

**FAMOSP - FACULDADE MOZARTEUM
DE SÃO PAULO**

HENRIQUE DA SILVA RIBEIRO

**ANÁLISE COMPARATIVA E INTERPRETATIVA
DO CHORO SAUDADES DE GUARÁ
DE BOMFIGLIO DE OLIVEIRA**

**SÃO PAULO
2025**

HENRIQUE DA SILVA RIBEIRO

**ANÁLISE COMPARATIVA E INTERPRETATIVA
DO CHORO SAUDADES DE GUARÁ
DE BOMFIGLIO DE OLIVEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em
Música Erudita com habilitação em instrumento
Trompete apresentado à Faculdade Mozarteum de
São Paulo (FAMOSP)

Orientador: Prof. Dr. Glaucio Adriano Zangheri
Coorientador: Prof. Me. Wagner Luiz Felix

**SÃO PAULO
2025**

Nome: RIBEIRO, Henrique da Silva.

Título: Análise comparativa e interpretativa do choro Saudades de Guará de Bomfiglio de Oliveira.

Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em
Música Erudita com habilitação em instrumento
Trompete Erudito apresentado à Faculdade
Mozarteum de São Paulo (FAMOSP).

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

*Para os que mais
amo nesse mundo*

*Dailza,
Alexandre,
Luana.*

Agradecimentos

Agradeço a minha mãe, Dailza Maria e meu irmão Alexandre Ribeiro por todo apoio, amor e carinho na minha trajetória musical.

Agradeço a minha companheira de vida, esposa, amiga e artista incrível, Luana Oliveira, pelo apoio, amor e por estar ao meu lado nessa conquista.

Aos professores Gláucio Adriano Zangheri e Wagner Luiz Felix, pela orientação e paciência em todo o processo.

Aos amigos, Fernando da Mata, Sandra Valenzuela, Amanda Chaptiska, Gio Ferreto, Fabio Spila, Cristiane Leonel, Pedro Vithor, Rodrigo Morte, Jéssica Policastri, Marcelo Lopes, Tásia D'Paula, Eric do Vale, Bruna Martins por acreditar que um dia eu concluiria essa etapa tão importante.

Ao professor e bandolinista Altino Toledo por disponibilizar a transcrição de Jacob do Bandolim da obra analisada.

Ao trompetista e pesquisador de Bomfiglio de Oliveira Juan Varela, pela ajuda com as ideias para o capítulo 3.

Aos colegas de curso e professores, obrigado pela parceria nesses anos.

RIBEIRO, Henrique da Silva. Análise comparativa e interpretativa do choro Saudades de Guará de Bomfiglio de Oliveira. 2025. 48 p. Trabalho de Conclusão de Curso - Bacharelado em Música Erudita com habilitação em instrumento Trompete Erudito - Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP), São Paulo, 2025.

Resumo

Esta monografia tem como objetivo analisar de forma comparativa a interpretação de dois importantes artistas brasileiros para a obra Saudades de Guará do trompetista e compositor Bomfiglio de Oliveira. O trabalho investiga as diferenças e semelhanças idiomáticas e expressivas entre as interpretações do bandolinista Jacob do Bandolim e do trompetista Silvério Pontes, buscando compreender como cada intérprete explora os recursos técnicos e estilísticos do gênero. A pesquisa também mostra a relevância de Bomfiglio de Oliveira na inserção do trompete como instrumento solista no choro e na ampliação de seu repertório, destacando aspectos de sua escrita idiomática. Por meio da análise comparativa das performances, o traz em sua conclusão reflexões sobre o papel do trompete no contexto do choro e sua consolidação na prática musical brasileira.

Palavras-chave: choro, trompete, bandolim, Silvério Pontes, Jacob do Bandolim, Bomfiglio de Oliveira, Saudades de Guará, Guaratinguetá.

RIBEIRO, Henrique da Silva. *A Comparative and Interpretative Analysis of the Choro Saudades de Guará by Bomfiglio de Oliveira*. 2025. 48 p. Undergraduate Thesis – Bachelor of Classical Music with Specialization in Classical Trumpet – Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP), São Paulo, 2025.

Abstract

This monograph aims to conduct a comparative analysis of the interpretations of two important Brazilian artists for the work *Saudades de Guará*, composed by trumpeter Bomfiglio de Oliveira. The study examines idiomatic and expressive differences and similarities between the interpretations of mandolinist Jacob do Bandolim and trumpeter Silvério Pontes, seeking to understand how each performer explores the technical and stylistic resources of the genre. The research also highlights the relevance of Bomfiglio de Oliveira in establishing the trumpet as a solo instrument in choro and in expanding its repertoire, emphasizing aspects of his idiomatic writing. Through the comparative analysis of the performances, the study concludes with reflections on the role of the trumpet within the context of choro and its consolidation in Brazilian musical practice.

Keywords: choro, trompete, bandolim, Silvério Pontes, Jacob do Bandolim, Bomfiglio de Oliveira, Saudades de Guará, Guaratinguetá.

Lista de figuras

Figura 1: Bomfiglio de Oliveira no contrabaixo	p. 16
Figura 2: Bomfiglio de Oliveira. Assyrius, Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1920.....	p. 20
Figura 3: Articulações legato e staccato.....	p. 26
Figura 4: Articulações legato e staccato.....	p. 27
Figura 5: Seção A: recursos interpretativos utilizados por Jacob do Bandolim.....	p. 31
Figura 6: Lead sheet Isto é Nossa (Saudades de Guará) - trompete em Si bemol e piano.....	p. 32
Figura 7: Seção B: recursos interpretativos utilizados por Jacob do Bandolim.....	p. 33
Figura 8: Seção C: recursos interpretativos utilizados por Jacob do Bandolim.....	p. 34
Figura 9: Seção A: recursos interpretativos utilizados por Silvério Pontes.....	p. 37
Figura 10: Seção B: recursos interpretativos utilizados por Silvério Pontes.....	p. 39
Figura 11: Seção C: recursos interpretativos utilizados por Silvério Pontes.....	p. 41
Figura 12: Seção C: recursos interpretativos utilizados por Silvério Pontes.....	p. 42
Figura 13: Seção C: recursos interpretativos utilizados por Silvério Pontes.....	p. 43
Figura 14: Tabela dos elementos de análise - fonograma de Jacob do Bandolim.....	p. 44
Figura 15: Tabela dos elementos de análise - fonograma de Silvério Pontes.....	p. 44

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1: Uma breve história da vida e da obra	
de Bomfiglio de Oliveira.....	13
1.1 Guaratinguetá.....	13
1.2 Bomfiglio de Oliveira e Pixinguinha.....	14
1.3 Bomfiglio e o Choro.....	16
1.4 Bomfiglio e o Carnaval Carioca.....	18
Capítulo 2: O Surgimento do gênero choro.....	23
2.1 Elementos interpretativos do choro.....	25
2.2.1 O fraseado.....	25
2.2.2 Articulação.....	26
2.2.3 Ritmo.....	27
Capítulo 3: Saudade de Guará e seus intérpretes.....	29
3.1 Análise interpretativa da gravação de Jacob do Bandolim.....	29
3.2 Análise interpretativa da gravação de Silvério Pontes.....	35
Similaridades e diferenças entre as duas interpretações.....	44
Considerações finais.....	46
Referências bibliográficas.....	48

Introdução

Esta monografia tem como objetivo apresentar uma análise da obra *Saudades de Guará*, do trompetista e compositor Bomfiglio de Oliveira (1891–1940), a partir da comparação entre a gravação realizada por Jacob do Bandolim em 1959 e a do trompetista carioca Silvério Pontes, realizada em 2018.

O choro, gênero musical de raízes profundas na cultura brasileira, reúne uma diversidade de instrumentos, entre os quais o trompete tem desempenhado um papel cada vez mais relevante. Neste trabalho, a análise da obra *Saudades de Guará* busca evidenciar semelhanças e diferenças no idiomatismo do bandolim e do trompete, a partir das interpretações de dois importantes expoentes do gênero, cujos registros contribuíram de maneira significativa para a preservação e o resgate da obra de Bomfiglio de Oliveira.

No primeiro capítulo inicia com uma síntese histórica da vida e da obra de Bomfiglio de Oliveira, situando sua trajetória no contexto social, político e musical do início do século XX. Se inicia com a sua formação em Guaratinguetá, cidade onde recebeu as primeiras influências musicais e desenvolveu sua prática instrumental. Essa fase inicial evidencia o ambiente cultural em que Bomfiglio cresceu, marcado pela presença das bandas locais e pelos conflitos políticos característicos da época.

O capítulo também aborda a inserção de Bomfiglio no cenário musical carioca, destacando sua convivência com figuras fundamentais da música brasileira, como Pixinguinha, e sua participação em importantes grupos musicais e linguagens artísticas, como orquestras, bandas carnavalescas, o teatro, o rádio, o cinema e as rodas de choro, e a partir desse panorama, busca-se compreender como sua atuação contribuiu para o desenvolvimento do trompete no gênero.

O segundo capítulo apresenta o surgimento do choro no Brasil, destacando sua formação a partir da fusão de tradições musicais europeias, africanas e ameríndias. A oralidade são ressaltadas como elementos estruturantes desse processo, o que torna a notação musical tradicional limitada para registrar as nuances essenciais ao gênero.

A polca européia, trazida ao Rio de Janeiro no século XIX, desempenha papel fundamental como ponto de partida, sendo reinterpretada e combinada com elementos rítmicos do lundu, do tango e da habanera, resultando em um estilo caracterizado pela sua riqueza rítmica, harmônica e melódica. Nesse contexto, o choro consolida-se como um gênero instrumental urbano, organizado formalmente a partir da estrutura do rondó (ABACA), utilizado em danças europeias.

O capítulo também aborda três elementos interpretativos presentes na interpretação do choro: o fraseado, a articulação e o ritmo. O fraseado é tratado como a organização de motivos, frases e períodos musicais, estabelecendo paralelos com estruturas da linguagem falada, assim como a articulação, que é demonstrada com exemplos de diferentes modos de ataque e conexão entre as notas, exemplificados por recursos como legato e staccato, que variam conforme o contexto da obra e as possibilidades de cada instrumento. O ritmo é exemplificado a partir da relação entre pulsação, métrica, acentuação, durações e síncopas. Esses elementos são apresentados por serem recorrentes na prática interpretativa do choro.

No terceiro capítulo, é realizada uma análise idiomática e interpretativa do choro *Saudades de Guará*, tendo como referência dois fonogramas: a gravação de Jacob do Bandolim, de 1959, e a de Silvério Pontes, de 2018. Neste capítulo, é apresentada a estrutura formal da composição e como cada intérprete utiliza os recursos idiomáticos próprios de seu instrumento.

Na análise da interpretação de Jacob do Bandolim, apresento uma breve história do compositor e instrumentista e a sua importância para o desenvolvimento do choro e os principais recursos idiomáticos empregados na gravação. São examinados elementos como o uso recorrente de bordaduras, cromatismos, acordes, arpejos, staccatos e trêmulos, além de variações dinâmicas entre as seções, pois essa abordagem de Jacob privilegia características próprias do bandolim, o que gera soluções interpretativas distintas daquelas previstas na escrita original para trompete.

Na análise dedicada a Silvério Pontes, é apresentado inicialmente um panorama de sua trajetória musical, destacando a influência das rodas de choro e de Zé da Velha em seu processo de aprendizagem, ainda que desenvolvido em um

contexto predominantemente informal. O capítulo descreve os principais recursos empregados em sua gravação, como o predomínio do tenuto, as variações de articulação (legato, staccato e portato), a flexibilidade rítmica e os trechos de caráter improvisatório, como contraste. Evidenciando, assim, o idiomatismo da obra e suas possibilidades interpretativas.

Capítulo 1: Uma breve história da vida e da obra de Bomfiglio de Oliveira.

1.1 Guaratinguetá

Nascido em 27 de setembro de 1891, filho de Feliciano José de Oliveira, Maria das Dores e neto de escravizados, Bomfiglio teve seu pai como primeiro mestre e professor de música, e posteriormente deu início a sua vida musical tocando bumbo na Banda União Beneficente da sua cidade. Ainda em Guaratinguetá, Bomfiglio teve também como mestre, o maestro carioca Acosta, que o iniciou no aprendizado do trompete, e por volta de 1906 por se mostrar apto tecnicamente com o instrumento, já fazia parte da principal banda da cidade, a banda A Mafra, tendo como parceiro musical o seu pai.

Existiam duas bandas na cidade, a banda A Mafra e a A Beneficência. Essas bandas eram rivais entre si e com um forte cunho político, pois esse período foi marcado pelo domínio de coronéis na região. A Mafra simbolizava a oposição *carmaguista*¹, liderada pelo coronel Dr. Eduardo Augusto Nogueira Camargo já a Beneficência representava o partido dos Alves. Bomfiglio, que era da banda A Mafra. Bomfiglio que possuía ouvido absoluto, e por vezes, transcrevia músicas do repertório da banda "rival".

"Bomfiglio de Oliveira era também um amante da política. Fiel ao partido *carmaguista*, que representava a oposição, tornava-se, às vezes, inconveniente e provocante. Conta-se que ele fazia parte da banda "A Mafra", que era da oposição. A banda "União Beneficente", do partido dos "Alves", tinha um repertório variado e melhor que o de sua rival. Sempre tocava números musicais inéditos e de primeira mão em suas retratas e outras apresentações. Bomfiglio, não se conformando com isso, passou a escutar os ensaios da banda Beneficente, da esquina, em companhia de amigos. Daí por diante, a banda "A Mafra" se apresentava em público, tocando, às vezes, em primeira mão, as músicas do repertório da Beneficente, graças ao talento musical e bom ouvido de Bomfiglio." (Figueiredo, 2024. p.21).

Bomfiglio de Oliveira foi músico e compositor teve uma passagem marcante por sua cidade, onde recebeu suas primeiras noções de regência e composição

¹ Carmaguista: Referente à pessoa filiada ao partido, do coronel Dr. Eduardo Augusto Nogueira Camargo.

como aluno do Colégio Sacerdote Salesiano e foi nesse período que criou a sua primeira obra: o dobrado “Pe. Frederico Gióia”, em homenagem a seu amigo, mestre e diretor do colégio.

Com o fechamento do colégio, Bomfiglio mudou-se para a cidade vizinha de Lorena, onde foi transferido para o Colégio São Joaquim e passou a integrar a banda local. Pouco depois, recebeu um convite das famílias da cidade de Piquete e do vigário local, Padre João Grippa, para formar uma banda e lecionar música para crianças e adolescentes da paróquia.

Dedicando-se ao ensino e à prática musical, Bonfiglio assumiu a regência da orquestra da cidade, sendo responsável não apenas pela condução do grupo, mas também pela elaboração de arranjos e pelos ensaios do repertório. Esse período marcou uma etapa fundamental em sua carreira, reafirmando sua influência e importância no cenário musical local.

1.2 Bomfiglio de Oliveira e Pixinguinha

Foi por causa do seu talento que Bonfiglio de Oliveira participou de um momento único e decisivo da formação da identidade nacional, na cidade do Rio de Janeiro. Valeu-se, para isso, de todos os recursos de seu tempo - Teatro, Disco, Rádio e Cinema (JÚNIOR, Antônio Figueiredo, 2024, p.10).

A partir de 1912, Bomfiglio de Oliveira começa uma nova jornada musical, a convite do maestro e violonista Lafaiete Silva, irmão do flautista virtuoso Patápio Silva, e se muda para a cidade do Rio de Janeiro, pois na época Lafaiete se impressionou ao ver o talentoso trompetista tocando em Barra Mansa e caso Bomfiglio não aceitasse o convite, continuaria vivendo em sua cidade natal e seguiria carreira no funcionalismo público, compondo o quadro de funcionários nas agências dos correios.

No Rio de Janeiro, Bomfiglio teve o seu primeiro contato com Alfredo da Rocha Viana Filho, (Pixinguinha) quando se hospedou na famosa “Pensão Viana”, por onde passaram grandes nomes da música brasileira como maestro Villa Lobos, Irineu de Almeida e José Barbosa da Silva, o Sinhô.

Bomfiglio de Oliveira teve o seu fazer musical e sua vida compartilhada com Pixinguinha por muitos anos, atuando na Orquestra do Cinema Ouvidor liderada pelo maestro Lafaiete Silva, Orquestra Typica Victor criada pelo compositor Radamés Gnattali e Victor Brasileira que era liderada por Pixinguinha, ambas pertencente ao Selo RCA Victor. Bomfiglio também atuou como integrante da famosa Jazz Band Brasileira, Os Batutas² e Diabos do Céu³.

Como artista múltiplo, se destacou no cenário musical do Rio de Janeiro, onde se mostrou muito versátil, pois além de trompetista e compositor atuou também como contrabaixista (FIGURA 1).

“A versatilidade foi uma característica marcante na trajetória de [Bomfiglio de] Oliveira. Além de sua participação nos grupos de música popular, ressaltamos suas passagens pelo Conservatório Musical do Rio de Janeiro e pela Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigida por Francisco Braga. Outra particularidade foi a sua atuação no cenário musical carioca como contrabaixista” (Mota, 2011, p.31).

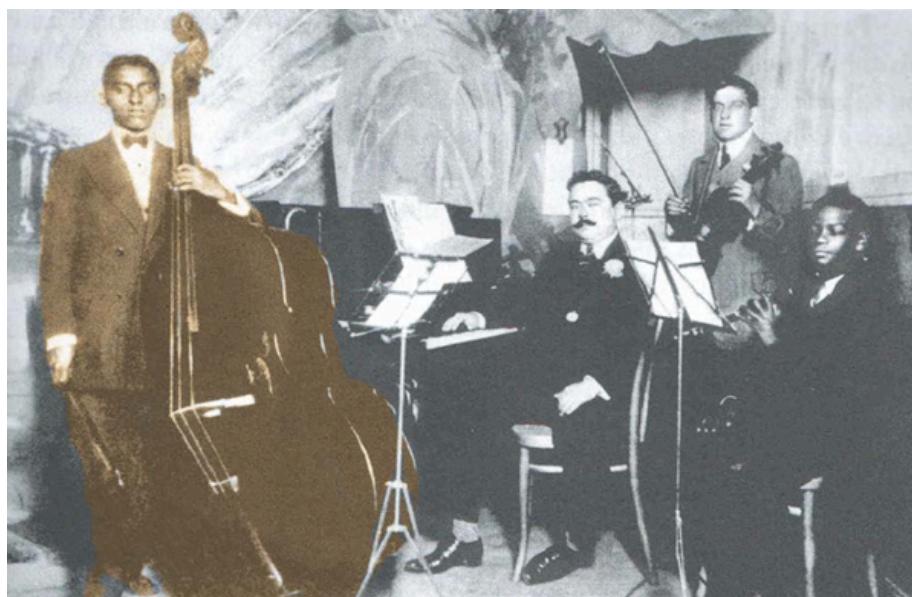
² Oito Batutas foi um conjunto musical brasileiro criado em 1919 no Rio de Janeiro e formado por Pixinguinha na flauta, Donga e Raul Palmieri no violão, Nelson Alves no cavaquinho, China no canto, violão e piano, José Alves no bandolim e ganzá e Luis de Oliveira na bandola e reco-reco.

³ A orquestra Diabos do Céu, uma das mais importantes de Pixinguinha, teve mais de dez anos de atuação e cerca de 440 gravações lançadas. A Picolina. Site Pixinguinha IMS, s.d. 2min57s.

Disponível em:

<https://pixinguinha.com.br/discografia/a-picolina/>. Acesso em: 03 de junho de 2025.

Figura 1- Bomfiglio de Oliveira no contrabaixo



Fonte: JÚNIOR, Pedro Francisco Mota, (2011, p.31).

Músico talentoso, Bonfiglio foi amplamente admirado pelos instrumentistas da cidade e construiu uma amizade fraternal com Pixinguinha. Juntos, participaram ativamente das rodas de choro, alternando-se na apresentação de composições autorais, ora de um, ora de outro (DINIZ, 2022, p. 28 apud FIGUEIREDO, 2024, p. 35.).

1.3 Bomfiglio e o Choro

A relação entre Bonfiglio e Pixinguinha se refletiu não só entre os músicos da época, mas também no ambiente colaborativo das rodas de choro. Esse gênero musical, que emergiu no Brasil no final do século XIX, tem como característica uma melodia expressiva e faz com que a interação entre os músicos não se limitasse à execução das peças, mas envolia também a construção coletiva de um repertório que refletia a sensibilidade e a identidade musical da época. Bonfiglio, por sua vez, adota uma escrita idiomática, incorporando formas de execução mais adequadas ao repertório do trompete.

“Bomfiglio de Oliveira por entender seu papel essencial, junto a Pixinguinha e a Luís Americano (1900-1960), no estabelecimento do Choro como

gênero no seu processo de desenvolvimento idiomático. Suas composições ajudaram a assentar harmonias, ritmos e melodias que hoje entendo como características intrínsecas ao gênero. Além de suas obras, seu papel como trompetista de choro é motivo de destaque pela qualidade técnica de suas interpretações e pelo vasto acervo de gravações deixadas em que muitas vezes é o único solista do conjunto. (Varela, 2024, p.26).

A palavra “choro” possuí algumas denominações, que traz consigo significados muito peculiares, uma delas é que o fraseado do instrumento tem uma maneira “chorosa” de ser interpretada e segundo Henrique Cazes: “Se algo evocava melancolia, era a maneira de tocar a melodia”.

“Acredito que a palavra Choro seja uma decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava a música que amolecia as polcas.” (CAZES, 1998 apud FIGUEIREDO, 2024, p. 36).

Nos anos de 1913 e 1914, Pixinguinha e Bomfiglio gravam as composições “Rosicler” e “Guará⁴”, esta última em homenagem à cidade natal do trompetista. Posteriormente, por volta de 1936, a obra “Saudades de Guará”⁵ foi interpretada e gravada pela Orquestra Typica Victor, sob a regência de Pixinguinha e que será objeto de estudo nos próximos capítulos.

Em uma entrevista concedida em 6 de outubro de 1966 para o acervo do Museu da Imagem e do Som, Pixinguinha afirmou: “Quando o Bonfiglio chegou de Guaratinguetá, já era um artista e um grande executor” (FIGUEIREDO, 2024, p.38).

A cena musical do Rio de Janeiro, nesse período, foi marcada por grandes nomes, como Donga - cocriador do que é considerado o primeiro samba gravado, “Pelo Telefone” - Pixinguinha, João da Bahiana e Bomfiglio. Esses músicos frequentemente se reuniam em rodas de samba e cerimônias de candomblé na casa de Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como Tia Ciata. Sua residência, localizada na Rua Visconde de Itaúna, ficava em uma região compreendida entre o cais do porto e a Cidade Nova, conhecida como “Pequena África”.

⁴ Bomfiglio de Oliveira, Guará. Site Pixinguinha - IMS. 3min02s. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/discografia/guara/> Acesso em: 17 de novembro de 2025.

⁵ Bomfiglio. Saudades de Guará. Discografia Brasileira - IMS, 3 de setembro de 1936. 2min44s. Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/38506/saudades-de-guara>>. Acesso em: 03 de junho de 2025.

1.4 Bomfiglio e o Carnaval Carioca

No carnaval de 1914 no Rio de Janeiro, o violonista brasileiro João Teixeira Guimarães, mais conhecido como João Pernambuco, fundou o grupo sertanejo “Caxangá” ao lado de Bomfiglio, Pixinguinha, os irmãos Jacob e Raul Palmieri e Caninha. O grupo adotava vestimentas improvisadas, e como principal característica o icônico chapéu de cangaceiro. Essa escolha foi influenciada pelo livro “O Norte”, que retrata a cultura nordestina, escrito por Osório Duque Estrada, autor dos versos do Hino Nacional Brasileiro.

A partir de 1917, o grupo Caxangá que nesse mesmo ano já alcançava grande notoriedade nos bailes de carnaval do estado, tinha como peculiaridade a substituição dos nomes reais dos integrantes por apelidos, os conhecidos “nomes de guerra”. Bomfiglio era chamado de Chico Dunga, enquanto Pixinguinha adotava o nome Chico da Mãe D’Água.

Os ensaios do grupo aconteciam no renomado Grêmio Recreativo Familiar Kananga do Japão, um clube localizado na Praça XI, famoso por suas rodas de samba e tradicionais noitadas de gafieira. Além de contribuir para a valorização da cultura nordestina, o grupo Caxangá não só teve um papel significativo na história da música brasileira como um grupo carnavalesco, mas também foi pioneiro para a formação de uma das mais importantes big bands brasileiras, “Os Oito Batutas”. Infelizmente, por conta da gripe espanhola que acometeu Bomfiglio em 1918, o músico não integrou a formação inicial do grupo, e por conta de seu estado de saúde, precisou retornar à sua cidade natal, onde recebeu os cuidados de sua mãe, Maria das Dores. Após sua recuperação, passou a atuar como músico convidado na Orquestra do Parque Cinema, consolidando sua trajetória musical em Guaratinguetá.

“O Parque cinema - cinema mudo -, tinha uma orquestra, que além das trilhas sonoras para os filmes, entretinha os frequentadores até o início da sessão cinematográfica, que era interrompida, a cada parte, para que fosse molhado o pano de tela, a fim de evitar incêndios. O projetor “Pathé Frères”, que junto à tela, esquentava-se sobremaneira (LACAZ, 1989, p. s.n. apud FIGUEIREDO, 2024, p.47).”

As longas noites de apresentações com a Orquestra do Parque Cinema eram frequentes. No entanto, músicos como Bomfiglio também participavam de saraus na

residência do Sr. José Escobar e de sua esposa, D. Salomé. Esse ambiente consolidou-se, posteriormente, como o “Clube Tecí Guará”, um espaço de encontro e expressão musical, que fomentava a troca de experiências entre os músicos da época.

Foi nesse contexto que Bomfiglio conheceu Glória, filha de Escobar, por quem se apaixonou. O relacionamento, apesar de recíproco por parte de Glória, foi interrompido devido ao racismo, pois a família de Glória, influenciada por padrões raciais excludentes, não aceitava a união, uma vez que ela possuía traços de uma pessoa branca, enquanto Bomfiglio era um homem negro.

Glória Escobar foi homenageada na valsa que leva seu nome⁶. A composição apresenta uma letra e melodia sensível, expressiva e melancólica, caracterizando-se como um verdadeiro lamento de amor. De acordo com a tradição oral, a valsa foi apresentada por Bonfiglio e Pixinguinha nos anos de 1925 e 1926, em Guaratinguetá e em São Paulo no Teatro do Palacete Santa Helena, durante uma pequena turnê.

A valsa rapidamente se destacou entre os músicos da época e foi imortalizada nas vozes de grandes cantores da era do rádio, como Orlando Silva⁷, Roberto Fioravanti e Theodoro Soares. Em 1947, a obra foi eternizada pelo bandolinista Jacob do Bandolim, tornando-se um verdadeiro hino para os chorões da cidade natal do compositor. Recuperado da gripe espanhola, Bonfiglio retorna para o Rio de Janeiro, e teve como foco principal priorizar sua carreira, ingressou como professor de música no antigo Conservatório Musical da cidade, que foi fundado no Segundo Império por volta de 1848 e que hoje faz parte da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

⁶ OLIVEIRA, Bomfiglio. Glória. Youtube, 1 de outubro de 2013, 2min59s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yqVYUV2yb8Q>>. Acesso em: 28 de maio de 2025

⁷ OLIVEIRA, Bomfiglio. Glória. Discografia Brasileira, s.d. 2min44s. Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/130111/gloria>>. Acesso em: 28 de maio de 2025.

Figura 2 - Bomfiglio de Oliveira. Assyrius, Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 1920.



Fonte: <https://pixinguinha.com.br/perfil/bonfiglio-de-oliveira>

Bomfiglio se consolidou como compositor e diretor de harmonia e passou a fazer parte de um dos blocos carnavalescos mais importantes da época, o Rancho Ameno Resedá, sendo campeão por três anos no concurso anual promovido pelo jornal do Brasil e posteriormente foi homenageado pelo grupo em sua sede. O grupo se destacou, pois trouxe consigo a uma nova roupagem para o carnaval carioca, com desfiles muito bem-organizados artisticamente, uso de fantasias mais trabalhadas, enredo bem estruturado musicalmente e um coro com excelentes cantores formado por homens e mulheres. Pode-se dizer, sem receio de erro, ter sido Bomfiglio de Oliveira um dos mais autênticos compositores das denominadas marchas-rancho. (EFEGÊ, J, 1965, p. 101 apud JÚNIOR, Antônio Figueiredo, 2024).

O Rancho Ameno Resedá foi um dos primeiros blocos carnavalescos de rua da cidade do Rio de Janeiro com a sua fundação datada no ano de 1907. Se apresentar em frente à casa da Matriarca do samba, Tia Ciata, era uma das atividades obrigatórias do grupo, lá foi um dos pontos principais do itinerário de todos os cortejos da época, pois sempre que se apresentavam prestavam homenagem à baiana e pediam as suas bênçãos.

O Rancho conquistou novos públicos e integrantes importantes da época, e por volta de 1923 o pintor, desenhista e caricaturista, Hélio Seelinger, foi convidado

a pintar o estandarte do bloco e teve como parceiro o também caricaturista Amaro Amaral que desenhou os primeiros croquis das fantasias.

Com a sua ascensão no campo artístico musical, Bomfiglio passou a contribuir musicalmente em outros grupos, como o Recreio das Flores⁸, e teve como parceiro criativo o compositor Romeu Silva. Compuseram o enredo que homenageia a Divina Comédia de Dante Alighieri, trazendo “Inferno” como enredo de 1921 e no ano seguinte “Paraíso”. E sambas carnavalescos como “Na hora que eu quero vê” e “Manhã Triunfal” de autoria de Bomfiglio em parceria como outros músicos, se destacaram também no carnaval da metade dos anos 30.

Não só no âmbito carnavalesco foi admirado, mas também político, pois o grupo foi convidado por Hermes da Fonseca (1855-1923), presidente na época, e sua esposa Orsina a desfilar pelos jardins do Palácio da Guanabara e teve como admirador e colaborador financeiro o senador Paulo de Frontin. Por volta de 1923 Coelho Neto, fundador da Academia de Letras, publicou um artigo no Jornal do Brasil, onde nele sugeriu que os ranchos apresentassem nos seus enredos temas nacionalistas, e em 1937 o então presidente Getúlio Vargas decretou que grupos deveriam ter como premissa temas patrióticos que dessem destaque para o Brasil nos olhares do mundo.

Em reconhecimento à contribuição de Bomfiglio de Oliveira ao rancho Ameno Resedá e ao carnaval carioca, como compositor e maestro, foi cunhada uma medalha em sua homenagem, contendo a inscrição: “Homenagem do Resedá ao Diretor de Harmonia 07/12/1929” (JÚNIOR, Antônio Figueiredo, 2024, p.61-62). O Rancho Ameno Resedá encerrou suas atividades em 1941. Historicamente, os ranchos foram muito importantes para a identidade do carnaval carioca e para o surgimento das Escolas de Samba.

Bomfiglio retorna para Guaratinguetá em 1939, já muito debilitado por conta de uma vida boêmia, viagens e muitos compromissos como músico, e é diagnosticado com diabetes que o deixou praticamente cego. Faleceu em 16 de maio de 1940 no

⁸ Recreio das Flores, famoso rancho carnavalesco da cidade do Rio de Janeiro era localizado no bairro da Saúde, em 1900. Ligado ao pessoal da Resistência, o Sindicato dos Estivadores do Porto do Rio, o rancho era liderado pelo espanhol Antonio Infante Zayas, Antoniquinho. Entre seus integrantes esteve o cantor e compositor Oscar José de Almeida. Disponível em: <https://ranchoscarnavalescos.com/osmaisconhecidos/>. Acesso em: 23 de junho de 2025.

Rio de Janeiro e anos depois seus restos mortais foram trazidos para o cemitério municipal de sua cidade natal, infelizmente o túmulo de Bomfiglio não existe mais no local.

Capítulo 2: O surgimento do gênero choro

Existe uma complexidade e variedade em muitos gêneros da música brasileira, pois estes estão sujeitos a construções rítmicas e melódicas próprias, sendo questionável o uso da notação tradicional como ferramenta principal para descrevê-lo. Mário de Andrade comenta: a música popular brasileira dos três séculos coloniais vinha de um povo feito de portugueses, africanos, ameríndios, espanhóis, que misturavam suas falas às cantigas e danças que a Colônia escutava - foi da fusão destas que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional. (ANDRADE, 1942, p.144 apud SÈVE, 2015, p. 41).

A oralidade faz parte da música brasileira e traduzir através de uma notação musical ocidental e européia, limita e dificulta a ênfase em nuances do choro, essenciais para sua interpretação. Segundo Harnoncourt, a notação musical é inexata, através dela, certas informações não são possíveis de serem assimiladas. Harnoncourt alerta ainda para um “grande problema pedagógico” quando ela é aprendida antes da música propriamente dita (SÈVE, 2015, p.26). A música portuguesa e africana fez parte da formação da música brasileira. Por exemplo, os portugueses trouxeram o tonalismo harmônico, a quadratura estrófica e instrumentos como o violão (guitarra), viola, cavaquinho, flauta, oficleide, piano e os instrumentos de cordas friccionadas. Já os povos africanos, trazidos de diferentes regiões do continente e submetidos à condição de escravizados no Brasil, exerceram forte influência na organização rítmica da nossa música, quase sempre associada aos instrumentos de percussão e à dança. Além disso, seu modo de falar contribuiu também para a variedade melódica presente na tradição musical brasileira.

Partituras de polca foram importadas da Europa para o Rio de Janeiro durante o Segundo Império e eram executadas em instrumentos como flauta, violão e cavaquinho, uma parte do que seria mais tarde a formação do tradicional regional de choro. Essas polcas constituíram o primeiro repertório do gênero, sendo também registradas na época como “polca brasileira”, e serviram de base para a consolidação do choro nas décadas seguintes.

O choro surge na cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, a partir da interpretação das danças européias, dando destaque para a polca.

Segundo Carlos Almada em seu livro *Estrutura do Choro* destaca que: a estrutura de um choro (e dos outros estilos correlatos, como a polca, o xótis, o maxixe instrumental, o tango brasileiro, a valsinha) adota a chamada forma rondó⁹.

Na segunda metade do século XIX, a polca fundiu-se ao antigo lundu (ambos em compasso 2/4), este resgatado por compositores brasileiros motivados pela campanha da libertação dos escravos. Outros gêneros também binários, com fórmulas rítmicas semelhantes ao lundu — entre eles, o tango e a habanera — já haviam entrado no Brasil. (SÈVE, 2015, p.92).

Após um período de algumas décadas, o choro se tornou um gênero importante de música instrumental brasileira, por sua riqueza harmônica, rítmica e melódica (elementos que serão analisados posteriormente). Por conta disso, músicos da época se apropriam desse novo gênero e passaram a compor dentro desse estilo de música instrumental.

Partituras de polca foram importadas da Europa para o Rio de Janeiro durante o Segundo Império e eram executadas em instrumentos como flauta, violão e cavaquinho, uma parte do que seria mais tarde a formação do tradicional regional de choro. Essas polcas constituíram o primeiro repertório do gênero, sendo também registradas na época como “polca brasileira”, e serviram de base para a consolidação do choro nas décadas seguintes.

Baseado nesse novo gênero musical emergente da música brasileira, apresento, de forma resumida, três elementos da música - o fraseado, a articulação e o ritmo - que são elementos importantes do gênero choro. Além desses aspectos, é importante destacar que o choro tem como estrutura formal o rondó, de origem europeia e bastante presente nas danças de salão, especialmente na polca. E para exemplificar, trago uma citação do livro *Estrutura do Choro*, de Carlos Almada:

Sem similares em relação a outros gêneros da música popular, a estrutura de um choro (e dos outros estilos correlatos, como a polca, o xótis, o maxixe instrumental, o tango brasileiro, a valsinha) adota a chamada forma rondó. O

⁹ O rondó é uma das mais antigas estruturas utilizadas na organização de um discurso musical. Consiste basicamente numa parte ou tema principal (também chamado refrão), que sempre retorna após intervenções. A Estrutura do Choro contrastantes de outras partes (ou temas).

rondó é uma das mais antigas estruturas utilizadas na organização de um discurso musical. Consiste basicamente numa parte ou tema principal (também chamado refrão), que sempre retorna após intervenções 8 A Estrutura do Choro contrastantes de outras partes (ou temas).

2.1 Elementos interpretativos do choro

2.2.1 O fraseado

O fraseado é um elemento importante no choro, e entende-se como fraseado a construção, organização e a disposição de motivos e frases da música. Na música brasileira é um elemento de suma importância, e que está inerente à fala - idiomático - algo próprio e característico do idioma. Frasear, por sua vez, é organizar o pensamento de modo a transformá-lo em expressão musical.

O fraseado musical pode ser compreendido por analogia à linguagem verbal. Tal como acontece com os sinais de pontuação (na linguagem), o fraseado (na música) tem a função de evidenciar as subdivisões do pensamento, estas delimitadas pelo que chamamos de motivos, frases ou períodos. A organização e a interpretação desse pensamento são consideradas as responsáveis pelo que conhecemos como expressão musical. Para muitos estudiosos, fraseado ou pontuação, em música, são quase sinônimos de expressão — uma relação que pode ser explicitada nos processos relacionados às entonações da “voz falada”. (SÈVE, 2015, p.21).

Embora a música disponha de um amplo sistema de organização como ritmo, duração, dinâmicas, articulações, ainda assim ela se mostra limitada quando comparada à linguagem falada e escrita. Cabe ao intérprete, por meio de suas escolhas interpretativas decorrentes do idiomatismo do instrumento, atribuir sentido e expressividade à obra.

A “flexibilização rítmico-melódica” dentro de grupos de notas (motivos, frases) parece dar significado, por exemplo, aos termos “amar” ou “amolecer”, usados para descrever certas interpretações melódicas choradas. Por outro lado, a identificação de grupos de notas no choro pode, por vezes,

estar intrinsecamente ligada a certas organizações rítmicas que contradizem a própria organização métrica convencional. (SÈVE, 2015, p.33).

Reconhecer e interpretar os elementos que constituem um discurso musical, como motivos, frases e períodos faz com que o intérprete tenha mais liberdade e coerência na sua execução.

2.2.2 Articulação

A articulação é parte intrínseca da música, e no choro, símbolos básicos de articulação, como o ligado e o destacado, são amplamente utilizados na interpretação. Termos como *legato* e *staccato* (figura 3) aparecem com frequência e podem ser combinados, de acordo com as necessidades expressivas da obra, variando de acordo com as características e possibilidades de cada instrumento. A articulação, também é uma forma de organizar os sons do discurso musical ou verbal, como forma de deixar claro o seu conteúdo.

Figura 3 - *legato* e *staccato*



O contraste entre *legato* e *staccato* permite uma comparação com: a) a diferença entre andar tranqüilo e correr apressado, quando apenas as pontas dos dedos tocam o chão; b) o contraste entre o comportamento calmamente recolhido e o gesto animado, como as palmas das mãos; ou c) a diferença entre o discurso ponderado e o discurso emocionado. 24 (KELLER, 1973, p.34 apud SÈVE, 2015, p.36).

Existem estratégias para melhor execução de trechos de uma peça utilizando determinadas articulações, por exemplo, ritmos mais regulares e intervalos médios pode ser utilizado o *legato* como forma de facilitar determinado trecho, enquanto ritmos irregulares e regiões extremas, muito agudas ou muito graves o *staccato*

pode ser mais eficiente. A articulação utilizada de forma consciente, pode ajudar também a destacar determinados trechos que exigem mais expressividade e as escolhas interpretativas são muito importantes, trazendo coerência e idiomatismo a obra. No exemplo (figura 4) é possível sintetizar os dois tipos de articulação mencionadas utilizando os intervalos de terças e segundas.

*Figura 4 - Articulações legato e staccato em uma escala ascendente.
Extraído de Arban Complete Method for Trumpet, p. 62.*



A articulação está ligada a um “sotaque” musical. Vários pensadores relacionam o tema articulação, de uma maneira ou de outra, com a linguagem, a pronúncia e a dicção. Poderíamos entender, a partir dessa visão, porque associamos determinados estilos musicais ou a maneira de interpretá-los à língua de uma determinada cultura. Na música popular isso parece tornar-se ainda mais evidente. (SÈVE, 2015, p.39).

2.2.3 Rítmico

O ritmo é a base fundamental para a construção do fraseado e da articulação, sendo um dos três elementos bases da música junto a melodia e a harmonia. Segundo o Dicionário Grove de Música, “a subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis; o grupamento de sons musicais, principalmente por meio de duração e ênfase.” (SADIE, 1994, p.788 apud SÈVE, 2015, p. 40). O ritmo se estabelece através de uma pulsação, e nela temos os elementos que contribuem com a relação ritmo, métrica e melodia, como a duração das notas, pausas, síncopas e outras tipos de acentuações.

O ritmo acontece dentro de uma pulsação - esta é responsável pela métrica e disposição dos compassos em uma composição musical. A pulsação musical é determinada por acentos que se repetem dentro de um grupo de pulsos. Assim, um pulso contínuo (como o da batida do coração), dificilmente poderia ser considerado música. Em música, o pulso define um tempo e a frequência de pulsos no andamento. (SÈVE, 2015, p.40-41).

Capítulo 3: Saudades de Guará e seus intérpretes

Saudades de Guará teve seu primeiro registro sonoro em 1936, realizado pela Orquestra Typica Victor, e foi gravada provavelmente como uma homenagem do compositor Bomfiglio de Oliveira à sua cidade natal, Guaratinguetá.

Neste capítulo, serão utilizados dois fonogramas como referência para a pesquisa e análise: o primeiro, interpretado pelo bandolinista Jacob do Bandolim, (1918-1969) na gravação de 1959, e o segundo, mais recente, gravado pelo trompetista carioca Silvério Pontes, em 2014. Dessa maneira, serão observadas e analisadas similaridades e diferenças nas interpretações de ambos os intérpretes e uma breve apresentação dos artistas que foram de suma importância, mesmo em épocas distintas, para o desenvolvimento do gênero choro e para a música de Bomfiglio de Oliveira.

Vale ressaltar que, nos padrões tradicionais do choro em tonalidade menor observa-se, sobretudo, um tratamento característico da seção modulatória: a seção A costuma ser apresentada na tonalidade menor, a seção B no relativo maior e a seção C na homônima maior. Entretanto, na obra de Bomfiglio de Oliveira, tanto a seção A quanto a seção B permanecem em Lá menor, sendo a modulação realizada apenas na seção C, que se desloca para a homônima maior. Essa análise, de caráter comparativo, será desenvolvida para ambos os intérpretes.

3.1 Análise interpretativa de Jacob do Bandolim

Jacob Pick Bittencourt (1918-1969), conhecido como Jacob do Bandolim, foi músico, bandolinista, compositor e pesquisador. Como intérprete, teve papel central no desenvolvimento do choro, registrando uma ampla discografia e documentando suas composições, que somam mais de duzentas gravações que constituem um dos principais acervos da música instrumental brasileira.

O fonograma utilizado foi gravado na Rádio MEC do Rio de Janeiro, em 1959, e que faz parte da coleção *Repertório da Rádio MEC*¹⁰, cuja curadoria foi realizada

¹⁰ Discografia, discos do Brasil. Disponível em:<<https://discografia.discosdabrasil.com.br/discos/jacob-do-bandolim-choros-valses-tangos-e-polcas>> Acesso em: 25 de setembro de 2025.

pelo pesquisador e autor do livro *Choro: do quintal ao municipal*, Henrique Cazes. A formação da faixa *Saudades de Guará* conta com dois violões de cordas de aço, cavaquinho, bandolim e pandeiro como instrumentos integrantes.

Saudades de Guará foi composta dentro da tradicional estrutura formal ABACA, correspondente à forma rondó em três partes. Na gravação de Jacob do Bandolim, a obra mantém essa estrutura sem alterações, fazendo uso de recursos técnicos, como arpejos, bordaduras, motivos escalares, e cromatismos.

A obra dispõe de uma escrita muito bem estruturada utilizando de arpejos e motivos escalares para a construção da melodia (figura 6), deixando a harmonia clara, que auxilia nas construções interpretativas e fraseológicas. Vale destacar que foi escrita para trompete e a partir do idiomatismo deste instrumento. Por sua vez, Jacob do Bandolim adota uma abordagem interpretativa diferente, imprimindo à obra um andamento mais acelerado de choro, semínima por volta de 108 bpm. Sua interpretação não busca proximidade com a estética trompetística, mas uma maneira de explorar de forma expressiva o idiomatismo próprio do bandolim.

Entre os recursos interpretativos empregados por Jacob do Bandolim na seção A da obra *Saudades de Guará*, destacam-se a recorrência da bordadura diatônica ascendente e o uso do cromatismo. Executada de maneira ágil e ligada, a bordadura¹¹ configura-se como um recurso recorrente em sua prática interpretativa, consolidando-se como uma marca idiomática do bandolim. A articulação predominante, o staccato, resulta do contato da palheta com as cordas duplas do instrumento, conferindo uma sonoridade característica, também há um uso de acordes arpejados junto a passagens melódicas também muito característico do instrumento. Outro recurso empregado são as notas de caráter percussivo¹²,

¹¹ As bordaduras possuem, em relação aos demais tipos de inflexões, um caráter mais estático (afinal, ela nada mais é do que um breve “passeio” de ida e volta a partir de uma determinada nota alvo), o que faz com que sua contribuição no discurso temático seja mais de ordem rítmica do que propriamente melódica. De fato, o uso de bordaduras tradicionalmente busca uma maior intensificação rítmica de uma determinada linha, isso com os mais diversos propósitos. No caso específico do choro, é uma das maneiras mais eficientes de se manter o *motto* característico da linguagem do gênero - em geral com semicolcheia. (Almada, p.42)

¹² Notas abafadas pelos dedos da mão esquerda, à maneira de um harmônico, inseridas entre uma nota e outra e produzidas pela palheta ao ferir a corda utilizada. (Cortes,p.466-467)

trazendo uma modificação rítmica e melódica para o trecho, como ilustrado na figura 5.

Figura 5 - Seção A: recursos interpretativos utilizados por Jacob do Bandolim.

Seção A - Saudades de Guará - Jacob do Bandolim

Seção A - Saudades de Guará - Jacob do Bandolim

5 Am E7 F Cadência Suspensiva Dom. Sub. / V

Cromatismo Bordaduras Staccato

6 Dm E7 Am E B7 E Cadência Suspensiva arpejada como recurso melódico. V / V E

Bordaduras Arpejo Mi maior Staccato

11 Dm G7 C Dm Am Notas percussivas como recurso interpretativo Articulação mais presente e motivos escalares.

16 B♭ E7 1 Am Arpejos Cadência Autêntica Perfeita arpejada como recurso melódico. V / I

Fonte: transcrição feita por Altino Toledo.

Destaca-se no sétimo compasso, um arpejo descendente de Mi maior, divergindo da partitura original, na qual o arpejo é de Mi menor. Essa interpretação do bandolinista contribuiu para que, a partir de então, o acorde maior se tornasse mais comum em interpretações posteriores dessa obra. Outro ponto, refere-se ao título da obra, (figura 6) inicialmente nomeada de: *Isto é Nossa*, editada e

harmonizada pelo pianista e parceiro musical de Bomfiglio, Maestro Gaó¹³ (1909 - 1992). Considerando as alterações melódicas e as novas edições realizadas, é provável que o título também tenha passado por modificações, consolidando-se como Saudades de Guará na sua versão final.

Figura 6 - Lead sheet *Isto é Noso (Saudades de Guará)* - trompete em Si bemol e piano.



Fonte: acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Ao longo da seção B, Jacob explora o contraste de dinâmica em determinados trechos, alternando entre *piano* e *mezzo-forte*. O bandolinista foi um dos precursores na utilização desse recurso no choro, proporcionando ao gênero um caráter camerístico e enriquecendo suas formas de expressão. Diferentemente da seção anterior, nesta, Jacob não recorre a acordes arpejados, pois a própria linha melódica apresenta uma construção de caráter essencialmente acordal, mantendo a articulação bem definida no *staccato*, bem como o uso de bordaduras e cromatismos como variação melódica, destacando-se o emprego da décima terceira

¹³ Programa Piano Brasileiro No.006 Maestro Gaó. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zasJA1OzKvc>>. Acesso em: 25 de setembro de 2025.

do acorde de Lá dominante (A7). Além disso, um novo recurso é incorporado à interpretação: o glissando¹⁴, que também acrescenta contraste entre as seções.

Figura 7 - Seção B: recursos interpretativos utilizados por Jacob do Bandolim.

Dinâmica Piano Compasso 19 ao 29
Alternância entre as dinâmicas Mezzo forte e Piano Compasso 30 ao 34

21 E7 A7 Dm E7 Am B7

26 E7 E7 Am E7 A7

31 Dm E7 Am B7 E7 Am

Glissando **Bordaduras** **Bordaduras**

Glissando

Cadência Suspensiva V / V

Cromatismo como variação melódica

Cadência Autêntica Perfeita V / I Am

Fonte: transcrição feita por Altino Toledo

Na seção C (figura 8), acrescentam-se novos recursos sonoros e interpretativos que, como já mencionado, integram o discurso musical e reforçam os pontos de contraste da obra. Jacob mantém a coerência no uso de *staccatos* e bordaduras, ao mesmo tempo em que incorpora a sua interpretação um novo elemento muito importante e característico para o bandolim: o trêmolo¹⁵. Este efeito é obtido pela rápida repetição de uma ou mais notas através do ataque da palheta, o trêmolo é empregado como recurso para simular a sustentação de uma nota. Com

¹⁴ O glissando difere por ser mais lento e com maior pressão na mão esquerda, o que possibilita ouvirmos as notas intermediárias entre as notas de saída e chegada (efeito provocado pela passagem dos dedos sobre os trastes). (Cortes, 2005, pág. 466)

¹⁵ Muito usado para notas longas e finalização de frases. Bastante preciso, às vezes é possível contar o número de toques, porém, não é “matemático”, apresentando variações de dinâmica e rubato. Esta maneira de executar este ornamento é considerada hoje o trêmolo brasileiro.

relação à dinâmica, o intérprete mantém *mezzo-forte* ao longo de toda a seção C, estabelecendo contraste com os trêmulos e apresentando poucas variações na repetição dessa seção, ilustrada na Figura 8. Após a exposição, a obra retorna à seção A, preservando os mesmos elementos até a sua conclusão

Figura 8 - Seção C: recursos interpretativos utilizados por Jacob do Bandolim

41

A C[#]7 F[#]m7 F

Bordaduras

Cadência Suspensiva ii/V - V7/V - V

A C[#]7 F[#]m7 B7 E7 G7

Bordadura Bordadura Trêmulos

46

C Dm G7 C Gm A7

Trêmulos Trêmulos Trêmulos Apogaiatura

Arpejado na 2 vez

51

Dm D^ø G7 C E7 A

Trêmulos na 2 vez

56

C[#]7 F[#]m Bm C^o A F[#]7 Bm E7

Cadência Autêntica Perfeita

ii - V7 - I

Uso da 13^a no acorde dominante.

61

A E7 Am

1 A 2 A E7

Ao § e ♩ Final

Fonte: transcrição feita por Altino Toledo

3.2 Análise interpretativa de Silvério Pontes

Silvério Rocha Pontes nasceu em 1970, em Laje do Muriaé, interior do Rio de Janeiro. Iniciou seus estudos ao trompete aos oito anos de idade, na banda de música da sua cidade, a Banda Lira da Esperança. Mudou-se para Niterói na década de 1980 e lá iniciou sua carreira profissional e ao longo de sua trajetória se apresentou com artistas renomados da música popular brasileira, como Elza Soares, Luiz Melodia, Ed Motta e Tim Maia. Silvério foi muito importante junto a Zé da Velha no resgate da memória e da música de Bomfiglio de Oliveira e outros trompetistas que fizeram parte da história do choro.

A trajetória de Silvério no choro desenvolveu-se principalmente por meio da prática nas rodas de choro do Rio de Janeiro, uma aprendizagem não formal, apesar de ter tido uma breve passagem pela Escola de Música Villa-Lobos e pela Escola Nacional de Música. Nesse contexto, ele conheceu Zé da Velha, seu parceiro tanto na vida quanto na música, que foi fundamental para sua inserção nesse cenário musical da cidade.

A partir desse encontro, Zé da Velha o convidou para participar de uma apresentação no Bar Zé dos Espetinhos, em São Cristóvão, onde Zé da Velha e seu regional tocavam todo sábado. (DINIZ; CUNHA, 2016, p. 78 apud VARELA, 2024, p.39). Inicialmente, por não ter familiaridade com o repertório de choro, Silvério decidiu adiar sua participação por cerca de quatro sábados antes de aceitar o convite. A partir dessa experiência, o trompetista passou a se aprofundar na linguagem e nas obras do gênero, tendo como referência o grupo formado por Walter (violão), Waldir (cavaquinho), Mário Pereira (clarinete e saxofone), Siri (surdo), Josias (flauta) e Zé da Velha (trombone de vara).

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

harmônicos típicos desse gênero musical. (VARELA, 2024. p. 41).

A seguir (figura 9), apresento uma breve análise dos recursos interpretativos empregados por Silvério Pontes na seção A, tomando como referência o registro fonográfico integrante do álbum *Ouro e Prata – Zé da Velha e Silvério Pontes*, lançado em 2018. Trata-se de uma produção independente que se destaca por sua formação peculiar, a qual, ao mesmo tempo que dialoga com o tradicional regional de choro, incorpora uma instrumentação incomum: bateria, bloco (wood-block), reco-reco, cavaquinho, pandeiro, violão, contrabaixo e triângulo, tendo como solistas o trompete de Silvério Pontes e o trombone de Zé da Velha.

Na seção A, observa-se em sua interpretação o uso recorrente da articulação em *tenuto*, que atribui às passagens rápidas um caráter de fluidez, ao mesmo tempo em que preserva a clareza na execução, inclusive nos trechos em *legato*, com destaque para as semicolcheias que conduzem às cadências. Observar-se que, nesta seção, Silvério Pontes introduz nuances interpretativas de forma gradual nos compassos 8, 9, 10, 11 e 12, cada uma delas em diferentes reexposições da seção A, conforme ilustrado na Figura 9. Esses recursos geram contrastes dentro da própria seção, que se aproximam das práticas interpretativas do gênero.

Figura 9 - Seção A: recursos interpretativos utilizados por Silvério Pontes.

SAUDADES DE GUARÁ - SEÇÃO A
(SILVÉRIO PONTES)

$\text{♩} = 95$

Am E7 F E7

ARTICULAÇÃO EM TENUTO

LEGATO COM ACENTUAÇÃO MAIS PRESENTE
TEMPO 1 E 2 (ENFAZE CADENCIAL).

5 Dm E7 Am E B7 E

ACORDE DE (MI) MAIOR TERCEIRA REEXPOSIÇÃO

9 A7 Dm G7 C

PRIMEIRA REEXPOSIÇÃO SEGUNDA REEXPOSIÇÃO

13 Dm Am B_b E7 Am

TERCEIRA REEXPOSIÇÃO CODA

Fonte: transcrição feita por Henrique Ribeiro

Na seção B (figura 10) o intérprete utiliza variações na articulação, com o emprego de *legatos*, *staccatos*, *portatos* e, de forma mais presente, *tenutos*. Essa variedade evidencia a versatilidade do instrumento e revela o caráter idiomático da escrita de Bomfiglio, que explora com os recursos expressivos e técnicos do trompete. Em determinados pontos culminantes nos compassos 5, 6, 7, 13, 14 e 15 (figura 10) destaca-se o uso do portato, articulação que proporciona uma leve separação entre as notas, obtida pela interrupção sutil do som antes do ataque da nota subsequente. Essa abordagem dá ao fraseado maior ênfase em cada nota individualmente, resultando em contraste e colorido mais expressivos na passagem. Na reexposição, a articulação permanece inalterada, preservando as mesmas características estilísticas, com precisão e clareza na execução

Figura 10 - Seção B: recursos interpretativos utilizados por Silvério Pontes.

SAUDADES DE GUARÁ - SEÇÃO B (SILVÉRIO PONTES)

1 $\text{♩} = 95$

LEGATO ARTICULAÇÃO EM TENUTO TENUTO

5 Gm6/Bb A7 Dm E7 Am B7

STACCATO ARTICULAÇÃO EM PORTATO TENUTO

9 E7 E7 Am E7

LEGATO TENUTO

13 Gm6/Bb A7 Dm E7/B Am B7 E7

STACCATO PORTATO LEGATO

17 Am Am E7

1. 2.

Fonte: transcrição feita por Henrique Ribeiro

Como mencionado anteriormente, nota-se na interpretação de Silvério a influência de seu processo de aprendizagem construído no contexto informal das rodas de choro com Zé da Velha, por meio da escuta ativa e da imersão no repertório. Isso favorece a internalização dos elementos estilísticos do gênero e esta assimilação é mostrada em sua performance, através do fraseado, das variações rítmicas e melódicas e do uso de diferentes articulações.

Na seção C (figura 11), Silvério Pontes apresenta em sua interpretação mais elementos contrastantes, explorando variações melódicas e um ritmo mais livre, com fraseados *ad libitum* e um trecho de caráter improvisatório. Além disso, o intérprete trabalha contrastes nas dinâmicas, optando, nesses momentos, por uma dinâmica *mezzo-piano*, o que contribui para a construção de nuances sutis e para o equilíbrio expressivo da seção. Esses elementos integram o discurso musical e reforçam os pontos de contraste da obra. Com esta liberdade expressiva, Silvério mantém coerência no uso do *tenuto*, e preserva esse elemento como característica principal da sua interpretação.

Figura 11 - Seção C: recursos interpretativos utilizados por Silvério Pontes.

SAUDADES DE GUARÁ - SEÇÃO C
(SILVÉRIO PONTES)

$\text{♩} = 95$

FALL CURTO

ARTICULAÇÃO EM TENUTO

VARIAÇÃO MELÓDICA

AD LIBITUM

LEGATO

APOGIATURAS

A TEMPO

Fonte: transcrição feita por Henrique Ribeiro

Em seu improviso (figura 12, compassos 25 a 41), o intérprete apresenta uma variação melódica da primeira exposição do tema (figura 11, compassos 1 a 12). Esta abordagem mostra variedade ao discurso e reflete as práticas interpretativas típicas do gênero, nas quais a recriação temática e a liberdade expressiva

constituem elementos essenciais da performance. Além disso, essa maneira que Silvério improvisa, evidencia o caráter idiomático da obra, e mostra com clareza o domínio da linguagem do choro articulando a melodia com flexibilidade rítmica e expressividade, sem perder a clareza do fraseado.

Figura 12 - Seção C: recursos interpretativos utilizados por Silvério Pontes.

The musical score consists of six staves of handwritten musical notation for a choro. The notation is in common time, with a key signature of two sharps. The score includes various chords and a section labeled "TRECHO IMPROVISATÓRIO". The staves are numbered 21, 25, 29, 33, and 38. The chords shown include F#m, Bm, Cm7b5, A, F#7, Bm, E7, and A. The "TRECHO IMPROVISATÓRIO" section starts at measure 25 and ends at measure 33. Measure 33 includes a "diss." (dissolve) instruction. Measure 38 shows a melodic line with various grace notes and slurs.

Fonte: transcrição feita por Henrique Ribeiro

Após a seção improvisatória, o tema é retomado (figura 13) e se dirige para a última reexposição da seção A.

Figura 13 - Seção C: recursos interpretativos utilizados por Silvério Pontes.

The musical score consists of four staves of music, each with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff (measures 42-43) shows chords Gm, A7, Dm, Dm7b5, and G7. The second staff (measures 46-47) shows chords C, E7, A, and C#7. The third staff (measures 50-51) shows chords F#m, Bm, Cm7b5, A, F#7, Bm, and E7. The fourth staff (measure 54) shows a single note A.

Annotations:

- FALL CURTO E VARIAÇÃO MELÓDICA** (Measure 43, bar 2, measures 42-43)
- TENUTO E VARIAÇÃO MELÓDICA** (Measure 46, bar 1, measures 46-47)

Fonte: transcrição feita por Henrique Ribeiro

Similaridades e diferenças entre as duas interpretações

A seguir, demonstro através de tabela comparativa uma síntese das semelhanças e diferenças observadas entre as interpretações de Silvério Pontes e Jacob do Bandolim.

Figura 14 - Tabela dos elementos de análise - fonograma de Jacob do Bandolim.

Elemento de Análise	Gravação Jacob - Parte A	Gravação Jacob - Parte B	Gravação Jacob - Parte C
Arpejos	Sim	Sim	Sim
Bordaduras	Sim	Sim	Sim
Motivos Escalares	Sim	Não	Sim
Cromatismos	Sim	Sim	Sim
Notas de Caráter Percussivo	Sim	Não	Não
Dinâmicas	mezzo-forte	Piano e mezzo-forte	Mezzo-forte
Contraste de Dinâmica	Não	Sim	Sim
Glissando	Não	Sim	Não
Trêmolo	Não	Não	Sim
Tenuto	Não	Não	Não
Improvização	Não	Não	Não
Staccato	Sim	Sim	Sim
Portato	Não	Não	Não
Legato	Não	Não	Não
Variação melódica	Sim	Sim	Sim
Variação temática	Não	Não	Não
BPM	Aproximadamente 108	Aproximadamente 108	Aproximadamente 108

Figura 15 - Tabela dos elementos de análise - fonograma de Silvério Pontes.

Elemento de Análise	Gravação Silvério - Parte A	Gravação Silvério - Parte B	Gravação Silvério - Parte C
Arpejos	Sim	Sim	Sim
Bordaduras	Não	Não	Não
Motivos Escalares	Sim	Não	Sim
Cromatismos	Sim	Sim	Sim
Notas de Caráter Percussivo	Não	Não	Não
Dinâmicas	mezzo-forte	mezzo-forte	mezzo-forte e mezzo-piano
Contraste de Dinâmica	Não	Não	Sim
Glissando	Não	Não	Sim
Trêmolo	Não	Não	Não
Tenuto	Sim	Sim	Sim
Improvização	Não	Não	Sim
Staccato	Sim	Sim	Sim
Portato	Não	Sim	Não
Legato	Sim	Sim	Sim
Variação melódica	Sim	Sim	Sim
Variação temática	Sim	Não	Sim
BPM	Aproximadamente 98	Aproximadamente 98	Aproximadamente 98

Os fonogramas de *Saudades de Guará* gravados por Jacob do Bandolim e por Silvério Pontes trazem diferenças significativas na interpretação e no tratamento dos elementos musicais. Na gravação de Jacob, observa-se uma ornamentação características do bandolim e que foram inseridas mais tarde na linguagem do gênero, marcada pelo uso consistente de arpejos, bordaduras, glissandos e cromatismos. Sua interpretação mantém um caráter mais direto, com predomínio de

articulação em staccato, ausência tenutos ou improvisação e pouco contraste na dinâmica. As três seções apresentam andamento estável, em torno de 108 BPM, o que reforça um fraseado ágil e articulado, característico da linguagem bandolinística.

Já a interpretação de Silvério Pontes apresenta maior variedade expressiva e explora de maneira mais abrangente os recursos do trompete, trazendo assim para uma linguagem mais idiomática. Sua abordagem destaca-se pelo uso mais amplo de articulações, como legato, tenuto e portato, além da presença dos glissandos e maior diversidade dinâmica como recurso interpretativo, especialmente na parte C, onde surge o contraste entre *mezzo-forte* e *mezzo-piano* e a inclusão de uma parte improvisatória. O andamento mais moderado da gravação de Silvério, aproximadamente 98 BPM, possibilita um fraseado mais espaçado e expressivo, permitindo maiores possibilidades nas articulações e dinâmicas. Também foi constatado através da análise a presença de variações melódicas e temáticas, principalmente nas partes A e C.

Jacob apresenta uma interpretação marcada por uma articulação mais marcada, característica do instrumento e pela ornamentação tradicional típica do choro, já Silvério desenvolve uma leitura mais flexível, com maior diversidade expressiva e maior liberdade interpretativa. As diferenças entre as duas gravações evidenciam tanto as particularidades estilísticas de cada músico quanto às possibilidades oferecidas pelos dois instrumentos.

Considerações finais

Houve um hiato de 30 anos de trompetistas “chorões”, que conta a partir da morte de Bomfiglio 1940 até o começo dos anos 70, logo após esse período segundo Júnior e Borém (2014, p.6), houve um resgate do gênero por meio de ações como o show *Sarau com Paulinho da Viola, Copinha e o Conjunto Época de Ouro*. Vale destacar também, que o choro a partir da década de 50 começa a compartilhar seu espaço com outros gêneros musicais emergentes da época.

“A tímida participação do trompete nos registros sonoros e iconográficos pode ter várias explicações. no final da década de 1950, o choro passa a compartilhar seu espaço com a bossa-nova cantada ou instrumental e acaba experimentando um período de afastamento da indústria cultura que vai até a década de 1970. Essa falta de espaço somado ao óbito do Bomfiglio de Oliveira em 1940, as influências das big bands norte americanas, a fundação da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1931 e da Orquestra Sinfônica Brasileira, em 1940 possibilitou novas oportunidades de trabalho, sendo crucial para contribuir com a escassez dos trompetistas no contexto da música popular urbana, principalmente no ambiente do choro. Aparentemente, pelo que se pode notar nos registros sonoros das décadas em questão, os trompetistas passaram a se dedicar mais ao repertório das big bands, a outros gêneros musicais com mais destaque no mercado fonográfico ou até mesmo ao repertório orquestral.” (VARELA, 2024, p.28).

Diante da comparação entre as duas gravações, observa-se que a versão de Jacob do Bandolim, embora mais antiga e realizada com recursos tecnológicos limitados, apresenta uma interpretação que preserva integralmente a linha melódica e mantém a tonalidade original do trompete como referência. Obviamente, sua interpretação incorpora o vocabulário técnico e expressivo característico do bandolim, utilizando de sua habilidade e virtuosismo para construir a sua interpretação que está alinhada com a tradição do gênero.

Por outro lado, a gravação de Silvério Pontes traz uma abordagem com mais nuances e recursos expressivos, fazendo com que essa combinação permita que elementos como dinâmica, articulação e variações melódicas - possivelmente imaginados por Bomfiglio de Oliveira para a obra - se manifestem com maior clareza. Dessa forma, o registro de Silvério contribui para uma interpretação

idiomática, apresentando características que se aproximam das intenções expressivas implícitas na escrita de Bomfiglio.

Tanto Jacob do Bandolim quanto Silvério Pontes desempenharam papéis importantes no resgate e na difusão da obra de Bomfiglio de Oliveira, cada um atuando em seu contexto histórico e com os recursos disponíveis em sua época. Suas contribuições são relevantes para a música brasileira e, em especial, para o gênero choro, pois evidenciam diferentes possibilidades de interpretação e desenvolvimento estético. Além disso, cada registro reafirma o papel do bandolim e do trompete na consolidação e evolução do choro.

Os principais objetivos desta monografia foram evidenciar as diferenças e semelhanças idiomáticas e expressivas entre dois instrumentos de naturezas distintas, na interpretação do choro *Saudades de Guará*, de Bomfiglio de Oliveira. Por meio desta pesquisa, buscou-se compreender como cada intérprete explora as possibilidades expressivas e os recursos técnicos de seu instrumento, destacando, de maneira didática e objetiva, os pontos que divergem e convergem em cada interpretação.

Além disso, a pesquisa mostra a relevância de Bomfiglio de Oliveira no desenvolvimento do trompete como instrumento solista no choro, na expansão de sua linguagem e na ampliação do repertório do gênero, por meio de uma escrita que explora as possibilidades idiomáticas do trompete, visto que a obra analisada apresenta elementos técnicos e expressivos que a caracterizam como uma composição voltada para o trompete, mas que não exclui outras possibilidades de interpretação, como a realizada por Jacob do Bandolim.

Dessa forma, o legado de Bomfiglio de Oliveira permanece vivo na memória musical brasileira, não apenas pelas suas composições marcantes, mas também pela influência que exerceu sobre gerações de músicos. Sua trajetória, marcada por talento e dedicação à música brasileira, é celebrada até os dias de hoje por intérpretes como o já citado trompetista Silvério Pontes e pelos clubes de choro de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, importantes para o trabalho de pesquisa histórica e musical do gênero, mantendo assim o choro e o legado de Bomfiglio vivo, valorizando e dando cada vez mais relevância a sua obra.

Referências bibliográficas

ADLER, Samuel. **The study of Orchestration**. Nova York. W. W. Norton & Company, Inc., 1928.

ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

BONIFÁCIO, Walyson Roberto de São Severino. **O trompete no gênero musical choro: breve panorama histórico e norteadores didáticos para trompetistas**. 2011. Monografia - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2011.

BONFIGLIO de Oliveira. *in: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. 2023, São Paulo: Itaú Cultural.

CORTES, Almir. **Jacob do Bandolim: um estilo interpretativo no choro**. *in: ANPPOM*, nº15, 2005, Rio de Janeiro, p 463-469.

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

JÚNIOR, Antônio Figueiredo. **Configlio de Oliveira: O Piston Mágico do Brasil**. 1ª edição. [S.I.], 2024.

JUNIOR, Pedro Francisco Mota. **Dois estudos de caso do trompete no choro: Flamengo de Bonfiglio de Oliveira e Peguei a reta de Porfírio Costa**. 2011. Dissertação (Mestrado em música) - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2011.

JÚNIOR, Pedro Francisco Mota; BORÉM, Fausto de Oliveira. **O trompete no choro: um panorama etnográfico entre os inícios dos séculos XX e XXI**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. 24, 2014, São Paulo. Anais...São Paulo, 2014. p. 1-8.

KORSAKOW, Nicolas Rimsky; STEINBERG, Maximilian; AGATE, Edward. **Principles of Orchestration**: with musical examples drawn from his own works. Nova York, Kalmus, 1912.

LENHARI, João Luiz Januário. **O trompete no choro: estratégias para resolução de problemas técnico musicais relacionados à performance do gênero no trompete**. *in: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, nº27, 2017, Campinas, p.1-8.

OLIVEIRA, Marcelo Rodrigues; RODRIGUES, Michele de Almeida Rosa. **O choro: experiências compartilhadas entre docentes e alunos do curso de formação em música da FAMES**. *In: XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, nº31, 2021, João Pessoa, p. 1-10.

PALOPOLI, Cibele. **Identificação de padrões rítmicos sincopados em melodias de Choros**. *in: XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, nº29, 2019, Pelotas, p.1-10.

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

SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário Grove de Música** – edição concisa. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1994.

SÈVE, Mário. **Choro: gênero ou estilo?** *in: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, nº26, 2016, Belo Horizonte, p 1-10.

SÈVE, Mário. **FRASEADO DO CHORO: uma análise de estilo por padrões de recorrência**. 2015. Dissertação (Mestrado em música) - Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. 7ª edição, Editora 34. [S.I.], 2013.

VARELA, Juan Lucas Neves. **Trompete no choro: abordando o estilo interpretativo de Silvério Pontes**. 2024. Dissertação (Mestrado em música) - Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2024.