *"Chorinho de Gafieira"*), ou seja, *lead sheets* das gravações de áudio das faixas do disco (ZÉ DA VELHA, PONTES e FREITAS, 2017) em edições de performance (BORÉM, 2015), demonstrando os aspectos de performance que caracterizam o estilo interpretativo de Zé da Velha e suas interações com o trompetista Silvério Pontes.

PALAVRAS-CHAVE: Zé da Velha e Silvério Pontes. Trombone no Brasil. Práticas de performance do trombone no choro.

ABSTRACT

ZÉ DA VELHA'S STYLE ON THE CD *SÓ GAFIEIRA!*: Trombone performance practices in the Brazilian choro

A study on the performance practices of Brazilian trombone player Zé da Velha in the music genre of *choro*, based on the transcription and analysis of seven *choros* from his first solo CD, *Só Gafieira!* (ZÉ DA VELHA and PONTES, 1995). This dissertation aims at demonstrating his importance as an interpretive reference for instrumentalists of this popular Brazilian genre, and specifically for trombone performance practices. The text initially contextualizes the trombone (BAINES, 1993; GREGORY, 1973), the trombone in Brazil (SANTOS, 1999; SALLES, 1985; ELLMERICH 1977) and the trombone in *choro* (JUNIOR, 2014; CAZES, 1999; PINTO, 1978). Then, Zé da Velha's biography is presented (JESUS, 1999; DINIZ and CUNHA, 2016). Finally, at its core, there is the analysis (ALMADA, 2006; KUEHN, 2012; LARUE, 1992; RUSSEL, 2001) of the transcriptions of the primary sources ("*Acariciando*", "*Flor de Abacate*", "*Cinco Companheiros*", "*Doce de Côco*", "*Eu Hein?*", "*Sonoroso*" e "*Chorinho de Gafieira*"), which are audio tracks from the recording (ZÉ DA VELHA, PONTES and FREITAS, 2017) in performance editions (BORÉM, 2015), demonstrating the performance aspects that characterize the interpretive style of Zé da Velha and his interaction with Brazilian trumpet player Silvério Pontes.

KEYWORDS: Zé da Velha and Silvério Pontes. Trombone in Brazil. Trombone performance practices in Brazilian choro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Encarte do CD Só Gafieira! com uma dedicatória de Zé da Velha ao autor em 05/02/1999.....	73
Figura 2 - Forma de pentagrama utilizado nas transcrições.....	76
Figura 3 - Exemplo da harmonia funcional em <i>Sonoroso</i> c.1-5.....	77
Figura 4 - Ex. de símbolos que representam ornamentos e <i>glissandi</i> em <i>Sonoroso</i> c.6-8.	78
Figura 5 - Uso do <i>staccato</i> em <i>Chorinho de Gafieira</i> c.165-167.....	83
Figura 6 – Uso de um acento mais incisivo de obtenção do som, mas com a nota mais longa em <i>Flor de Abacate</i> c.65.	83
Figura 7 – Ataque forte com acento e <i>decrecendo</i> em <i>Acariciando</i> c.106-107 e <i>crescendo</i> para <i>forte</i> no final com acento na última nota c.108-109.	84
Figura 8 – <i>Crescendo</i> para <i>forte</i> em <i>Flor de Abacate</i> c.157-162.....	84
Figura 9 – <i>Crescendo</i> em <i>Cinco Companheiros</i> no último compasso.....	85
Figura 10 – <i>Piano</i> em <i>Doce de Côco</i> para a entrada da melodia no trompete em meio <i>forte</i> c.42-46 e c.140-144.....	85
Figura 11 – <i>Crescendo</i> para <i>forte</i> em <i>Doce de Côco</i> c.102-104.	86
Figura 12 – <i>Crescendo</i> para <i>forte</i> em <i>Eu hein?</i> c. 76-77.....	86
Figura 13 – Figura rítmica em <i>crescendo</i> em <i>Eu hein?</i> c. 99-100 e c.115-116, com o mesmo motivo rítmico/melódico.	86
Figura 14 – <i>Forte</i> em <i>Sonoroso</i> no último compasso.....	87
Figura 15 – <i>Crescendo</i> para <i>forte</i> em <i>Chorinho de Gafieira</i> c.74-77 e 106-109, mesmo motivo rítmico/melódico.	87
Figura 16 – Movimentação de dinâmica em <i>Chorinho de Gafieira</i> c.197-204.....	88
Figura 17 – Tessitura em dimensão ampla Fá1 – Dó4.....	90
Figura 18 – Tessitura Lá1-Sol3 em <i>Acariciando</i>	90
Figura 19 – Tessitura Sib1-Sol3 em <i>Flor de Abacate</i>	90
Figura 20 – Tessitura Fá1-Lá3 em <i>Cinco Companheiros</i>	91
Figura 21 – Tessitura Lá1- Lá3 em <i>Doce de Côco</i>	91
Figura 22 – Tessitura Fá1-Dó4 em <i>Eu hein?</i>	91
Figura 23 – Tessitura Lá1-Sol3 em <i>Sonoroso</i>	91
Figura 24 – Tessitura Sol1-Lá3 em <i>Chorinho de Gafieira</i>	91
Figura 25 – Quadro com a quantidade de ocorrências dos extremos na tessitura de cada choro. 92	
Figura 26 – <i>Glissandi</i> ascendente e descendente em <i>Chorinho de Gafieira</i> c.35.....	94
Figura 27 – <i>Glissandi</i> ascendentes na introdução de <i>Doce de Côco</i> c.1-2 e c.3-4.....	94

Figura 28 – <i>Glissando</i> ascendente em <i>Eu hein?</i> c.67.	94
Figura 29 – <i>Glissandi</i> ascendentes em <i>Sonoroso</i> c.6-8.	95
Figura 30 – <i>Glissando</i> ascendente em <i>Cinco Companheiros</i> c.68.	95
Figura 31 – <i>Glissando</i> ascendente em <i>Flor de Abacate</i> c.24-25.	95
Figura 32 – <i>Glissandi</i> ascendentes em <i>Acariciando</i> c.93-94.	96
Figura 33 – <i>Glissandi</i> ascendente e descendente na mesma nota no final de <i>Chorinho de Gafieira</i> c.199.	96
Figura 34 – <i>Glissandi</i> ascendente e descendente na mesma nota em <i>Doce de Côco</i> c.74-75.	96
Figura 35 – <i>Glissandi</i> ascendente e descendente na mesma nota em <i>Flor de Abacate</i> c.38-39. ..	97
Figura 36 – <i>Glissandi</i> ascendente e descendente na mesma nota em <i>Acariciando</i> c.9.	97
Figura 37 – Grafia da <i>appoggiatura</i> em <i>Doce de Côco</i> c.34 e 36.	98
Figura 38 – Grafia do <i>mordente</i> em <i>Acariciando</i> c.17.	98
Figura 39 – Grafia de um motivo melódico e da forma como Zé da Velha realiza o <i>mordente</i>	98
Figura 40 – Efeitos de ornamentos e articulação em <i>Acariciando</i> c.13-17.	99
Figura 41 – Improvisação livre em <i>Chorinho de Gafieira</i> (c.150-156) com retorno ao tema c.157.	101
Figura 42 – Zé da Velha tocando violão (Encontro informal 2016 – Acervo Zé da Velha e Silvério Pontes).	103
Figura 43 – Em <i>Eu hein?</i> c. 26-27, o desenho do compasso 26 se repete exatamente igual nos compassos 58, 106 e 122.	103
Figura 44 – Trompete responde ao motivo anacrústico e cromático do trombone com uma inversão em <i>Eu hein?</i> c.53.	104
Figura 45 – Repetição de figuras em <i>Flor de Abacate</i> c.169.	104
Figura 46 – Repetição de figuras em <i>Sonoroso</i> c.34.	105
Figura 47 – Continuação da frase com o mesmo modelo motivico pelo trompete em <i>Cinco Companheiros</i> c.109.	105
Figura 48 – Explicitação da harmonia em <i>Flor de Abacate</i> c.33-40.	106
Figura 49 – Uso da sétima em <i>Eu hein?</i> c.89.	106
Figura 50 – Uso da sétima em <i>Sonoroso</i> c.41.	106
Figura 51 – Em <i>Cinco Companheiros</i> c.98-103 temos um cromatismo descendente expandido em mínimas evidenciando os baixos de cada acorde. No c.105 temos um cromatismo ascendente e dentro do próprio compasso.	107
Figura 52 – Cromatismo descendente em colcheias da tônica para terça em <i>Flor de Abacate</i> c.86-87.	107
Figura 53 – Cromatismo ascendente em mínimas e semínimas de tônica para tônica em <i>Flor de Abacate</i> c.187-190.	108

Figura 54 – Utilização das fundamentais no contracanto em <i>Sonoroso</i> c.46-48.....	108
Figura 55 – Tríade de Dó Maior <i>Flor de Abacate</i> c.41.....	109
Figura 56 – Arpejo em <i>Cinco Companheiros</i> c.109.	109
Figura 57 – Arpejo em <i>Doce de Côco</i> c.150.	109
Figura 58 – Utilização de uma terça acima da melodia principal em <i>Acariciando</i> c.53-54.....	110
Figura 59 – Utilização de uma terça acima da melodia principal em <i>Flor de Abacate</i> c.175-177.	110
Figura 60 – Utilização de uma terça acima nos dois compassos finais de <i>Doce de Côco</i> c.174-175.	111
Figura 61 – Utilização de uma terça abaixo da melodia principal em <i>Eu hein?</i> c. 61-65.	111
Figura 62 – Utilização de uma terça acima da melodia principal no último compasso de <i>Sonoroso</i> c.114.....	111
Figura 63 – Utilização de uma terça acima da melodia principal em <i>Chorinho de Gafieira</i> c.86-91.	112
Figura 64 – Quadro de tonalidades dos sete choros analisados.	113
Figura 65 – Quadro com o nome do choro e o instrumento predominantemente utilizado por seu respectivo compositor.	114
Figura 66 – Zé da Velha com o autor desta tese em palestra no PPG/MUS – Disciplina Seminários Avançados em Música - Escola de Música da UFMG (23/05/2014).	114

LISTA DE PARTITURAS – ANEXO 1

Transcrições: melodias e contracantos cifrados.

NOME DA MÚSICA (COMPOSITOR)

1. *Acariciando* – Abel Ferreira/Lourival Faissal.
2. *Flor de Abacate* – Alvaro Sandim.
3. *Cinco Companheiros* – Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha).
4. *Doce de Côco* – Jacob Pick Bittencourt (Jacob do Bandolim).
5. *Eu Hein?* – Felisberto Martins.
6. *Sonoroso* – Sebastião de Barros (K. Ximbinho).
7. *Chorinho de Gafieira* – Astor Silva.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
1.1 Fontes	16
1.2 Metodologia	17
2. O TROMBONE	19
2.1 O trombone no contexto histórico do Brasil	23
2.2 O trombone no choro	25
3. UMA BIOGRAFIA DE ZÉ DA VELHA	53
3.1 O Menino José Alberto Rodrigues Matos	53
3.2 A chegada ao Rio	54
3.3 A iniciação na música	55
3.4 Nasce o artista - De José Alberto para Zé da Velha	56
3.5 Conhecendo Pixinguinha	60
3.6 O Suvaco de Cobra	61
3.7 Tocando com Jacob do Bandolim e companhia	63
3.8 Nasce a “Menor Big Band do Mundo”	66
4. PRÁTICAS DE PERFORMANCE EM <i>SÓ GAFIEIRA!</i>	73
4.1 O CD <i>Só Gafieira!</i> – Fonogramas	73
4.2 Aspectos do processo de transcrição	76
4.3 Análise formal dos fonogramas	78
4.4 Aspectos estilísticos e interpretativos de Zé da Velha	81
5. CONCLUSÃO: O legado de Zé da Velha	114
6. REFERENCIAL	118
7. DISCOGRAFIA	122
8. DVDs/VÍDEOS	123
9. PARTITURAS	124
10. REFERENCIAL COMPLEMENTAR	124

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa de elementos característicos da performance do choro já motivou vários estudos. Intérpretes como Paulo Moura, (SPIELMANN, 2008), Pixinguinha, (ARAGÃO, 2001), Jacob do Bandolim, (CORTES, 2006), Rafael Rabelo, (NUNES, 2007), Dino 7 Cordas, (PELLEGRINI, 2005), Belini Andrade, (ABREU, 2012; LINHARES, 2016), K-Ximbinho, (FABRIS e BORÉM, 2006), Abel Ferreira, (GOMES, 2007), dentre outros, já foram objeto de análise, temas de artigos e dissertações. Além disso, segundo LINHARES (2016, p.10), há uma conscientização “da atual geração de músicos sobre o significado do choro dentro de uma musicalidade genuinamente brasileira”, que faz com que o choro seja tema relevante que já motivou e continuará motivando estudos aprofundados sobre o gênero no âmbito da tradição, improvisação, didática, análise, história e performance musical.

José Alberto Rodrigues Matos (1941-), mais conhecido pelo apelido de Zé da Velha, é um dos últimos grandes intérpretes da velha guarda do choro. Tocou com todos os grandes instrumentistas do gênero como Benedito Lacerda (1903-1958), Jacob Pick Bittencourt ou Jacob do Bandolim (1918-1969), Waldir Azevedo (1923-1980), Abel Ferreira (1915-1980), Altamiro Carrilho (1924-2012), Horondino José da Silva ou Dino 7 Cordas (1918-2006), Jorge José da Silva ou Jorginho do Pandeiro (1930-2017), além de ter feito parte do grupo da Velha Guarda e ter tido a honra de tocar com ninguém menos que Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha (1897-1973), o qual lhe chamava de “meu sobrinho” (JESUS, 1999, p.15).

Vários depoimentos, citados no trabalho de JESUS (1999), já atestaram a importância e a excelência de Zé da Velha como chorão. Segundo Mário de Aratanha, diretor da *Kuarup Discos*:

(...). Zé da Velha se tornou um dos instrumentistas mais originais da música brasileira. Zé da Velha é hoje o maior trombonista de choro, e

presença obrigatória em toda roda de craques que se preze. Seu fraseado é único: ele toca como fala, e ele falando parece-se com seu tocar. (ARATANHA *in* JESUS, 1999, p.39).

No mesmo sentido Pedro Amorim (Bandolinista):

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

O trabalho de JESUS (1999) colhe ainda o depoimento do flautista Altamiro Carrilho:

(...). O Candinho, para mim, era um músico “*hours concours*”. Mas depois do Candinho, que não tive a oportunidade de ouvir e ver tocar pessoalmente, o Zé da Velha, ao meu ver, possui um dos sons mais bonitos de trombone que eu já ouvi. É um chorão realmente fantástico e que precisa ser reconhecido. Esse valor só poderá ser reconhecido com o passar dos anos, pois ele está apenas começando a carreira dele, em termos de gravação, apesar de já tocar há muito tempo, porque desde o momento que o artista começa a gravar, aí sim, começa a aparecer para o público. Então o que eu desejo é que o Zé da Velha chegue a ficar bem popular, bem conhecido, porque talento não lhe falta. (CARRILHO *in* JESUS, 1999, p.36).

Finalmente, a recordação de Maurício Carrilho (violonista e pesquisador):

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

Um fator que determina a relevância deste estudo é a escassez de pesquisas acadêmicas que abordem aspectos da performance do trombone na música brasileira e, em especial, no choro. Em uma investigação preliminar, foi possível encontrar algumas pesquisas que envolvem outros instrumentos como o

trompete¹ e o saxofone², mas não relacionadas ao trombone. Acreditamos que o desenvolvimento desta pesquisa trará um merecido reconhecimento a um personagem único da história do choro, além de possibilitar reflexões acerca de escolhas interpretativas e performance no choro.

Para a delimitação da pesquisa, o primeiro passo foi a escolha de gravações mais representativas do ponto de vista interpretativo para que pudessem ser transcritas. Em primeiro momento foi selecionado o álbum *Só Gafieira!*, da gravadora *Kuarup*, de 1995. Este CD foi o primeiro da carreira “solo”³ de Zé da Velha, já fazendo dupla com o trompetista Silvério Pontes. Embora este álbum também contenha sambas, foram selecionados para transcrição sete choros, todos interpretados pela dupla. Isto porque o choro é a linguagem musical típica de Zé da Velha, sendo sua forma de tocá-lo referência não só para trombonistas, mas qualquer intérprete do gênero. LINHARES (2016) define choro da seguinte forma:

(...). A palavra choro teve várias acepções ao longo da história que até hoje são utilizadas por profissionais da área e leigos. O primeiro significado do termo parece ter sido ligado a um tipo específico de formação instrumental surgida no final do século XIX no Rio de Janeiro, chamado terno ou “trio de pau e corda” (violão, cavaquinho e flauta). A expressão era utilizada também para fazer menção ao agrupamento de músicos que tocavam um determinado repertório de maneira peculiar. A partir dessa maneira típica de se interpretar as músicas de danças europeias, principalmente a polca, em voga nos salões da época, o choro começa a significar também um estilo próprio de se tocar. (LINHARES, 2016, p.10)

Na música popular, são cada vez mais comuns os estudos que abrangem diversas áreas. Atualmente a musicologia busca ser cada vez mais abrangente, ao contrário da corrente musicológica tradicional que é mais fechada em si

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

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

³ Leia-se “solo” por ser o primeiro trabalho onde Zé da Velha é o intérprete principal, apesar deste CD inaugurar a parceria com Silvério Pontes.

(NATTIEZ, 2005). Os aspectos sociais, históricos e psicológicos também são aplicados ao estudo da música popular. Desta forma, também já se tem usado a análise da performance com registros audiovisuais (BORÉM, 2014), além de transcrições de áudios e outras ferramentas.

Qualquer obra contém elementos subjetivos, históricos, socioeconômicos que extrapolam seu *script* formal. Estes aspectos “além música” podem contribuir sobremaneira nas práticas de performance. LIMA (2005) busca na hermenêutica uma forma de compreender esta rede que interliga formas de expressão e ações que, para serem mais claras, demandam um procedimento interpretativo mais minucioso. Ainda segundo a autora:

(...) existe uma ampla esfera de acontecimentos que não se expressam pelo mecanismo da linguagem verbal e necessita de um esquema simbólico com um funcionamento diferenciado. A música é um desses meios de expressão simbólica e, portanto, comporta uma análise hermenêutica. (LIMA, 2005, p.110).

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

Dentro deste contexto, buscando revelar aspectos da performance do trombone no choro, foram escolhidas como objeto de estudo as transcrições das performances do trombonista Zé da Velha nos choros de seu CD *Só Gafieira!*, de 1995.

O termo *performance* será tratado e entendido nessa pesquisa de uma forma mais abrangente, levando em conta não somente o momento da execução mas aspectos extramusicais que a compõe. Desta forma acreditamos que o sujeito terá a possibilidade de uma interpretação mais rica e coerente, utilizando todo o conhecimento que cerca a obra, aliado à experiência de uma performance mais informada (RINK, 2002). Sobre a performance, KUEHN (2012) afirma que ela nos remete muito mais à presença no palco, na ação, na representação gestual e consequente interação com o público. Neste trabalho, apesar da problemática do uso e significância deste termo nas pesquisas em música, as gravações em áudio a serem usadas nas transcrições e nos comentários serão consideradas performances. A partir de sua análise, todas as características interpretativas e performáticas do intérprete poderão ser percebidas e cuidadosamente transcritas por meio de uma audição atenta.

No universo do choro é que direcionamos este estudo, no qual se propõe uma investigação que suscita algumas questões. Em caráter mais abrangente: Como se configura a fraseologia e articulação de Zé da Velha neste gênero musical? Em um contexto mais específico: Quais são as características peculiares que se reconhecem na maneira de Zé da Velha tocar e que influenciam outros músicos? Desta maneira, buscaram-se na pesquisa as respostas para essas questões, visando a estabelecer uma reflexão acerca da interpretação de Zé da Velha, de forma a fundamentar nossas escolhas interpretativas.

1.1 Fontes

As fontes primárias que foram utilizadas na busca de uma sistematização sobre a forma de tocar do músico Zé da Velha foram os áudios do CD *Só Gafieira!*

- gravadora *Kuarup*, gravado no ano de 1995, e as respectivas transcrições feitas pelo autor.

A análise das práticas de performance foram embasadas nas transcrições dos áudios contidos neste disco, que foi o primeiro trabalho “solo” de Zé da Velha, quando do registro da dupla *Zé da Velha e Silvério Pontes*. A escolha deste CD, dentre a ampla discografia da dupla, se deu pelo fato de ter sido o primeiro CD desta trajetória solística. Optou-se em priorizar a transcrição e análise dos choros presentes neste CD que presumivelmente poderiam conter elementos, procedimentos e práticas de performance mais particulares ao intérprete e suas recorrências, com o objetivo da caracterização de um estilo próprio. Essa escolha não excluiu a análise pontual de outras obras que poderiam apontar mais traços característicos deste tipo de performance no choro.

As fontes secundárias foram compostas por livros, métodos, CDs e trabalhos acadêmicos que abrangem estudos sobre aspectos estilísticos e de performance do choro como ALMEIDA (1999), SPIELMANN (2008), CARRILHO (2002), CORTES (2006), ALMADA (2006), LINHARES (2016), SÈVE (1999), PRINCE (2011), dentre outros.

Ao longo da pesquisa, foram encontrados inúmeros trabalhos relacionados ao choro, dentre eles biografias, álbuns de partituras, livros relacionados à história, métodos e vocabulários abordando aspectos estilísticos do choro, além de artigos e trabalhos acadêmicos tratando de aspectos relativos à interpretação, harmonia, forma, melodia e improvisação. Esses estudos estão citados no tópico referencial complementar ao final deste trabalho.

1.2 Metodologia

O procedimento de análise das obras nesta pesquisa começou pela transcrição em partitura dos áudios contidos no CD *Só Gafieira!*, de 1995, primeiro da dupla *Zé da Velha e Silvério Pontes*. Para que um número maior de músicos possa acompanhar a leitura das partituras e para que haja a possível utilização do

material em rodas de choro, além da utilização como material didático, o autor optou por apresentar a partitura com um sistema de dois pentagramas sobrepostos: no pentagrama superior foi transcrita a linha melódica do trompete em dó e na clave de sol. No pentagrama inferior foi transcrita a linha melódica do trombone, escrita na clave de Fá. Todas as obras têm também, nas transcrições realizadas, a harmonia funcional devidamente anotada para que possa haver o acompanhamento harmônico. A transcrição serviu também para o reconhecimento de práticas de performance geralmente não escritas em partituras de música popular, como as articulações, dinâmica, o timbre e os efeitos. Neste caso, obviamente optou-se, na pesquisa, pela anotação dos aspectos interpretativos apenas na linha do trombone.

Nesta escuta, por meio da análise e transcrição de uma obra gravada, pode-se encontrar meios de conexão entre a partitura e a performance musical. Segundo COOK in LINHARES (2016):

(...) não existem métodos ideais de análise, pois sua escolha vai depender da própria música e o que o pesquisador deseja saber dela. A maior parte dos métodos de análise em música procura identificar os elementos que compõem a peça, separando-os do todo, tornando possível um estudo mais minucioso dessas partes, buscando então a conexão entre elas e a maneira como se articulam na formação desse todo. (LINHARES, 2016, p.37)

Autores como LARUE (1992), BENT (1987), LIMA (2005), RINK (2002) também auxiliaram neste processo de análise.

A transcrição e análise de um áudio são práticas muito comuns na musicologia atual, em que os pesquisadores utilizam registros em áudio ou vídeo como fonte primária. As partituras e *lead sheets*⁴, por si só, não são suficientes para expressarem todas as intenções do interprete ou compositor, especialmente elementos subjetivos interpretativos que caracterizam os vários gêneros da

⁴ *Lead sheet* é o tipo mais comum de notação em partitura da música popular, geralmente composta da linha melódica e harmonia em cifras. Às vezes podem incluir convenções rítmicas. (FABRIS, 2005)

música popular. Um maior detalhamento na transcrição e elaboração destes *lead sheets* foi o objetivo deste trabalho: a partir de uma escuta atenta e minuciosa dos áudios propostos, foram incluídos nas transcrições todos os procedimentos e práticas interpretativas do trombonista Zé da Velha, com símbolos e sinais que possam representar estes efeitos e articulações. Com isso, qualquer intérprete pode entender e tentar se aproximar técnica e expressivamente da forma de tocar deste lendário trombonista. Por esse caminho, então, foi possível construir uma chamada “edição de performance” (BORÉM, 2015).

LINHARES (2014); LOPES (2014); MOTA JUNIOR (2011); MAGALHÃES PINTO (2009); MOREIRA e BORÉM (2006); FABRIS e BORÉM (2006); LINHARES e BORÉM (2011); NUNES e BORÉM (2014), são alguns exemplos de trabalhos que elaboraram partituras que traduzem com maior detalhamento as escolhas feitas pelos intérpretes que serviram de base para as transcrições propostas. O pesquisador Fausto BORÉM afirma que:

(...) a geração de dados analíticos com base nos sons que escutamos faz parte do que Cook (2013, p.251-252) chama de ‘virada etnográfica’ (...) onde temos a oportunidade de acrescentar às metodologias e procedimentos de análise já consolidados, a perspectiva do ponto de vista da música realizada, documentada em gravações de áudio e vídeo. (BORÉM, 2014, p.101).

Segundo LINHARES (2016), esta constatação de BORÉM (2014) reforça o significado mais amplo do termo performance, no qual a fruição e a apresentação ao vivo não precisam acontecer simultaneamente. Em suas palavras, “a música realizada em gravações de áudio e vídeo pode fornecer material rico para análise em diversas abordagens” (LINHARES, 2016, p.40).

2. O TROMBONE

O trombone é um membro da família dos metais e, em sua forma primitiva, data do séc. XII. Até atingir sua forma atual – em meados do séc. XV – o trombone

sofreu profundas transformações que culminaram em uma possibilidade inédita a qualquer instrumento feito de metal da época: a de executar escalas cromáticas, ou seja, poder tocar os doze semitons que caracterizam o modelo musical ocidental.

(...). Classificado como aerófono, o trombone é um instrumento feito de chapa de metal, no formato cilíndrico em três quartos e cônico em um quarto. O trombone moderno também pode ser construído a partir da fusão de vários metais ou de novos materiais plásticos. Provavelmente o trombone surgiu em meados do século XV, em consequência da evolução da tromba renascentista. Atribui-se o invento ao construtor de instrumentos Flemish (luthier que fabricava os instrumentos de metal na corte de Borgonha), que fornecia instrumentos de sopro para o Duque de Borgonha. Esta passagem da história do trombone fica de certa forma comprovada num quadro do Museu de Versailles intitulado *A caçada de Philip, o Bom*, em que três instrumentistas aparecem à esquerda da pintura, um tocando um *sackbut*, que é o nome primitivo do trombone. (SANTOS, 2004).

O ato de puxar e empurrar a vara do trombone fez com que inicialmente fosse chamado de *saqueboute* (francês), *sackbut* (inglês), que significava literalmente “puxe - empurre”.

Desde o início, o trombone foi amplamente utilizado nos conjuntos de música de câmara, nas cortes e igrejas, principalmente como instrumento auxiliar que dobrava, em uníssono, as vozes do coro. Por volta do século XVI, o trombone já era membro regular de várias formações camerísticas e foi usado por Orlando di Lassus (1532-1594) e Cláudio Monteverdi (1567-1643) em suas instrumentações (flauta, violinos, violas, trompetes e trombones). O compositor Giovanni Gabrieli (1555-1612) também usava trombones em suas *canzonas*, chegando a utilizar dezesseis desses instrumentos. O compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750) usou o trombone em quinze de suas cantatas.

Até o século XVIII, o trombone continuou sendo utilizado em pequenas formações camerísticas. Acredita-se que a associação dos trombones com o lado místico e a fé cristã fizeram com que compositores desse período utilizassem o trombone apenas para trabalhos sacros. Essa ligação com a simbologia cristã e

seus aspectos tem como suporte várias passagens na *Bíblia Sagrada*, em que as trombetas aparecem sempre como instrumento musical solene. A força desta mística religiosa relacionada ao trombone também pode ser claramente exemplificada pelo *Requiem*⁵ de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), em seu *Tuba Mirum*, onde a trombeta é revivida pelo solo do trombone seguida do cantor baixo solista. Também em relação a esse aspecto místico já mencionado, temos outro registro posterior, o *Drei Equale* de Ludwig Van Beethoven (1770-1827), que foi composto para seu próprio funeral, que é uma obra original para quarteto de trombones. Em uma pintura que registra o cortejo fúnebre do compositor, o quarteto de trombones está sempre à frente. Beethoven foi velado e enterrado na cidade de *Bohn*, na Alemanha.

A família do trombone se estendia do contrabaixo ao sopranino⁶. No pré-barroco, a família dos trombones já era formada por quatro instrumentos: os trombones soprano, alto, tenor e baixo. Destes, permaneceram o alto, o tenor e o baixo, usados, por exemplo, por Giovanni Gabrielli (1557-1612) em suas *canzonas* instrumentais e corais por volta de 1600 e em inúmeras peças dos séculos XVI e XVII.

Dentre as poucas obras originais para o trombone solo no período pré-clássico e clássico, temos duas mais conhecidas, escritas para o trombone alto. No séc. XVIII, Leopold Mozart (1719-1787) escreve, em 1755, a *Serenata em 9 movimentos*, onde o trombone alto é o instrumento solo do sexto ao oitavo

⁵ Missa pelos mortos da igreja católica romana, cujo nome vem da primeira palavra de seu introito, *Requiem aeternam dona eis, Domine* “Dai-lhes o repouso eterno, Senhor” (SADIE, 1994, p.777).

⁶Trombone **sopranino e soprano**: Uma oitava acima do Alto e uma acima do Tenor respectivamente, apareceram no séc. XVI mas nunca tiveram ampla utilização nem repertório. **Trombone alto**: podia ser encontrado em Eb ou F (e mais raramente em E, D e Db), dobrava com os contraltos e sopranos nos coros se afirmando na tonalidade de Eb. **Trombone tenor**: Surgiu no séc. XV e no XVI já se firmara também dobrando com o coro. **Trombone baixo**: O trombone duplo, ou trombone baixo, foi mencionado num documento de 1581 na Bavária, mas, ao que tudo indica, tratava-se apenas da antecipação da ideia de construção do instrumento em 1618. É usado comumente, tendo o mesmo comprimento do trombone tenor a partir de 1839 com 2 rotores para aumentar o tubo e calibre (largura) maior. **Trombone contrabaixo**: inicialmente podia ser encontrado em Bb (uma oitava abaixo do tenor), em C e F, sendo este último atualmente, o mais usado (GREGORY, 1973).

movimentos e, em 1769, Johann George Albrechtsberger (1736-1809) compõe o primeiro concerto para trombone alto: o *Concerto em Ré Maior*. No período clássico, o trombone é utilizado pela orquestra pela primeira vez: Wolfgang Amadeus Mozart escreve partes específicas (independentes do coro) na ópera *Don Giovanni* e no *Tuba Mirum*, do *Requiem*, onde dedica o primeiro solo *obbligato*⁷ para o trombone tenor. Mesmo assim, o trombone ainda não fazia parte da orquestra clássica e era utilizado apenas em algumas obras.

No início do século XIX, Ludwig Van Beethoven insere três trombones no final da *Sinfonia número 5, em dó menor, opus 67*, escrita entre 1804 e 1808 e consolida o instrumento na orquestra romântica. A partir daí são escritos trios, quartetos, e um vasto repertório sinfônico retratando episódios trágicos, solenes, líricos e fúnebres. No *Tratado de Instrumentação de 1843*, Hector Berlioz diz:

(...). Na minha opinião, o trombone é verdadeiramente o cabeça da família dos instrumentos de sopro. Denomino-o como épico, por possuir nobreza e grandeza em larga escala. Grande potencial sonoro para a poética musical, tanto para a música religiosa calma e serena como para a música com acentuações mais selvagens. O trombone pode cantar como um coral de sacerdotes, ameaçando totalmente os suspiros da escuridão com lamentos sinceros ou com brilhantes e gloriosos hinos, inspirando e acordando os mortos ou condenados para o clamor a Deus através de seus acordes. (BERLIOZ in ELLMERICH, 1977, p. 63)

O trombone voltaria a ganhar espaço como instrumento solista no período romântico. Em 1837, Ferdinand David (1810-1873) compõe o primeiro concerto para trombone tenor e orquestra. Em 1878, Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) escreve o primeiro concerto para trombone tenor e banda.

Nos séculos XX e XXI, os compositores passaram a utilizar o trombone em suas estruturas de instrumentação e nas várias formações instrumentais para as quais escreveram e escrevem. Assim, o trombone é hoje um instrumento presente e ativo tanto na música erudita quanto na música popular.

⁷ Termo em italiano, usado para designar uma parte independente e essencial na música concertante, subordinada à melodia principal. Uma obra com *obbligato* instrumental significa que o instrumento *obbligato* tem um papel importante, semi-solista (SADIE, 1994).

2.1 O trombone no contexto histórico do Brasil

(...). O primeiro trombonista citado na literatura foi o próprio imperador Dom Pedro I. À época, já existiam, sem sombra de dúvidas, outros trombonistas no Brasil, mas infelizmente não foram citados em qualquer trabalho referente àquele período. Além de bom compositor, D. Pedro I era excelente instrumentista e tocava nada menos que seis instrumentos: fagote, trombone, clarineta, violoncelo, flauta e rabeca. (SANTOS, 1999, p.21)

A história do trombone no Brasil não é contemplada de forma específica na nossa literatura. Apesar disso, documentos já têm comprovado a existência de inúmeros grupos e bandas nas fazendas no período colonial, assim como um documento de 1841, que lista nominalmente escravos músicos sendo libertos após tocarem na aclamação de Dom Pedro II. A história do instrumento no Brasil pode ser cronologicamente sincronizada com a história geral da música no nosso país e ambas surgem no século XVI. Segundo ELLMERICH in SANTOS (1999) nos dois primeiros séculos da colonização brasileira, “a música foi ferramenta nas mãos de jesuítas e franciscanos para se aproximarem dos indígenas e dos negros trazidos da África e catequizá-los” (SANTOS, 1999, p. 18). Neste período histórico, apesar de socialmente os elementos da cultura negra e indígena serem totalmente discriminados e ignorados, a primeira banda civil brasileira foi constituída justamente por estes. Segundo SANTOS (1999) “a primeira banda civil brasileira foi constituída por índios e portugueses no ano de 1554, com objetivo de tocar na visita do padre Manuel Nunes, de São Paulo, ao jesuíta Manuel de Paiva na cidade de Santos.” (SANTOS, 1999, p. 18).

Os grupos do período do Brasil colonial eram em grande parte constituídos de índios, negros e mulatos, que interpretavam música europeia com material importado por padres e membros da elite da época que valorizavam a música. Instrumentos musicais e partituras vinham de Portugal e outras regiões da Europa

financiados por eles. Segundo LANGE (*apud* SALLES, 1985), à época de Nassau as atividades musicais aconteciam da seguinte forma:

(...). Curt Lange indica como possivelmente alemães os instrumentistas que Maurício de Nassau trouxe para seus regimentos, aqueles mesmos que, além dos serviços ordinários junto às respectivas tropas, ilustravam com serenatas as reuniões nos jardins dos palácios da Cidade Maurícia. Interessa saber a formação desses conjuntos militares e sua denominação. (...). Não podemos esquecer dos bandos – conjuntos de pessoas de importância, que, a toque de tambor e outros instrumentos musicais, sobretudo de metal, saíam pelas vilas proclamando ordem ou decreto, anunciando espetáculo ou pedindo algo. (SALLES, 1985, p. 7-9).

Com a chegada da Família Real ao Brasil em 1808, além de uma orquestra, veio também a *Banda da Brigada Real*, composta por 16 músicos instrumentistas (flautas, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, instrumentos de percussão e maestro). Segundo SANTOS (1999), “Durante sua estada no Brasil, D. João VI honrou as tradições musicais dos Bragança e manteve na corte uma orquestra considerada, na época, uma das melhores do mundo pela qualidade de suas execuções, a qual acompanhava músicos internacionais que vinham ao Brasil” (SANTOS, 1999, p.21). A partir daí, graças à Família Real Portuguesa, com este contato inicial com trombonistas que tocavam nestes grupos vindos de Portugal e da Europa, provavelmente começaria a formação dos primeiros trombonistas brasileiros e conseqüentemente, a escola brasileira de trombones.

A valorização da música e dos músicos pela família real era notória. O tratamento de Dom Pedro I para com os músicos da corte sempre foi de muito respeito e profissionalismo. Conforme relata ELLMERICH (1977), certa vez os músicos estavam indispostos devido às más condições do alojamento em que ficavam, no andar térreo do palacete. Diante disso, D. Pedro I ordenou que o mordomo levasse todos os músicos para a parte do palácio que era destinada aos cortesões. Quando o mordomo tentou contestar essa possibilidade, dizendo que aquele lugar era destinado apenas aos cortesãos, D. Pedro I, em tom não muito amistoso, lhe respondeu:

(...). Com uma penada faço marqueses, condes e barões, mas não músicos e cantores”. (ELLMERICH, 1977, p. 165).

Segundo SANTOS (1999), no caso do ensino de trombone no Brasil, “toda a motivação e renovação dos instrumentistas está associada a Bandas de Música e a pequenos conjuntos instrumentais de gêneros populares” (SANTOS, 1999, p. 28). Os conservatórios de música que promoviam o ensino da música no Brasil raras vezes contemplavam os instrumentos da família dos metais. Geralmente, a formação musical dos trombonistas brasileiros começava em bandas civis municipais, diferindo da educação musical proporcionada aos instrumentistas de piano, canto e violino. Hoje em dia, os conservatórios, ONGs, escolas e igrejas tem contribuído muito para essa formação, mesmo assim, a Banda de Música, verdadeiro conservatório de música para os instrumentos de sopro e percussão, tem sido a responsável pela formação musical da maior parcela dos músicos brasileiros, sejam eles profissionais ou amadores.

(...). Banda de Música é pois o conservatório do povo e é, ao mesmo tempo nas comunidades mais simples, uma associação democrática, que consegue desenvolver o espírito associativo e nivelar as classes sociais. (SALLES, 1985, p.11).

2.2 O trombone no choro

Segundo BEHAGUE “por volta de 1830, o lundu das áreas urbanas brasileiras já integrava características de sua origem africana com o caráter sentimental da modinha, de origem europeia” (BEHAGUE, 1979, p.93). Segundo LOUREIRO, “a transformação do lundu de uma tradição folclórica para uma tradição urbana foi de grande significado para o desenvolvimento da música popular brasileira”⁸ e a modinha “foi responsável pela introdução de vários elementos europeus na música popular urbana do Brasil”⁹ (LOUREIRO, 1991, p.7-14). Ambos foram de fundamental importância no desenvolvimento da música

⁸ Tradução livre do inglês: “The transformation of the lundu from a folk tradition into an urban tradition was of great significance for the development of Brazilian popular music”. (LOUREIRO, 1991, p. 7).

⁹ Tradução livre do inglês: “(...) was responsible for the introduction of many European elements into the urban popular music of Brazil”. (LOUREIRO, 1991, p. 14).

popular brasileira, que culminou com o surgimento das primeiras formas musicais populares tipicamente urbanas, dentre elas o choro.

O choro surgiu no Rio de Janeiro como resultado de um movimento de transformação da música brasileira que vai se localizar próximo à segunda metade do séc. XIX, uma época prodigiosa, quando uma primeira geração de chorões brilhou intensamente, dentre eles Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880), Anacleto de Medeiros (1866-1907), Chiquinha Gonzaga (1847-1921) e Ernesto Nazareth (1863-1934).

No início da década de 1850, começaram a chegar ao Brasil partituras importadas. Danças que faziam sucesso na Europa também chegaram por meio das companhias portuguesas de teatro e dança. A *valsa*, a *quadrilha*, a *habanera*, a *mazurca*, o *schottisch* e a *polca*, sobretudo esta última, considerada a matriz do choro, tiveram grande aceitação no Rio de Janeiro, logo se irradiando por todo país.

Ao interpretar de maneira própria este repertório de música ligeira, também sob a influência do lundu e da modinha, os músicos cariocas começam a criar o choro. Em um primeiro momento, o termo serve para designar o “sotaque” carioca emprestado ao repertório de danças europeias, referindo-se, ao mesmo tempo, à formação instrumental que tinha por base os violões, o cavaquinho e, comumente, uma flauta ou outro instrumento de sopro solista.

Em pouco tempo, o choro constituiu um gênero próprio, porém sempre mutante e apto a incorporar as influências mais diversas, uma vez que carrega, em si, o caráter de “maneira” de tocar (CAZES, 1999, p.21). Concomitantemente a esse desenvolvimento do choro na capital, essa “forma” de se tocar as músicas europeias também se verificava em outros estados, como Pernambuco, Rio Grande do Sul e Minas Gerais (GUIGA, 2014), por vezes sofrendo influências de gêneros musicais locais.

A formação instrumental que antecede em quase quatro séculos o *regional*¹⁰ de hoje, era constituída pelas *violas de arame* (predecessoras dos violões), *machete*¹¹ (nome do atual cavaquinho) e algum tipo de instrumento percussivo, que acompanhavam o canto ou algum instrumento de sopro.

A origem do nome “choro” tem tido muitas explicações. Embora curiosas, nenhuma das suposições foram ainda realmente comprovadas.

Choro, quem não conhece esse nome? Só mesmo quem nunca deu naqueles tempos uma festa em casa! (PINTO, 1936, p.11).

Segundo Jacques Raimundo e Luiz da Câmara Cascudo, citados por VASCONCELOS (1977, p.14), “os negros faziam bailes nas fazendas chamados de xolo, e com o passar do tempo esse nome veio se transformando até chegar à palavra choro”. O próprio VASCONCELOS (1977, p.14) acredita que o choro teria vindo da corporação de músicos de importância no período colonial, os *choromeleiros*, nome que, também com o passar do tempo, foi encurtado para choro. Bem, a primeira teoria pode ser facilmente contestada, já que seria difícil explicar, com base em origens rurais, um fenómeno tipicamente urbano como o choro. Também parece pouco provável que os *choromelos* ou *charamelas*¹² influenciariam um estilo que apareceu tanto tempo depois.

Outras hipóteses dizem respeito a uma relação do sentimento de melancolia expresso na interpretação. Muitos, como José Ramos Tinhorão, citado por CAZES (1999, p.18), sustentam que esta impressão melancólica do estilo de

¹⁰ “Regional” é a designação popular dada à formação instrumental de um grupo de choro. Os regionais de choro se consolidaram na década de 1920, mas tem origem quase dois séculos antes, com grupos associados à música de carácter regional. Este nome se originou de grupos como Os *Oito Batutas*, que na década de 20, associavam a formação com violões, cavaquinho, percussão e algum instrumento solista a um carácter de música regional (CAZES, 1999, p. 85).

¹¹ WISNIK, 2004, p. 22.

¹² Denominação antiga para o grupo de instrumentos a que pertencem o *chalumeau* dos franceses e as bombardas. As charamelas são antecessoras de instrumentos como o oboé, o clarinete e o fagote. Na Idade Média, possuíam timbre rude, quase assustador que produzia grande efeito em solenidades públicas. (SADIE, 1994, p.187)

tocar o choro é gerada pelas baixarias dos violões. Quanto à ideia de Tinhorão, observa-se que, em gravações de grupos de choro do início do século XX (por volta de 1907), quando o estilo já existia há quarenta anos aproximadamente, o violão ainda não era usado com a fluência e exuberância com que estamos acostumados. Talvez a hipótese mais plausível seja a última, do próprio CAZES (1999, p.19), de que o termo choro seja uma decorrência da “maneira chorosa de frasear o solo, gerando o termo chorão. Na verdade se algo evocava melancolia era a maneira de se tocar a melodia”. Já o maestro Batista Siqueira alega que o termo choro poderia ter surgido da “colisão cultural” entre o verbo chorar e *chorus*, “coro” em latim (SIQUEIRA *in* DINIZ, 2003, p.13). Estórias que povoam as rodas de choro também mencionam a possibilidade de o termo ter nascido a partir do tradicional “choro” de quem serve uma bebida, palavra usada para pedir a quem lhe serve que coloque um pouco mais do que o medidor de doses lhe oferece. Levando em conta que na história do choro estas rodas eram regadas a muita bebida, esta hipótese também se mostra plausível.

Já a designação “chorinho” seria uma expressão usada para definir um choro mais comunicativo, ligeiro e de curta duração. Segundo DINIZ (2003), apesar de algumas opiniões depreciativas sobre a palavra chorinho, ela também se popularizou como referência ao gênero, “apesar de ser considerada uma expressão não muito apropriada por boa parte dos músicos, pesquisadores e diletantes do choro” (DINIZ, 2003, p.13).

Do ponto de vista do status social e profissional, os compositores e instrumentistas do choro de hoje são muito mais valorizados. O choro progrediu das modestas rodas (ambientes onde os chorões se reuniam) para os palcos dos mais importantes teatros do Brasil, tendo revelado compositores de renome mundial, dentre os quais o maior expoente continua sendo Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha. Neste contexto é que trataremos da história do trombone no choro.

O livro – *O Chôro, reminiscências dos chorões antigos* – foi originalmente publicado em 1936. Em sua contracapa há o texto “Contendo: O perfil de todos os chorões da velha guarda, e grande parte dos chorões d’agora, factos e costumes dos antigos pagodes, este livro faz reviver grandes artistas musicistas que estavam no esquecimento”.

(...). Alexandre Gonçalves Pinto (Rio de Janeiro, 1870 – Rio de Janeiro, 1949) foi carteiro e músico de choro, sendo também cantor, violonista e cavaquinista. É o autor da obra *O Choro, reminiscências dos chorões antigos*, que foi lançada em 1936 e contém dados sobre quase 300 músicos que atuaram no fim do século XIX e começo do século XX. O texto é mais conhecido como “Memórias de um carteiro chorão” e, embora escrito por um “humilde carteiro”, tornou-se fonte essencial para os estudiosos da musicologia brasileira, diante da escassez de material sobre este período (JUNIOR, 2014, p.41).

O livro foi organizado sob a forma de verbetes, sendo um registro importantíssimo do movimento musical da segunda metade do século XIX no Brasil. Como existem poucas fontes de estudo e registro dessa época, o livro se tornou uma referência musicológica valiosa. O carteiro e cavaquinista amador Alexandre Gonçalves Pinto conseguiu, de forma simples e despretensiosa, não só reunir pequenas biografias sobre toda uma geração de chorões, mas registrar todo o ambiente do choro, percorrendo sobre o movimento cultural carioca da época. Em seu livro, também descreve os encontros entre os chorões, os frequentadores dos saraus e serestas, as comidas e bebidas servidas, as danças, expressões e gírias correntes na época, as formações dos grupos e os instrumentos que eram utilizados, além, é claro, de elencar as músicas de maior sucesso entre os chorões neste período.

Foram identificados dezenove trombonistas em seu livro nesta primeira geração de instrumentistas dedicados ao choro. Elencaremos todos encontrados, transcrevendo os verbetes contidos no livro de Alexandre Gonçalves Pinto. Aliás, o estilo de sua escrita é um atrativo à parte, como pode-se perceber. Ele abusa de erros, adjetivos e expressões inusitadas:

Accyoli:

“E' um pistonista de muito folego, e que tem feito prodígios com o seu pistão, e ainda faz. Elle é também um trombone conquistado pelas Companhias Extranjeiras que nos visitam, satisfazendo sempre todas as exigencias dos maestros regentes. O Accyoli vence todas as musicas por mais difficil que sejam em um só golpe de vista, razão porque é conhecido como artista de primeiro plano vencendo todas as dificuldades da crise que avassala no momento os nossos melhores musicistas. E' elle sempre procurado pelos organizadores das orquestras dos nossos Theatros, onde elle é um verdadeiro astro que com o seu brilho eleva o valor dos nossos musicos. Accyoli foi e é um grande chorão da tempera dos inesqueciveis Luiz de Souza e Carramona, e independente disto é um leal amigo e de apurada educação. Ha poucos dias encontrei com elle troquei idéas nos lembrando de muitas cousas passadas quando fazia parte da orchestra do Ameno Resedá, onde o seu pistão conversava com o pistão do inesquecivel Luiz de Souza, na sahida do referido Rancho do Palacio Guanabara em uma marcha infernal da Côte de Belzebuth. Carnaval de 1911.” [sic] (PINTO, 1936, p.262).

Ademar Casaca (citado em Chiquinho):

“(...) primoroso violão, admirado. Deixou o violão e toca actualmente Trombone com maestria, sendo um eximio professor.” [sic] (PINTO, 1936, p. 24).

Bellot (citado em Paulino):

“(...) tocava também com Paulino, o grande trombonista Bellot, e Ernesto Magalhães, grande violão, e outros, que não me vem á memoria.” [sic] (PINTO, 1936, p.61).

Benedicto Bahia:

“Vamos agora bolir com as fibras de outro immenso folião da flauta que se chama Benedicto Bahia, foi bamba nos segredos da flauta, quasi todo Botafogo conhece-o como chorão de facto, pois quando melodiava na sua flauta naquelles choros molles que é commum nelle, as mulatas ficavam todas dengosas, dizendo bravo, seu Bahia ! Hoje pelos annos e pezo de família está um pouco retirado, mas mesmo assim ainda dá a sua pernada. Eram seus acompanhadores o celeberrimo violão Ademar Casaca, morador a muitos annos também em Botafogo, violão primoroso, sola e acompanha com grande maestria. Hoje toca trombone por musica o que conhece com theoria e rythmo. Hoje já um pouco alquebrado pelos annos, só lecciona, não só violão como piano ou qualquer instrumento. Era também acompanhador de Bahia o immenso cavaquinho que foi João Soares de saudosa memoria, João Soares de grande bagagem de musicas por elle feitas e que deve ter algumas o nosso estimado Bahia.” [sic] (PINTO, 1936, p. 47).

Carlos Furtado (e Candinho):

“Era um hábil chorão, tocava flauta com certa perfeição, era especialista nas musicas de Callado, Silveira, Luizinho e do trombonista Candinho Silva, cujas composições acham-se no caderno de muitos flautistas da actualidade, nenhum

dos antigos musicos escreveu tanta quantidade de chôros como Candinho Silva tem escripto, é admiravel em suas composições pois não só escreve com dificuldades para os tocadores batutas, como também para os fraquinhos. Candinho toca trombone como poucos, é um verdadeiro maestro no instrumento, suas composições são de uma beleza de arte e de gosto. Em meu poder tenho grande quantidade das mesmas que guardo com todo carinho como uma joia de alto valor... Furtado, abandonando a flauta, dedicou-se ao trombone tendo como mestre Candinho Silva, tornando-se um trombonista respeitado, dando com isso grande prazer ao seu mestre. O autor destas linhas acompanhou a vida de Furtado, até os seus ultimos dias. Indo certa vez em sua residencia em companhia de Ernesto Magalhães e Billot, já também falecidos, encontrou elle muito abatido, quasi não podendo falar, então por gracejo lhe disse: Viemos te buscar pois temos um pagode puxado a "Qui-Qui" (porco), elle com um pequeno riso nos labios, nada respondeu, este riso era já advinhando a sua partida para o além, onde com Santa Cecilia ia tocar os hymnos santos do céu ! Morreu de uma tuberculose deixando um vacuo triste e difficultoso de ser preecnhido." [sic] (PINTO, 1936, p.18).

O Coimbra do Trombone:

"Foi este, convidado um dia para um choro em casa do seu compadre onde se realisava um baptisado. O Coimbra que era devoto de Santa Rita, e antes de ir para o choro ajoelhou-se deante da Santa Rita, pedindo que não o deixasse beber, pois quando elle bebia ficava impossivel de se aturar depois do pedido tocou o Coimbra para o pagode, na sua chegada teve grande recepção como era de esperar, muita comida, muitas bebidas, muitas saudações, o nosso Coimbra, não pôde resistir, começou a comer e a beber as paginas tantas já não soletrava "Cascadura", não conhecia ninguem, aconteceu que para voltar para casa foi necessario que seu compadre que era Guarda Municipal, chamasse um carregador para carregal-o para sua residencia! Na hora da sahida sua comadre entregou ao dito carregador uma duzia de ovos para sua senhora depois de muito custo chegou em casa o Coimbra, tomando das mãos do carregador a duzia de ovos, foi direito ao quarto onde estava, jogando todos os ovos na Santa, blasfemando por não ter sido atendido no seu pedido. Emquanto se passava esta scena de sacrilegio, o choro continuava em casa do compadre lá para as bandas da rua Machado Coelho. O Coimbra, era pae de um moço que tornou-se um grande chorão no violão, já falecido. Eu privei muito com o Coimbra, uma ocasião encontrei-o no Estacio de Sá, e começamos a tomar umas "lambadas", as paginas tantas já estavamos cercando frango. O Coimbra neste tempo morava na rua de São Carlos, levou-me para sua residencia para mostrar-me uma linda criação de porquinhos da india, pegando os pobres bichinhos pelo cangote virava de pernas para o ar para mostrar o sexo, e com grande compreensão nervosa motivada pelo uso do alcool, matou quasi todos! passaram-se ainda outros episodios com outros personagens. Em uma ocasião depois de terminado um choro botaram dentro de uma carroça da Gary este chorão, por ter abusado extraordinariamente das bebidas tornando-se inconveniente no pagode, e tendo sido tomada esta medida para a moralisação dos chorões, afim de que não se reprodusisse scenas identicas, pois quando um componente da trupe dos chorões desrespeitavam algum amigo entre elles, o "cabra" era repudiado e dispensado com todo deferentismo por seus companheiros de conjuncto." [sic] (PINTO, 1936, p.126).

Deodato Matta:

“Foi chorão de facto, e inveterado. O seu instrumento era o trombone, que elle executava com muita perfeição. Acompanhava muito bem, não só com a parte a frente como tambem de ouvido, acompanhou grande chorões daquelle época e senpre a contento de todos, pois sabia naquelle instrumento dizer o que sentia. Tocou em muitos bons bailes, Sociedades, Ranchos etc., de fazer arrebatat. O bom amigo acima era baiano de nascimento attendo-se aposentado no cargo de carteiro. Foi residir no seu torrão natal e lá falleceu, deixando grandes saudades.” [sic] (PINTO, 1936, p.222).

Eurico (e Sequito):

“Quem em Villa Izabel não conheceu o bom do Eurico. Amigo dedicado, companheiro firme impossivel de descreerse. Eurico dedicou-se ao cavaquinho, que celebrizou-se, tal a maneira que sabia dedilhar auelle minusculo instrumento. Acompanhava admiravelmente, que diga o meu dedicado amigo, e grande professor Candinho Silva, Jorge Seixas, Jucas Ruso e muitos outros que em choro com este sempre chorado e lembrado musicista. Depois dedicou-se a trombone, que julgo ter sido seu professor e bom o Candinho e tambem o sempre lembrado Sequito, que gostosamente sabia dizer no seu trombone todas as maguas de um coração sentido. Eurico, foi muito admirado por seus companheiros chorões, pela rapidez com que aprendeu este instrumento, pois, falleceu tocando bem. Era um dedicado amigo descrever-se a bondade deste companheiro é bastante difficil, tal a bondade de seu coração, e o fino tratamento que elle dava em sua casa, e fóra della. Eurico fez as alegrias em Villa Isabel, e assim levantou uma Sociedade Musical Dansante, denominada "Os Africanos", que muitas glorias deram a Villa Izabel, e nas principaes ruas desta cidade em diversos carnavaes, arrancando os maiores ap-plausos Infelizmente este bom e distincto amigo falleceu a poucos annos deixando Villa Izabel, coberta de luto.” [sic] (PINTO, 1936, p.248).

Felippe Trombone:

“Conheci muito de perto este chorão, na casa da Maria Arauna, onde elle residiu por muito tempo. Tocava muito bem o seu instrumento, e era o trombone nas festas que dava quasi continuamente em casa da Maria Arauna. Tambem tocava bombardino com bastante perfeição. Tocou em muitos bailes em sociedades dansantes. era farrista de verdade, onde houvesse um choro alli pelo Catumby tambem estava o bom do Felipe. Era distincto companheiro, e dos bons. Já fallecido a muitos annos.” [sic] (PINTO, 1936, p.222).

Francisco Galvão (Chico Care'ca):

“Este bom chorão trabalha há muitos annos no Jornal do Commercio; é bamba no Trombone e turuna no Obóe, instrumento este por quem elle tem muita predilecção. Chico Cereca é um chorão devertido, por esta razão não podia de modo nenhum deixar de lhes prestar esta homenagem aqui. Amigo sincero e respeitador, um coração de ouro, esplendido chefe de familia. Eis tudo o quanto tenho de dizer deste chorão antigo e muito querido pelos chorões da velha e nova guarda.” [sic] (PINTO, 1936, p.186).

Henrique Martins:

“Foi alumno do Collegio dos Meninos Desvalidos. Companheiro do Romeu e do saudoso Paulino Sacramento e de muitos outros grandes musicos. Conheci-o como subdirector de harmonia do Ameno Resedá, como um grande disciplinador de harmonia, fazendo cousas impossiveis com o seu trombone e bombardino nos contra-cantos da marcação do bombardão do inesquecível Gonzaga. Henrique é hoje um professor de musica que ornamenta as orquestras constituídas de musicos nacionaes e estrangeiros. E' um artista sincero, modesto, simples e de fino tratamento por isso muito estimado pelos seus collegas de classe e pelos chorões da velha guarda.” [sic] (PINTO, 1936, p.128).

Irineu Batina:

“Este professor, e maestro era conhecido no meio do choro por “Batina”, porque este bom e amavel amigo para mim inesquecível, assim como para todos, andava sempre de sobre-casaca comprida, muito em voga naquella época. O seu instrumento preferido era o ophicleide no choro, porém nas companhias lyricas ele era um trombonista disputado por todos os maestros estrangeiros. Como componente da bando do Corpo de Bombeiros, era um exímio executor do bombardino, estimado e admirado pelo inesquecível Anacleto, que tinha por elle muita veneração pois o Irineu era um artista de muito valor. Era companheiro de choro de Luiz de Souza, Carramona, Lica, Irineu Pianinho, Henrique, João dos Santos, Henrique Rosa, Néco, Galdino, Mrio e muitos outros. Era elle assíduo frequentador do quarto do Raymundo Conceição. O autor destas linhas privou muito com este talentoso e respeitado artista, este que deixou uma bagagem de musica de infinitas inspirações. O nosso bom Catulo, era d'elle um grande entusiasta e admirador de suas bellas produções, aproveitando as mesmas, que lhe inspiravam com as suas melodiosas letras poéticas, que tornaram verdadeiras maravilhas. Irineu era um typo gordo de altura regular, muito bonachão. Falleceu inesperadamente, deixando um grande vacuo na roda dos chorões. Elle também foi director de harmonia do Rancho Filhas das Jardineiras da Cidade Nova. Rancho este que competiu com o Ameno Resedá no carnaval de 1913. Eis aqui o que tenho a dizer deste intelligente musicista com o meu coração cheio de saudades.” [sic] (PINTO, 1936, p.103).

Ismael Brasil:

“Conheci-o ainda muito moço na rua de Santa Christina. Era filho de D. Antonica exímia modista das mais distinctas familias do bairro do Cattete. Foi muito tempo estafeta dos Telegrafos, e quando se inaugurou o casamento civil, foi elle nomeado continuo desta Repartição onde permaneceu longo tempo até que foi nomeado Carteiro do Correio Geral, logar este em que occupou com muito esmero e capricho, pois, primava por apresentar-se sempre asseiado. Era um funcionario irreprehensivel, typo engraçado, razão porque era querido e admirado pelos companheiros de classe, amigos, e ainda mais pelos grandes chorões daquelle tempo. Era um trombonista de sopro macio, e no bombardino então não se fala, tendo por isso sempre preferencia pelos flautas seguintes: Videira, João Claudio do Senado, Salvador Marins, Raymundo da Alfandega, Felizberto Marques, João de Britto, Timbó, Genilicio, Balduino tendo por elle veneração. Ismael, era um chorão interessante. Era de estatura alta, de um modo oleirão, e foi por isto que nos Correios, o appellidaram de Bamza. Tinha no rosto signaes de bexiga. Era um chorão extraordinario na intimidade dos

pagodes o bom do Ismael imitava com a transformação do rosto todos os bichos da Zoologia. Quando o pagode se prolongava, não deixava ninguém dormir applicando "mosquitos"; accendendo papeis e gritando por socorro; fazendo caricaturas com rolha queimada, no rosto dos que dormiam e infinidades de coisas que só elle sabia fazer, tornando-se por este motivo cada vez mais estimado na roda dos chorões. Uma occasião elle foi convidado para tocar em um baile em Jacarépaguá, e as paginas tantas appareceu no referido baile um tocador de ofphicleide desafinado, e tirando as notas fóra do compasso, atrapalhando toda a bôa harmonia. O que fez o Ismael, sem que ninguém percebesse arranjou um punhado de feijão e encheu o ophicleide do camarada, que, quando foi todo dengoso tocal-o não pôde por se achar o mesmo intupido. Em um outro pagode, em Nictheroy, o Ismael notou que não havia "boia" então foi direito ao quintal sorrateiramente e torceu o pescoço de quatro galinhas, e voltu de novo a tocar, e de vez em quando dizia para os companheiros de choro: Já matei quatro animaes, mas não garanto a criação podem ser Bhramas ou Mistiças, pretas ou Carijós. Quando o dia rompeu lá estavam as gallinhas mortas debaixo do poleiro. E elle fazendo um grande espanto de ingenuidade pediu uma faca, e foi cortando o pescoço das ditas deixando correr o sangue. Todas as pessoas da casa julgaram tratar-se de peste, e assim elle e seus companheiros de choro tiveram um bom almoço de gallinha. Ismael deixou diversas producções, entre ellas a polka "Norival" que causou muito successo naquelle tempo. Falleceu no Cattete. O autor deste livro, era seu collega de Repartição, amigo e admirador deste astro que brilhou e desapareceu deixando saudades imorredouras. Acompanhei-o até á ultima morada, e ainda hoje quando se falla no nome de Ismael Brasil repercute no coração de cada um chorão daquella época, uma pranteada recordação." [sic] (PINTO, 1936, p.93).

Jacinto Costa (O Quaty):

"Teve grande nomeada este celebre musico, que foi o esplendor dos músicos nesta cidad, Nictheroy e até em S. paulo, onde celebrisou-se com seu mavioso instrumento que era trombone. Naquelles tempos o seu nome andava de bocca em bocca, com uma admiração impossivel de descrever-se. Quaty era musico de verdade, pois conhecia com grande facilidade, e arte no seu instrumento. Acompanhava-os choros de ouvido, com grande beleza, fazendo os encantos nas notas de extasiar. Era distincto amigo e de finissima educação e trato. Onde estivesse o grande chorão, não havia tristeza, pois era muito pandego e brincalhão. Tambem já fallecido, a bastante annos." [sic] (PINTO, 1936, p. 216).

Sabino Malaquias de Siqueira (O Binoca):

"Conheci-o muito e com elle privei não só na intimidade, como nos choros, em que elle era um inveterado. A pessoa de que falamos, era um violão sublime. As cordas nos seus dedos faziam pulsar corações de tanta graça, e as bellas melodias que nelle, parecia que vinha do berço. Cantava bellas modinhas. Uma que eu me lembro era de uma beleza impossivel de descrever-se. E vou tentar lembrar de um dos primeiros versos que é: Meu peito é um jardim Teu coração canteiro Meus olhos regas flores Eu mesmo sou jardineiro. E esta modinha que elle cantava com muito sentimento, e todos o applaudiam, ás vezes fazia repetir. Binoca, foi carteiro do Correio, foi de uma felicidade medonha, pois aprendendo a tocar trombone tornou-se um musico de primeira agua. O chorão de que falo, com sua inteligencia, aprendeu musica, foi um bellissimo companheiro, sempre prompto, a servir aos seus amigos emprestando nas

festas muito brilhantismo com seu instrumento. Já faleceu, e quando se trata de seu nome é sempre com saudades. Na physionomia daqueles que com elle privavam, o nome de Binoca, é escripto com letras de ouro, como chorão de tempera.” [sic] (PINTO, 1936, p.57).

Salustiano Trombone:

“Foi grande músico, e respeitado pelo seu saber musical. Conhecia o seu instrumento com grande proficiencia. Foi primeiro trombonista no 7° Batalhão de Infantaria do Exercito, naquelles bons tempos. Leccionou seu instrumento a muitos, que tornaram-se grandes e afamados musicos. Tendo baixa da vida militar, ingressou nos Correios como servente, tendo pela sua correcção e comportamento galgado ao posto de carteiro, cargo em que faleceu. Morava em Nictheroy onde tinha uma familia, e se ufanava de ser um chefe amoroso. Lá, como aqui tocou em muitas sociedades musicaes, e dansantes, sendo sempre muito procurado pela sua real proficiencia. No correio onde trabalhou, deixou um grande numero de amigos, não só de seus superiores, como de seus collegas. E assim findou-se mais um heroe deixando grandes saudades dos que tiveram a felicidade de conhecel-o.” [sic] (PINTO, 1936, p.112).

Salvador:

“(...) trombonista. Companheiro de Luiz de Souza e Irineu. Não sabemos se ainda vive.” (PINTO, 1936, p.236).

Este foi o primeiro registro de trombonistas ligados ao choro e que obviamente serviram como exemplos basilares não só para o desenvolvimento de uma linguagem do choro no instrumento, mas para todo o processo de construção de uma linguagem interpretativa do gênero. Partindo do princípio de que o choro está na raiz de todo desenvolvimento e desmembramento de vários outros gêneros da música brasileira como o samba, a bossa, etc; a importância destes músicos precursores do trombone na música popular brasileira, de uma certa forma, permanece até hoje como influência inequívoca na forma de tocar de vários trombonistas.

No presente tópico, citaremos alguns trombonistas aos quais creditamos importância na história do instrumento no Brasil e na construção de uma forma de tocar o trombone, não só no choro, mas na música brasileira como um todo. Ademais, contribuíram para consolidar o trombone como um instrumento característico do fazer musical brasileiro. Temos certeza de que isto traduzirá

apenas uma parcela do panorama do cenário real, diante de um país de dimensões continentais e com uma diversidade musical tão grande como o Brasil. Não é nosso intuito enumerar todos os trombonistas, mas apenas listar alguns que julgamos importantes para o cenário trombonístico brasileiro – em especial para o gênero choro. Estas pequenas biografias tentarão mostrar um pouco do que representam estes trombonistas, suas relações com outros músicos e a sua importância para a história do trombone no choro. Em uma primeira geração podemos elencar Irineu Batina, Candinho, Euclides Galdino, Esmerino Cardoso e Vantuil de Carvalho.

Irineu Batina (1873-1916) nasceu no Rio de Janeiro. Foi um dos pioneiros do trombone no choro como citado por PINTO (1936, p.103). O fato de sempre usar um sobretudo ou sobrecasaca deu origem ao seu apelido. Também tocava oficleide¹³ e eufônio¹⁴ (bombardino). Era amigo de Alfredo da Rocha Vianna, pai de Pixinguinha, e frequentava as rodas e saraus que havia na então “Pensão Vianna”. Este contato estreito com a família Vianna fez dele professor de Pixinguinha, fato que foi determinante para moldar sua forma de tocar, fazendo seus característicos contracantos no saxofone. Foi também ele que deu as primeiras oportunidades a Pixinguinha de tocar profissionalmente e foi com ele que o futuro “Mestre” gravou pela primeira vez. Em 1913 Irineu Almeida no oficleide e Pixinguinha na flauta gravaram o seu tango *São João debaixo d’água*, com o Grupo *Choro Carioca* pela *Casa Edison*¹⁵.

¹³ Instrumento de sopro da família dos metais, obsoleto, acionado pelos lábios, pertencente à família do bugle de chaves, da qual é o instrumento baixo. Foi patenteado pelo fabricante francês Halary em 1821. (SADIE, 1994, p.669)

¹⁴ Instrumento da família dos metais, de largo perfil cônico, essencialmente um tipo de tuba tenor. (SADIE, 1994, p. 305)

¹⁵ Casa Edison foi a primeira casa gravadora no Brasil e na América do Sul, fundada em 1900 por Frederico Figner no Rio de Janeiro. Inicialmente apenas importava e revendia cilindros fonográficos e discos (utilizados nos gramofones de Emil Berliner), mas em 1902, lança o que é considerada a primeira música brasileira gravada no país, o lundu *Isto é Bom* do compositor Xisto Bahia na voz de Baiano. Anos mais tarde em 1917 lançaria também o primeiro samba gravado no país, *Pelo Telefone*, de autoria de Donga e Mauro de Almeida, executado também por Baiano. Em 1926 a gravadora perderia a representação da Odeon e no ano seguinte passaria a gravar pelo selo *Parlophone*, até que, em 1932, sairia definitivamente da indústria fonográfica, passando a operar com máquinas de escrever, geladeiras e mimeógrafos até encerrar suas atividades em 1960. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/casa-edison>>. Acesso em: 1 abr. 2016.

Irineu Batina foi membro da lendária *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*, sob a regência de ninguém menos que Anacleto de Medeiros. Assim como os outros chorões da Banda, frequentava todos os encontros e saraus dos chorões. Ele deixou várias composições famosas como *Avenida Beira Mar*, *Nininha*, *O meu ideal*, *Qualquer coisa*, dentre outros tangos, polcas e xotes. Talvez seu maior sucesso tenha sido o xote chamado *Os olhos dela* (1906), gravado pela banda da *Casa Edison*. Segundo PINTO (1936, p.78) “O seu instrumento preferido era o ophicleide no choro, porém nas companhias lyricas ele era um trombonista disputado por todos os maestros estrangeiros”.

Sua importância para o choro foi grande, pois além de ter participado das primeiras gravações tocando oficleide e bombardino no Brasil, também foi responsável por lecionar para diversos chorões. Vale ressaltar que muito da linguagem do trombone no choro vem da forma de tocar o oficleide e o bombardino, daí a importância de Irineu neste contexto. Este instrumentos eram responsáveis pelos contracantos e contrapontos nos arranjos das Bandas de Música ou “Bandas de Sopro” da época. Como todo gênero musical, o choro tem a sua maneira de tocar; além das linhas melódicas, os contracantos nos graves são fundamentais para complementar as ideias musicais no choro. A famosa baixaria do violão de sete cordas que conhecemos hoje é oriunda destes contracantos e destas frases “bombardinísticas” executadas pelos instrumentos graves das Bandas de Música. Segundo BRASIL DE MATOS GUEDES:

(...). As baixarias são contracantos graves realizados no choro. O termo pode designar: a) a linha formada pelos baixos da progressão dos acordes em uma determinada passagem; b) um desenho ou gesto melódico, por parte dos acompanhadores de tessitura grave, que normalmente conduz de um acorde a outro, que preenche os momentos de maior repouso da melodia principal ou ainda que define um estilo de levada. (BRASIL DE MATOS GUEDES, 2003, p.13).

Exemplos disso podem ser ouvidos em gravações feitas pela Banda da *Casa Edison*, principalmente nas composições e arranjos de Anacleto de Medeiros. Vale lembrar que tanto Irineu Batina, no oficleide, como Cândido Pereira

da Silva, no trombone, foram regidos pelo maestro Anacleto na *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*.

Candido Pereira da Silva (1879-1960), o Candinho do Trombone foi um respeitado trombonista e um grande compositor. Nasceu no Rio de Janeiro e suas obras são extremamente virtuosas para a época e muito elaboradas harmonicamente. Nesse sentido, segundo JÚNIOR (2014), Candinho foi um marco para inovar na escrita e alavancar a qualidade da execução técnica trombonística no choro. Foi um trombonista virtuoso e muito diferenciado, pois além de tocar em grupos de choro e fazer várias gravações, também tocou na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde se aposentou em 1951, depois de 18 anos atuando no naipe de trombones. Foi também maestro de uma banda de música da Fábrica de Tecidos e sargento da banda da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Um LP importantíssimo para a história do trombone no choro foi gravado em 1979 com obras de Candinho. O LP *Candinho na interpretação de Nelsinho* foi uma justa homenagem no centenário do compositor feita pelo trombonista Nelsinho do Trombone. Mesmo com essa gravação e algumas feitas por outros instrumentistas, o repertório de Candinho ainda é pouco conhecido entre trombonistas e chorões em geral. Apesar disso, a importância de Candinho como trombonista é inegável, sendo uma grande referência para o modo de tocar o choro pelos trombonistas, principalmente por suas atuações nas primeiras gravações da *Casa Edison* e *Favourite Records* se destacando como solista e desenvolvedor de contracantos (JÚNIOR, 2014, p.22).

Temos também dois trombonistas importantes na história do trombone no choro, que foram Euclides Galdino e Esmerino Cardoso, que integraram o grupo *Os oito Batutas*, que juntamente com Pixinguinha realizaram diversas gravações, viagens e apresentações, sempre divulgando o choro. São poucas as informações encontradas sobre estes importantes trombonistas da história do choro. Sabe-se que nasceram por volta do ano de 1900 no Rio de Janeiro. Esmerino Cardoso compôs em 1933 a valsa *A saudade não quer*, letrada por Orestes Barbosa.

Segundo CABRAL (1998) “quando *Os Oito Batutas* retornaram à atividade além de Esmerino Cardoso outro trombonista se juntou ao grupo. Para isto incorporam ao grupo a bateria tipo americana de J. Thomaz e o trombone de Euclides Galdino. *Os Batutas*, seriam ao mesmo tempo um grupo de Jazz e Choro.” Esmerino pode ser visto em fotos clássicas do grupo. Deitado no chão com seu trombone, ou de pé com o trombone em riste. A verdade é que apenas o fato de Esmerino Cardoso e Euclides Galdino terem participado dos *Oito Batutas* já os credenciam a estar entre os principais músicos do gênero dada a importância histórica deste grupo.

Mais um importante trombonista que como Esmerino Cardoso e Euclides Galdino integrou o *Oito Batutas*, foi Vantuil de Carvalho. Nasceu no Rio de Janeiro, por volta de 1900 e morreu com pouco mais de trinta anos. Grande amigo de Pixinguinha, além de músico, trabalhou como professor, orchestrador e compositor. Esta amizade proporcionou a Vantuil de Carvalho tocar com Pixinguinha no grupo da *Guarda Velha* e consequentemente tocar com figuras como Luiz Americano Rego (1900-1960), Bonfiglio de Oliveira (1891-1940)¹⁶, Ernesto Joaquim Maria dos Santos ou “Donga” (1889-1974), João Machado Guedes ou “João da Baiana” (1887-1974), entre tantos outros chorões. Teve o auge de sua carreira com a gravação pela gravadora *Odeon* de sua composição *Au Revoir* por volta de 1920. Em 1929 também obteve sucesso com sua marcha carnavalesca *Sou da fuzarca*, dedicada ao Clube de Regatas Flamengo. Outras composições como *Olha a pomba*, *És engraçadinha* e *Samba enxuto* merecem destaque.

Em uma segunda geração podemos elencar Zezinho do Trombone, Astor Silva, José Leocádio, Raul de Barros, Lineu Fernandes Pedrotti, Nelsinho do Trombone e Norato.

¹⁶ MOTA JUNIOR, Pedro. *Dois Estudos de Casos do Trompete no Choro: Flamengo de Bonfiglio de Oliveira e Peguei a Reta de Porfírio Costa*. Dissertação de Mestrado, UFMG. 2011.

José Catharina Gonçalves Filho (1908-1962), o Zezinho do Trombone era paulista de Guaratinguetá, mesma cidade do chorão e trompetista Bonfiglio de Oliveira. Foi militar em Lorena/SP (Banda do 5º Regimento de Infantaria), depois se mudou para São Paulo para trabalhar como orchestrador. Escreveu, orquestrou e gravou várias músicas dentre elas *Bandinha Aurora*, *Terreiro de Iaiá*, *Samba Brasil* e *Bom dia Café* de Victor Simon, além do seu sucesso carnavalesco *Alegria*. Quando jovem, tocou ao lado de Bonfiglio, que era trompetista do grupo *Os Oito Batutas*. Por meio de Dilermando Reis, Emílio Cortes e Paulo Alfaiate, foi introduzido no universo do choro e estes o apresentaram a Pixinguinha, com quem teve a honra de tocar em algumas apresentações. Sua importância para o trombone no choro decorre também de seu pioneirismo, tendo sido um dos primeiros trombonistas paulistas voltados para o gênero.

Da mesma geração, o carioca Astor Silva (1922-1968) também se destacou. Conhecido por ter composto o choro *Chorinho de Gafieira*, amplamente difundido nas rodas de choro de todo país e objeto de transcrição e análise neste trabalho, Astor Silva foi trombonista, compositor, arranjador e regente. Tocou com a Orquestra Tabajara, de Severino Araújo, se apresentando em vários países. Atuou também como produtor e diretor musical em gravadoras como a CBS, Continental, Rádio Tupi e TV Rio. Gravou e acompanhou artistas como Flora Matos, Virgínia Lane, Zilá Fonseca, Risadinha, Wanderléia, Cyro Monteiro, Rossini Pinto, Elis Regina, Ademilde Fonseca, Raul Moreno, Dóris Monteiro, Moreira da Silva, Nora Ney, Emilinha Borba, dentre outros. Entre suas principais composições encontramos os choros *Pisando Macio*, *No melhor da festa*, *Alta noite*, *Chorinho de boite* e os sambas *Sete Estrelas* e *Samba e Água Fresca*. No começo dos anos 60 realizou gravações de arranjos seus para o samba *Beija-me*, de Roberto Martins e Mário Rossi, gravado por Elza Soares, assim como nas músicas *Louco por você* e *Não é por mim* de Roberto Carlos. Em 1974, Raul de Barros o homenageou gravando em seu LP *Brasil Trombone* o seu choro *Chorinho de Gafieira*.

Entre os variados subgêneros e estilos do choro, em especial para o trombone, destaca-se o *choro de gafeira*¹⁷. Este nome batiza uma composição de Pixinguinha que teria, por característica, ser um choro mais “dançante”. Acreditamos que o *choro de gafeira* seja caracterizado muito mais pelo tipo de formação do grupo que o interpreta do que alguma característica contida em sua forma. Geralmente, os grupos de gafeira não utilizam a formação original de “regional”¹⁸ e utilizam a bateria (em substituição ao pandeiro) e o baixo (em substituição ao violão de 7 cordas). Na nossa visão, o choro interpretado com esse tipo de formação naturalmente já direciona as composições a uma interpretação mais “gafieirística” incitando os ouvintes a dançar. Apesar disso, aspectos formais também podem ser observados, como na interpretação do choro existir um espaço maior para improvisação, o que era normal para “esticar” e aproveitar um pouco mais a música fazendo que ela ficasse maior para que os dançarinos pudessem dançar mais. Outros choros para gafeira bem conhecidos, compostos por trombonistas, além de *Chorinho de Gafeira* de Astor Silva, foram *Na Glória*, de Raul de Barros e *Paraquedista*, de José Leocádio.

O trombonista José Leocádio provavelmente nasceu na década de 1910. Foi um dos membros fundadores da Orquestra Tabajara, de Severino Araújo. Segundo ALBRICKER (2000), a Orquestra Tabajara foi fundada em 1937 e suas gravações e apresentações contribuíram muito para o desenvolvimento do arranjo brasileiro para grandes formações. Em 1952, junto com os trombonistas Astor Silva e Manoel Araújo, e com o saxofonista Zé Bodega, gravou seus choros

¹⁷ O aparecimento dos salões de dança – depois denominados genericamente gafieiras – representa um curioso momento na história das relações de classe no Rio de Janeiro. Essa novidade da criação de um serviço de bar e música de dança à base de conjuntos de sopro, cordas e percussão, geralmente instalados em salões de velhos sobrados do antigo centro comercial do Rio, ou de alguns bairros e subúrbios mais populosos, surgiu no fim da segunda metade do século XIX, como uma evidente consequência ocorrida após a abolição da escravatura. (...) Essas sociedades recreativas representavam a primeira criação social de grupos praticamente sem experiência de ‘vida de salão’. Tanto isso é verdade que, na tentativa de imitar os bailes da gente da classe média, tais eram os pequenos equívocos de etiqueta cometidos, que um cronista chamaria pela primeira vez esse tipo de clubes de gafieiras para expressar, sob esse neologismo, a verdadeira enfiada de gaffes que neles sempre ocorria. (TINHORÃO, 2005, p. 206 e 207).

¹⁸ Instrumento de sopro solista, instrumento de corda solista, cavaquinho, violão de 6 cordas, violão de 7 cordas e pandeiro.

Humildemente e *Cadillac Enguiçado*. São seus também os choros *Quarenta Graus* e *Bariri*. José Leocádio é o compositor de um choro de gafieira muito popular, o *Paraquedista*, lançado pela Orquestra em 1946. O choro fez tanto sucesso que tem várias gravações, com muitos artistas. Em 1977, o flautista Altamiro Carrilho deu a sua versão em um LP chamado de *Antologia do chorinho*. Em 1996 a cantora paulista Carmina Juarez gravou o choro no CD *Arrasta a Sandália*, e em 2000, foi gravada pelo Quarteto de Trombones da Paraíba no CD homônimo, mas a versão mais conhecida foi gravada por Raul de Barros no seu LP *Brasil Trombone* de 1974.

No choro, o trombone inicialmente desempenhava os papéis comuns ao bombardino e o oficleide, como já foi explanado, fazendo o contracanto como nas Bandas de Música, ou “costurando as melodias”, como dizem alguns chorões. O papel do trombone como solista (melodia) era esporádico e com poucas gravações. Mas com o tempo este papel de apenas coadjuvante começou a mudar. Alguns trombonistas brasileiros, influenciados pelas grandes orquestras de música popular que cresciam na época, as *Big Bands*, se espelharam em trombonistas e *band leaders* americanos como Tommy Dorsey (1905-1956) e Glenn Miller (1904-1944) para assumirem a liderança de seus grupos. O maior representante desta reviravolta do trombone, e possivelmente o mais importante divulgador do instrumento como solista no Brasil foi Raul de Barros.

O carioca Raul Machado de Barros (1915-2009) foi um dos trombonistas brasileiros mais conhecidos dentro e fora do país. Sua composição mais famosa é o choro *Na Glória*, considerado pelos trombonistas como o hino do trombone popular brasileiro. É com certeza repertório obrigatório para qualquer trombonista que queira se dedicar ao estudo da música brasileira. Sempre que um trombonista está em uma roda de choro, a interpretação de *Na Glória* é pedido certo: “Toca *Na Glória!!*”, “Toca Raul!!”.

Raul de Barros iniciou seus estudos em 1930 com Ivo Coutinho e Eugênio Zanata. Em 1935 começou a tocar em clubes do Rio, tocando em *dancings* onde conheceu Ivan Paulo da Silva (1910-1991), o Maestro Carioca, que o levou a Rádio Tupi. Seu primeiro disco solo foi lançado em 1948 e no ano seguinte gravou com sua orquestra o choro *Na Glória*, de sua autoria. Na década de 50 foi para a Rádio Nacional, onde apresentava um programa semanal e iniciou uma série de gravações de músicas que marcaram a história do trombone brasileiro, dentre elas suas composições: *Pororó-Pororó-Pororó*, *Gilda* (em homenagem a sua esposa) e *Melodia Celestial* (1955). Gravou o “*Intermezzo*” de Provost, em ritmo de Fox, e o choro *Voltei ao meu lugar* de Carioca, em 1956. Em 1957 gravou a sua música *Rock em Samba* e *Amigo Velho*, de Cristovão de Alencar (1910-1983) e Hélio Nascimento. No ano de 1958, lançou o LP *Ginga de Gafieira* com solos memoráveis para *Cidade Maravilhosa*, de André Filho; *Se acaso você chegasse*, de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins; *Gosto que me enrosco*, de Sinhô e a música título do álbum, *Ginga de Gafieira*, de Alcebíades Nogueira.

O reconhecimento de Raul como grande instrumentista só crescia. Em um concurso promovido pela revista *O Cruzeiro*, organizado pelo pesquisador Ary Vasconcelos, Raul de Barros foi eleito o melhor trombonista do ano de 1955. Este reconhecimento o levou a participar em 1966 do *Festival de Arte Negra de Dakar*, no Senegal. Na delegação brasileira também estavam Clementina de Jesus, Ataíde Alves, Paulinho da Viola e Elton Medeiros.

Em 1974 gravou talvez, o seu mais conhecido disco, o *Brasil Trombone*, com destaque para as interpretações de seus choros *Na Glória* e *Pororó-Pororó*; *Chorinho de Gafieira*, de Astor Silva; *Paraquedista* de José Leocádio; *Folhas Secas*, de Guilherme de Brito (1922-2006) e Nelson Cavaquinho (1911-1986) e *Saudades da Bahia* de Dorival Caymi (1914-2008). Em 1979 lançou outro LP, chamado de *O Som da Gafieira*. Nele gravou os famosos *Piston de Gafieira* e *Estatuto da Gafieira*, de Billy Blanco (1924-2011), além de sambas como *Coração*

Leviano, de Paulinho da Viola (1942-) e *Casa de Bamba*, de Martinho da Vila (1938-).

Em 1983 lançou o LP *Trombone de Ouro*. Neste álbum Raul de Barros regravou seu choro *Na Glória* em um novo arranjo, começando seu famoso choro de uma forma inusitada, em ritmo de valsa (ternário). Neste álbum Raul grava choros tradicionais como *Carinhoso*, de Pixinguinha; *Pedacinhos do céu*, de Waldir Azevedo; *Doce de Côco*, de Jacob do Bandolim; além de *Ela me disse*, de Lupicínio Rodrigues (1914-1974) e um arranjo muito interessante e dançante de *Chattanooga Choo Choo*, um clássico norte americano de Glenn Miller, interpretado em ritmo de samba/gafieira.

Raul de Barros, além de sua carreira de solista, sempre participou de shows e gravações de outros artistas. Tocou ao lado de Ary Barroso (1903-1964), Pixinguinha, Radamés Gnatalli (1906-1988), dentre vários outros nomes de peso da música brasileira. Participou da produção da marcha *Pra frente Brasil*, de Miguel Gustavo¹⁹ e foi o trombonista dos primeiros discos do grande sambista Angenor de Oliveira (1908-1980), o Cartola, lançados pela gravadora *Marcus Pereira*.

O “Rei da Gafieira”, como ficou conhecido, é um dos principais instrumentistas que servem de exemplo estilístico para a interpretação do choro e samba para dançar, o “choro e samba de gafieira”. Sua forma de tocar é sem dúvida uma das referências para quem se dedica ao estudo do trombone popular brasileiro. Raul de Barros influenciou a carreira de vários trombonistas. Segundo o próprio Zé da Velha, “todos naquela época admiravam o Raul. Ele era um grande artista e trombonista” (MATOS; FREITAS, 2014). Esta afirmação pode ser corroborada por Silvério Pontes, que também atesta ter ouvido de Zé da Velha

¹⁹ Em entrevista ao Jornal do Brasil, em 2002, Raul de Barros reivindicou a coautoria de *Pra Frente Brasil* (1970), alegando que ele teria feito a melodia, enquanto Miguel Gustavo criou a letra.

que “Raul de Barros, segundo o Zé, é uma das influências que ele teve como trombonista...” (PONTES, 2017).

Representante do sul do país, o trombonista Lineu Fernandes Pedrotti (1933-), o Maestro Pedrotti, nasceu em Pelotas, Rio Grande do Sul. Em 1950, ingressou na *Rádio Gaúcha*, de Porto Alegre, onde ficou trabalhando de 1957 até 1960. Em 1962, foi morar no Rio de Janeiro. Trabalhou na TV Continental, TV Rio, TV Excelsior e TV Tupi. Por essa última emissora trabalhou também como maestro e arranjador. Participou dos programas *A grande chance* e *Cassino do Chacrinha*. Em 1971, lançou o LP *Pedrotti vai de samba na Sucata*. Em 1975, lançou o LP *Gafieira meu xodó*, pela gravadora *Discofam*, com os choros *Na Glória* de Raul de Barros e *Paraquedista*, de José Leocádio. Foi regente da Orquestra Sinfônica da Universidade Gama Filho, do Rio de Janeiro de 1976 a 1977 realizando vários concertos no Brasil e exterior. Na Argentina, em Mar Del Plata, compôs um *jingle* durante a realização da Copa do Mundo de futebol de 1978 para o evento. Trabalhou também em Vitória/ES na *TV Vitória* e compôs outro *jingle* para a Copa do Mundo da Espanha, em 1982. Como compositor, Maestro Pedrotti escreveu sambas enredo para a escola de samba de sua cidade natal, além da trilha sonora dos filmes *Tudo é Brasil*, de Rogério Sgarzela, e *Açorianos*, de David Quintas. Ao longo de mais de cinquenta anos de carreira, gravou ao todo oito discos.

Nelson Martins dos Santos (1927-1996), o Nelsinho do Trombone foi um músico muito completo, sua importância como arranjador foi imensa, devido aos seus trabalhos como diretor artístico nas gravadoras *RCA Victor* e *Odeon*. Ele nasceu no Rio de Janeiro e começou a sua carreira no exército tendo aulas com trombonistas como Gilberto Gagliardi²⁰. Como arranjador e trombonista, realizou

²⁰ Gilberto Gagliardi (1922-2001) é paulista. Trombonista, arranjador, compositor e professor. Desbravador do ensino do trombone no Brasil, foi inovador na didática musical, trazendo ao Brasil as técnicas mais modernas utilizadas nos grandes centros. É autor de métodos para o ensino do trombone que são amplamente utilizados. Como compositor e arranjador, é responsável por uma literatura extensa de música brasileira para trombone e piano, duos, quartetos, octetos, etc. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/gilberto-gagliardi>>. Acesso em: 1 abr. 2016.

trabalhos com os principais artistas brasileiros. No LP *Gente da Antiga*, teve a oportunidade de tocar com Pixinguinha, Dino 7cordas, Nelson Sargento (1924-), João da Baiana e Clementina de Jesus (1901-1987). No choro, Nelsinho prestou uma bela homenagem a Candinho Trombone, com LP *Candinho na interpretação de Nelsinho*, como já citado anteriormente. Este disco é uma das principais fontes das músicas do antigo mestre Candinho. Segundo JÚNIOR (2014), os arranjos de Nelsinho exploraram todo o vanguardismo e virtuosidade contida nas obras de Candinho. Segundo o pesquisador Hélio Amaral:

(...). Não bastasse Candinho ser dos compositores mais complicados no universo do choro, o trombonista e arranjador Nelsinho conseguiu a proeza de complicá-lo ainda mais! Acrescentando todos os acordes dissonantes a que teve direito (às vezes temos a impressão de que não sobrou espaço para mais nada), tornou *Candinho na interpretação de Nelsinho* um dos discos mais arrojados harmonicamente dos anos 1970. (...) talvez a perícia de Nelsinho seja saber, exatamente, onde pode *quebrar* a harmonia, sem o risco de desvirtuar completamente o choro. Acaba criando um contraste delicioso, pois ante a tantas dissonâncias, o sentimento aflora sempre com grande força. O resultado é um disco provocante, instigando o ouvinte a novas audições. (Disponível em <Blog <http://blogdochoro.zip.net/>>. Acesso em: 21 set. 2016).

Outros trabalhos importantes feitos por Nelsinho foram a participação nos discos do sambista Cartola, *Verde que te quero Rosa*, *Cartola* e *Cartola 70 anos*. Os solos de Nelsinho em canções como *Aconteceu*, *Não posso viver sem ela*, *Minha*, *Sei chorar* e *Senhora Tentação*, são de audição essencial para qualquer trombonista interessado em desenvolver a linguagem no trombone na música popular brasileira.

Desta mesma geração temos o mineiro Antônio José da Silva, mais conhecido por “Norato”. Norato iniciou sua carreira artística em 1949, atuando nas orquestras do maestro Orlando Silva de Oliveira Costa (1922-1992), ou Maestro Cipó e do Maestro Carioca, onde se destacou como solista, realizando diversas gravações e viagens. Sua primeira gravação foi em 1951, com o grande cavaquinista Waldir Azevedo, interpretando *Pisa Mansinho*, de Jorge Santos. Em 1952, destacou-se como solista no LP *Assim eu danço*, com o Maestro Cipó.

Com a Orquestra Enrico Simonetti (1924-1978) gravou com diversos artistas como Maysa, Agostinho dos Santos, Elza Laranjeiras, Cidália Meireles e Roberto Luna. Em 1955 gravou as músicas de sua autoria *Férias em bica e Treze listas*. Em 1962, participou da gravação do LP *Festa dentro da noite*, de Oswaldo Gogliano (1910-1962), o Vadico. Chegou em 1963 na orquestra da gravadora *RCA Victor*, gravou com Alaíde Costa, Ivon Curi, Linda Batista e Jorge Goulart. Em 1965 volta para a orquestra do Maestro Cipó e atua em diversas boates cariocas com o *Clube de Jazz e Bossa*. Em 1967, ingressou na *Orquestra Sinfônica Nacional*, tocando em concertos transmitidos pela TV Globo do Rio de Janeiro, no programa *Concertos Sinfônicos*. Deixou a orquestra no ano seguinte para tocar na *Orquestra Odeon*. Como solista e arranjador, lançou seu LP *Um Trombone ao Sol*, em 1972.

Chegamos então a uma terceira e atual geração de trombonistas, agora mais voltada ao chamado *Brazilian Jazz* ou *Samba Jazz*²¹. Podemos destacar os irmãos Maciel (Edmundo e Edson Maciel), Raul de Sousa, Roberto Marques e Vittor Santos.

Tema importante a ser debatido, o jazz exerceu forte influência nos músicos instrumentais brasileiros nas décadas de 50 e 60, principalmente na forma como os americanos organizavam a sua didática musical nos campos da harmonia e arranjos. O estilo de tocar dos jazzistas cativou muitos trombonistas brasileiros, mas houve uma interpretação abasileirada de toda essa informação e conteúdo que o jazz proporcionou. Essa forma de se fazer o choro e o samba “jazzificado” fez com que alguns padrões usados pelos norte-americanos fossem modificados, tanto no tipo de escalas utilizadas, como também na relação com a parte rítmica. Essa mistura fez com que um novo modelo de improvisação nascesse no Brasil, através de trombonistas talentosíssimos que fizeram escola e citaremos a seguir.

²¹ Expressão usada para definir a música instrumental brasileira dos anos 50, que foi influenciada pela música popular norte americana. (MOTTA, 1998).

Edmundo Maciel (1927-2011) nasceu em Minas Gerais e mudou-se para o Rio de Janeiro/RJ, quando tinha 13 anos. Ed Maciel, como era chamado, trabalhou no cargo de primeiro trombonista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1957 lançou o LP *Na Cadência do Samba* com seu grupo *Carioca Serenaders*. Gravou em discos antológicos como *Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso; *Chega de saudade*, de João Gilberto e *Coisas*, de Moacir José dos Santos²² (1926-2006). Ao longo de sua carreira gravou com artistas como Chico Buarque, Francis Hime, Miucha, Wilson Simonal, Ney Matogrosso, Maria Bethania, Gal Costa, Milton Nascimento, dentre outros.

Seu irmão Edson Maciel (Maciel “Maluco”) também seguiu pelo mesmo caminho. Com seu trombone fez história, tocando no lendário “Beco das Garrafas”²³ e gravando discos revolucionários da área instrumental na década de 1960 como *É samba novo*, de Edson Machado; *Embaló*, de Tenório Júnior; *Novas Estruturas*, de Luiz Carlos Vinas; *Dom Um*, de Dom Um Romão; *Turma do Bom Balanço*, de Dom Salvador e *Ataque*, de Eumir Deodato & Os Catedráticos. No LP *Você ainda não ouviu nada*, com Sérgio Mendes & Bossa Rio (1963), fez dupla com ninguém menos que Raul de Souza, hoje o trombonista brasileiro mais conhecido e reconhecido internacionalmente.

João José Pereira de Souza, o Raul de Souza nasceu no Rio de Janeiro em 23 de agosto de 1934. O nome artístico “Raul”, foi dado por Ary Barroso, depois do menino João vencer um concurso de calouros. Ary disse que João não era nome de trombonista e sim Raul (fazendo referência ao grande trombonista Raul de Barros), ficando então batizado por ele inicialmente como Raulzinho do Trombone, e depois Raul de Souza.

²² DIAS, Andrea Ernest. *Mais “Coisas” sobre Moacir Santos, ou os Caminhos de um Musico Brasileiro*. Tese de Doutorado, UFBA. 2013.

²³ Beco das Garrafas é o nome atribuído a uma travessa sem saída da Rua Duvivier, entre os edifícios de números 21 e 37, situado no bairro de Copacabana no Rio de Janeiro, que abrigava um conjunto de casas noturnas, nas décadas de 50 e 60. Berço da bossa nova e da nova música instrumental brasileira. (MOTTA, 1998).

Aos 16 anos, Raul começou a tocar trombone de válvulas na banda da Fábrica de Tecidos de Bangu. Os primeiros trabalhos foram nas gafieiras do Rio de Janeiro. No ano de 1956 entrou para a Banda da Força Aérea Brasileira, no CINDACTA II²⁴, em Curitiba, ficando até 1963. Também foi músico da *Orquestra Carioca* na Rádio Mayrink Veiga, participando de programas televisivos e acompanhando cantores como Roberto Carlos. Sua primeira gravação foi em 1957, com a *Turma da Gafieira*, ao lado de músicos como Baden Powell (1937-2000) e Severino Dias de Oliveira (1930-2006), o Sivuca. Em 1963 gravou o histórico LP *Você ainda não ouviu nada*, com Sérgio Mendes (1941-) e o grupo *Bossa Rio*, excursionando pela Europa e Estados Unidos.

O seu primeiro disco solo foi *À vontade mesmo*, gravado em 1965. Foi morar em Boston para estudar na *Berklee Music College*, se transferindo em 1975 para Los Angeles. Lá ele gravou o disco *Colors*. Com George Duke (1946-2013), gravou em 1977 o LP *Sweet Lucy*, voltado para o funk americano e em 1978 o LP *Don't ask me neighbours*. Neste mesmo ano ganhou o título de Cidadão Honorário, em Atlanta, na Geórgia. Em 1979 gravou o LP *Till tomorrow comes*, em 1998, gravou o CD *Rio*, com o trombonista americano Conrad Herwig (1959-). Em 2006 gravou o CD *Jazzmim*, com o grupo curitibano *Na Tocaia*, este álbum contém algumas composições autorais como *St. Remy*, *Violão quebrado* e *Yolaine*. Em 2008, Raul grava o CD *Bossa eterna*, contando com a participação dos músicos João Donato (1934-), Luiz Alves (1944-) e Robertinho Silva (1941-).

Raul de Souza não gravou apenas no trombone, mas também no saxofone. Após um acidente de carro na década de 1980, Raul de Souza ficou acamado por alguns meses. Como não era possível o uso do trombone ele começou a estudar saxofone tenor. Sua primeira gravação com o novo instrumento aconteceu em 1986, com o LP *Viva volta*.

²⁴ Centro Integrado de Defesa Aérea e Controle de Tráfego Aéreo (Curitiba/PR).

Raul de Souza representou o Brasil em diversos festivais de jazz, como os de Montreux e Monterrey. Quando morou nos Estados Unidos tocou com os principais nomes do jazz como J.J. Johnson (1924-2001), Frank Rosolino (1926-1978), Chick Corea (1941-), Cannonball Adderley (1928-1975), Freddie Hubbard (1938-2008), Stanley Clarke (1951-), Sarah Vaughan (1924-1990), Ron Carter (1937-), Sonny Rollins (1930-), Lionel Hampton (1908-2002), dentre outros.

O chamado *Brazilian Jazz* de Raul de Souza é sua marca registrada e faz dele um trombonista único, segundo a crítica especializada. Seus solos e improvisos são amplamente estudados por trombonistas das principais escolas de música popular do mundo. Revistas como a *New York Jazz Magazine* e *Down Beat* colocam Raul de Souza na lista dos maiores trombonistas de todos os tempos.

Outro grande trombonista carioca foi Roberto Marques (-2017). Muito ligado ao choro e ao samba de gafieira tem participações em shows e gravações de vários artistas e bandas. Já se apresentou e gravou com Roberto Carlos, Maria Bethânia, Titãs, Paulinho Moska, Zeca Baleiro, Guinga, Velha Guarda da Portela, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Ney Matogrosso, Simone, Alcione, Martinho da Vila, Nelson Gonçalves, Zeca Pagodinho, dentre outros. Participou também com Flávio Pantoja do show “*Pixinguinha Inédito*”.

Em 1982 ganhou o troféu de “Melhor do Ano”, pela *Sociedade Brasileira de Jazz*, e em 1989, conquistou o troféu *Víctor Assis Brasil*, também como “Melhor do Ano”. Em 1995, apresentou-se no *Free Jazz Festival*, integrando o grupo *Brasil All Stars*, em uma verdadeira seleção brasileira de músicos instrumentais de grande expressão. Em 1997, com Rodrigo Lessa (bandolim), Lula Galvão (violão), Xande Figueiredo (bateria), Marcos Esguleba (percussão), Eduardo Neves (sax e flauta) e Edson Menezes (baixo), formou o grupo *Pagode Jazz Sardinha's Club*, com o qual lançou um CD homônimo em 1999. No ano de 1998, fez o lançamento de seu disco solo *Trombone do Brasil*, com músicas autorais como *Trombone Vadio*,

Pulmão de Aço, *Rasga Saia* e *Pau no Meio*, além de alguns choros como *Pedacinhos no Céu* (Waldir Azevedo) e *Chorinho de Gafieira* (Astor Silva).

Curiosamente, a tradição do trombone no Brasil está diretamente ligada aos arranjadores e regentes. Como mostram estas pequenas biografias, a grande maioria dos nomes citados, além de dominar vários outros instrumentos, é composta por grandes compositores, arranjadores, regentes e professores de música. Por algum motivo, técnico ou não, existe uma grande quantidade de trombonistas com este perfil no Brasil e no exterior²⁵. Essa característica que sempre existiu permanece até hoje, possivelmente devido ao fato de que a dificuldade de se bem executar o trombone exija uma grande musicalidade, em um sentido geral.

Como representante atual dessa escola de trombonistas/arranjadores temos Vitor Sebastião Silva Santos, o Vittor Santos. Natural de Petrópolis, nasceu em 1965. Sua relação com a música começou aos 11 anos, quando ingressou na Banda do Clube Musical Euterpe, de sua cidade, para aprender música com o regente Alberto de Araújo Lopes.

O interesse pela música e pelo samba em especial, aconteceu mesmo antes de sua formação musical. Começou a escrever arranjos com 14 anos, a carreira profissional começou em conjuntos de baile por volta de 1979. Em 1985 montou a *Orquestra Vittor Santos*, com a qual realizou diversas apresentações pelo Brasil e gravou os discos *Aquarelas Brasileiras* e *Um Toque Tropical*.

A partir de 1986 começa a ser convidado a lecionar harmonia e arranjo em vários cursos e festivais no país. Neste mesmo ano de 1996 deu aulas no / *Seminário Brasileiro de Música Instrumental*, organizado por Toninho Horta, em Ouro Preto (MG). Nesta época, Vittor Santos iniciou seus estudos com Ian

²⁵ Ex. J.J.Jhonson, Ray Conniff (1916-2002), Tommy Dorsey, Glenn Miller, Per Brevig (1936-), dentre outros.

Guest²⁶, aprofundando mais seu conhecimento técnico sobre harmonia e arranjos. Foi professor de arranjo e harmonia funcional na escola de música *In Concert*, no Rio de Janeiro/RJ e em 2000, participou de um Seminário de Música Brasileira, na Dinamarca.

Pela gravadora *Leblon Records* fez seu primeiro CD solo chamado *Trombone* (1994). Em 1997, lançou o CD *Sem Compromisso* registrando sua composição *Samba do acaso*. Como instrumentista, participou do *Free Jazz Festival* em 1999, gravou em 2001 no CD *Ouro Negro* (homenagem ao compositor e maestro Moacir Santos), atuou em gravações de vários *songbooks* lançados pela *Lumiar Discos*, de Almir Chediak, além de ter gravado com grandes artistas como Chico Buarque, Alceu Valença, Moraes Moreira, Caetano Veloso, Leny Andrade, Gal Costa, Milton, Elza Soares, Ivan Lins, Tim Maia, Leila Pinheiro, Fátima Guedes, Antônio Adolfo, Tom Jobim, Ed Motta, Carlinhos Vergueiro, Ivan Lins, Beth Carvalho e Zizi Possi, entre outros.

Trabalhando como arranjador e produtor musical, dirigiu shows de Carlinhos Vergueiro (Coração Popular) e de Danilo Caymmi (Sol Moreno) além de ter sido responsável por arranjos em discos de artistas como Moraes Moreira, Ricardo Amado, Jards Macalé, Alberto Rosenblit e grupos como Skank, Titãs, dentre outros.

Outro trombonista carioca que tem uma importância muito grande no choro é Everson Moraes. Nascido em Cordeiro/RJ, é bacharel em trombone pela UNIRIO e idealizador do grupo *Os Matutos*. No choro se confessou²⁷ extremamente influenciado por Zé da Velha, por quem nutre uma profunda

²⁶ Ian Guest nasceu em 1940 na Hungria. Bacharel em composição pela Universidade federal do Rio de Janeiro e Berklee College of Music, em Boston, Estados Unidos. Fundador do Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical (CIGAM). Em 1987, no Rio, foi professor de Raphael Rabello, Almir Chediak, Zélia Duncan, Leila Pinheiro, Bittor Santos, Hélio Delmiro, Maurício Einhorn Luiz Carlos Vinhas, Henrique Cazes, Mauricio Carrilho, Mauricio Tapajós, Mario Adnet, entre outros. Introduziu o Método Kodaly em várias cidades brasileiras. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/ian-guest/biografia>>. Acesso em: 1 abr. 2016.

²⁷ Depoimento de Everson no filme *Brasileirinho* (2005), do diretor e cineasta finlandês Mika Kaurismäki.

admiração e respeito. Everson desenvolve um espetacular trabalho de pesquisa e recuperação de partituras na região serrana do Rio de Janeiro. Além disso, lançou em 2016, o CD *Irineu de Almeida e o Oficleide 100 Anos Depois*, juntamente com um álbum contendo as partituras das obras gravadas, sendo o primeiro CD gravado no Brasil utilizando um oficleide original do século XIX. Juntamente com seu irmão Aquiles Moraes, trompetista, foram considerados os sucessores de Zé da Velha e Silvério Pontes. Segundo o próprio PONTES (2017):

(...) o Everson toca choro exatamente como o Zé, é impressionante como ele consegue imitá-lo. Sem dúvida alguma é o trombonista que mais se aproxima da forma de Zé da Velha tocar. Estes dois irmãos são fantásticos. Não é à toa que nas rodas de choro o Everson foi apelidado de “Zé da Nova” e o irmão Aquiles de “Silvério Pinguelinha.” (PONTES, 2017).

3. UMA BIOGRAFIA DE ZÉ DA VELHA

3.1 O Menino José Alberto Rodrigues Matos

“Um sujeito que se chama Zé da Velha, só pode ser bom sujeito. O Zé é um patrimônio da cidade”. (CABRAL in DINIZ e CUNHA, 2016).

Em 13 de agosto de 1949, Aracaju não passava por seus melhores dias, segundo o Jornal Correio de Aracaju. Na época o governador José Rollemberg Leite era criticado por um péssimo governo, com problemas sérios em várias áreas, mas principalmente na segurança pública. Enquanto alegava falta de recursos, nomeava várias pessoas a cargos comissionados, gerando revolta na população, que via por exemplo, os soldados da polícia sem receber seu soldo passando dificuldades. Segundo DINIZ e CUNHA (2016, p.18) o jornal dizia à época que “as repartições são viveiros de diaristas e mensalistas que não têm onde se sentar, tal o número deles que vai numa alarmante progressão.”

No dia seguinte à publicação deste jornal, 14 de agosto de 1949, Humberto Vieira Matos e Maria Rodrigues Matos tiveram a sua alfaiataria assaltada em

Aracaju, fruto de todo esse furdução no governo e consequente desmando na segurança pública sergipana. Decepcionados e preocupados com a situação de caos que a cidade passava, resolveram arrumar as malas e partir para a capital federal, a cidade do Rio de Janeiro.

A escolha não foi por acaso. Maria Rodrigues tinha uma irmã que morava no Rio de Janeiro, em Olaria. Mesmo com este apoio, a mudança para a família foi gigantesca, uma vez que “a cidade de Aracaju em 1949 tinha uma população de 78 mil habitantes, enquanto o Rio, mais de 2 milhões” (DINIZ e CUNHA, 2016, p.19). Ainda segundo DINIZ e CUNHA (2016):

(...). O filho único do casal, José Alberto Rodrigues Matos tinha sete anos quando embarcou para o Rio. Na realidade, oito anos. Já retifico. José Alberto Rodrigues Matos é o que chamamos no mundo do futebol de “gato”. Pois ele foi registrado dez meses depois do nascimento, em 4 de abril de 1942, mas veio ao mundo no dia 1 de junho de 1941. (DINIZ e CUNHA, 2016, p.19).

Chegava então ao Rio de Janeiro, aos 8 anos de idade, no ano de 1949, o “menino” Zé da Velha...

3.2 A chegada ao Rio

Segundo o próprio Zé da Velha, em entrevista concedida ao pesquisador²⁸, a viagem não foi de pau de arara como a grande maioria de nortistas e nordestinos que naquela época vinham aos milhares para o sudeste em busca de vida melhor. A família embarcou num Douglas DC-3, da empresa Cruzeiro do Sul, um tipo de avião “parador”²⁹, pois fazia várias escalas. Foram sete horas de voo, o que hoje é feito em duas horas e meia aproximadamente.

²⁸ MATOS, José Alberto Rodrigues; FREITAS, M. F. A. *Entrevista de Zé da Velha a Marcos Flávio de Aguiar Freitas em 23/05/2014*. Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG: 2014 (Gravação em vídeo).

²⁹ (...) o DC-3 era um trambolho. Pesava quase dez toneladas e tinha 19,7 m de comprimento. O publicitário e cronista Joca de Souza fez a mesma “viagem ao mundo” da família Matos e conta: “Fui ao Rio pela primeira vez num DC-3 da Cruzeiro do Sul. Escalas em Maceió, Aracaju, Salvador e Vitória. Saímos daqui do aeroporto do Ibura de manhã cedo e chegamos ao Santos Dumont

Chegando ao Rio de Janeiro, a família Matos se dirigiu a Olaria, à rua Antônio Rego, 1179. Com pouco tempo no Rio, o pai Humberto já conseguiu um emprego em uma alfaiataria no Centro do Rio e também montou uma birosca³⁰ em Olaria. A casa em que foram morar já residiam os tios de José, era pequena, com uma sala, cozinha, um banheiro e um quarto. Foram 4 anos com seis pessoas morando debaixo do mesmo teto. Além dos tios e a família de José, havia a avó (materna de José). José, Maria, Humberto e a avó dormiram na sala por uns quatro anos; depois seus tios se mudaram e a família de José ficou na casa.

3.3 A iniciação na música

O primeiro instrumento de José foi uma gaita. Sua mãe, Maria Rodrigues Matos o apresentou com uma gaita comprada em Madureira quando o garoto tinha 10 anos. Segundo JESUS (1999, p.08), “o menino Zé da Velha tinha bom ouvido e pegou rapidamente as músicas *Saudades do Matão* (Antenógenes Silva), *Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) e *Brasileirinho* (Waldir Azevedo).”

Seu pai, alfaiate de profissão e músico amador, tocava saxofone alto e um pouco de clarinete. Gostaria que o filho aprendesse o saxofone e vivia insistindo com o menino para aprender o instrumento. Foi o próprio pai que lhe deu as primeiras lições de teoria e solfejo. Mas as aulas com o pai não duraram muito tempo. Humberto ficava com a régua na mão marcando o compasso e quando o menino José errava, levava uma pancada... então José desistiu do aprendizado com o pai. Mesmo assim, com poucas lições do pai, conseguiu desenvolver um pouco no saxofone e trombone a pistons, tanto que ele, no trombone, já dava suas primeiras notas no Conjunto Musical do Vitorino, uma pequena orquestra, que fazia apresentações em clubes pelo subúrbio e que tinha no naipe de saxofones, o

quase à noite. O DC-3 era um bimotor a hélice, voava baixo e devagar. Demorava, mas a gente chegava. E na hora mais ou menos prevista”. (DINIZ e CUNHA, 2016, p.19)

³⁰[Brasil] Informal. Mercearia (pequeno comércio) de instalações modestas, geralmente situada num bairro desfavorecido ou numa favela, que possui serviços de bar e/ou de mercearia. Disponível em <<http://www.dicionarioinformal.com.br/birosca/>>. Acesso em: 21 set. 2016.

Sr. Humberto. Segundo José, no repertório não faltavam boleros, sambas, choros, chá-chá-chá e rumba. Mas foi durante o carnaval de 1956, com 15 anos, “ao assistir a uma apresentação da banda estudantil do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Comerciantes, o IAPC, foi que José sentiu que estava na hora estudar mais a sério o trombone” (JESUS, 1999, p.9). Então, após o carnaval, na quarta-feira de cinzas, pediu ao maestro da banda, Alcides Fernandes, se poderia entrar para a banda que ensaiava perto de sua casa, no IAPC³¹ de Olaria.

Segundo Zé da Velha, ele começou a participar da banda fazendo o quarto trombone no naipe. Tocava também um pouco de bombardino, mas sua ideia fixa era o trombone de vara. Foi quando o ainda “José” foi contratado para tocar carnaval no Clube Éden em Olaria. Com o dinheiro do pagamento recebido por tocar nos quatro bailes de carnaval ele comprou um trombone de vara, da marca *Super-Moura*, adquirido na *Casa Clarin*, localizada na rua Larga, 27 (atual Av. Marechal Floriano), Rio de Janeiro.

3.4 Nasce o artista - De José Alberto para Zé da Velha

De posse do trombone de vara recém adquirido e com a intenção de aprender a escala do instrumento, o nosso quase Zé caminhava aproximadamente dez minutos e chegava à porta de Sr. Vittor, um trombonista que morava na Rua Gomensoro, em Olaria. Com a idade de 16 para 17 anos, começaram as primeiras aulas. “Seu” Vittor, “um boa praça”, segundo José, ensinou a ele a escala do trombone de vara. Mais tarde José também estudou com Manoel Antônio da Silva, Vittor, Norato e Sérgio de Jesus. Enquanto estudava com Sr. Vittor, José já trabalhava. Era office-boy na companhia aérea Cruzeiro do Sul, na estação de rádio Cruzeiro do Sul e na Varig do aeroporto Santos Dumont. Por esta razão as

³¹ Era uma nova referência de moradia popular na cidade. As IAPCs tiveram seus traços projetados pelo engenheiro Ulysses Hellmeister. A obra, iniciada em 1944, acabou em março de 1946. Foram entregues no bairro de Olaria 484 casas. Cada uma com dois quartos, banheiro, cozinha e pequena área de serviço e cheia de aparatos sociais para os moradores: creche, berçário, escola, ambulatório, cursos em horário extraclasse (corte e costura, tricô e bordado, teatro e música), discoteca, banda e biblioteca. Segundo o engenheiro Ulysses Hellmeister, o objetivo dos IAPCs “era integrar o trabalhador à sociedade urbana, transmitindo valores morais”. (DINIZ e CUNHA, 2016, p.22).

aulas tinham que acontecer aos sábados e o tempo para o estudo do instrumento já não era mais o mesmo. Vale citar que nessa época, quando trabalhava na rádio da companhia aérea Cruzeiro do Sul, aprendeu de ouvido a profissão de teletipista, tipo de comunicação que precedeu a telegrafia e, mais tarde, tornou-se radiotelegrafista (DINIZ e CUNHA, 2016, p. 26).

Segundo JESUS (1999, p. 12), em um domingo de 1958, Zé encontrava-se em casa e ouviu um: “Ô de casa”. Ao abrir a porta avistou o professor Vittor. Este o inquiriu:

– Zé, você pode me quebrar um galho, rapaz? Tô tocando com um conjunto no Bola Preta e pintou um probleminha para resolver. Você pode fazer no meu lugar?

Zé gaguejou:

– Mas, tocar no seu lugar, professor?

Vittor insistiu:

– Lá é mole pra você, rapaz, eles tocam choro e samba, justamente o que você gosta!

Se tratava do Grupo da Velha Guarda. Com Bide (flauta) no comando, o grupo era formado por Tininho (trompete), Severino (seis cordas) e Sicílio (sete cordas), Pintacuda (cavaquinho), Milton (pandeiro), Aroldo (surdo) e João da Baiana (prato e faca). DINIZ e CUNHA (2016), descreve este grupo:

(...). Grupo da Velha Guarda, outrora denominado grupo da Guarda Velha. O grupo da Guarda Velha era uma nova versão dos Batutas (lendário conjunto formado em 1919 por Donga, Pixinguinha, João da Baiana e companhia). Foi com o Grupo da Guarda Velha que Pixinguinha (sax e flauta), Plínio de Abreu (flauta), Francisco Sena (vocal), Donga (cavaquinho e banjo), João da Baiana (prato), Tio Faustino (omelê), Augusto Soares (ganzá), Cicero Diaz (agogô), Adolfo (cabaça),

Francelino (pandeiro) e Bide (cuíca) tocaram no carnaval de 1932, iniciando uma trajetória exitosa na música popular. Em 1946, o pessoal da Guarda Velha (e a partir daí o nome mudou para Velha Guarda) virou o nome de um programa na rádio Tupi. O pessoal da Velha Guarda, dirigido e apresentado por Almirante, com a participação de Pixinguinha e do flautista Benedito Lacerda. A coisa de rememorar o passado, construir discursos de valorização de períodos musicais, pegou tanto que em 1954 e 1955 aconteceram dois festivais da Velha Guarda, promovidos pela rádio Record de São Paulo (DINIZ e CUNHA, 2016, p.28).

José aceitou o convite, preocupado, mas feliz por seu professor ter confiado na sua capacidade. Pegou seu trombone e se dirigiu ao Bola Preta, localizado no terceiro andar do Edifício Municipal na avenida Treze de Maio, 13, conforme descreve DINIZ e CUNHA (2016):

(...). No final dos anos 50, o Cordão da Bola Preta era uma agremiação da maior responsabilidade no Rio de Janeiro. O Bola foi encabeçado em 1918, pelos foliões Álvaro Gomes de Oliveira, o Caveirinha, Francisco Brício Filho, o Chico Brício, Eugênio Ferreira, João Torres e os três irmãos Oliveira Roxo: Jair, Joel e Arquimedes. Tudo leva a crer que a alcunha surgiu por causa de uma moça lindíssima que brincava o carnaval, vestida de branco e bolas pretas, no Largo da Glória. Quem conta essa é Chico Brício, um dos fundadores do Bola Preta, quase 40 carnavais depois do episódio: “Isso foi em 1918. ‘Caverinha’ brincava ali pela Glória, quando surgiu uma garota infernal ali num pierrot com bola preta. Brincaram. Depois a pequena sumiu sem se identificar. ‘Caverinha’ auxiliado por um primo começou a buscá-la entre os foliões. Como explicação dizia a seu primo; ‘É um pierrot de bola preta’. E foi daí, concluiu Brício, que se tirou o nome Bola Preta para o nosso cordão” (DINIZ e CUNHA, 2016, p.26).

O baile iniciou às três da tarde, e o novato chegou quase às quatro pois a condução que o levaria ao centro da cidade não passou no horário previsto. Segundo Zé da Velha, ao entrar no salão, com uma hora de atraso, ele procurou pelo músico Bide da Flauta que respondeu, mais ou menos assim:

- É você que vem fazer no lugar do Vittor? Mas ele não disse que o baile começava às 15 horas, menino, e você só chega agora?

Zé respondeu envergonhado:

– *Desculpe, Seu Bide, tive um problema no lotação.*

O surdista Aroldo, que tocava no grupo, resmungou:

– *Será que esse porrinha toca mesmo? O Vittor não veio e ainda por cima manda um “atrasildo!”*

Segundo JESUS (1999, p.13) quando José ouviu estas palavras tirou o trombone da caixa, montou e para surpresa de todos atacou “de cara” o choro de difícil execução, *Espinha de Bacalhau*, do maestro Severino Araújo³². Assim que terminou a primeira parte, o surdista Aroldo fala:

– *Não é que esse porrinha toca!?!*

A impressão que José deixou foi boa. A convite de Bide José passou a tocar com o Grupo da Velha Guarda todos os domingos na matinê do Bola Preta e, à noite, no Clube dos Democráticos, na Lapa. A temporada pré-carnavalesca começava no dia 15 de novembro e ia até um domingo antes do carnaval. Com esta convivência com os integrantes do grupo de Bide que nasceu então o apelido “Zé da Velha”. Além do nome do grupo, todos pertenciam realmente à “velha guarda”, segundo JESUS (1999, p.13) “termo usado para aqueles que já haviam passado dos cinquenta anos”. Com pouco tempo o jovem José virou o Zé da Velha Guarda. No entanto, há outra explicação para a origem deste apelido, e é o próprio Zé que nos revela em entrevista esta outra origem:

(...). Quando eu parava de tocar, uma senhora sentada na mesa em frente ao palco do Bola Preta pegava o copo de cerveja e oferecia um brinde. O João da Baiana observou o fato e comentou:

– *Sei não, meu sobrinho, mas essa velha está querendo alguma coisa com você.*

Quando a velha não ia, o povo da Velha Guarda dizia:

³² ALBRICKER, Marcos Vinícius Lopes. *A big band brasileira: a contribuição de Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara*. Dissertação de Mestrado. PPGMUS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

- *A velha do Zé não veio hoje.* (MATOS; FREITAS, 2014)

A partir daí, com 18 anos, Zé da Velha Guarda perdeu a Guarda e ganhou, definitivamente, o apelido de Zé da Velha.

3.5 Conhecendo Pixinguinha

Zé da Velha conta que Alcebíades Maia Barcelos (1902-1975), o Bide da Flauta, foi o responsável por apresentá-lo a Pixinguinha. Segundo Zé da Velha o convite se deu assim:

- *Ô, menino, tem um senhor que quer te conhecer. Ele vai fazer um almoço na casa dele lá em Ramos, vamos?*

Assim Zé da Velha foi à casa de Pixinguinha. Era uma festa regada a muita bebida, comida e muita música. Assim que Zé da Velha chegou Pixinguinha dirigiu-se a ele e falou:

- *Garoto, você gosta do que eu gosto. Você toca o que quiser. Fica à vontade, meu sobrinho!*

Pixinguinha gostou tanto de Zé da Velha tocando que passou a chamá-lo de “meu sobrinho”. A partir desse dia, Zé passou a fazer parte do regional de Pixinguinha, segundo JESUS (1999, p. 15), composto por Arthur (violão de 7cordas), Cecílio (violão), Waldemar (cavaquinho), Salvador (pandeiro), Paulistinha (flauta) e Orlando Silva Leite (trombone pisto).

Zé da Velha revezava nas apresentações com Orlando Silva Leite e tocavam juntos quando o cachê do grupo era melhor. Quando Orlando sofreu um acidente e ficou impossibilitado de tocar, Zé da Velha assumiu como titular no grupo e Orlando não voltou mais, atuando as vezes apenas dando “canja”³³.

Na época do encontro com Pixinguinha, Zé da Velha tinha entre 18 e 19 anos e Pixinguinha estava com 62 anos. Eles moravam no mesmo bairro e Zé da

³³ Nome dado à participação informal de um músico em um grupo de que não faz parte durante uma apresentação.

Velha pôde conviver com o grande mestre por praticamente 15 anos. Obviamente esse convívio influenciou sobremaneira sua trajetória musical, principalmente na sua forma de tocar. Zé da Velha *in* DINIZ e CUNHA (2016) fala desta convivência, em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo:

(...). Tenho um conhecimento muito profundo de choro, pois minha origem, quando moço, foi com a Santíssima Trindade: Pixinguinha, João da Baiana e Donga. Mas como Pixinguinha não tinha igual, e não tem igual até hoje”.³⁴ (Entrevista concedida a JÚNIOR *in* DINIZ e CUNHA, 2016, p.46)

3.6 O Suvaco de Cobra

Em um sábado de 1969, a convite do bandolinista Joel Nascimento (1937-), Zé saiu do trabalho na empresa aérea Cruzeiro do Sul e foi para o morro da Mangueira tocar no aniversário de ninguém menos que o grande sambista Cartola. Quando começou a tocar, o som do seu trombone agradou a todos e conquistou em cheio o ouvido do clarinetista Abel Ferreira³⁵. Abel, mineiro de Coromandêu, gostou tanto que convidou Zé da Velha para dar uma “canja” no dia seguinte com o grupo *Suvaco de Cobra* que tocava no bar Santa Terezinha. Esta “canja” rendeu uma parceria de quase dez anos e Zé da Velha atribui a Abel Ferreira a sua entrada definitiva ao meio profissional da música:

(...) a partir daí minha carreira decolou como profissional. O *Suvaco de Cobra* representou uma época áurea do choro e da música popular brasileira. Ali surgiram excepcionais valores musicais”.³⁶ (DINIZ e CUNHA, 2016, p.49)

O bar Santa Terezinha, no final da década de 60, tornou-se referência do choro na capital fluminense. Localizado na Rua Francisco Ênes, 124, no bairro

³⁴ JÚNIOR, Carlos Bozzo. “Tudo Dança” no trombone de Zé da Velha. *Jornal Folha de São Paulo*, 29 de maio de 2000. Ilustrada, p. 6.

³⁵ GOMES, Wagno Macedo. *Chorando baixinho de Abel Ferreira: aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. (Dissertação de mestrado).

³⁶ Zé da Velha, abafando com o trombone. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 28 junho de 1989. Matutina, Jornais de Bairro, p. 29.

Penha Circular, tinha como atração o choro, todo domingo, começando às nove horas da manhã e terminando por volta das quatorze horas. Segundo DINIZ e CUNHA (2016), o movimento foi encabeçado pelos “sócios” do estabelecimento, os irmãos Joyr Nascimento, que tocava violão 7 cordas e o bandolinista Joel Nascimento. O nome *Suvaco de Cobra* foi proposto por um frequentador do bar chamado José Gomes, que levantou a questão dizendo aos amigos:

(...) a gente fica fazendo farra nesse bar com nome de santa; isso não tá certo. Pois então, de agora em diante, vamos chamar esse lugar de *Suvaco de Cobra*” (CAZES, 1999, p.112).

E o nome que era do grupo pegou no bar, mas o bar continuou com o nome de Santa Terezinha apesar de todos o chamarem de *Suvaco de Cobra*. Dentre os vários bons músicos que passaram pelo *Suvaco de Cobra* podemos citar: Joel Nascimento, Abel Ferreira, Dino 7 Cordas, Edinaldo Vieira Lima (1924-2003), ou Índio do Cavaquinho, Jorginho do Pandeiro, Paulo Moura (1932-2010), Ormindo Fontes de Melo (1933-), mais conhecido como Toco Preto e vários outros. Vale lembrar que praticamente todos os músicos instrumentais do Rio ou que passavam pelo Rio batiam ponto no *Suvaco de Cobra*. Como exemplo vai um depoimento de Nelson Cavaquinho:

(...). É de lugares como esse que a gente precisa para ver nascer gente nova. O bacana aqui é que garotos de 15, 16 anos têm chance de mostrar o que estão fazendo, não ficam por aí, ouvindo iê-iê-iê. Vou passar a frequentar esse lugar. Já sabia através da Beth Carvalho que era um lugar autêntico e, agora, ainda mais, depois de ter ouvido toda essa gente”.³⁷ (DINIZ e CUNHA, 2016, p.50)

A fama do bar foi aumentando e rapidamente se transformou em mais do que um ponto de encontro de chorões, mas também um ponto turístico do Rio de Janeiro. Consequentemente os seus músicos começaram a ficar conhecidos e respeitados, não foi diferente com Zé da Velha. O jornalista Juarez Barroso, em

³⁷ HELENA, Ana. Na Penha Circular: os chorões se divertem antes, durante e depois do carnaval. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1977. Matutina, Cultura, p. 43.

uma matéria para o *Jornal do Brasil*, descreve a chegada de Zé da Velha no bar, na manhã de domingo de 21 de dezembro de 1975:

(...). No Suvaco, o choro come e a roda aumenta. De repente, eufóricas exclamações na calçada: 'O Zé da Velha', grita um. 'Chegou quem faltava', grita outro! A cabeça brilhantina e o bigode aparado a capricho, desce o nutrido Zé da Velha com seu trombone, acompanhado de Rubinho do Piston. O trombone de Zé da Velha abrande-se e acompanha a suavidade do bandolim de Joel, o valor está na segurança do sopro, na bossa, na criação".³⁸

No final da década de 1980 o bar encerrou suas atividades, mas sua trajetória de divulgação e fomento ao choro estão gravadas na história do gênero.

3.7 Tocando com Jacob do Bandolim e companhia

Em 1965 Zé da Velha conheceu Jacob Pick Bittencourt, o Jacob do Bandolim, e passou a tocar com ele. Este fato confirma que Zé da Velha foi um instrumentista de muita competência e sorte pois acompanhou dois dos maiores interpretes e compositores da história do choro: Jacob do Bandolim e Pixinguinha. Jacob do Bandolim³⁹ formou, em 1966, o lendário grupo Época de Ouro, grupo que foi e é referência para todos os regionais, composto por Dino 7 Cordas, Carlinhos Leite (1924-2010) e César Faria (1919-2007) nos violões, Jorginho do Pandeiro (ritmo), Jonas Pereira da Silva (1934-1997) no cavaquinho e Gilberto D'Ávila (1915-) no pandeiro. Segundo Silvério Pontes, esta experiência de Zé da Velha com Jacob do Bandolim lhes renderiam alguns frutos no futuro, como a gravação dos discos *Noites Cariocas* (Kuarup, 1989), gravado ao vivo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, *Ao Jacob, seus bandolins: sua música, seus intérpretes* (Biscoito Fino, 2003) e *Noites Cariocas 15 anos depois – a alegria do improviso* (Kuarup, 2003), o primeiro apenas com Zé e os dois últimos com o parceiro Silvério Pontes.

³⁸ BARROSO, Juarez. O Choro vem da Penha. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1975. Caderno B, p. 5.

³⁹ CORTES, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Campinas: UNICAMP, 1999 (Dissertação de mestrado).

Voltando à década de 1970, Zé da Velha integrou dois grupos: o conjunto Sambalândia e a Orquestra Gentil Guedes.

(...). Com o Sambalândia, o nosso trombonista, fez a sua primeira turnê internacional – o destino era a Alemanha e seus menos de 17 graus - um frio de congelar melodias. O grupo participou, nos meses de abril e maio de 1970, segundo matéria do jornal O Globo, de uma exposição que mostrava “aos alemães artes e curiosidades do Brasil”. Entre as curiosidades brasileiras, “uma noite de ‘carnaval no Rio’ com baile a fantasia e música brasileira autêntica. Estando presente o conjunto ‘Russo do Pandeiro and his Sambalândia’. O grupo tocará entre as Semanas Brasileiras nos restaurantes da cidade”. Cinco anos depois, da gélida viagem à Alemanha, Zé da Velha, entrou em outra fria, agora como solista da Orquestra Gentil Guedes; o destino foi o Canadá (DINIZ e CUNHA, 2016, p.58).

Mesmo com toda essa experiência, por incrível que possa parecer, até 1975, Zé da Velha ainda não havia feito nenhuma gravação. Sua primeira gravação aconteceu no ano de 1976. Foi a convite da cantora Beth Carvalho no seu LP *Meu Mundo Melhor*, na faixa *Quero Alegria* dos compositores Nelson do Cavaquinho e Guilherme de Brito. A cantora conheceu Zé da Velha em um dos domingos de muito choro no *Suvaco de Cobra*:

(...). Fiquei encantada com ele e logo convidei para gravar a faixa ‘Quero Alegria’ (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito). Ele entrou no estúdio da RCA muito nervoso. Mas deu tudo certo, pois a sonoridade de Zé da Velha e seu trombone é um casamento perfeito”. (DINIZ e CUNHA, 2016, p. 53).

Depois de “batizado” em estúdio, as gravações não pararam mais. No mesmo ano, Zé gravou no seminal disco de Joel Nascimento, *Chorando pelos Dedos* (1976). Este disco foi produzido pelo cantor João Nogueira e contou com um time de primeira: Além de Zé da Velha, contava com Paulo Moura (sopro), Dino 7 Cordas, Waldirio Frederico Tramontano⁴⁰ ou Canhoto do Cavaquinho (1908-1987), Jorginho do Pandeiro, Abel Ferreira (sopro), dentre outros convidados.

⁴⁰ RIBEIRO, Jamerson Farias. *O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldirio Frederico Tramontano (Canhoto): a construção estilística de um “cavaco centro” no choro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014 (dissertação de mestrado).

Em 1977, nasce um grande grupo do choro brasileiro, O *Chapéu de Palha*. Segundo JESUS (1999), o grupo surgiu da cabeça de Zé da Velha e Valdir de Paula e Silva (1940-), que tocava violão 7 cordas, cavaquinho, banjo, contrabaixo e guitarra elétrica, no bar Céu Azul, no bairro do Jacaré, Zona Norte do Rio de Janeiro. O grupo ainda contava com a participação de “Henrique Parada (surdo), Jaime Silva (pandeiro), Toco Preto (cavaquinho), Jairo (violão), Valdir (violão 7 cordas) Rubens dos Santos (trompete e tuba), Josias (flauta, saxofone e clarineta)” (JESUS, 1999, p.19). Logo no primeiro ano, em 1977, o Chapéu gravou seu primeiro disco. Dois anos depois, veio pela gravadora Copacabana o *Chapéu de Palha Volume 2*.

Ainda em 1977, Zé da Velha gravou o disco *Choro na Praça* com grandes músicos, produzido por Albino Pinheiro. Sobre este raro LP, comenta Sérgio Cabral in DINIZ e CUNHA (2016):

(...). O *Choro na Praça* é um álbum em que o talento do músico supera os problemas técnicos. Zé da Velha e Abel Ferreira tocando ‘André de Sapato Novo’; Waldir Azevedo revivendo seu choro de grande sucesso, ‘Vê se Gosta’; Joel (Nascimento) num maravilhoso ‘Murmurando’, Copinha com o seu ‘Amolador’ e lançando em disco a sua valsa ‘Margarida’... Paulo Moura revisitando Severino Rangel, ‘O Ratinho’, são coisas realmente inesquecíveis”.⁴¹ (CABRAL in DINIZ e CUNHA, 2016, p.66)

Em 1978 Zé da Velha faz um grande registro discográfico para o Brasil e para sua carreira, o disco *Chorando Baixinho: um encontro histórico*. Este disco foi gravado no dia 12 de outubro de 1978, no teatro do Hotel Nacional, no Rio de Janeiro e reuniu no mesmo palco além de Zé da Velha, Abel Ferreira no clarinete, Nicolino Cópia ou Copinha (1910-1984) na flauta, Joel Nascimento no bandolim, Dino 7 Cordas no violão de 7 cordas, César Faria e Carlinhos Leite nos violões, Jonas Pereira da Silva no cavaquinho, Jorginho do Pandeiro e Arthur Moreira Lima (1940-) ao piano. Aliás, a ideia de fazer este disco nasceu em maio de 1978, quando Arthur realizou um show no MAM⁴² com o grupo *Galo Preto*, Raphael

⁴¹ CABRAL, Sergio. Choro na Praça: muita coisa em poucas palavras. Jornal *O Globo*. Rio de Janeiro, 1 de dezembro de 1977. Matutina, Cultura, p. 38.

⁴² Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

Rabello (1962-1995) e direção de Paulo Moura. Segundo o produtor Mário de Aratanha, em um depoimento na contracapa do disco, Arthur saiu do show empolgado e disse:

(...). Imagina eu tocar com o Abel Ferreira, com o Copinha, o Época de Ouro em peso e o Dino 7 cordas na baixaria?”⁴³

E foi assim que nasceu e aconteceu o registro em disco de um dos maiores encontros da história da música brasileira produzido por Mário de Aratanha e Armando Strozemberg em um único show.

Segundo o próprio Zé da Velha (MATOS; FREITAS, 2014), “(...) antes de Silvério Pontes, um dos músicos que eu mais toquei com ele foi Paulo Moura”. Parceiro fiel de Paulo nas gafieiras Zé da Velha gravou com ele três discos: *Mistura e Manda* (Kuarup, 1983), *Gafieira Etc. & Tal* (Kuarup, 1986) e *Pixinguinha – Paulo Moura e Os Batutas* (Velas, 1997). Sobre Zé da Velha fala Paulo Moura:

(...) tenho grande admiração pelo Zé da Velha, por ser uma pessoa simples, sem vaidades. Não é uma pessoa competitiva, como às vezes encontramos no nosso meio. Como músico, eu acho que o Zé da Velha tem um grande mérito. Ele mantém aquela tradição de se tocar em bandinha de música. O trombone do Zé da Velha tem um pouco do estilo dos bombardinos, tem uma variação que faz lembrar o estilo que combina com aquilo que Pixinguinha fazia (...) além do que, Zé me faz lembrar um trombonista norte-americano chamado Fram Yang que tocava com Louis Armstrong. (JESUS, 1999, p. 26).

3.8 Nasce a “Menor Big Band do Mundo”⁴⁴

Nascido no dia 04 de setembro de 1960, em Laje de Muriaé, no interior do Rio de Janeiro, Silvério Pontes, assim como Zé da Velha, deu seus primeiros passos na banda de música de sua cidade. E não é coincidência que Zé da Velha e Silvério Pontes tenham começado sua relação na música através das bandas. Segundo o próprio Silvério Pontes:

⁴³ Depoimento de Arthur Moreira Lima na contracapa do disco *Chorando Baixinho: um encontro histórico* (Kuarup, 1979).

⁴⁴ Modo como Maurício Carrilho definiu a dupla Zé da Velha e Silvério Pontes (PONTES, 2017).

(...). “Minha grande influência é de banda de música, na década de 60. Vários músicos vieram de bandas, como Anacleto de Medeiros, Candinho do Trombone, Bonfiglio de Oliveira (...) na minha cidade em Laje de Muriaé, eu me lembro que todo domingo, quando acabava a missa, a banda tocava no coreto” (PONTES *in* DINIZ e CUNHA, 2016, p.36).

A importância das bandas militares e civis para a formação de músicos e consequente divulgação de nossa música, em especial, o choro, foi muito grande, mesmo que muitas vezes ignoradas ou destituídas de sua importância social, seja pela falta de apoio, seja pela má qualidade de alguns grupos. Músicos conhecidos como Anacleto de Medeiros, Candinho, Bonfiglio de Oliveira, Luiz Gonzaga, Altamiro Carrilho e muitos outros, sempre enalteciram e defenderam a importância das bandas de música na formação musical da população em geral. Henrique Cazes, no seu livro *Choro: Do quintal ao municipal*, comenta que:

(...). Para se ter uma idéia, Joaquim Antônio da Silva Callado (1848) e Paulo Moura (1932), ambos filhos de mestres de banda, tiveram o mesmo tipo de iniciação musical com quase um século de diferença. Outros grandes músicos e compositores como Capiba, Severino Araújo, Netinho, Claudionor Cruz e Moacyr Santos também aprenderam música em casa e começaram cedo tocando na banda dos pais. (CAZES, 1999, p. 33).

Segundo Silvério Pontes, ele ouviu Zé da Velha pela primeira vez com seu pai, Sr. Hélio Fonseca Pontes, trompetista. O pai ensaiava na banda *V de Novembro* em Laje do Muriaé/RJ e levava o filho que adorava ver o ensaio da banda. Depois dos ensaios, no domingo, pai e filho se dirigiam a um bar da cidade onde entre cervejas e picolés, os dois e os outros clientes ouviam vários discos de choro. Em um domingo escutou de seu pai:

(...). Escuta, Véio⁴⁵, olha como é bom! Escuta... Esse é um grupo de choro lá do Rio. Olha o trombonista como toca bonito, cheio de contraponto. (PONTES, 2017).

⁴⁵ Apelido de Silvério Pontes quando criança (PONTES, 2017).

Esse “trombonista que toca bonito”, segundo Sr. Hélio era o aracajuano José Alberto Rodrigues Matos, o Zé da Velha, que encontraria seu filho, mais de 30 anos depois de chegar ao Rio de Janeiro. Segundo Silvério:

(...). Quando eu ouvi Zé da Velha, pela primeira vez, tocando com Abel Ferreira, fiquei maravilhado - aquilo me chamou a atenção. Quando eu vim para o Rio, com 17 anos de idade, a primeira coisa que pensei foi: “tenho que conhecer o Zé da Velha” (JESUS, 1999, p.29).

Com Silvério já no Rio de Janeiro, este encontro foi arquitetado por Cláudio Lopes dos Santos, mais conhecido como Cláudio Camunguelo. Flautista, cantor e compositor, Camunguelo era figura conhecida da noite carioca. Segundo DINIZ e CUNHA (2016, p.76) “Camunguelo sabia que Silvério era fã de carteirinha de Zé da Velha. Certo dia, no bar Boca da Noite, onde Silvério estava tocando toda sexta feira, o amigo lhe falou:

– *Silvério, eu conheço o Zé da Velha. Ele toca todo sábado em São Cristóvão. Um dia eu trago ele aqui para dar uma canja.*

Silvério, não acreditando, rebateu:

– *Zé da Velha vem dar canja aqui!? Tá maluco, Camunguelo!?* “

No mês de setembro de 1986, durante uma das apresentações de Silvério no Bar Boca da Noite, que ficava na Rua do Mercado, 32, no centro do Rio, acontece o encontro que ficaria marcado na história do choro brasileiro.

(...). 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 na 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 gafeira”. 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 e CUNHA, 2016, p.77).

Zé aprovou o pupilo. Gostou tanto que o convidou para dar uma canja em um bar em São Cristóvão onde Zé da Velha e seu regional tocavam todo sábado. O grupo era formado por Zé da Velha, Walter (Violão), Valdir (cavaquinho), Mário Pereira (clarinetista e saxofonista), Siri (surdo) e Josias (flauta).

Silvério demorou um tempo para responder ao convite do mestre, talvez receoso com a responsabilidade. Mas quando foi, a empolgação tomou conta dele, tanto que passou a frequentar o bar de São Cristóvão. Silvério conta que cada vez que ia anotava em um caderno o nome das músicas e saía de lá com uma vontade imensa de aprender mais e mais a linguagem do choro. Buscava partituras, tirava músicas de ouvido e com o tempo e o contato com Zé da Velha consolidou-se como um trompetista especializado em choro.

(...). 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 e CUNHA, 2016, p.78).

E com esta convivência aos sábados no Bar *Zé dos Espetinhos*, Rua Bela, 577, em São Cristóvão, começava a parceria entre o trombonista Zé da Velha e o trompetista Silvério Pontes. Não demorou e Silvério já fazia parte do regional de Zé da Velha. Mas apesar disso, Zé e Silvério continuaram com seus projetos: Zé acompanhava Paulo Moura e Silvério tocava com os cantores Luiz Carlos dos Santos (1951-2017), mais conhecido como Luiz Melodia e Sebastião Rodrigues Maia (1942-1998), ou Tim Maia, na banda Vitória Régia.

Para aproximar mais a parceria, Silvério saiu da Tijuca no final da década de 1980 e foi morar perto de Zé da Velha em um apartamento que alugou do tio, em Olaria. O bairro tinha inúmeros bares com música ao vivo, e esta tradição musical do subúrbio carioca já tinha moradores históricos. Candinho do Trombone, Baden Powell, Armando Marçal (1902-1947), José Gomes Filho (1919-1982), mais

conhecido como Jackson do Pandeiro, são apenas alguns nomes, sem falar do mestre Pixinguinha, que é nome de rua em Olaria⁴⁶.

Do encontro em 1986 até a gravação do primeiro disco em 1995 foram muitas apresentações juntos, principalmente em bares, reduto preferido de Zé da Velha.

(...). Zé da Velha já confessou algumas vezes que é no botequim o local que ele fica mais à vontade para tocar, “eu gosto de tocar em bares, pois é onde eu me sinto melhor. Eu não gosto de fazer ‘shows’. O palco me deixa muito pouco à vontade. Me sinto preso, nervoso, um tanto tenso; ficava à vontade no Beto’s Bar: gostava de tocar lá, onde o que valia era a amizade. Fazia questão de não cobrar nada e manter o espírito do lugar”. (DINIZ e CUNHA, 2016, p.94).

E foram muitos bares. Tocaram quatro anos no *Beto’s Bar*, no *Orquídea*, *Aconchego da Bahia*, *Monteiro e Pernambuco* em Niterói, no *Arco da Velha* na Lapa, *Encontros Cariocas*, *Satchmo* em Botafogo, entre tantos. Vários grandes músicos acompanharam a dupla ao longo destes anos nestas apresentações, entre eles Ronaldo do Bandolim, Alexandre Maionese (flauta), Rogerio Souza (violão), Carlinhos Leite (violão) Marcio Huck (cavaquinho), Walter Silva (sete cordas), Celsinho (pandeiro), dentre outros.

No ano de 1994, em um destes bares, o *Encontros Cariocas*, na Rua da Carioca, 40, o produtor Mário de Aratanha procurou Zé da Velha. Ele era o diretor da gravadora *Kuarup*, importantíssima na história do choro com mais de 40 discos sobre o gênero. O motivo do encontro com Zé da Velha era a proposta para a gravação de seu primeiro disco solo, que aliás, não contemplava a presença de Silvério. Segundo DINIZ e CUNHA (2016):

(...). O convite, a princípio, era para um CD autoral só do Zé da Velha. Que sem pestanejar, tomou as dores do parceiro, e, à semelhança do célebre personagem Alberto Roberto, de Chico Anyisio, soltou um sonoro: “Assim eu não gravo! Sem Silvério, eu não gravo”. Silvério Pontes e a turma do deixa-disso tiveram que resolver essa bola dividida: “Zé, você já gravou no disco de todo mundo, Abel Ferreira, Joel Nascimento, Paulo

⁴⁶ “Em de 30 maio de 1956, Pixinguinha virou o ‘dono’ da rua onde morava. A proposição foi do edil Odilon Braga, que sugeriu a troca do nome da rua Belarmino Barreto para rua Pixinguinha” (DINIZ e CUNHA, 2016, p.47).

Moura, Chapéu de Palha... É hora de gravar o seu disco: - Está bem, Silvério. Mas só vou gravar se você gravar comigo!”. (DINIZ e CUNHA, 2016, p.99).

Pois bem, os argumentos tiveram que ser aceitos, a dupla gravou e o disco foi um sucesso. Saía então em 1995, o primeiro disco da dupla pela *Kuarup: Só Gafieira!*

(...). Com o passar do tempo, eu e Zé da Velha começamos a desenvolver um trabalho juntos, que, para mim, foi como algo mágico, foi um casamento que deu e está dando certo, e o resultado desse trabalho está em um belíssimo CD que gravamos em 95 e, se Deus quiser estaremos gravando um outro. (JESUS, 1999, p.30).

No lançamento em Olaria, houve uma festa para o mestre, rua fechada e todos os CDs vendidos. Segundo Mário Aratanha:

(...). “Zé da Velha toca como fala ou fala como toca. Ele fala dentro do trombone. Agora você imagina, mas isso já é especulação, se ele tivesse uma boa voz para cantar? Zé da Velha e Silvério é a dupla de instrumentistas mais importante da música brasileira. Mais que Pixinguinha e Benedito Lacerda. Pois Pixinguinha e Lacerda tinham um outro tipo de relação, de parceria. Zé e Silvério tocaram juntos esse tempo todo, sem nunca deixar a peteca cair”. (ARATANHA in DINIZ e CUNHA, 2016, p.100).

A discografia da dupla Zé da Velha e Silvério Pontes conta com 6 discos. *Só Gafieira!*, pela gravadora *Kuarup* em 1995, *Tudo Dança*, pela Rob Digital em 1998, *Ele & Eu* novamente pela *Kuarup* em 2000, *Samba Instrumental*, pela Niterói Discos em 2003, *Só Pixinguinha*, pela Biscoito Fino em 2006 e o último *Ouro e Prata* pela Des Arts em 2012.

Seus dois primeiros discos, *Só Gafieira!* (1995) e *Tudo Dança* (1998), foram indicados ao prêmio Sharp da música brasileira. Em 2000, o êxito dos dois CDs levou a dupla para uma turnê internacional. Primeiro Portugal, com apresentações nas cidades de Guimarães, Viana do Castelo, Seixal, Lisboa, Póvoa do Varzim, Mafra e Arraiolos e depois Paris, com uma apresentação no *Parc de la Villette*.

Nos discos *Ele & Eu* (Kuarup, 2000) e *Samba Instrumental* (Niterói Discos, 2003), a dupla tem como novidade a participação de alguns sambistas convidados em algumas faixas. No *Samba Instrumental* contou com Luiz Melodia, em *Escurinho* (Geraldo Pereira), e Dona Ivone Lara (1921-), em *Alguém Me Avisou* (Dona Ivone Lara). Segundo Silvério Pontes:

(...) tinha como objetivo mostrar como os sambas antigos têm semelhanças melódicas com o choro. Os compositores incorporaram muito da riqueza de músicos como Pixinguinha e Chiquinha Gonzaga. Quisemos provar que o samba é filho do choro e contamos com a parceria do Marcos Gomes e André Diniz à frente da Secretaria de Cultura de Niterói para lançar o trabalho. (DINIZ e CUNHA, 2016, p.112).

Em 2006, a dupla homenageia o maior chorão de todos os tempos, lançando o CD *Só Pixinguinha*, pela Biscoito Fino. Os *Oito Batutas*, *Já te digo* e *Ingênuo* são algumas das pérolas interpretadas pela dupla neste disco dedicado às obras de Pixinguinha.

O último CD da dupla, *Ouro e Prata*, foi gravado em 2012 e dedicado a memória de alguns dos grandes amigos da dupla, como os instrumentistas Paulo Moura, Barrosinho (1943-2009), Márcio Montarroyos (1948-2007) e Radegundis Feitosa (1962-2010). Conta com participações mais que especiais de grandes mestres de várias gerações como Paulo Sérgio Santos (clarineta), Carlos Malta (saxofone), Dominginhos (acordeon), Bebê Kramer (acordeon), Alexandre Maionese (flauta), Marcelo Caldi (acordeon), Rafael Mallmith (violão) e Leandro Saramago (violão). Atualmente Zé da Velha e Silvério Pontes se apresentam por todo Brasil. Convidados frequentes de festivais de música brasileira ao jazz, de instrumental ao samba, eles carregam a bandeira do nosso choro por onde vão, influenciam e servem como referência⁴⁷ para novas gerações de chorões de todo Brasil.

⁴⁷ Em 2013, Zé da Velha foi o homenageado do ano da Associação Brasileira de Trombonistas no XIX Festival Brasileiro de Trombonistas em Vitória/ES, por tudo que significou sua carreira como referência profissional no choro para todos os trombonistas brasileiros. Em 2014 foi a vez da mesma homenagem ser feita a Silvério Pontes no VI Encontro da Associação Brasileira de Trompetistas, também realizado em Vitória/ES.

4. PRÁTICAS DE PERFORMANCE EM *SÓ GAFIEIRA!*

4.1 O CD *Só Gafieira!* – Fonogramas

“Dedico este disco à memória de meu pai, Humberto Viera Matos, alfaiate e saxofonista”. (Zé da Velha, encarte do CD *Só Gafieira!*, 1995).

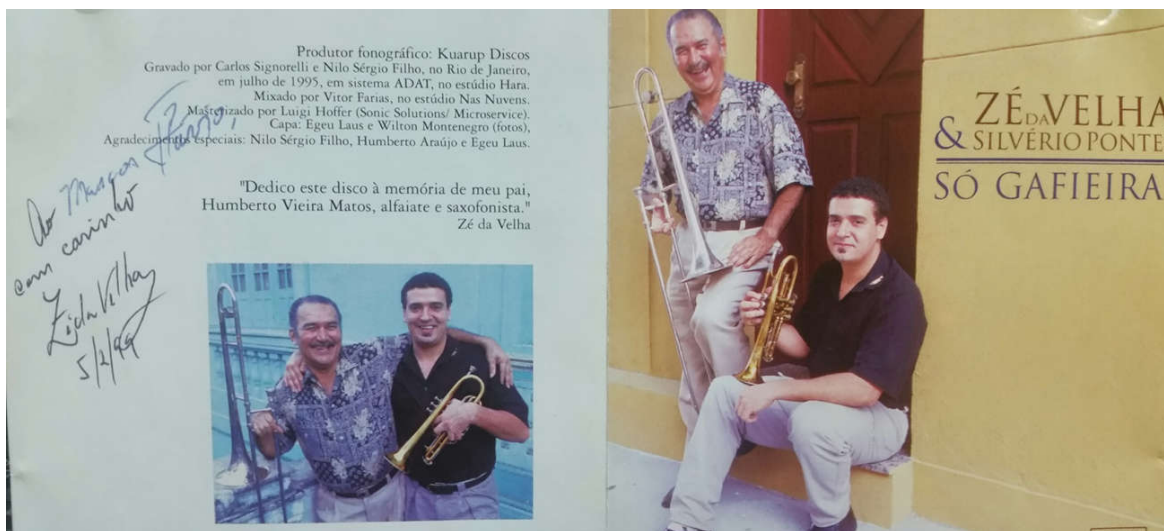


Figura 1 - Encarte do CD *Só Gafieira!* com uma dedicatória de Zé da Velha ao autor em 05/02/1999.

O CD *Só Gafieira!*, lançado em 1995, foi o primeiro da carreira solo de Zé da Velha, já fazendo dupla com o trompetista Silvério Pontes. O CD teve como editor e produtor fonográfico o empresário Mário Aratanha, diretor e fundador da *Kuarup Discos*. Foi gravado em julho de 1995 no estúdio Hara (Rio de Janeiro/RJ) por Carlos Signorelle e Nilo Sérgio Filho em sistema ADAT⁴⁸. Foi mixado por Vitor Farias, no estúdio *Nas Nuvens* e masterizado pro Luigi Hoffer (*Sonic Solutions/Microservice*). As fotos e a arte do CD são de Egeu Laus e Wilton

⁴⁸ *Alesis* Digital Audio Tape (ADAT). Sistema lançado em 1991 para gravação digital de áudio usando uma fita similar ao formato VHS dos tradicionais videocassetes. Cada fita tinha a capacidade de gravar 8 canais simultaneamente. Um grande número de pistas podiam ser utilizadas simultaneamente sincronizando diversas máquinas ADAT. Disponível em <<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/ADAT>>. Acesso em: 27 set. 2016.

Montenegro. O repertório de 15 obras foi escolhido pela dupla e contava com as músicas que eles mais interpretavam em seus shows e bares por onde tocavam.

Repertório:

1. *Acariciando* – Abel Ferreira/Lourival Faissal. (2'42)
2. *No Rancho Fundo* – Ary Barroso/Lamartine Babo. (2'47)
4. *Flor de Abacate* – Alvaro Sandim. (3'18)
5. *Cinco Companheiros* – Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha). (3'08)
6. *Doce de Côco* – Jacob Pick Bittencourt (Jacob do Bandolim). (4'36)
7. *Camunguelando* – Cláudio Lopes dos Santos (Camunguelo)/Júlio Costa. (2'45)
8. *Eu Hein?* – Felisberto Martins. (2'50)
9. *Sonoroso* – Sebastião de Barros (K. Ximbinho). (2'46)
10. *Feitio de Oração* – Noel de Medeiros Rosa (Noel Rosa)/Osvaldo Gogliano (Vadico). (2'12)
11. *Nova Ilusão* – Claudionor Cruz/Pedro Caetano. (2'53)
12. *Onde a dor não tem razão* – Paulo César Batista de Faria (Paulinho da Viola)/Élton Antônio Medeiros. 3'26
13. *Homenagem a Tiradentes* – Décio Antônio Carlos (Mano Décio)/Estanislau Silva/Penteado. 3'12
14. *Samba do grande amor* – Francisco Buarque de Hollanda (Chico Buarque). 3'09
15. *Chorinho de Gafieira* – Astor Silva. 3'31
16. *Valsa de uma cidade* – Antônio Maria Araújo de Moraes (Antônio Maria)/Ismael Neto. 1'03

A instrumentação do disco conta com os solistas Zé da Velha (trombone) e Silvério Pontes (trompete); e, no grupo base, Valter Silva (violão 7 cordas), Valdir Silva (cavaquinho), Márcio Gomes (pandeiro), Waldir Souza (surdo) e Helder Jacaré (percussão).

Como convidados especiais foram chamados:

Cláudio Camunguelo: Flauta na faixa de nº 06 do CD. Música *Camunguelando* (Cláudio Camunguelo/Júlio Costa).

Mário Pereira: Clarineta na faixa de nº 07 do CD. Música *Eu Hein?* (Felisberto Martins).

Humberto Araújo: Sax soprano na faixa nº 15 do CD. Música *Valsa de uma cidade* (Antônio Maria/Ismael Neto).

Ary Lopes Gouveia – pandeiro.

Como no CD também há sambas, foram selecionados para transcrição e análise sete choros que a dupla interpreta, mesmo sendo os sambas no disco interpretados como choro, ou seja, de uma forma instrumental e com as características estilísticas peculiares ao gênero. Esta escolha se deu pela necessidade de se restringir um pouco o universo da pesquisa e por ser o choro a principal linguagem musical de Zé da Velha, trombonista especialista neste gênero. Os sete choros escolhidos para transcrição e análise do CD *Só Gafieira!*, de 1995, foram:

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

4.2 Aspectos do processo de transcrição

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

Para que um número maior de músicos pudessem acompanhar a leitura das partituras e para que houvesse a possível utilização do material em rodas de choro, optamos por apresentar a transcrição com as vozes do trombone e do trompete sobrepostas (Fig.2), facilitando uma melhor visualização desse “diálogo” existente entre os dois instrumentos, entre as melodias e contracantos, sendo o pentagrama superior com a voz transcrita para trompete em dó e na clave de sol. Vale ressaltar que esta voz gravada pelo trompetista Silvério Pontes foi feita em um trompete Sib, portanto um instrumento transpositor. No pentagrama inferior transcreveu-se a voz do trombone, escrito na clave de Fá. As transcrições encontram-se em som real e nas oitavas reais correspondentes.



Figura 2 - Forma de pentagrama utilizado nas transcrições.

Todas as obras têm também nas transcrições realizadas a harmonia funcional realizada na gravação pelo grupo acompanhante, devidamente anotada para que possa haver possibilidade do acompanhamento harmônico ser realizado (Fig. 3). Para a citação dos trechos das partituras no texto de análise e figuras optei por utilizar simplesmente o nome do choro e compassos.



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

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

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

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

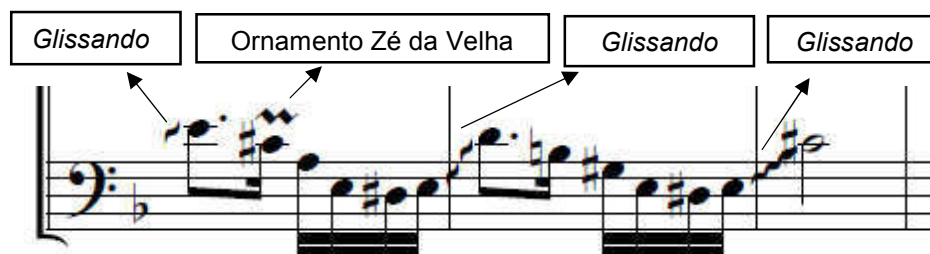


Figura 4 - Ex. de símbolos que representam ornamentos e *glissandi* em *Sonoroso* c.6-8.

MAGALHÃES PINTO (2009); MOREIRA e BORÉM (2006); LINHARES (2014); LOPES (2014); MOTA JUNIOR (2011); FABRIS e BORÉM (2006); NUNES e BORÉM (2014), são alguns exemplos de trabalhos que apresentam partituras que traduzem com maior detalhamento as escolhas dos intérpretes que serviram de base para as transcrições propostas.

4.3 Análise formal dos fonogramas

(...) “não existem métodos ideais de análise, pois sua escolha vai depender da própria música e o que o pesquisador deseja saber dela. A maior parte dos métodos de análise em música procura identificar os elementos que compõem a peça, separando-os do todo, tornando possível um estudo mais minucioso dessas partes, buscando então a conexão entre elas e a maneira como se articulam na formação desse todo” (COOK in LINHARES, 2016, p.37)

Segundo RINK (2002) o primeiro passo no processo de análise é ter uma visão ampla da obra. Para ele, ter uma visão geral da estrutura formal, campo tonal, é essencial. Apenas a partir desta consciência do todo é que o intérprete poderá, com propriedade, seccionar a peça e analisar suas partes, sempre se preocupando em não perder de vista a relação entre elas e o fluxo musical, elementos de menor ou maior atividade em relação aos vários elementos que a compõem.

Para o autor Jan LARUE (1992), música é movimento. Neste sentido, ele propõe em seu estudo um plano de observação e análise da música com base no movimento. O autor defende uma subjetividade inerente a música, já que os elementos de sua constituição, a seu ver, não carregam em si aspectos objetivos, concretos em sua construção.

Apesar de o processo de análise, de uma certa forma, nos proporcionar um sentimento de perda devida a forma artificial de isolamento deste “movimento” para a concretização de uma análise, este procedimento enriquece sobremaneira o conhecimento e compreensão total de um modelo interpretativo, já que a percepção de vários aspectos ocultos podem ser adquiridos através deste procedimento. Relacionando todos estes aspectos, como articulação do intérprete, sonoridade e tipos de ornamentos, este conhecimento promoverá ao intérprete, com certeza, uma performance mais próxima ao estilo proposto.

Analizando estilisticamente, pretendemos proporcionar um plano de observação e análise que contemple elementos e formas utilizadas na construção destas interpretações em todas as dimensões, desde uma visão ampla até observações mais específicas e detalhadas.

LARUE (1992) defende que a música tem sua construção baseada em um processo chamado Crescimento (*Growth*). *Sound, Melody, Rhythm, Growth e Harmony*, SMRGH, acrônimo em inglês que ele emprega para a classificação de cinco elementos que contribuem para a construção do movimento e da forma em música: Som, Melodia, harmonia, ritmo e crescimento.

Seguindo estes parâmetros, as análises que compuseram esta pesquisa consideraram na categoria "Som" os seguintes aspectos: timbre, tessitura, dinâmica, articulações; em "Harmonia", tendo como objeto o entendimento harmônico dos contracentos, temos combinações verticais, consonâncias, dissonâncias, tensões, ritmo harmônico em relação a melodia principal. Em "Melodia", poderemos ver movimentos melódicos, relações motivicas e intervalares, perfil melódico formado pelo conjunto de sons. No "Ritmo", apesar de

não termos uma *lead sheet* como fonte para comparação, não foi trabalhado apenas a relação de duração entre as figuras ou o ritmo por si só, mas também a ocorrência de células e padrões, periodicidade e intensificação das mudanças realizadas pelo intérprete nesse aspecto.

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

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

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

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

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

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

4.4 Aspectos estilísticos e interpretativos de Zé da Velha

A articulação do som, e consequente obtenção do mesmo na música pode ser conseguida e identificada por três modos: o ataque, a ressonância da nota e o seu fim. Em relação à técnica do trombone, os ataques podem ser divididos em quatro formas distintas, cada uma possui uma característica para o início da nota, do som. Os tipos de articulação nos instrumentos que utilizam o bocal⁴⁹ podem ser conseguidos através de golpes de língua, nos quais a língua vai de encontro aos lábios para articular o som, podendo sair de trás dos dentes ou do palato, liberando a passagem do ar, ou podem ser obtidos sem o uso da língua, apenas com o ar. Todos eles podem ser exemplificados através de consoantes ou sílabas, já que o movimento para pronunciá-las é o mesmo dentro do bocal do instrumento para obtermos o som. Temos então as sílabas *Tá*, *Dá*, *Ká* (ou *Gá*), *Pô* e *Fá*. Em qualquer uma delas as vogais podem ser trocadas, alterando o timbre na sua emissão⁵⁰.

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. Um outro movimento técnico utilizado na obtenção da nota com a língua é o *Tá-ka*, ou *Dá-ga*, chamados de golpes duplos. Esta técnica facilita o

⁴⁹ Em um instrumento de sopro é a parte que fica em contato com a boca. Na família dos metais, o bocal é em forma de funil ou taça, tem três importantes elementos: a borda, a taça e um duto, que se encaixa na entrada do instrumento (SADIE, 1994, p. 116).

⁵⁰ Ex. *Tá* (*Tô*, *Ti...*), *Dá* (*Dô*, *Di...*), *Gá* (*Gui...*).

processo de obtenção das notas quando necessário em um trecho mais rápido. Também se usa a mesma técnica em tercinas utilizando *Ta-Ta-Ka* ou *Ta-Ka-Ta*.

Sem a utilização da língua no início da nota, temos a sílaba *Fá*, que faz a nota “aparecer” sem um início marcado e retira a língua do ataque, fazendo com que o som seja obtido através da vibração labial apenas com a passagem de ar entre os lábios. Ainda sem a língua pode-se obter o som com a sílaba *Pô*, mas não é muito utilizado.

A ressonância das notas no trombone está diretamente relacionada à aplicação destes fonemas e dos princípios dos dois pontos citados anteriormente (ataque e ressonância). A combinação destes três elementos resulta nas diferentes articulações utilizadas na música. O final das notas no trombone pode ser realizado sem a intervenção da língua, através do controle do fluxo de ar, ou com a interrupção da vibração dos lábios através da aplicação da língua em contato com os mesmos entre os dentes da frente. Para a produção dos diferentes tipos de articulação, usa-se o recurso dos fonemas já listados.

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*⁵¹, onde se diminui o valor das notas fazendo com que elas soem mais curtas e mais separadas (Fig.5) e também quando se quer um acento, ou forma mais incisiva de obtenção do som, mas com a nota mais longa (Fig.6). Nas duas situações a sílaba utilizada é *Tá* para iniciar a nota, só diferindo a duração.

⁵¹ *Staccato* (It., “destacado”) Diz-se de uma nota, durante a execução, separada de suas vizinhas por um perceptível silêncio de articulação e que recebe uma certa ênfase, não exatamente MARCATO, mas o oposto de LEGATO. O *staccato* é notado com um ponto, um traço vertical ou um sinal em forma de cunha (SADIE, 1994, p. 896).

Figure 5 shows a musical score for 'Chorinho de Gafieira' measures 165-167. The top staff is for Trumpet in C, and the bottom staff is for Trombone. The tempo is marked as ♩ = 85. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score includes the following elements:

- Trumpet in C:** Measures 165-167. Measure 165 has a 'Harmon Mute' instruction and a 'mf' dynamic. Measure 166 has a 'C' chord. Measure 167 has an 'A7' chord. Measure 168 has a 'Dm' chord. Measure 169 has a 'G7' chord. Measure 170 has an 'Open' instruction. A circled note in measure 170 indicates a staccato articulation.
- Trombone:** Measures 165-167. Measure 165 has a 'C' chord. Measure 166 has an 'E^bdim' chord. Measure 167 has a 'Dm7' chord. Measure 168 has a 'G7' chord. Measure 169 has a 'C' chord. A circled note in measure 169 indicates a staccato articulation.

Figura 5 - Uso do *staccato* em *Chorinho de Gafieira* c.165-167.

Figure 6 shows a musical score for 'Flor de Abacate' measure 65. The top staff is for C Tpt. and the bottom staff is for Tbn. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score includes the following elements:

- C Tpt.:** Measure 65 has a 'C' chord. Measure 66 has a 'B^b7' chord. Measure 67 has an 'A7' chord. Measure 68 has an 'A7/C[#]' chord. Measure 69 has a 'Dm' chord. Measure 70 has a 'G7' chord. Measure 71 has a 'C' chord.
- Tbn.:** Measure 65 has a 'C' chord. Measure 66 has a 'B^b7' chord. Measure 67 has an 'A7' chord. Measure 68 has an 'A7/C[#]' chord. Measure 69 has a 'Dm' chord. Measure 70 has a 'G7' chord. Measure 71 has a 'C' chord. A circled note in measure 71 indicates a more incisive accent.

Figura 6 – Uso de um acento mais incisivo de obtenção do som, mas com a nota mais longa em *Flor de Abacate* c.65.

Quanto a finalização das notas, Zé da Velha simplesmente interrompe o fluxo de ar. Na prática do choro é mais comum a cesura do som através do controle do sopro, sendo a interrupção do som pela língua no bocal pouco observada neste estilo. Em linhas gerais, na performance do trombone no choro tradicional, “há uma preferência pela articulação com a língua, cujo resultado é a emissão bastante clara das notas, com evidência de contrastes entre o som contínuo e o descontínuo” (FABRIS e BORÉM, 2006, p.21).

Não foram identificados muitos momentos de variação de dinâmica. A maior parte do tempo Zé da Velha toca em *mf* (meio forte). Foram identificados na

escuta alguns momentos em *p* (piano) e *f* (forte), alguns *crescendi* e *decrescendi* que foram transcritos nas partituras. Especificamente nos momentos onde Zé da Velha tocava *f* (*forte*), este sempre era precedido de um *crescendo* ou em finais de frases ou partes.

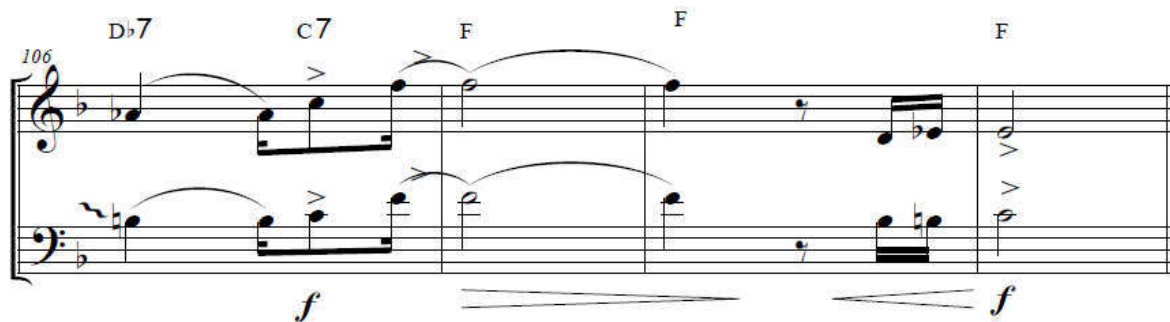


Figura 7 – Ataque forte com acento e *decrescendo* em *Acariciando* c.106-107 e *crescendo* para *forte* no final com acento na última nota c.108-109.

Na Fig. 8 percebemos que a frase sugere um *crescendo* já encontrado naturalmente, devido ao cromatismo ascendente com bordaduras chegando ao Sol3.



Figura 8 – *Crescendo* para *forte* em *Flor de Abacate* c.157-162.

Na Fig. 9 vemos que o *crescendo* é sugerido pelo movimento contrário e convergente das vozes.

126

G#dim A7 Dm F7 Bb A7 Dm

f

Figura 9 – *Crescendo* em *Cinco Companheiros* no último compasso.

Na Fig. 10 temos uma pequena preparação em *piano* para a entrada da melodia no trompete em *meio forte*.

41

D7 G Bm/F# Am D7 G Bm/F#

p

45

Am D7 G Bm/F Am D7

mf

Figura 10 – *Piano* em *Doce de Côco* para a entrada da melodia no trompete em *meio forte*. c.42-46 e c.140-144.

Na Fig. 11 percebemos que a frase sugere um *crescendo* devido ao cromatismo e movimento ascendente chegando ao Lá3.



Figura 11 – *Crescendo para forte em Doce de Côco c.102-104.*



Figura 12 – *Crescendo para forte em Eu hein? c. 76-77.*



Figura 13 – *Figura rítmica em crescendo em Eu hein? c. 99-100 e c.115-116, com o mesmo motivo rítmico/melódico.*

III

B^{dim} A⁷/C[#] D^m E^b A⁷ D^m

f

Figura 14 – Forte em Sonoroso no último compasso.

71 E⁷ A^m A^m A⁷ A⁷

C Tpt.

Tbn.

76 D^m D^m B^b7(b5) E⁷ A^m

C Tpt.

Tbn.

f *mf*

Figura 15 – Crescendo para forte em *Chorinho de Gafieira* c.74-77 e 106-109, mesmo motivo rítmico/melódico.

Na Fig. 16 vemos uma interessante movimentação de dinâmica no final de *Chorinho de Gafieira*. Após o *Forte* em uníssono c.197-198, há um *decrescendo* no c.201-202, seguido de um *crescendo* no c.203, para terminar a música em *meio forte* (c.204).

The image displays a musical score for two instruments: C Tpt. (C Trumpet) and Tbn. (Trombone). The score is divided into two systems. The first system, measures 196-200, features a melody in the C Tpt. part with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a whole note C5. The Tbn. part provides a harmonic accompaniment with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, and a whole note G3. The dynamic is marked *f* (forte). The second system, measures 201-204, shows the C Tpt. part with a sustained note G4, and the Tbn. part with a sustained note G3. The dynamic is marked *mf* (mezzo-forte). The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 2/4.

Figura 16 – Movimentação de dinâmica em *Chorinho de Gafieira* c.197-204.

O timbre do trombone de Zé da Velha é característico ao estilo e presente na maior parte dos trombonistas que se dedicavam a música popular nas décadas de 1960 e 1970, com um som claro e bem articulado conseguido com um trombone calibre fino⁵². Zé da Velha usou nesta gravação um trombone modelo *King 3B SilverSonic*, que proporciona este tipo de timbre ao som.

Sobre variações timbrísticas, não foi observado nas gravações variações que merecessem nenhum comentário em especial, com exceção do trompete que usa uma *straight mute*⁵³ na introdução de *Chorinho de Gafieira*, Zé da Velha não usou nenhuma surdina ou efeito de mudança timbrística no seu instrumento. Apesar disso, nuances de *crescendi* e *decrescendi*, ataques mais articulados ou mais brandos sempre alteram, mesmo que sutilmente, o timbre. Segundo LOUREIRO (2006):

⁵² Este trombone tenor calibre 36, também é conhecido como “canela fina”. Os trombones podem ter calibres 36 (.525, tenor), 42 (.547, tenor ou tenor com chave) ou 50 (.562, baixo). (GREGORY, 1973)

⁵³ As surdinas aplicadas aos instrumentos da família dos metais modificam o timbre e reduzem o volume, e algumas alteram a altura. Com a influência do jazz, desenvolveu-se uma grande variedade de surdinas, incluindo a *straight mute*, *cup mute*, *wah-wah mute*, *bucket mute*, dentre outras. A mão aplicada sobre a campana, ou dentro dela, também é utilizada. (SADIE, 1994, p. 918).

(...) variações intencionais do timbre são comumente utilizadas por intérpretes para transmitir suas intenções expressivas em qualquer instrumento musical. Estas variações são mais salientes em instrumentos nos quais a ação dos instrumentistas participa durante toda a produção do som, como ocorre nos instrumentos de cordas, de sopros e na voz. (LOUREIRO, 2006, p.21)

Zé da Velha faz o uso deste artifício, mudando o timbre em articulações mais fortes, mas de uma forma mais sutil. Se tentarmos descrever uma concepção de interpretação com ênfase em escolhas timbrísticas tão sutis como as dele, fatalmente cairemos em uma forma de representação dos resultados com o uso de uma linguagem muito abstrata e subjetiva. Estas pequenas mudanças no timbre estão muito mais relacionadas ao tipo de articulação usada por Zé da Velha do que um pensamento expressivo consciente previamente estabelecido.

A tessitura pôde ser observada e notada no trabalho nas três dimensões observadas por LARUE (1992). Em uma dimensão ampla, observando o conjunto dos sete choros transcritos, em uma dimensão média com a tessitura de cada choro e em uma dimensão local, também individualmente, notando a quantidade destas ocorrências. Segundo SADIE (1994) tessitura é um “termo usado para descrever a parte de uma extensão vocal (ou instrumental) em que se desenrola predominantemente uma peça musical. A tessitura de uma peça diz respeito a parte da extensão mais utilizada, e não aos seus pontos extremos.” A tessitura tem, portanto, uma abrangência menor que a extensão. Enquanto a tessitura se refere às notas mais frequentemente utilizáveis, a extensão representa todas as notas fisicamente realizáveis em seus extremos.

Levando em consideração o trombone calibre fino, usado por Zé da Velha, GREGORY (1973) e BAINES (1993) consideram a extensão para este instrumento de Mi1 – Fá4, apesar da região aguda oferecer a possibilidade, de acordo com a capacidade de cada *performer*, de obter notas ainda mais agudas. A consideração desta nota Fá4 como a mais aguda se deu talvez por eles considerarem que na literatura do instrumento, esta é a nota mais aguda notada. Nos sete choros

transcritos e observando a tessitura em uma dimensão ampla, encontramos de Fá1 – Dó4 (Fig.17).



Figura 17 – Tessitura em dimensão ampla Fá1 – Dó4.

A nota Fá, mais grave, foi encontrada nos choros *Cinco Companheiros* e *Eu hein?* e a nota Dó, mais aguda foi encontrada apenas no choro *Eu hein?*. Isto faz com que o choro *Eu hein?* seja o que tenha a maior amplitude de extensão, Fá1 – Dó4.

Em uma dimensão média da tessitura, observando individualmente cada choro temos *Acariciando* (Fig.18), *Flor de Abacate* (Fig.19), *Cinco Companheiros* (Fig.20), *Doce de Côco* (Fig.21), *Eu hein?* (Fig.22), *Sonoro* (Fig.23) e *Chorinho de Gafieira* (Fig.24).

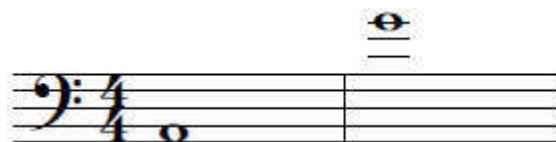


Figura 18 – Tessitura Lá1-Sol3 em *Acariciando*.

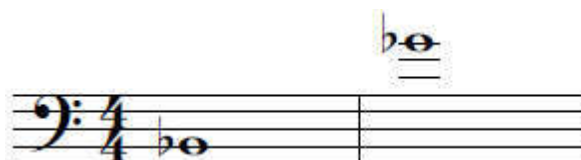


Figura 19 – Tessitura Sib1-Sol3 em *Flor de Abacate*.

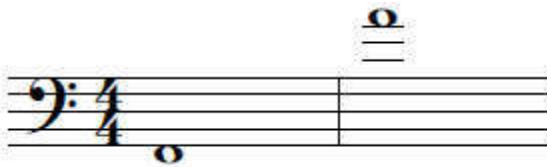


Figura 20 – Tessitura Fá1-Lá3 em *Cinco Companheiros*.

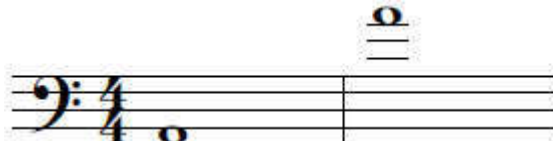


Figura 21 – Tessitura Lá1- Lá3 em *Doce de Côco*.



Figura 22 – Tessitura Fá1-Dó4 em *Eu hein?*

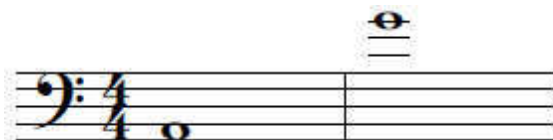


Figura 23 – Tessitura Lá1-Sol3 em *Sonoroso*.

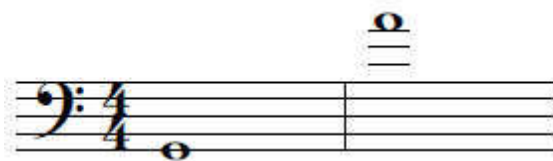


Figura 24 – Tessitura Sol1-Lá3 em *Chorinho de Gafieira*.

Em uma dimensão local, podemos observar e notar em um quadro a quantidade de ocorrências dos extremos em cada choro.

Choros	Nota mais grave	Ocorrência	Nota mais aguda	Ocorrência
<i>Acariciando</i>	Lá1	1x	Sol3	2x
<i>Flor de Abacate</i>	Sib1	1x	Sol3	7x
<i>Cinco Companheiros</i>	Fá1	2x	Lá3	1x
<i>Doce de Côco</i>	Lá1	2x	Lá3	3x
<i>Eu hein?</i>	Fá1	5x	Dó4	4x
<i>Sonoroso</i>	Lá1	2x	Sol3	2x
<i>Chorinho de Gafieira</i>	Sol1	2x	Lá3	2x

Figura 25 – Quadro com a quantidade de ocorrências dos extremos na tessitura de cada choro.

Ainda segundo os parâmetros analíticos propostos por LARUE (1992), a melodia, harmonia e o ritmo serão analisados de forma conjunta. No parâmetro melodia analisaremos aspectos interpretativos relacionados a execução da linha melódica principal do choro, que é na maioria das vezes revezada com o trompete. Em relação à harmonia, faremos uma análise da forma como Zé da Velha definiu sua maneira de fazer os contracantos, isto é, de interpretar no trombone suas linhas de improvisação. No parâmetro ritmo trabalharemos a relação de duração entre as figuras e a ocorrência de células e padrões. Espero conseguir demonstrar aqui, as razões pelas quais Zé da Velha seja considerado um dos estruturadores da linguagem do choro.

(...) e sempre recomendo que ouçam os grandes mestres da autenticidade brasileira, como Pixinguinha, Jacó do Bandolim, Dino Sete Cordas, Raphael Rabello, Zé da Velha. São estes que dominam a rítmica que dialoga com os tambores de nossa tradição africana e com o contracanto da melodia. (Paulo Moura *in* ALMADA, 2006).

A melodia dos choros interpretada por Zé da Velha é carregada de “sotaques”. Estes sotaques são caracterizados por ele com o uso de articulações diferenciadas, como já citado e de ornamentos, principalmente o uso de *portamenti*⁵⁴ e *glissandi*⁵⁵. O *glissando* é um ornamento de efeito idiomático que é marca registrada do trombone. O trombone tem no seu sistema mecânico para obtenção das notas dois tubos sobrepostos que chamamos de vara. Esse sistema proporciona a possibilidade de fazer *glissandi* perfeitos de semitons e tons, sem a interrupção do fluxo de ar e conseqüentemente do som. Zé da Velha faz o uso frequente deste efeito e poderemos ver exemplos disso em todas as transcrições feitas. Já o *portamento* seria um tipo de *glissando* bem mais curto, mais próximo de um *pitch bend*⁵⁶ como é conhecido no meio musical popular. Na pesquisa optou-se por usar a nomenclatura de *glissando* para todas estas intervenções de “deslizamento” contidas nas interpretações, por ser o tipo de nomenclatura e expressão mais utilizada pelos trombonistas para nominar estes efeitos. Além disso, o *portamento* seria obtido por um efeito realizado na embocadura e não de uma forma mecânica, como sempre é feito no trombone, com o deslizamento da vara, sempre usada pelo Zé da Velha.

⁵⁴ *Portamento* (It. “condução”). Um “deslizamento” fluente e rápido entre duas alturas executado sem solução de continuidade. É característico da voz humana, do trombone e dos instrumentos de arco, é há muito considerado um recurso expressivo, embora na execução dos instrumentos de arco mudanças na técnica e no gosto fizessem com que gradualmente caísse em desuso. (SADIE, 1994, p.736)

⁵⁵ Um efeito deslizante; a palavra, pseudo-italiana, vem do francês *flisser*, “deslizar”. (...). Na voz, no violino ou no trombone, esse efeito pode ser o de um aumento ou diminuição uniforme de altura, como no portamento (SADIE, 1994, p.373).

⁵⁶ (...) o *portamento* do jazz, conhecido em inglês como *pitch bend*, é um recurso expressivo deslizante, mas que geralmente aparece em intervalos melódicos pequenos. Normalmente, é realizado atacando-se a nota pretendida um pouco acima ou abaixo de sua afinação real, e deslizando-se da freqüência inicial até a desejada. (FABRIS e BORÉM, 2006, p.20).

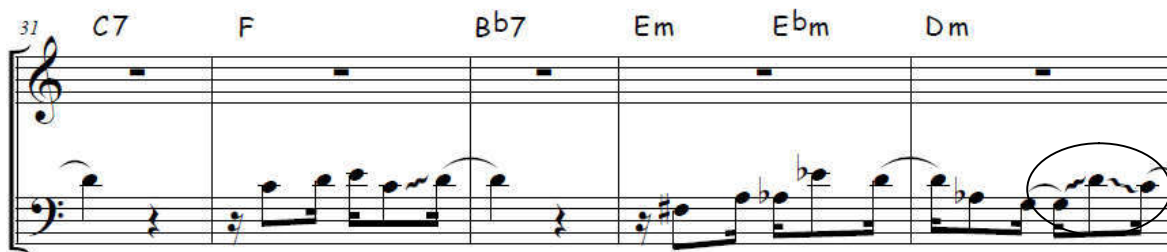


Figura 26 – Glissandi ascendente e descendente em *Chorinho de Gafieira* c.35.

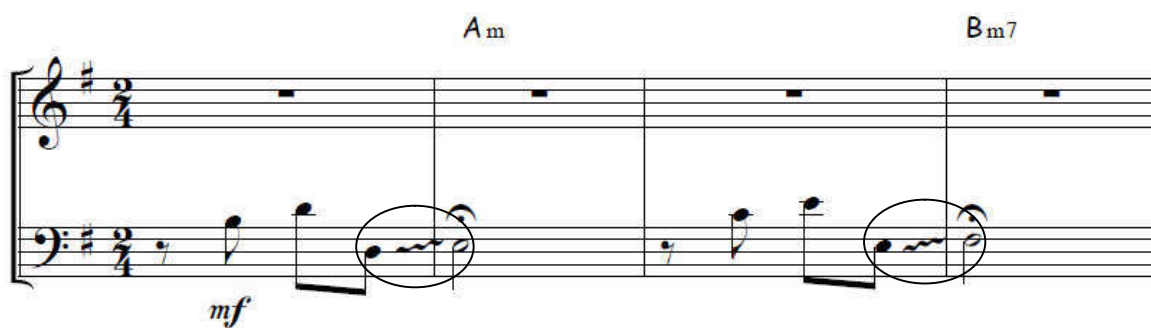


Figura 27 – Glissandi ascendente na introdução de *Doce de Côco* c.1-2 e c.3-4.

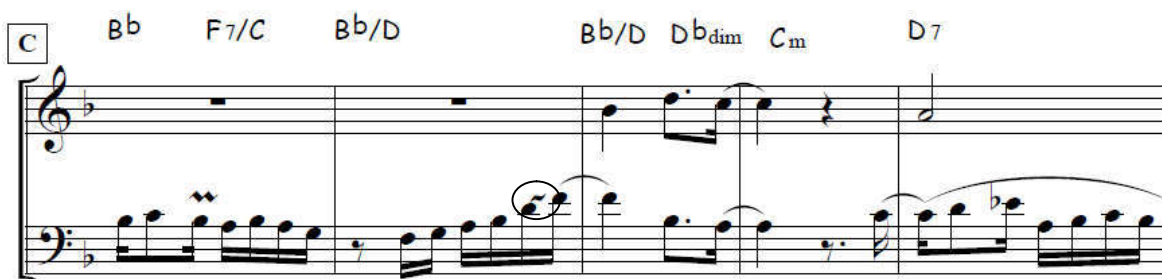


Figura 28 – Glissando ascendente em *Eu hein?* c.67.



Figura 29 – *Glissandi* ascendentes em *Sonoroso* c.6-8.



Figura 30 – *Glissando* ascendente em *Cinco Companheiros* c.68.



Figura 31 – *Glissando* ascendente em *Flor de Abacate* c.24-25.



Figura 32 – *Glissandi* ascendentes em *Acariciando* c.93-94.

Algumas vezes Zé da Velha chega a usar o *glissando* no início e no final de uma mesma nota fazendo um efeito bem característico, um tipo de *scoop*⁵⁷ invertido.

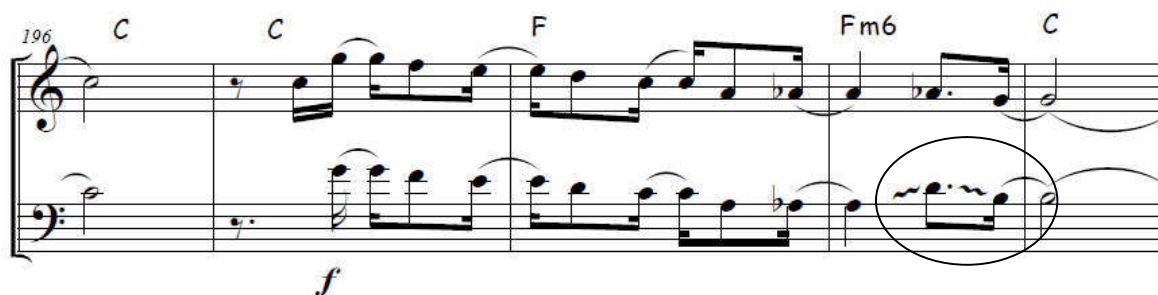


Figura 33 – *Glissandi* ascendente e descendente na mesma nota no final de *Chorinho de Gafieira* c.199.

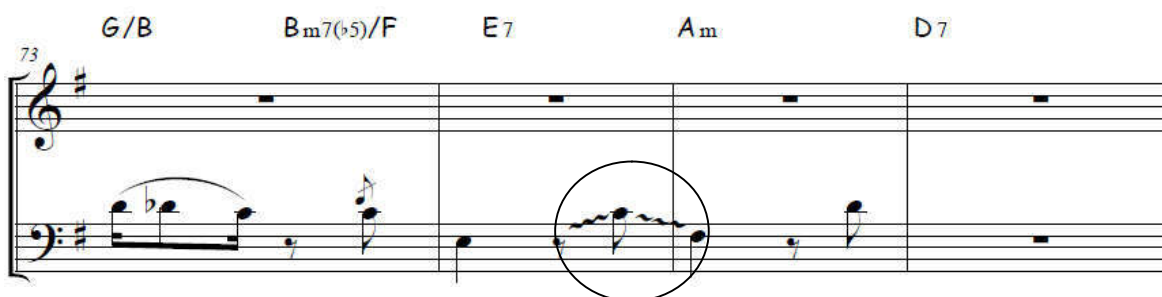


Figura 34 – *Glissandi* ascendente e descendente na mesma nota em *Doce de Côco* c.74-75.

⁵⁷ (...) termo que faz referência ao movimento circular de uma “pá” ou “colher” e que tem por característica uma rápida alteração de frequência da nota, primeiro descendente e, em seguida, ascendente. (FABRIS e BORÉM, 2006, p.20).

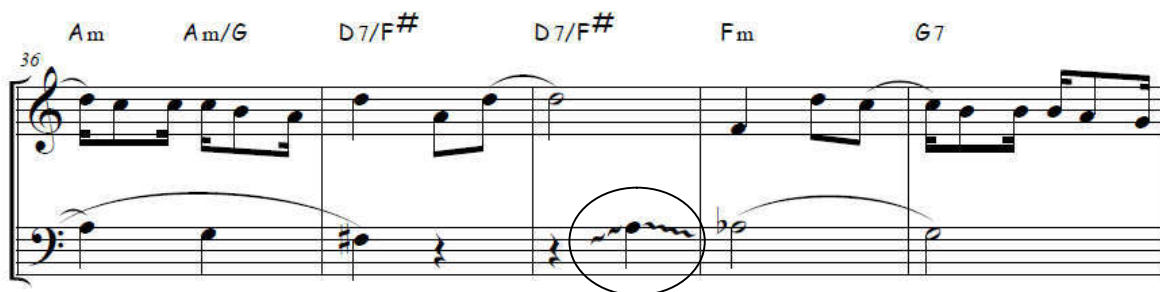


Figura 35 – *Glissandi* ascendente e descendente na mesma nota em *Flor de Abacate* c.38-39.

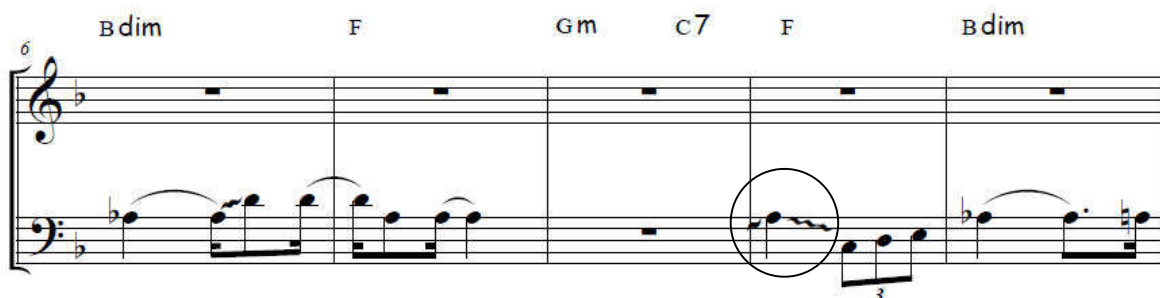


Figura 36 – *Glissandi* ascendente e descendente na mesma nota em *Acariciando* c.9.

Dá-se o nome de ornamento a uma ou mais notas acessórias, que se agregam a uma nota de melodia ou acompanhamento. Geralmente, a duração da nota ornamental é incluída na da nota real. Além do *glissando*, segundo ALMADA (2006, p.30) “mordentes, bordaduras, escapadas e apojeturas são elementos melódicos característicos do choro”. Zé da Velha também se utiliza destas figuras de ornamento, em especial *appoggiaturi*⁵⁸ (Fig. 37) e principalmente *mordenti*. Segundo SADIE (1994) o *mordente* é representado por uma pequena linha curva, parecida com um *M* (Fig. 38). Como o trinado, o *mordente* engloba a nota principal e uma segunda, a um semitom ou tom de distância. Porém há duas diferenças: o trinado usa uma quantidade incerta de repetições nas duas notas e o intervalo é sempre superior. Já o *mordente* usa no total apenas três notas e pode ser superior ou inferior, às vezes chamado de *mordente invertido*.

⁵⁸ Appoggiatura (It.) Uma “nota apoiada”, normalmente um grau conjunto acima (menos frequentemente abaixo) da principal. (SADIE, 1994, p.35).

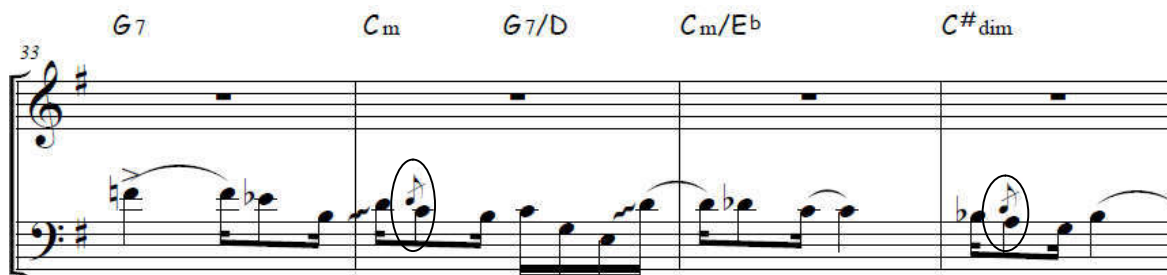


Figura 37 – Grafia da *appoggiatura* em *Doce de Côco* c.34 e 36.



Figura 38 – Grafia do *mordente* em *Acariciando* c.17.

Zé da Velha sempre usa o *mordente* superior e a recorrência deste ornamento em suas interpretações é grande (Fig. 39).

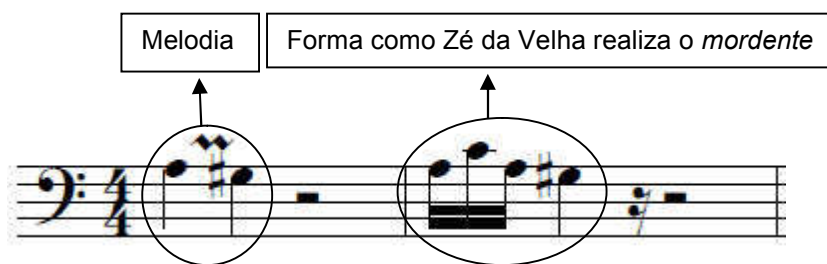


Figura 39– Grafia de um motivo melódico e da forma como Zé da Velha realiza o *mordente*.

Assim como o *glissando*, o *mordente* foi encontrado em todas as transcrições, sendo os dois ornamentos mais utilizados na composição de sua identidade expressiva na melodia. Em alguns trechos ele mescla todos estes efeitos conseguindo uma grande identidade expressiva (Fig.40).

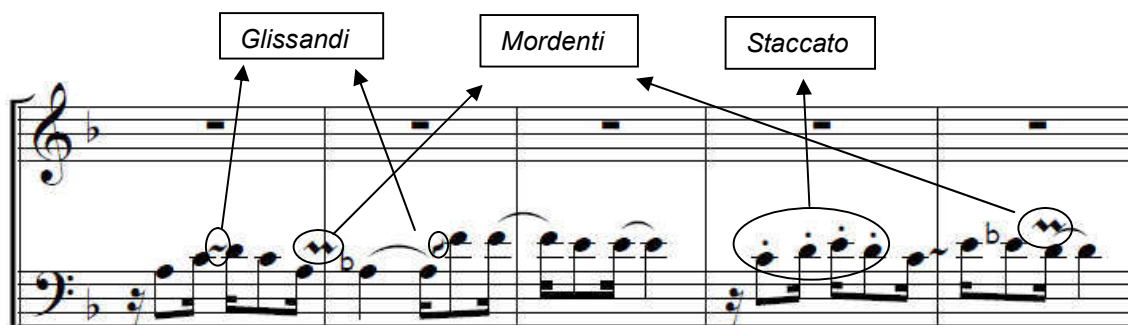


Figura 40 – Efeitos de ornamentos e articulação em *Acariciando* c.13-17.

Com Zé da Velha, os temas geralmente apresentam grande invenção melódica na utilização de efeitos, alterações rítmicas e sutilezas que parecem quase escapar das possibilidades de uma notação formal. Esta característica de linguagem do fazer musical do choro é que imprime o assim chamado pelos chorões “molho do choro”. Paulo SÁ (2000) fala sobre essa linguagem que caracteriza o choro e que Zé da Velha domina com tanta maestria:

(...) diz-se então, que está faltando “molho” quando certo choro é tocado de forma muito rígida, isto em quando o intérprete toca exatamente o que está escrito na partitura. O ‘molho’ se define muitas vezes através de uma mudança de métrica melódica, quando o chorão antecipa ou adianta uma nota ou um grupo de notas... Isto significa que um choro pode ter seu ‘molho’ sem ser improvisado (SÁ, 2000, p.68).

Também neste momento, com relação à utilização dos ornamentos por Zé da Velha, vale reforçar e reafirmar que segundo SÁ (2000):

(...) os ornamentos são parte essencial do conteúdo improvisatório do choro. Isto quer dizer que a utilização de mordentes, glissandos, apogiaturas, grupetos, entre outros, se dá de forma imprevisível. E mais

do que isto, estes ornamentos muitas vezes apresentam também um caráter diferente daquele observado na música erudita, pois fogem da precisão que a escrita musical pretende lhes conferir (SÁ, 2000, p.69).

Segundo RUSSELL (2001) dois caminhos podem ser seguidos dentro de um modelo de improvisação. Um modelo de abordagem vertical e um horizontal. No caso de um instrumento melódico como o trombone, nesta abordagem vertical o instrumentista faz paradas em cada acorde, fazendo com que sua melodia revele a harmonia e a identidade de cada acorde. Para que isto ocorra é necessário a construção de uma melodia baseada principalmente em terças e fundamentais dos acordes. Já na abordagem horizontal, o músico não define cada acorde, mas utiliza escalas comuns a mais de um acorde. A melodia é construída levando em conta o centro tonal de uma determinada progressão. Segundo VALENTE (2011) “este tipo de abordagem não realiza paradas como a vertical, em cada acorde e sim nos centros tonais. Quando encontramos uma única nota sustentada em mais de um acorde, ou uma única escala utilizada através de vários compassos, podemos dizer que a melodia está baseada numa abordagem horizontal.” (VALENTE, 2011, p.164). A improvisação acontece em diversas manifestações musicais populares e também eruditas. No jazz, ela ocupa um espaço tão ou mais importante do que o próprio tema. No choro é diferente, geralmente ela acontece mais ao nível da variação melódica e da sugestão de alteração da métrica.

Com relação à improvisação de Zé da Velha no tema, ou melodia principal do choro, geralmente esta improvisação segue os parâmetros já apontados por SÁ (2000), como mudança de métrica melódica, antecipação ou retardo de uma nota ou um grupo de notas, mudança da articulação e a utilização dos ornamentos já citados. Nas transcrições realizadas, em apenas um choro foi identificado um modelo aberto de improvisação do tema como no jazz. Isso aconteceu no retorno ao A de *Chorinho de Gafieira* (Fig. 41). Podemos perceber que nesse momento Zé da Velha sai completamente do tema ou melodia do choro realizando um modelo de improvisação nos moldes do jazz.

The image displays a musical score for improvisation in *Chorinho de Gafieira*, spanning measures 146 to 156. The score is written in treble and bass staves. Above the staves, chord progressions are indicated: D7, D7, Dm, G7(b13), C (measures 146-150); Ebdim, Dm7, G7, C, Ebdim (measures 151-155); Dm, G7, Gm, C7, F (measures 156-160); and Bb7, Em, Ebm, Dm, Db7(11), C, G7 (measures 161-165). A box labeled 'Retorno ao tema' (Return to the theme) is placed over measures 156-160. The text 'Improviso Trombone' is written above the staff in measure 150. The score shows a complex improvisation with various chord changes and melodic lines.

Figura 41 – Improvisação livre em *Chorinho de Gafieira* (c.150-156) com retorno ao tema c.157.

Mesmo assim, podemos ver que é muito presente neste improviso a utilização de um modelo de improvisação verticalizado, assim como ele faz em seus contracantos, sua principal marca como instrumentista, que trataremos com mais profundidade a seguir.

Para esta análise do *modus operandi* de Zé da Velha na construção de seus contracantos, foi utilizado como ferramenta a relação entre o acorde dado, as notas do contracanto criado sobre este mesmo acorde e sua relação com a melodia. Acreditamos que esse modo de análise poderá demonstrar se seus contracantos estão fundamentados principalmente em estruturas verticais ou horizontais.

Podemos dizer que Zé da Velha teve três grandes pontos que influenciaram e determinaram sua concepção na forma de pensar e fazer seus contracantos. O primeiro, foi sua formação e vivência na Banda de Música, tendo o contato direto com o bombardino, tradicionalmente o instrumento responsável neste grupo por fazer os contracantos. O segundo foi a convivência com o mestre Pixinguinha, o formatador desta linguagem do contracanto no choro. O terceiro é o contato estreito com a prática do violão. Pixinguinha influenciou profundamente Zé da Velha na concepção de sua forma de tocar. Seu contato com o grande mestre foi crucial para definir a linguagem de seus contracantos. Mas outra fonte muito importante para entender a forma de pensar de Zé da Velha em relação aos contracantos é o fato dele ser um violonista. Em entrevista concedida ao pesquisador, perguntado sobre o seu relacionamento com o violão, ele se diz um “curioso”, não se considerando um violonista, o que não condiz com a forma fluente com que maneja o instrumento. A verdade é que seu contato estreito com o violão fez com que Zé da Velha conhecesse e dominasse cadências, sequências harmônicas e encadeamentos tradicionais do choro, transferindo este tipo de improvisação característica dos instrumentos acompanhadores (harmônicos) para o seu trombone. A concepção destes seus contracantos é muito similar às da baixaria dos violões e podemos percebê-las em todas as transcrições paralelamente ao solo dos choros transcritos.



Figura 42 – Zé da Velha tocando violão (Encontro informal 2016 – Acervo Zé da Velha e Silvério Pontes).

Observando as transcrições, em uma dimensão média podemos ver que há a repetição de ideias e frases nos contracantos, quando do retorno à mesma parte da música. Essa “cristalização” de frases que “dão certo”, segundo palavras do próprio Zé da Velha (MATOS; FREITAS, 2014), pode ser percebida em vários momentos, nos levando a acreditar que esta linha que Zé da Velha faz paralela ao solo da melodia do choro não é totalmente improvisada (Fig. 43).



Figura 43 – Em *Eu hein?* c. 26-27, o desenho do compasso 26 se repete exatamente igual nos compassos 58, 106 e 122.

Também podemos ver nas Fig. de 44 a 47, em uma dimensão mais ampla, que acontecem frases de contracanto bem parecidas entre os choros, o que corrobora com a ideia de que em sua mente já exista um “caminho” traçado pela harmonia da música. Em uma dimensão média podemos observar nas mesmas figuras o diálogo sempre presente entre o trombone e o trompete. Na Fig. 44 observamos que o trompete responde ao motivo anacrústico e cromático do trombone com uma inversão. Na Fig. 47, além do motivo rítmico parecido com os demais, também observamos a continuação da frase com o mesmo modelo motivico pelo trompete.

Figura 44 – Trompete responde ao motivo anacrústico e cromático do trombone com uma inversão em *Eu hein?* c.53.

Figura 45 – Repetição de figuras em *Flor de Abacate* c.169.

Figure 46 shows a musical score for two instruments: C Tpt. (C Trumpet) and Tbn. (Tuba). The score is in 3/4 time and features a series of chords: G_m, C₇, F, C₇, C₇/B^b, F/A, and A₇/C[#]. The C Tpt. staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Tbn. staff has a bass clef and a key signature of one flat. The Tbn. staff has a circled section of music in the fourth measure, indicating a specific rhythmic figure.

Figura 46 – Repetição de figuras em *Sonoroso* c.34.

Figure 47 shows a musical score for two instruments: C Tpt. (C Trumpet) and Tbn. (Tuba). The score is in 3/4 time and features a series of chords: B^b, F_m7, B^b7, E^b, and E^b_m/G^b. The C Tpt. staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Tbn. staff has a bass clef and a key signature of one flat. Both staves have circled sections of music in the fourth and fifth measures, indicating specific rhythmic figures.

Figura 47 – Continuação da frase com o mesmo modelo motivico pelo trompete em *Cinco Companheiros* c.109.

Nota-se que Zé da Velha explicita a harmonia praticamente em todo o contracanto, reforçando os baixos do acorde e utilizando-se largamente das tônicas, terças (Fig.48) e sétimas (Fig. 49 e 50), principalmente em tempos fortes, para melhor defini-los, ao nosso ver, fruto do contato com o violão.

Figure 48 shows a musical score for measures 33-40 of 'Flor de Abacate'. The score is for C Tpt. and Tbn. The chords and harmonic labels are as follows:

Measure	Chord	Harmonic Label
33	C	Tônica
34	C/G	
35	D/F#	
36	G7/F	
37	C	Tônica
38	E7/B	
39	A _m	
40	A _m /G	Baixo
41	D7/F#	
42	D7/F#	Terça
43	F _m	
44	G7	Tônica

Figura 48 – Explicação da harmonia em *Flor de Abacate* c.33-40.

Figure 49 shows a musical score for measure 89 of 'Eu hein?'. The score is for C Tpt. and Tbn. The chords and the circled note are as follows:

Measure	Chord	Note
86	D7	
87	G _m 7	
88	C7	
89	F7	Circled note (F)
90	B ^b	
91	F7/C	

Figura 49 – Uso da sétima em *Eu hein?* c.89.

Figure 50 shows a musical score for measure 41 of 'Sonoroso'. The score is for C Tpt. and Tbn. The chords and the circled note are as follows:

Measure	Chord	Note
41	C7	
42	C7/B ^b	

Figura 50 – Uso da sétima em *Sonoroso* c.41.

Ferramenta muito recorrente utilizada por Zé da Velha na elaboração de seus contracantos no choro são os cromatismos. Eles estão presentes em todos os choros analisados. Ele sempre os usa para alcançar alguma nota do acorde, dando uma certa fluidez a linha melódica e fazendo uma relação direta com a baixaria no choro. Eles podem acontecer em um sentido ascendente ou descendente, como também de uma maneira expandida ou dentro de apenas um compasso.

Figure 51 shows musical notation for C Tpt. and Tbn. in two systems. The first system (measures 97-103) features a descending chromatic line in the Tbn. part, circled in purple, moving from Bb down to Eb. The second system (measures 103-109) features an ascending chromatic line in the Tbn. part, circled in purple, moving from Bb up to Bb. The C Tpt. part has a triplet in measure 97 and a descending chromatic line in measure 103.

Figura 51 – Em *Cinco Companheiros* c.98-103 temos um cromatismo descendente expandido em mínimas evidenciando os baixos de cada acorde. No c.105 temos um cromatismo ascendente e dentro do próprio compasso.

Figure 52 shows musical notation for C Tpt. and Tbn. in two systems. The first system (measures 86-87) features a descending chromatic line in the Tbn. part, circled in purple, moving from A down to G. The second system (measures 87-88) features a descending chromatic line in the Tbn. part, circled in purple, moving from D down to C. The C Tpt. part has a descending chromatic line in measure 86 and a descending chromatic line in measure 87.

Figura 52 – Cromatismo descendente em colcheias da tônica para terça em *Flor de Abacate* c.86-87.

186

C7/Bb F F#dim C Bb7 A7 A7/C#

C Tpt.

Tbn.

The tuba part (Tbn.) features a chromatic line: G2 (half note), F2 (half note), E2 (half note), D2 (half note), C2 (half note). This line is circled in red.

Figura 53 – Cromatismo ascendente em mínimas e semínimas de tônica para tônica em *Flor de Abacate* c.187-190.

No processo de análise, percebemos a função estruturante que Zé da Velha utiliza em seus improvisos, mostrando claramente um pensamento verticalizado na construção de seus contracantos. Como podemos ver na Fig.54, Zé da Velha usa as fundamentais nos tempos fortes, desta forma trabalha como um baixo, reforçando as tônicas de cada acorde.

42 F/A A7/C# D7/C BbBdim F/C D7 Gm C7 F A7

C Tpt.

Tbn.

The image shows a musical score for two instruments: C Tpt. (C Trumpet) and Tbn. (Tuba). The score starts at measure 42. The C Tpt. part has a melodic line with various chords above it: F/A, A7/C#, D7/C, BbBdim, F/C, D7, Gm, C7, and F A7. The Tbn. part has a bass line with a circled section from measure 45 to 47.

Figura 54 – Utilização das fundamentais no contracanto em *Sonoroso* c.46-48.

Outra característica presente na forma de Zé da Velha pensar seus contracantos é o uso de arpejos e tríades, o que mais uma vez demonstra seu pensamento harmônico verticalizado, conforme as figuras 55, 56 e 57.

Na Fig. 55, apesar de Zé da Velha explicitar a tríade de Dó Maior, ele cria interesse ao colocar as notas no contratempo e não nas partes fortes do tempo, o que contribui para dar o “molho” do choro, mesmo que tocando as notas mais óbvias da harmonia.

Figure 55 shows a musical score for measures 41 to 43 of the piece *Flor de Abacate*. The score is for C Tpt. (C Trumpet) and Tbn. (Tuba). The key signature is C major. The chords indicated above the staff are C, G7, and C. The tuba part in measure 41 is circled, showing a D major triad (D, F#, A) played in a descending arpeggiated fashion.

Figura 55– Tríade de Dó Maior *Flor de Abacate* c.41.

Na Fig. 56 podemos ver o uso do arpejo de Mib Maior partindo da terça em *Cinco Companheiros*.

Figure 56 shows a musical score for measures 109 to 111 of the piece *Cinco Companheiros*. The score is for C Tpt. (C Trumpet) and Tbn. (Tuba). The key signature is E-flat major. The chord indicated above the staff is E^b. The tuba part in measure 109 is circled, showing an E-flat major arpeggio (E^b, G, B^b) played in a descending arpeggiated fashion.

Figura 56 – Arpejo em *Cinco Companheiros* c.109.

Figure 57 shows a musical score for measures 149 to 151 of the piece *Doce de Côco*. The score is for C Tpt. (C Trumpet) and Tbn. (Tuba). The key signature is A major. The chords indicated above the staff are A_m6/F[#], A_m[#]5/F, A_m, A_m[#]5/F, A_m6/F[#], and D7. The tuba part in measure 150 is circled, showing arpeggios played in a descending arpeggiated fashion.

Figura 57 – Arpejo em *Doce de Côco* c.150.

Figure 60 shows a musical score for C Tpt. and Tbn. in measures 173-175. The C Tpt. part has a melodic line with a trill in measure 175. The Tbn. part has a bass line with a trill in measure 175. A forte (f) dynamic is marked at the end of measure 175.

Figura 60 – Utilização de uma terça acima nos dois compassos finais de *Doce de Côco* c.174-175.

Figure 61 shows a musical score for C Tpt. and Tbn. in measures 61-65. The C Tpt. part has a melodic line with a trill in measure 65. The Tbn. part has a bass line with a trill in measure 65.

Figura 61 – Utilização de uma terça abaixo da melodia principal em *Eu hein?* c. 61-65.

Figure 62 shows a musical score for C Tpt. and Tbn. in measures 113-114. The C Tpt. part has a melodic line with a trill in measure 114. The Tbn. part has a bass line with a trill in measure 114. A forte (f) dynamic is marked at the end of measure 114.

Figura 62 – Utilização de uma terça acima da melodia principal no último compasso de *Sonoroso* c.114.

The image displays two systems of musical notation for the instruments C Tpt. (C Trumpet) and Tbn. (Tuba). The first system, starting at measure 86, features the following chords: F, G/F, C, Ebdim, and Dm. The second system, starting at measure 91, features the following chords: G7, Eb5(b7), A7, Dm, and Fm6. The C Tpt. part is written in treble clef, and the Tbn. part is written in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Figura 63 – Utilização de uma terça acima da melodia principal em *Chorinho de Gafieira* c.86-91.

Ainda em relação ao parâmetro harmonia, em uma dimensão mais ampla, podemos ver no quadro da Fig. 64, com as tonalidades dos sete choros analisados, que o cuidado na escolha das tonalidades existiu, para que os instrumentos trabalhassem em uma tessitura que fosse mais confortável para ambos instrumentistas e para que uma performance mais idiomática, que inclui digitações mais apropriadas para os instrumentos, acontecesse.

Choro	Tonalidade
<i>Acariciando</i>	Fá maior
<i>Flor de Abacate</i>	Dó maior
<i>Cinco Companheiros</i>	Ré menor
<i>Doce de Côco</i>	Sol maior
<i>Eu hein?</i>	Fá maior

<i>Sonoroso</i>	Ré menor
<i>Chorinho de Gafieira</i>	Dó maior

Figura 64 – Quadro de tonalidades dos sete choros analisados.

Temos nas tonalidades maiores a utilização do Fá maior (duas vezes), Dó maior (duas vezes) e Sol maior. Nas tonalidades menores temos Ré menor (duas vezes). Percebemos nitidamente a preferência pela tonalidade de Fá maior e seu relativo menor presente em quatro dos 7 choros analisados. Isso se dá pelo conforto que esta tonalidade dá ao trompete e trombone de trabalharem em uma série harmônica que prioriza o instrumento mais fechado (com o tubo menor), e também pela tessitura não abarcar notas tão graves, nem agudas demais. Vale lembrar que além do timbre, o trombone também trabalha em uma tessitura muito próxima da voz humana, que tem na tonalidade de Fá maior e seu relativo Ré menor uma escolha frequente para cantores e cantoras, por estar em uma região que atenda uma generalizada gama de registros vocais⁵⁹.

Vale salientar que não houve mudanças na tonalidade de nenhum choro para que estes se adequassem aos instrumentistas. Estas tonalidades são originais dos compositores. No choro, a “democratização melódica” era uma preocupação. Compositores como Felisberto Martins, Jacob do Bandolim e principalmente Pixinguinha procuravam escrever em tonalidades que abarcassem uma quantidade maior de possíveis solistas. Por outro lado, compositores como Abel Ferreira, Astor Silva, Álvaro Sandim e K-Ximbinho compunham a maioria de seus choros pensando em seu próprio instrumento, acarretando este idiomatismo que gerava uma certa tranquilidade nas tessituras e que certamente influenciou Silvério e Zé da Velha na escolha destes choros para a gravação.

⁵⁹ Um bom exemplo é a Lei 5.700, de 1º de setembro de 1971, que instituiu como oficiais as tonalidades para interpretação do Hino Nacional Brasileiro, sendo a tonalidade de Sib Maior para interpretação instrumental e Fá Maior para canto. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5700.htm>. Acesso em: 21 set. 2016.

No quadro da Fig. 65 temos o nome do choro, com o instrumento que era predominantemente utilizado por seu respectivo compositor.

Choros	Compositor	Instrumento
<i>Acariciando</i>	Abel Ferreira	Sax alto e clarineta
<i>Flor de Abacate</i>	Álvaro Sandim	Trombone
<i>Cinco Companheiros</i>	Pixinguinha	Flauta e Saxofone em dó (Concertino)
<i>Doce de Côco</i>	Jacob do Bandolim	Bandolim
<i>Eu hein?</i>	Felisberto Martins	Violão
<i>Sonoroso</i>	K-Ximbinho	Saxofone Tenor
<i>Chorinho de Gafieira</i>	Astor Silva	Trombone

Figura 65 – Quadro com o nome do choro e o instrumento predominantemente utilizado por seu respectivo compositor.

5. CONCLUSÃO: O legado de Zé da Velha



Figura 66 – Zé da Velha com o autor desta tese em palestra no PPG/MUS – Disciplina Seminários Avançados em Música - Escola de Música da UFMG (23/05/2014).

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

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

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

Nas articulações concluímos que Zé da Velha usa basicamente as sílabas *Dá* e *Tá*. Na maioria das vezes é usado o *Dá* para realização das frases e o *Tá* para realizar os *staccati*, diminuindo o valor das notas fazendo com que elas soem mais curtas e mais separadas e também quando se quer um acento, ou forma mais incisiva de obtenção do som, mas com a nota mais longa. Quanto a finalização das notas, Zé da Velha simplesmente interrompe o fluxo de ar. Na

prática do choro é mais comum a cesura do som através do controle do sopro, sendo que a interrupção do som pela língua no bocal não foi observada.

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

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

No parâmetro "Ritmo", Zé da Velha não foge do padrão tradicional do choro, valorizando as síncopes, as antecipações e as divisões rítmicas características do choro, sempre através da articulação. Apesar disso, este procedimento não é padronizado, ele não toca da mesma maneira toda vez que aparece uma antecipação ou uma síncope, podendo ocorrer pequenas variações de intenção, com maior ou menor projeção ou duração das notas.

Com relação à "Melodia", a construção da identidade melódica de Zé da Velha se caracteriza pelo uso de articulações diferenciadas e de vários ornamentos, em especial os *glissandi* e os *mordenti*. Sua improvisação melódica segue padrões tradicionais do choro, assim como um padrão harmônico verticalizado, visto no único momento de improvisação livre encontrado nas gravações analisadas.

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

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

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

6. REFERENCIAL

ALBIN, Cravo. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>. Acessado em 24/01/2016.

ALBRICKER, Marcos Vinícius Lopes. *A big band brasileira: a contribuição de Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara*. Dissertação de Mestrado. PPGMUS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Campinas: UNICAMP, 1999 (Dissertação de mestrado).

ALMEIDA, Maurício Zamith. *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira*. Campinas: UNICAMP, 1999 (Dissertação de mestrado).

BEHAGUE, Geràrd Henri. *Music in Latin America: an introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1979.

BENT, Ian. *Analysis*. New York: Norton & Company, 1987.

BAINES, Anthony. *Brass Instruments. Their History and Development*. New York: Dover Publications Inc, 1993.

BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. Trad. Andrés Schouten. In: Cadernos de Campo, São Paulo, n.16, p.201-218, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. Coleção Tudo é História, v.75. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

BORÉM, Fausto. *Por uma análise da performance em vídeos de música, um "mapa visual de performance" (MVP) e uma "Edição de performance audiovisual" (EPA)*. In: Anais do I Congresso da TEMA, Salvador, n.1, p.100-108, 2014.

_____. *Reflexos editoriais das práticas de performance: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789-1847)*. *Revista Debates*. Rio de Janeiro, n.14, p.52-57, 2015.

BRASIL DE MATOS GUEDES, Alexandre. *Introdução à Poética do Contrabaixo no Choro: O Fazer do Músico Popular entre o Querer e o Dever*, 2003. 180 f. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003. (Dissertação de Mestrado em Música).

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1998.

CAZES, Henrique. *Choro, do Quintal ao Municipal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: Oxford University Press, 1987.

_____. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Trad. Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.

CORTES, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Campinas: UNICAMP, 1999 (Dissertação de mestrado).

DIAS, Andrea Ernest. *Mais “Coisas” sobre Moacir Santos, ou os Caminhos de um Musico Brasileiro*. Salvador: UFBA, 2013. (Tese de Doutorado).

DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

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

ELLMERICH, Luis. *História da Música*. 4. ed. São Paulo: Fermata do Brasil, 1977.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *Catita de K-Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Dissertação (Mestrado em Música).

FABRIS, Bernardo; BORÉM, Fausto. *Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação entre o choro e o jazz*. *Per Musi*, n.13, 2006, p. 5-28.

GOMES, Wagno Macedo. *Chorando baixinho de Abel Ferreira: aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos*. Belo Horizonte: UFMG, 2007 (Dissertação de Mestrado).

GREGORY, Robin. *The Trombone*. London: Faber and Faber Limited, 1973.

GUIGA, Célio. *Livro de canções Família Guiga*. Belo Horizonte: Editora Papelcartum, 2014.

HOBBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Eric Hobsbawm & Terence Ranger (orgs.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JESUS, Sérgio Luiz de. *Zé da Velha: Vida e Trajetória no Choro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999 (Dissertação de Mestrado).

JUNIOR, Osmário Estevam. *Cândido Pereira da Silva: “Chorão”, compositor e*

trombonista brasileiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014 (Dissertação de mestrado).

KUEHN, F.M.C. *Interpretação – reprodução musical – teoria da performance*: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, 2012, p. 7-20.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. Warren: Harmonie Park Press, 1992.

LINHARES, Leonardo Barreto. *Os choros de Belini Andrade*: estilo composicional e suas implicações na performance. Belo Horizonte: UFMG, 2016 (Dissertação de doutorado).

LINHARES, Leonardo Barreto; BORÉM, Fausto. *A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca*: hibridismo entre o baião e o bebop. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.28-38.

LOUREIRO, Mauricio Alves. *The Clarinet in the Brazilian Chôro with na analysis of the Choro para Clarineta e Orquestra (Chôro for Clarinet and Orchestra) by Camargo Guarniere*. 196f. Tese (Doctor of Musical Arts), University of Iowa, Iowa – EUA, 1991.

LOUREIRO, Mauricio Alves. *A pesquisa empírica em expressividade musical*: Métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. *Revista Opus*, nº 12, p.7-32, 2006.

LIMA, Sônia Albano. *Performance musical e suas interfaces*. Sonia Ray (Org.). Goiânia: Editora Vieira, 2005.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *Relatório dos negócios da província do Pará*. Pará: Tipografia de Frederico Rhossard, 1864.

MATOS, José Alberto Rodrigues; FREITAS, M. F. A. *Entrevista de Zé da Velha a Marcos Flávio de Aguiar Freitas em 23/05/2014*. Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG: 2014 (Gravação em vídeo).

MOTA JUNIOR, Pedro. *Dois estudos de caso do trompete no choro: Flamengo de Bonfiglio de Oliveira e Peguei a Reta de Porfírio Costa*. Belo Horizonte: UFMG, 2011 (Dissertação de mestrado).

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.

NATTIEZ, Jean Jacques. *O desconforto da musicologia*. Tradução brasileira: Luis Paulo Sampaio. In: *Per Musi - Revista acadêmica de música*, nº 11, pp. 136, 2005.

NUNES, Marcela. *Três choros para flauta de Belini Andrade: Morena Marta, Estrambótico e Uma flauta doce*. Belo Horizonte, UFMG, 2012 (Dissertação de mestrado).

PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1969.

PINTO, Alexandre G. *Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro, 1936.

PONTES, Silvério. *Entrevista de Silvério Pontes a Marcos Flávio de Aguiar Freitas*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <whatszap (31) 9 99556438> em 04/10/2017. Betim/MG: 2017 (áudio).

PRINCE, Adamo. *Linguagem Harmônica do choro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

RIBEIRO, Jamerson Farias. *O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldirio Frederico Tramontano (Canhoto): a construção estilística de um “cavaco centro” no choro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014 (dissertação de mestrado).

RINK, John. “Analysis and (or?) Performance.” In: *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.35-58.

RUSSELL, George - *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* - Concept Publish Company, 40 Shepard Street; Cambridge, MA 02138, 2001.

SÁ, Paulo. *O improviso no choro*. Pesquisa e Música. v.5, n.1. Conservatório Brasileiro de Música: Rio de Janeiro, 2000.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora - assistente Alison Latham. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe*. Brasília: Edição do Autor, 1985.

SANTOS, Alciomar Oliveira dos. *O Trombone na Música Brasileira*. Goiânia: UFG, 1999, 85p. (Dissertação de mestrado).

SANTOS, Rafael dos (2001). Análise e considerações sobre a execução dos choros Canhoto e Manhosa e de Radamés Gnattali, Per Musi. Belo Horizonte, v.3, p.5-16.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. Cadernos de Campo, São Paulo, v.17, n.17, p.237- 260, 2008.

SÊVE, Mário (org.); GANC, David (org.). *Pixinguinha e Benedito Lacerda: Choro duetos*. Vol I. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

_____. *Pixinguinha e Benedito Lacerda: Choro duetos*. Vol II. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: Estudos e Composições*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

_____. O fraseado do choro: algumas considerações rítmicas e melódicas. In: *Anais do III SMPOM*, Rio de Janeiro, 2014.

TAGG, Philip. *Analizando a música popular: teoria, método e prática*. Revista *Em Pauta*. v. 14, n. 23, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.

VALENTE, Paula Veneziano. *Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho no choro brasileiro*. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.162-169.

_____. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. São Paulo: USP, 2014 (Tese de doutorado).

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. História e Inventário do Choro*. Rio de Janeiro: s/ed, 1977.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. Prefácio de Paulo Neves. São Paulo: Publifolha, 2004.

7. DISCOGRAFIA

CANDEIA. *Eterna Chama*. Rio de Janeiro: Perfil Musical, 1998.

CARVALHO, Beth. LP *Meu Mundo Melhor*. Rio de Janeiro: RCA, 1976.

COSTA, Yamandu. *Yamandú*. Rio de Janeiro: Acari, 2002.

HIME, Francis. *Choro Rasgado*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2001

ITAMARACA, Lia de. *Eu Sou Lia*. Ciranda Record, 2000.

LP *Ao Jacob, seus bandolins: sua música, seus intérpretes*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2003.

LP *Chorando Baixinho: Um encontro histórico*. Rio de Janeiro: Kuarup, 1979.

LP *Choro na Praça*. Rio de Janeiro, 1977.

LP *Chapéu de Palha*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1977.

_____. *Volume 2*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1979.

MOURA, Paulo. *Mistura e Manda* Rio de Janeiro: Kuarup, 1983.

_____. *Gafieira Etc. & Tal*. Rio de Janeiro: Kuarup, 1986

_____. *Pixinguinha – Paulo Moura e Os Batutas*. Rio de Janeiro: Velas, 1997.

NASCIMENTO, Joel. LP *Chorando pelos Dedos*. Rio de Janeiro. 1976

Noites Cariocas 15 anos depois – a alegria do improviso. Rio de Janeiro: Kuarup, 2003.

Noites Cariocas. Rio de Janeiro: Kuarup, 1989.

Sassaricando - e o Rio inventou a marchinha. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.

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

_____. *Tudo Dança*. Rio de Janeiro: Rob Digital, 1998.

_____. *Ele & Eu*. Rio de Janeiro: Kuarup, 2000.

_____. *Samba Instrumental*. Rio de Janeiro: Niterói Discos, 2003.

_____. *Só Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.

_____. *Ouro e Prata*. Rio de Janeiro: Des Arts, 2012.

8. DVDs/VÍDEOS

KAURISMAKI, Mika. *Brasileirinho: grandes encontros do choro*. Rio de Janeiro: Marco Foster Productions, 2005.

9. PARTITURAS

ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério; FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *Acariciando*. Transcrição de Marcos Flávio de Aguiar Freitas da obra de Abel Ferreira e Lourival Faissal, gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “*Só Gafieira!*”. Kuarup. Belo Horizonte: Edição do Transcritor, 2017.

_____. *Flor de Abacate*. Transcrição de Marcos Flávio de Aguiar Freitas da obra de Álvaro Sandim, gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “*Só Gafieira!*”. Kuarup. Belo Horizonte: Edição do Transcritor, 2017.

_____. *Cinco Companheiros*. Transcrição de Marcos Flávio de Aguiar Freitas da obra de Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha), gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “*Só Gafieira!*”. Kuarup. Belo Horizonte: Edição do Transcritor, 2017.

_____. *Doce de Côco*. Transcrição de Marcos Flávio de Aguiar Freitas da obra de Jacob Pick Bittencourt (Jacob do Bandolim), gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “*Só Gafieira!*”. Kuarup. Belo Horizonte: Edição do Transcritor, 2017.

_____. *Eu Hein?*. Transcrição de Marcos Flávio de Aguiar Freitas da obra de Felisberto Martins, gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “*Só Gafieira!*”. Kuarup. Belo Horizonte: Edição do Transcritor, 2017.

_____. *Sonoroso*. Transcrição de Marcos Flávio de Aguiar Freitas da obra de Sebastião de Barros (K-Ximbinho), gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “*Só Gafieira!*”. Kuarup. Belo Horizonte: Edição do Transcritor, 2017.

_____. *Chorinho de gafieira*. Transcrição de Marcos Flávio de Aguiar Freitas da obra de Astor Silva, gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “*Só Gafieira!*”. Kuarup. Belo Horizonte: Edição do Transcritor, 2017.

10. REFERENCIAL COMPLEMENTAR

ARIAS, José Luiz Gallo. *Aspectos interpretativos no choro Nosso Choro de Garoto*: uma análise de gravações. Porto Alegre: UFRGS, 2014 (Dissertação de mestrado).

BASTOS, Mariana Beraldo. *Tópicos na música popular brasileira*: uma análise semiótica do choro e da música instrumental. Florianópolis: UDESC, 2008 (Trabalho de conclusão de curso).

CHAGAS, Robson Miguel Saquett. *Tradição e transformação nas práticas musicais da Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição de Raposos*. Belo Horizonte: UFMG, 2015 (Dissertação de mestrado).

COSTA, Haroldo. *Ernesto Nazareth: Pianeiro do Brasil*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2005.

COSTA, P. G.; CASTRO, B. M. *Elementos extra-musicais na obra de K-ximbinho: questões sobre iconografia musical em suas capas de disco entre 1950 e 1960*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.124-137.

DINIZ, André. *Joaquim Callado: o Pai dos Chorões*. Rio de Janeiro: Artefato Produto Cultural, 2002, 112 pp.

_____. *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros – A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos/Record, 1999.

FERREIRA, Júlio Córdoba Pires. *Reflexões do choro enquanto gênero e musicalidade e sua presença em Florianópolis/SC*. Florianópolis: UDESC, 2009 (Dissertação de mestrado).

GEUS, José de. Vou vivendo e aprendendo: a improvisação de Pixinguinha no regional de Benedito Lacerda. In: *Anais do XVIII Congresso da ANPPOM*. Salvador, 2008.

GONÇALVES, Augusto Charan. *O ensino do choro no contexto da escola Raphael Rabelo de Brasília*. Brasília: UNB, 2013 (Dissertação de mestrado).

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*. 2ª Edição. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

KORMAN, Clifford. *A importância da improvisação na história do choro*. In: *Anais do V Congresso Latino Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro, 2004.

LARA FILHO, I. G.; SILVA, G. T. da; FREIRE, R. D. *Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.148-161.

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara; GARCIA, Thomas. *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music*. Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

LOPES, Wilson. *Partitura de Novena de Milton Nascimento e Márcio Borges*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.30, 2014, p.40-42.

MACHADO, Afonso; DE LA PEÑA, Alexandre. *Contraponto Brasileiro I: Pixinguinha*. BCM, 2000.

MAGALHÃES PINTO, Marcelo Gama e Mello de. *Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. (Dissertação de Mestrado)

MOREIRA JUNIOR, Nilton Antônio. *Características do choro em Um a Zero e do ragtime em Segura Ele em duas gravações de Pixinguinha*. Belo Horizonte: UFMG, 2006 (Dissertação de Mestrado).

MOREIRA JUNIOR, Nilton Antônio; BORÉM, Fausto. Características do choro em Um a zero e do ragtime em Segura ele nas gravações de Pixinguinha. *In: Anais do XVI congresso da ANPPOM*. Brasília, 2006.

NUNES. A. L.; BORÉM. F. O Arranjo e o improviso de Raphael Rabello sobre Odeon de Ernesto Nazareth. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.30, 2014, p.98-113.

OLIVEIRA, Samuel. *Choro: um estudo histórico e musicológico*. Trabalho de conclusão do curso de licenciatura em música. Florianópolis: UDESC, 2000.

RÉA, Adriano Maraucci. *Comentários sobre o choro atual*. Simpósio de Pesquisa em Musica(SIMPEMUS), Curitiba/PR, 2006.

SANTOS, Rafael dos. *Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali*. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.3, p. 5-16, 2002.

TABORDA, Márcia E. *Dino Sete Cordas e o acompanhamento na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995 (Dissertação de mestrado).

TEIXEIRA, João Gabriel. *A escola brasileira de choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida*. *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 23, n. 1, p. 15-50, jan./abr. 2008

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular - da modinha ao tropicalismo*. 5ª edição. São Paulo: Art Editora, 1986.

VALENCIA, José Robinson. *Aspectos exploratórios para um paralelismo entre o Bambuco colombiano e o choro brasileiro*. *In: Anais do III SIMPOM*. Rio De Janeiro, 2014.

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

VISCONTI, E. de L. A Guitarra elétrica no choro: uma análise de Odeon de Ernesto Nazareth na gravação de Olmir Stocker (Alemão). *Per Musi*, Belo Horizonte, n.30, 2014, p.129-135.

Anexo 1

TRANSCRIÇÕES

1. *Acariciando* – Abel Ferreira/Lourival Faissal.

ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério; FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *Acariciando*. Transcrição de Marcos Flávio de Aguiar Freitas da obra de Abel Ferreira e Lourival Faissal, gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “*Só Gafieira!*”. Kuarup. Belo Horizonte: Edição do Transcritor, 2017.

2. *Flor de Abacate* – Alvaro Sandim.

ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério; FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *Flor de Abacate*. Transcrição de Marcos Flávio de Aguiar Freitas da obra de Álvaro Sandim, gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “*Só Gafieira!*”. Kuarup. Belo Horizonte: Edição do Transcritor, 2017.

3. *Cinco Companheiros* – Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha).

ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério; FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *Cinco Companheiros*. Transcrição de Marcos Flávio de Aguiar Freitas da obra de Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha), gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “*Só Gafieira!*”. Kuarup. Belo Horizonte: Edição do Transcritor, 2017.

4. *Doce de Côco* – Jacob Pick Bittencourt (Jacob do Bandolim).

ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério; FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *Doce de Côco*. Transcrição de Marcos Flávio de Aguiar Freitas da obra de Jacob Pick Bittencourt (Jacob do Bandolim), gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “*Só Gafieira!*”. Kuarup. Belo Horizonte: Edição do Transcritor, 2017.

5. *Eu Hein?* – Felisberto Martins.

ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério; FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *Eu Hein?*. Transcrição de Marcos Flávio de Aguiar Freitas da obra de Felisberto Martins, gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “*Só Gafieira!*”. Kuarup. Belo Horizonte: Edição do Transcritor, 2017.

6. *Sonoroso* – Sebastião de Barros (K. Ximbinho)

ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério; FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *Sonoroso*. Transcrição de Marcos Flávio de Aguiar Freitas da obra de Sebastião de Barros (K-Ximbinho), gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “*Só Gafieira!*”. Kuarup. Belo Horizonte: Edição do Transcritor, 2017.

7. *Chorinho de Gafieira* – Astor Silva

ZÉ DA VELHA; PONTES, Silvério; FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *Chorinho de Gafieira*. Transcrição de Marcos Flávio de Aguiar Freitas da obra de Astor Silva, gravada por Zé da Velha e Silvério Pontes no CD “*Só Gafieira!*”. Kuarup. Belo Horizonte: Edição do Transcritor, 2017.

Acariciando

Na performance de Zé da Velha e Silvério Pontes
CD *Só Gafeira!*

Transcrição de Marcos Flávio

Abel Ferreira

$\text{♩} = 85$ F $A\flat\dim$ Gm7 D7/F# Gm C7 **A** F

Trompete em Dó

Violão

Trombone

mf

6 Bdim F Gm C7 F Bdim

C Tpt.

Tbn.

3

11 F D7 Gm7 C7 F E7 Am

C Tpt.

Tbn.

16 Am E7 E7 Am D7 Gm7 C7

C Tpt.

Tbn.

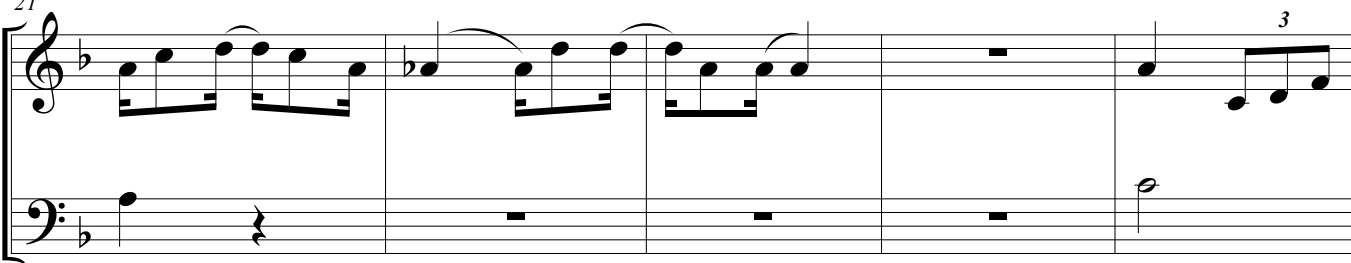
2

Acariciando

21 F B $\flat$ 7 F Gm7 C7 F 3

C Tpt.

Tbn.

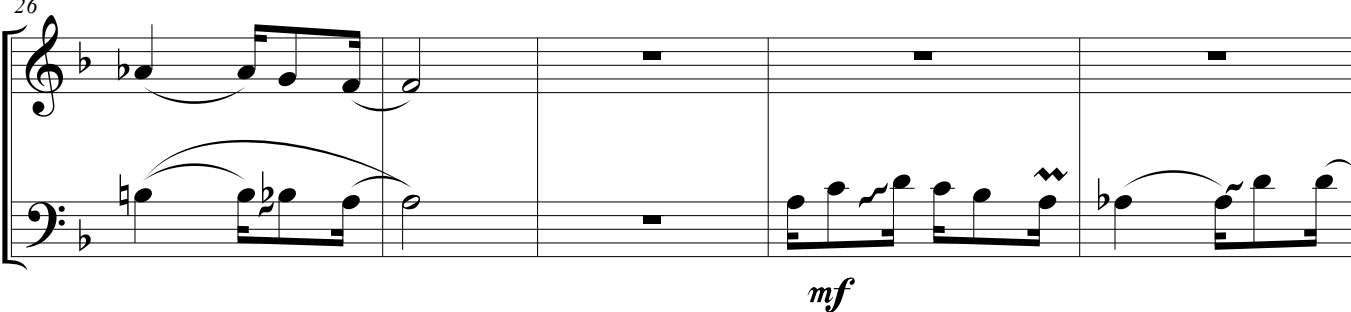


26 C#7 C7 F Gm7 C7 F Bdim

C Tpt.

Tbn.

mf

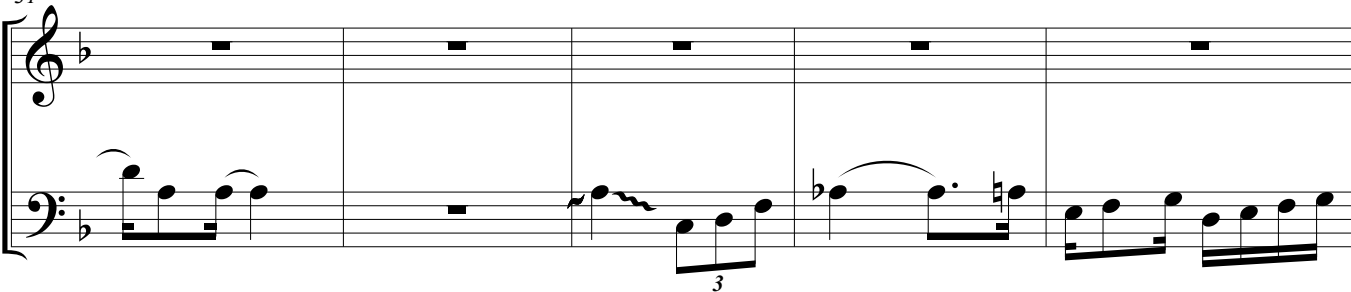


31 F Gm C7 F Bdim F D7

C Tpt.

Tbn.

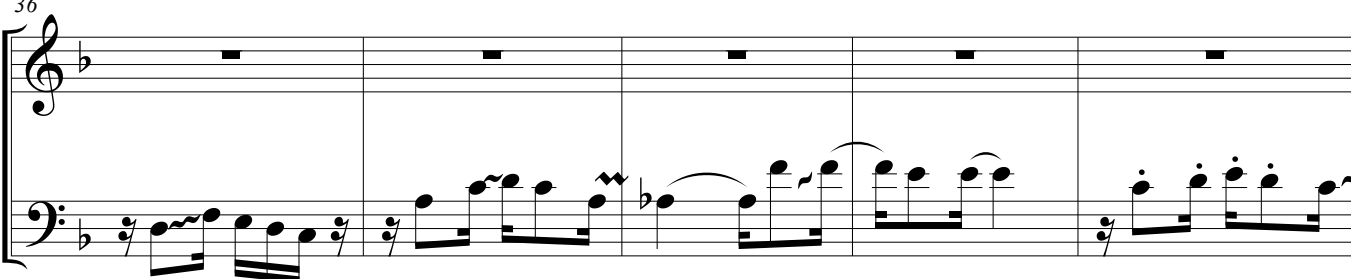
3



36 Gm7 C7 F E7 Am Am

C Tpt.

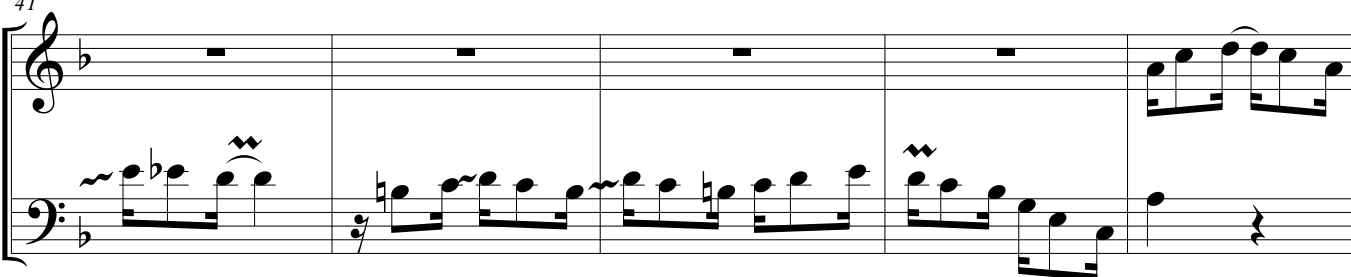
Tbn.



41 E7 E7 Am D7 Gm7 C7 F

C Tpt.

Tbn.



Acariciando

3

46

B $\flat$ 7 F Gm7 C7 F C $\sharp$ 7 C7

C Tpt.

Tbn.

51

F A7 Dm Dm E7

C Tpt.

Tbn.

B

56

A7 Dm Dm7M Dm7 Dm6 B $\flat$ 7 A7

C Tpt.

Tbn.

61

A m 7(b5) D7 Gm7 E m 7(b5) Dm7

C Tpt.

Tbn.

66

B $\flat$ 7 A7 A7 Dm7 Dm

C Tpt.

Tbn.

4

Acariciando

E7 A7 Dm Dm7M Dm7 Dm6 Bb7

A7 Am7(b5) D7 Gm7 Em7(b5)

Dm E7 A7 Dm Db7 C7 F

B♭7 F C7 F Bdim

Am D7 Gm C7 F E7 Am

Acariciando

5

96 Am E7 E7 Am D7 Gm7 C7

C Tpt.

Tbn.

101 F Bb7 F F F

C Tpt.

Tbn.

106 Db7 C7 F F F

C Tpt.

Tbn.

f

Flor de Abacate

Na performance de Zé da Velha e Silvério Pontes
CD *Só Gafieira!*

Transcrição de Marcos Flávio

Álvaro Sandim

♩ = 120

Trompete em Dó

Violão

Trombone

C Tpt.

Tbn.

6

11

16

mf

mf

mf

A

C E7/B Am Am/G D7/F#

D7/F# Fm G7 C G7

C D7/C G G/B b^bdim Am

D7 G7 G7 C E7/B Am Am/G

2

Flor de Abacate

D7/F#

D7/F#

Fm

G7

C

21

C Tpt.

Tbn.

C7/Bb

F

F#dim

C

Bb7

A7

A7/C#

26

C Tpt.

Tbn.

Dm

G7

C

C/G

D/F#

G7/F

C

E7/B

31

C Tpt.

Tbn.

Am

Am/G

D7/F#

D7/F#

Fm

G7

36

C Tpt.

Tbn.

C

G7

C

D7/C

G

G/B

41

C Tpt.

Tbn.

Flor de Abacate

3

46

$\text{Bb}^{\dim}$ Am $\text{D}7$ $\text{G}7$ $\text{G}7$

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 46 to 50. The C Tpt. part has whole notes in measures 46-47 and rests in 48-50. The Tbn. part has eighth notes in measures 46-47, quarter notes in 48, and rests in 49-50. Chords are indicated above the staff: Bb dim, Am, D7, G7, G7.

51

C $\text{E}7/\text{B}$ Am Am/G $\text{D}7/\text{F}^{\#}$ $\text{D}7/\text{F}^{\#}$ Fm

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 51 to 55. The C Tpt. part has whole notes in measures 51-52 and rests in 53-55. The Tbn. part has eighth notes in measures 51-52, quarter notes in 53, eighth notes in 54, and quarter notes in 55. Chords are indicated above the staff: C, E7/B, Am, Am/G, D7/F#, D7/F#, Fm.

56

$\text{G}7$ C F $\text{F}^{\#dim}$

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 56 to 60. The C Tpt. part has whole notes in measures 56-57 and rests in 58-60. The Tbn. part has eighth notes in measures 56-57, quarter notes in 58, eighth notes in 59, and quarter notes in 60. Chords are indicated above the staff: G7, C, F, F# dim.

61

C $\text{Bb}7$ $\text{A}7$ $\text{A}7/\text{C}^{\#}$ Dm $\text{G}7$ C

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 61 to 65. The C Tpt. part has whole notes in measures 61-62 and rests in 63-65. The Tbn. part has eighth notes in measures 61-62, quarter notes in 63, eighth notes in 64, and quarter notes in 65. Chords are indicated above the staff: C, Bb7, A7, A7/C#, Dm, G7, C.

66

C $\text{E}7$ $\text{E}7/\text{G}^{\#}$ Am Am

B

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 66 to 70. The C Tpt. part has whole notes in measures 66-67 and quarter notes in 68-70. The Tbn. part has whole notes in measures 66-67 and rests in 68-70. A box labeled 'B' is above measure 67. Chords are indicated above the staff: C, E7, E7/G#, Am, Am.

4

Flor de Abacate

D7/F#

D7

G7

C7

F

71

C Tpt.

Tbn.

F#dim

C

A7

Dm

G7

76

C Tpt.

Tbn.

C

C

E7

E7/G#

Am

81

C Tpt.

Tbn.

Am

D7/F#

D7

G7

C7

86

C Tpt.

Tbn.

F

F#dim

C

A7

D7

91

C Tpt.

Tbn.

Flor de Abacate

5

96

G7 C C/G D7/F# G7/F A C E7/B Am Am/G

C Tpt.

Tbn.

101

D7/F# D7/F# Fm G7 C

C Tpt.

Tbn.

106

G7 C D7/C G G/B Bb dim

C Tpt.

Tbn.

111

Am D7 G7 C E7/B

C Tpt.

Tbn.

116

Am Am/G D7/F# D7/F# Fm G7

C Tpt.

Tbn.

6

Flor de Abacate

C C7/B^b F F[#]dim C B^b7 A7

121

C Tpt.

Tbn.

A7/C[#] Dm G7 C C7

126

C Tpt.

Tbn.

C F F C C C[#]dim Dm

Violão

C Tpt.

Tbn.

B^b7 A7 A7 F7 B^b Bdim

136

C Tpt.

Tbn.

F/C Dm G7 G7 C7

141

C Tpt.

Tbn.

Flor de Abacate

7

146

C7 F F C C C[#]dim

C Tpt.

Tbn.

Trombone

151

Dm Dm A7 A7 F7 Bb

C Tpt.

Tbn.

156

B dim F/C Dm G C7

C Tpt.

Tbn.

161

F F[#] G7 A C E7/B Am Am/G D7/F[#]

C Tpt.

Tbn.

f

166

D7/F[#] Fm G7 C G7

C Tpt.

Tbn.

C Tpt. Tbn.

171

C D7/C G G/B B^bdim A_m

Measures 171-175. C Tpt. and Tbn. parts. Chords: C, D7/C, G, G/B, B^bdim, A_m.

C Tpt. Tbn.

176

D7 G7 G7 C E7 A_m A_m/G

Measures 176-180. C Tpt. and Tbn. parts. Chords: D7, G7, G7, C, E7, A_m, A_m/G.

C Tpt. Tbn.

181

D7/F[#] D7/F[#] F_m G7 C

Measures 181-185. C Tpt. and Tbn. parts. Chords: D7/F[#], D7/F[#], F_m, G7, C.

C Tpt. Tbn.

186

C7/B^b F F[#]dim C B^b7 A7 A7/C[#]

Measures 186-190. C Tpt. and Tbn. parts. Chords: C7/B^b, F, F[#]dim, C, B^b7, A7, A7/C[#].

C Tpt. Tbn.

191

D_m G7 C C7/B^b F/A F_m/A^b C/G

Measures 191-195. C Tpt. and Tbn. parts. Chords: D_m, G7, C, C7/B^b, F/A, F_m/A^b, C/G.

196

C Tpt.

Tbn.

c

c

The image shows a musical score for two instruments: C Tpt. (C Trumpet) and Tbn. (Tuba). The score is for measures 196 through 199. The C Tpt. part is written in treble clef, and the Tbn. part is written in bass clef. Both parts are in common time (C). The C Tpt. part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tbn. part starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. In measure 197, the C Tpt. part has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tbn. part has a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. In measure 198, the C Tpt. part has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tbn. part has a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. In measure 199, the C Tpt. part has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tbn. part has a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The score ends with a double bar line in measure 199.

Cinco Companheiros

Na performance de Zé da Velha e Silvério Pontes
CD *Só Gafieira!*

Transcrição de Marcos Flávio

Pixinguinha

Violão $\text{♩} = 75$

A Dm A7/C# D7/C G7/B

Trompete em Dó

Trombone

mf

6 C7/Bb F E7 A/C# E7/B A C7 F

C Tpt.

Tbn.

11 A7 Gm Cm6 D7 G#dim A7 Dm F7

C Tpt.

Tbn.

16 Bb A7 Dm Dm A7/C# D7/C

C Tpt.

Tbn.

21 *G7/B C7/Bb F E7 A/C# E7/B A C7*

C Tpt.

Tbn.

26 *F A7 Cm6 D7 Gm G#dim A7*

C Tpt.

Tbn.

31 *Dm F7 Bb A7 Dm B F D7/F# Gm7*

C Tpt.

Tbn.

36 *C7 F A7/C# Dm7 G7*

C Tpt.

Tbn.

41 *C7 Am7(b5) D7 G7 C7 F*

C Tpt.

Tbn.

46 *G[#]dim* F *E^b7 D7 Gm7 C7 F F*

C Tpt.

Tbn.

51 *Gm7 C7 F A7/C[#] Dm7*

C Tpt.

Tbn.

56 *G7 C7 Am7(b5) D7 G7/B C7*

C Tpt.

Tbn.

61 F *G[#]dim* F *E^b7 D7 Gm7 C7 F A7*

C Tpt.

Tbn.

A *Dm A7/C[#] D7/C G7/B C7/B^b*

C Tpt.

Tbn.

4

Cinco Companheiros

71 F/A E7 A/C# E7/B A C7 F A7

C Tpt.

Tbn.

76 Cm6 D7 Gm G#dim A7 Dm F7 Bb A7

C Tpt.

Tbn.

81 Dm C Bb F/A Bb7/Ab Eb/G

C Tpt.

Tbn.

86 Ebm/Gb Bb A7 D Em A7 D F7 Bb

C Tpt.

Tbn.

91 Fm7 Bb7 Eb Ebm/Gb Bb/F G7

C Tpt.

Tbn.

Cinco Companheiros

5

96 C7 F7 Bb F7 Bb F/A Bb/Ab

C Tpt.

Tbn.

101 Eb/G Ebm/Gb Bb A7 D Em A7 D F7

C Tpt.

Tbn.

106 Bb Fm7 Bb7 Eb Ebm/Gb

C Tpt.

Tbn.

111 Bb/F G7 C7 F7 Bb A7 Dm A7/C#

C Tpt.

Tbn.

116 D7/C G7/B C7 F/A E7 A/C# E7/B

C Tpt.

Tbn.

6

Cinco Companheiros

A C7 F A7 Cm6 D7 Gm7

121

C Tpt.

Tbn.

Measures 121-125. C Tpt. and Tbn. parts. Chords: A, C7, F, A7, Cm6, D7, Gm7.

126

C Tpt.

Tbn.

G#dim A7 Dm F7 Bb A7 Dm

Measures 126-130. C Tpt. and Tbn. parts. Chords: G#dim, A7, Dm, F7, Bb, A7, Dm.

f

Doce de Côco

Na performance de Zé da Velha e Silvério Pontes
CD *Só Gafeira!*

Transcrição de Marcos Flávio

Jacob do Bandolim

♩ = 70

A_m **B_m7**

Trompete em Dó

Trombone

mf

C_m6 **D7** **G** **B_m**

5

C Tpt.

Tbn.

3

A_m **D7** **G** **B_m** **A_m** **D7** **A** **G** **B_m/F**

9

C Tpt.

Tbn.

A_m **D7** **G** **B_m/F[#]** **B_m7(b5)/F** **E7** **A_m** **A_m[#]5/F**

13

C Tpt.

Tbn.

2

Doce de Coco

17 $A_{m6}/F\#$ $A_{m\#5}/F$ A_m $A_{m\#5}/F$ $A_{m6}/F\#$ $D7$ G

C Tpt.

Tbn.

21 $F\#7(11)$ $F\#7$ $F7$ $E7(11)$ $E7$ A_m $E7/B$

C Tpt.

Tbn.

25 A_m C_{m6} $D7$ G_m

C Tpt.

Tbn.

29 $D7/A$ E_{b7}/D^b G_m/D $D_{m7}(b5)$

C Tpt.

Tbn.

33 $G7$ C_m $G7/D$ C_m/E^b $C^\#dim$

C Tpt.

Tbn.

Doce de Coco

3

37 $B^b \dim$ G/B $Bm7(b5)/F$ $E7$ A_m

C Tpt.

Tbn.

41 $D7$ G $Bm/F\#$ A_m $D7$ G $Bm/F\#$

C Tpt.

Tbn.

p

45 A_m $D7$ G Bm/F A_m $D7$

C Tpt.

Tbn.

mf

49 G $Bm/F\#$ $Bm7(b5)/F$ $E7$ A_m $A_m\#5/F$ $A_m6/F\#$ $A_m\#5/F$

C Tpt.

Tbn.

53 A_m $A_m\#5/F$ $A_m6/F\#$ $D7$ G $F\#7(11)$ $F\#7$

C Tpt.

Tbn.

mf

4

Doce de Coco

57

F7 E7(11) E7 A_m E7/B A_m

C Tpt.

Tbn.

61

C_m6 D7 G_m D7/A

C Tpt.

Tbn.

65

E^b7/D^b G_m/D D_m7(b5) G7

C Tpt.

Tbn.

69

C_m G7/D C_m/E^b C[#]dim B^bdim

C Tpt.

Tbn.

73

G/B B_m7(b5)/F E7 A_m D7

C Tpt.

Tbn.

C Tpt. *G* *B* *A_m7/C* *D7/C* *G/B*

Tbn.

C Tpt. *B^bdim* *A_m* *D7* *B_m*

Tbn.

C Tpt. *G/D* *C[#]dim* *A_m/C* *D7* *G*

Tbn.

C Tpt. *G* *F[#]7* *B* *G[#]7* *C[#]7/F* *F[#]7/E* *B7/D[#]* *E7*

Tbn.

C Tpt. *A_m* *D7* *D7/C* *B_m*

Tbn.

6

Doce de Coco

97 $B^b \dim$ $A m$ $D 7$ $B m 7(b 5)/F$

C Tpt.

Tbn.

101 $E 7$ $A m$ $B 7$ $E m 7$

C Tpt.

Tbn.

f

105 $C m 6$ G $E 7$ $A m$ $D 7$ G

C Tpt.

Tbn.

mf

3 3

109 G $A m 7/C$ $D 7/C$ G/B

C Tpt.

Tbn.

113 $B^b \dim$ $A m$ $D 7$ $B m$ $B^b \dim$

C Tpt.

Tbn.

Doce de Coco

7

117 *C#dim* *A_m/C* *D7* *G* *B7*

C Tpt.

Tbn.

121 *E_m* *F#7* *B* *G#7* *C#7/F* *F#7/E* *B7/D#* *E7*

C Tpt.

Tbn.

125 *A_m* *D7* *D7/C* *G/D*

C Tpt.

Tbn.

129 *C#dim* *A_m* *D7* *Bm7(b5)/F*

C Tpt.

Tbn.

133 *E7* *A_m* *B7* *E_m7*

C Tpt.

Tbn.

f

137

C Tpt.

Tbn.

mf

p

141

C Tpt.

Tbn.

mf

145

C Tpt.

Tbn.

149

C Tpt.

Tbn.

153

C Tpt.

Tbn.

Chord progression: C_m6, G, E₇, A_m, D₇, G, B_m/F[#], A_m, D₇, G, B_m/F[#], A_m, D₇, G, B_m/F, A_m, D₇, G, B_m/F[#], B_m7(b₅)/F, E₇, A_m, A_m[#]/F, A_m6/F[#], A_m[#]/F, A_m, A_m[#]/F, A_m6/F[#], D₇, G, F[#]7(11), F[#]7, F7, E7(11), E7, A_m, E7/B.

Doce de Coco

9

157

A m *C* m6 *D* 7 *G* m

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 157 to 160. The C Tpt. part starts with a melodic line in measure 157, then has rests in measures 158, 159, and 160. The Tbn. part has a rhythmic accompaniment throughout. Chords are indicated above the staff: A m, C m6, D 7, and G m.

161

D 7/*A* *E* b 7/*D* b *G* m/*D* *D* m7(b5)

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 161 to 164. The C Tpt. part has rests in measures 161, 162, 163, and 164. The Tbn. part has a melodic line. Chords are indicated above the staff: D 7/A, E b 7/D b, G m/D, and D m7(b5).

165

G 7 *C* m *G* 7/*D* *C* m/*E* b *C* # dim

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 165 to 168. The C Tpt. part has rests in measures 165, 166, and 167, then a melodic line in measure 168. The Tbn. part has a rhythmic accompaniment. Chords are indicated above the staff: G 7, C m, G 7/D, C m/E b, and C # dim.

169

B b dim *G* /*B* *B* m7(b5)/*F* *E* 7 *A* 7

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 169 to 172. The C Tpt. part has a melodic line with triplets in measures 171 and 172. The Tbn. part has a rhythmic accompaniment. Chords are indicated above the staff: B b dim, G /B, B m7(b5)/F, E 7, and A 7.

173

D 7 *G* *G* *G* 7(9)

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 173 to 176. The C Tpt. part has a melodic line. The Tbn. part has a rhythmic accompaniment. Chords are indicated above the staff: D 7, G, G, and G 7(9). The system ends with a double bar line and a forte (sf) marking.

Eu hein?

Na performance de Zé da Velha e Mário Pereira
CD *Só Gafieira!*

Transcrição de Marcos Flávio

Felisberto Martins

♩ = 70

Clarinete (C)

Trombone

mf

A F⁶ G⁷/B C⁷/B^b F

6

C Tpt.

Tbn.

mf

E^b₇ A^b D⁷ G C⁷ F⁶

11

C Tpt.

Tbn.

G⁷/B C⁷ F F/E^b B^b₆/D^b F/C

16

C Tpt.

Tbn.

G^m C⁷ F C⁷ F⁶ G⁷/B C⁷/B^b

2

Eu hein?

Chord progression: F Eb7 Ab D7 G C7

21

C Tpt.

Tbn.

Chord progression: F6 G7/B C7 F F/Eb Bbm6/Db

26

C Tpt.

Tbn.

Chord progression: F/C Gm C7 F B A7 Dm

31

C Tpt.

Tbn.

Chord progression: F7/Eb Bb Bdim F/C Dm G7

36

C Tpt.

Tbn.

Chord progression: C7 A7 Dm F7/Eb Bb

41

C Tpt.

Tbn.

46

B^{dim} F/C D^m G^m C⁷ F C⁷ F⁶

C Tpt.

Tbn.

51

G⁷/B C⁷/B^b F E^b⁷ A^b

C Tpt.

Tbn.

56

D⁷ G C⁷ F⁶ G⁷/B C⁷

C Tpt.

Tbn.

61

F F/E^b B^b_{m6}/D^b F/C G^m C⁷ F F⁷

C Tpt.

Tbn.

C

B^b F⁷/C B^b/D B^b/D D^b_{dim} C^m D⁷

C Tpt.

Tbn.

4

Eu hein?

71

G_m7 *C7* *F7* *B^b* *F7/C* *B^b/D*

C Tpt.

Tbn.

76

B^b7/A *E^b* *E^bm6* *B^b/D* *G7* *C7* *F7*

C Tpt.

Tbn.

f *mf*

81

B^b *F7* *B^b* *F7/C* *B^b/D* *B^b/D* *D^bdim* *C_m*

C Tpt.

Tbn.

86

D7 *G_m7* *C7* *F7* *B^b* *F7/C*

C Tpt.

Tbn.

91

B^b/D *B^b7/A* *E^b* *E^bm6* *B^b/D* *G7*

C Tpt.

Tbn.

96 C7 F7 Bb B7 C7 **A** F6 G7/B C7/Bb

C Tpt.

Tbn.

101 F Eb7 Ab D7 G C7

C Tpt.

Tbn.

106 F6 G7/B C7 F F/Eb Bbm6/Db

C Tpt.

Tbn.

111 F/C Gm C7 F C7 F6 G7/B

C Tpt.

Tbn.

116 C7/Bb F Eb7 Ab D7

C Tpt.

Tbn.

6

Eu hein?

Chord progression: G C7 F6 G7/B C7 F F/Eb

121

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 121 through 125. The C Tpt. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Tbn. part provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some rests. The key signature has one flat (Bb). The chord progression is G, C7, F6, G7/B, C7, F, and F/Eb.

Chord progression: Bbm6/Db F/C Gm C7 F Gm Am Bb

126

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 126 through 130. The C Tpt. part continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tbn. part has a more active role in measures 126-127, playing eighth notes, and then rests in measures 128-130. The key signature has one flat (Bb). The chord progression is Bbm6/Db, F/C, Gm, C7, F, Gm, Am, and Bb.

Chord progression: Am Gm F

131

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 131 through 133. The C Tpt. part plays a melodic line with eighth notes. The Tbn. part has rests in measures 131-132 and then plays a short melodic phrase in measure 133. The key signature has one flat (Bb). The chord progression is Am, Gm, and F.

Sonoroso

Na performance de Zé da Velha e Silvério Pontes
CD *Só Gafieira!*

Transcrição de Marcos Flávio

Sebastião de Barros (K-Ximbinho)

$\text{♩} = 85$

A D_m E^b A₇ D_m/F D_m

Trompete em Dó

Trombone

mf

6 A F[#]₇ B_m E₇ A A₇ D_m E^b

C Tpt.

Tbn.

11 A₇ D₇/F[#] G_m7 E_m7(b5) D_m B^{dim} A₇/C[#]

C Tpt.

Tbn.

D_m **B** C₇ C₇/B^b F/A A₇/C[#] D₇/C

C Tpt.

Tbn.

2

Sonoroso

B $\flat$ B $\dim$

F/C

G $\flat$ /BC $\flat$ C $\flat$ C $\flat$ /B $\flat$

21

C Tpt.

Tbn.

21 22 23 24 25

F/A

A $\flat$ /C $\sharp$ D $\flat$ /CB $\flat$ B $\dim$

F/C

D $\flat$

26

C Tpt.

Tbn.

26 27 28 29 30

G $\flat$ mC $\flat$

F

C $\flat$ C $\flat$ /B $\flat$ F/AA $\flat$ /C $\sharp$

31

C Tpt.

Tbn.

31 32 33 34 35

D $\flat$ /CB $\flat$ B $\dim$

F/C

G $\flat$ /BC $\flat$

36

C Tpt.

Tbn.

36 37 38 39 40

C $\flat$ C $\flat$ /B $\flat$

F/A

A $\flat$ /C $\sharp$ D $\flat$ /CB $\flat$ B $\dim$

41

C Tpt.

Tbn.

41 42 43 44 45

46 F/C D₇ G_m C₇ F A₇ D_m Eb

C Tpt.

Tbn.

51 A₇ D_m/F D_m A F#₇ B_m E₇

C Tpt.

Tbn.

56 A A₇ D_m Eb A₇ D₇/F#

C Tpt.

Tbn.

61 G_m7 E_m7(b5) D_m B_{dim} A_m7/C# D_m A₇ C D

C Tpt.

Tbn.

66 D₆/A D₆/A E_m7 F#₇ B_m7

C Tpt.

Tbn.

4

Sonoroso

 $E_7/G^\#$ A_7

D

 A_7/E $D/F^\#$ D_7/A

71

C Tpt.

Tbn.

G

G/B

 $G^\#_{dim}$

D/A

 B_7 E_7 A_7

D

 A_7

76

C Tpt.

Tbn.

D

 D_6/A $D/F^\#$ F_{dim} E_{m7} $F^\#_7$

81

C Tpt.

Tbn.

 B_{m7} $E_7/G^\#$ A_7

D

 A_7/E $D/F^\#$

86

C Tpt.

Tbn.

 D_7/A

G

G/B

 $G^\#_{dim}$

D/A

 B_7 E_7 A_7

91

C Tpt.

Tbn.

5

III

B dim A₇/C[#] D_m E^b A₇ D_m

C Tpt.

Tbn.

f

Chorinho de Gafieira

Na performance de Zé da Velha e Silvério Pontes
CD *Só Gafieira!*

Transcrição de Marcos Flávio

Astor Silva

♩ = 85

C A7 Dm G7

Harmon Mute Open

Trompete em Dó

mf

Trombone

A C Ebdim Dm7 G7 C

C Tpt.

Tbn.

11 Ebdim Dm G7 Gm C7

C Tpt.

Tbn.

16 F F D7 D7 Dm

C Tpt.

Tbn.

21 *G7b13* *C* *E^bdim* *Dm7* *G7*

C Tpt.

Tbn.

26 *C* *E^bdim* *Dm* *G7* *Gm*

C Tpt.

Tbn.

31 *C7* *F* *B^b7* *Em* *E^bm* *Dm*

C Tpt.

Tbn.

36 *D^b7(11)* *G7* *C* *E^bdim* *Dm7*

C Tpt.

Tbn.

41 *G7* *C* *E^bdim* *Dm* *G7*

C Tpt.

Tbn.

Chorinho de Gafieira

3

46

Gm C7 F F D7

C Tpt.

Tbn.

Measures 46-50: C Tpt. plays a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4. Measure 47 has a repeat sign and eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 48 has a half note C5. Measure 49 has a quarter rest followed by a quarter note G4. Measure 50 has eighth notes A4, B4, C5, and B4.

51

D7 Dm G7(b13) C Ebdim

C Tpt.

Tbn.

Measures 51-55: C Tpt. continues the melodic line with eighth notes D5, E5, F#5, and E5. Measure 52 has eighth notes D5, E5, F5, and E5. Measure 53 has eighth notes D5, E5, F5, and E5. Measure 54 has a repeat sign and eighth notes D5, E5, F5, and E5. Measure 55 has eighth notes F5, G5, A5, and G5.

56

Dm7 G7 C Ebdim Dm

C Tpt.

Tbn.

Measures 56-60: C Tpt. continues the melodic line with eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 57 has eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 58 has a repeat sign and eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 59 has eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 60 has eighth notes G4, A4, B4, and A4.

61

G7 Gm C7 F Bb7

C Tpt.

Tbn.

Measures 61-65: C Tpt. has a half rest in measure 61, then continues the melodic line with eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 62 has eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 63 has a half note C5. Measure 64 has eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 65 has eighth notes G4, A4, B4, and A4.

66

Em Ebm Dm Db7(11) C B C E7

C Tpt.

Tbn.

Measures 66-70: C Tpt. continues the melodic line with eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 67 has eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 68 has eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 69 has a half note C5. Measure 70 has a half rest.

71 E7 Am Am A7 A7

C Tpt.

Tbn.

Measures 71-75. C Tpt. has whole rests. Tbn. has eighth-note patterns. Chords: E7, Am, Am, A7, A7.

76 Dm Dm Bb7(b5) E7 Am

C Tpt.

Tbn.

f *mf*

Measures 76-80. C Tpt. has whole rests. Tbn. has eighth-note patterns. Chords: Dm, Dm, Bb7(b5), E7, Am. Dynamics: *f*, *mf*.

81 Am D7 D7 G7 C

C Tpt.

Tbn.

Measures 81-85. C Tpt. has whole rests. Tbn. has eighth-note patterns. Chords: Am, D7, D7, G7, C.

86 F G/F C Ebdim Dm

C Tpt.

Tbn.

Measures 86-90. C Tpt. and Tbn. have eighth-note patterns. Chords: F, G/F, C, Ebdim, Dm.

91 G7 Eb5(b7) A7 Dm Fm6

C Tpt.

Tbn.

Measures 91-95. C Tpt. and Tbn. have eighth-note patterns. Chords: G7, Eb5(b7), A7, Dm, Fm6.

Chorinho de Gafieira

5

96

Em Ebm Dm G7 C

C Tpt.

Tbn.

101

C E7 E7 Am Am

C Tpt.

Tbn.

106

A7 A7 Dm Dm Bb5(b7)

C Tpt.

Tbn.

f *mf*

111

E7 Am Am D7 D7

C Tpt.

Tbn.

116

G7 C F G/F C

C Tpt.

Tbn.

6

Chorinho de Gafieira

E^bdim Dm G7 E^b5(b7) A7

121

C Tpt.

Tbn.

Dm Fm6 Em E^bm Dm

126

C Tpt.

Tbn.

G7 C A G7 C E^bdim

131

C Tpt.

Tbn.

Improvise Trompete

Dm7 G7 C E^bdim Dm

136

C Tpt.

Tbn.

G7 Gm C7 F F

141

C Tpt.

Tbn.

146

D7 D7 Dm G7(b13) C

C Tpt.

Tbn.

Improviso Trombone

151

Ebdim Dm7 G7 C Ebdim

C Tpt.

Tbn.

156

Dm G7 Gm C7 F

C Tpt.

Tbn.

161

Bb7 Em Ebm Dm Db7(11) C G7

C Tpt.

Tbn.

166

C Ebdim Dm7 G7 C

C Tpt.

Tbn.

171 *E^bdim* *Dm* *G7* *Gm* *C7*

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 171 to 175. The C Tpt. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Tbn. part provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The key signature has one flat (Bb). The chord progression is Ebdim, Dm, G7, Gm, and C7.

176 *F* *F* *D7* *D7* *Dm*

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 176 to 180. The C Tpt. part continues the melodic development. The Tbn. part has more rests, providing space for the C Tpt. line. The chord progression is F, F, D7, D7, and Dm.

181 *G7(b13)* *C* *E^bdim* *Dm* *G7*

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 181 to 185. The C Tpt. part has a more active melodic line. The Tbn. part provides a steady accompaniment. The chord progression is G7(b13), C, Ebdim, Dm, and G7.

186 *C* *E^bdim* *Dm* *G7* *Gm*

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 186 to 190. The C Tpt. part features a melodic line with some grace notes. The Tbn. part has a consistent accompaniment. The chord progression is C, Ebdim, Dm, G7, and Gm.

191 *C7* *F* *B^b7* *Em* *E^bm* *Dm* *D^b7(11)*

C Tpt.

Tbn.

Detailed description: This system contains measures 191 to 195. The C Tpt. part has a melodic line with some rests. The Tbn. part provides a harmonic accompaniment. The chord progression is C7, F, Bb7, Em, Ebm, Dm, and Db7(11).

196

C Tpt.

Tbn.

f

C C F Fm6 C

201

C Tpt.

Tbn.

mf