

Ginga 57: a interpretação de Moacyr Portes

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Choro patrimônio cultural do Brasil: desafios e estratégias

Helder Rocha¹

Universidade do Estado de Minas Gerais

helder.rocha@uemg.br

Resumo. Este trabalho apresenta um estudo interpretativo da obra *Ginga 57*, de Moacyr Portes, utilizando a partitura original e a interpretação gravada em disco no ano de 1961. Foram analisados os signos encontrados na partitura e as ações adotadas pelo intérprete para convertê-los em sons na gravação, identificando, assim, as semelhanças, igualdades e diferenças interpretativas entre esses dois materiais. O material selecionado para pesquisa pertence ao acervo da Rádio Inconfidência, diante disso, é apresentado um breve histórico da Rádio e a trajetória profissional de Portes. Como resultados da análise comparativa entre partitura e interpretação gravada de *Ginga 57*, espera-se obter possíveis formas de leitura do texto musical que evidenciem as estratégias interpretativas e a utilização de elementos pertinentes ao gênero musical da peça que não constam na partitura.

Palavras-chave. Interpretação musical, análise musical, Rádio Inconfidência, *Ginga 57*, Moacyr Portes.

Ginga 57: the Interpretation of Moacyr Portes

Abstract. This paper presents an interpretative study of Moacyr Portes's work "Ginga 57," using the original score and the 1961 recording. The signs found in the score and the actions adopted by the interpreter to convert them into sounds in the recording were analyzed, thus identifying the similarities, similarities and interpretative differences between these two materials. The material selected for research belongs to the Rádio Inconfidência collection; therefore, a brief history of the radio station and Portes's professional career are presented. The comparative analysis between the score and the recorded interpretation of "Ginga 57" hopes to yield possible interpretations of the musical text that highlight the interpretative strategies and the use of elements pertinent to the piece's musical genre that are not present in the score.

^{1 1} O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001



Keywords. Musical Interpretation, Musical Analysis, Rádio Inconfidência, *Ginga 57*, Moacyr Portes.

Análise interpretativa

Quando o intérprete elabora a execução de uma obra musical, ele pode adicionar uma série de nuances interpretativas que evidenciam, em maior ou menor grau, os elementos simbólicos que compõem o texto musical. De acordo com Kuehn (2012, p. 10), a “interpretação designa, em música, a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma a imagem de texto ou partitura”. Desta forma, uma mesma obra executada por diferentes intérpretes revela singularidades interpretativas distintas que representam as ideias do compositor.

Diante dos sinais encontrados no texto musical, o intérprete elabora sua concepção da peça experimentando e balanceando as dinâmicas, as agógicas e outros recursos interpretativos contidos na partitura, isto é, fazendo escolhas. Isso porque o trabalho de elaboração de uma interpretação não é completamente informado pela partitura; logo, a interpretação depende das decisões do instrumentista. Segundo Kuehn, “a relação de texto [partitura] e música [som] é precária e paradoxal. Por isso, o texto não passa de um registro rudimentar da composição” (KUEHN, 2012, p. 16). Kuehn diz ainda que, “antes de que possa ser reproduzida adequadamente, a composição precisa ser compreendida em seus mais diversos parâmetros e aspectos” (KUEHN, 2012, p. 17) e, nesse sentido, na elaboração de interpretação, vale também considerar as informações sobre o compositor, obra, estilo, período histórico e gravações para complementar a leitura que se faz da partitura. Essas informações somadas ao texto musical notado na partitura podem orientar o intérprete sobre as práticas musicais convencionadas de um determinado estilo ou momento histórico, as quais, por serem de conhecimento geral dos músicos da época, não eram grafadas na partitura.

Diante dessa perspectiva, esta pesquisa é focada nas decisões ou escolhas tomadas pelo intérprete em relação ao texto musical. Considera-se aqui as possibilidades de interpretação que um texto pode receber, uma vez que, de acordo com Eco (1995, p. 45), “um texto é um universo



aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas interconexões". Dessa forma, as múltiplas leituras realizadas sobre um texto musical permitem o surgimento de significados diferentes contidos nele.

O material selecionado para esta pesquisa interpretativa, partitura e gravação de *Ginga 57*, pertence ao Acervo da Rádio Inconfidência (ARI). Este acervo, que está sob a guarda da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, é constituído, em parte, por partituras das décadas de 1950 e 60.

Considerando as limitações do texto musical (partitura), o distanciamento histórico e as informações relacionadas ao estilo de uma obra, surge o questionamento: Quais elementos interpretativos e estilísticos comuns nas práticas musicais daquela época foram utilizados em *Ginga 57* e não estão notados na partitura?

Para responder a essa questão, propusemos um estudo comparativo entre a partitura e a gravação da sua interpretação. Espera-se que o registro da *performance* de *Ginga 57* e a análise comparativa com a partitura permita identificar quais escolhas interpretativas foram empregadas e quais elementos característicos pertencentes ao gênero musical não estão notados na partitura.

A Rádio Inconfidência e Moacyr Portes

A Rádio Inconfidência é uma das rádios mais tradicionais de Belo Horizonte (MG). Fundada em 1936 pelo governo de Minas Gerais, a rádio nasce com a missão de contribuir para a integração cultural do Estado. Nos anos iniciais, a Inconfidência veiculava programas dedicados à literatura universal e, para diversificá-la, abriu-se espaço para os programas de música erudita. Campelo (2010, p. 288) diz que nos anos 1940, programas musicais transmitidos ao vivo como *Ao Compasso da Saudade*, *Hora de Antigas Melodias*, *No Mundo do Jazz* e *Visões Portenhas* fizeram muito sucesso e isso colaborou para a criação dos grupos musicais da Rádio.

A Inconfidência, que inicialmente era considerada uma emissora destinada à elite (PRATA, 2010, p. 143), passou a produzir programas com o intuito de ampliar sua audiência, como radioteatros e novelas (GUIMARÃES, 2014, p. 33). No livro *O Gigante do Ar*, o radialista Luiz Rodrigues fala sobre os programas de auditório da Inconfidência que eram de



grande popularidade. Segundo ele, “metade da programação era dedicada à música em discos, na outra metade, apresentações ao vivo, com quatro orquestras e dois conjuntos regionais da própria Rádio” (PARREIRAS, 2014, s.n.). Logo, com produção de arranjos para estes grupos musicais, originou-se um rico acervo. Dentre os gêneros musicais em voga nesta época, o samba se destaca com o maior número de arranjos. Campos (2023, p. 5) diz que o “samba é um dos gêneros mais presentes no catálogo”, e continua: “os sambas instrumentais nos interessam particularmente, por apontarem para o universo do choro no período em questão”. A obra selecionada para este trabalho, *Ginga 57*, foi gravada no disco *Os Vitoriosos 25 anos da Rádio Inconfidência*². *Ginga 57* é instrumental e possui duas classificações quanto ao gênero: Samba e choro. Sendo assim, esta obra se encaixa dentro da proposta deste trabalho que é realizar uma investigação para identificar os recursos interpretativos e as características do gênero evidenciados por Portes ao interpretá-la.

Moacyr Portes foi músico contratado da Inconfidência e exerceu as funções de diretor, compositor, arranjador e regente na Inconfidência. Orquestrou músicas de diversos gêneros, os mais presentes em suas partituras são samba, valsa, baião, bolero e fox. Data de 1952 o arranjo mais antigo assinado por ele no catálogo da Inconfidência. A música é *Canção de Natal*, da compositora Ligia Lira. O arranjo de um samba do compositor Bola Sete chamado *Gingadinho*, de 09 de agosto de 1970, foi um dos últimos escritos por Portes na Inconfidência. Essa data coincide com o declínio das transmissões musicais ao vivo dos programas de auditório (GUIMARÃES, 2014, p. 42). Em setembro de 1957, a revista *Alterosa*, ressaltou a atuação de Portes:

Como diretor musical da Rádio Inconfidência, o maestro Moacyr Portes é um dos mais destacados músicos do cenário radiofônico de Minas Gerais. Seus arranjos já são divulgados e bem conhecidos em todo país, recebendo elogiosas referências da crônica especializada e dos próprios mestres da música. Além de diretor musical, o maestro Moacyr Portes é também regente da Orquestra Melódica da PRI-3, que apresenta um repertório sempre variado e agradável. Suas audições têm grande público. (ALTEROSA, 1957, p.86)

² Disco comemorativos de 25 anos da Inconfidência do ano de 1961. A gravação conta com a participação da Orquestra da Rádio Inconfidência sob a regência e direção do maestro Portes.



Em entrevista a Carvalho (2014, p. 38), Ricardo Parreiras, funcionário da rádio, diz que nos anos 70 “Portes saiu da Inconfidência quando se mudou para São Paulo para atuar na gravadora Continental.” Portes também trabalhou na gravadora Copacabana e na TV Paraná.

Gravação³ e partitura⁴

Ginga 57 é um samba instrumental, o arranjo foi escrito para orquestra formada por saxofones (alto, tenor e barítono), trompetes, trombones, piano, contrabaixo, bateria e percussão. A peça foi dedicada à Orquestra Popular da Rádio, também chamada de Orquestra de Danças; por conseguinte, entende-se que o arranjo foi inspirado nas músicas tocadas em bailes destinados à dança em pares, comuns a partir dos anos 1940. Sève (2016, p. 245), ao falar das influências do samba sobre o choro, cita os bailes, também conhecidos como gafieiras⁵, cujo repertório era diverso e a formação instrumental das orquestras semelhante à de *Ginga 57*. A este respeito Neuhaus diz que:

nas orquestras brasileiras, elementos da música americana já se faziam presentes na década de 30, não apenas na formação instrumental, como também nas técnicas de escrita para sopros, influenciadas pela harmonia seccional dos arranjos de orquestras americanas da “Era do Swing”, como a de Benny Goodman, Duke Ellington, Glenn Miller, Tommy Dorsey, entre outras. (NEUHAUS, 2016, p. 953)

Na partitura manuscrita de *Ginga 57* temos a capa e mais 15 páginas. Na capa (Figura 1), encontramos: número do arquivo; indicação para ser tocada pela Orquestra Popular; título; formação instrumental. Além disso, observa-se a descrição da forma da peça, os instrumentos e seus solos.

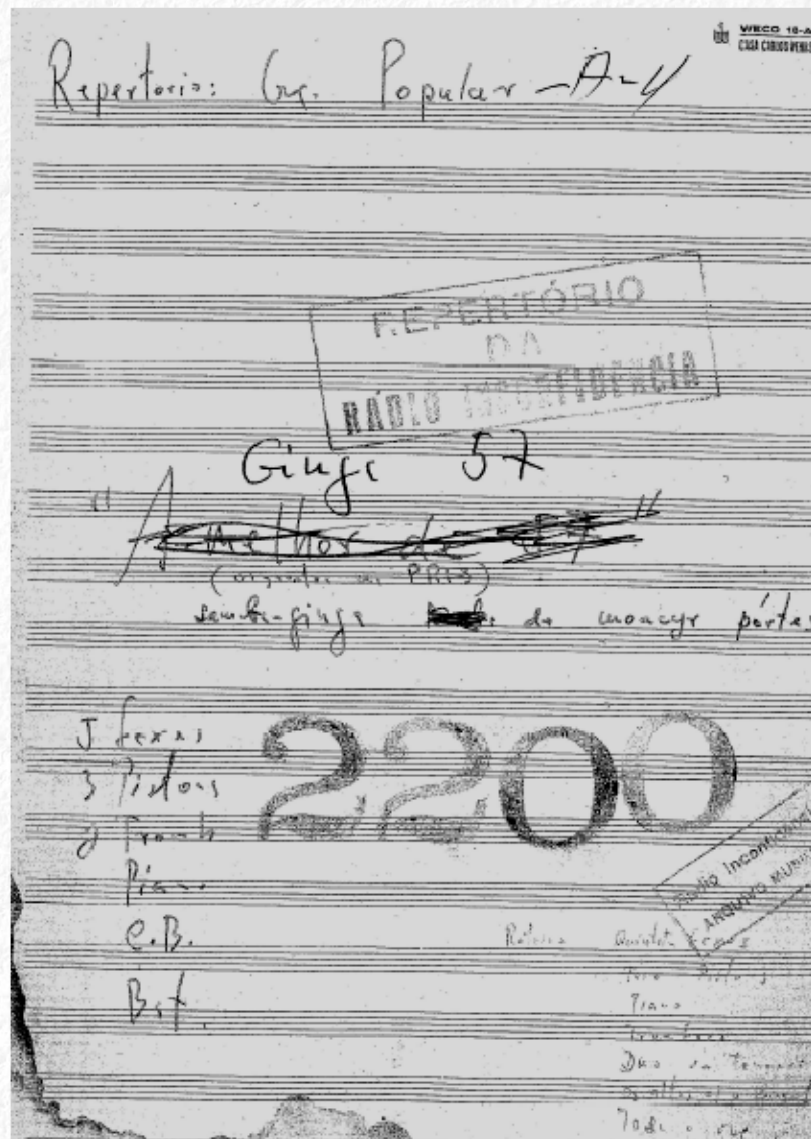
³ Para ouvir a gravação completa de *Ginga 57*, acesse: <https://youtu.be/Lp70wRJ1Ego>

⁴ A partitura completa da obra está disponível nos anexos I e II através do link: [GINGA 57: A INTERPRETAÇÃO DE MOACYR PORTES](#)

⁵ Inicialmente, denominaram-se gafieiras os locais onde, a partir de fins do século XIX, classes mais humildes podiam praticar danças de salão. Depois, passaram a designar também os próprios bailes. Na primeira metade do século XX, os bailes de gafieiras, com música ao vivo, foram aos poucos substituindo o som dos conjuntos de choro (à base de sopros, violão, cavaquinho e pandeiro) pelo estilo das *big bands* americanas, com trombones, trompetes, saxofones, piano, baixo e bateria (SÈVE, 2016, p. 245).



Figura 1 - Capa da partitura da obra *Ginga 57*



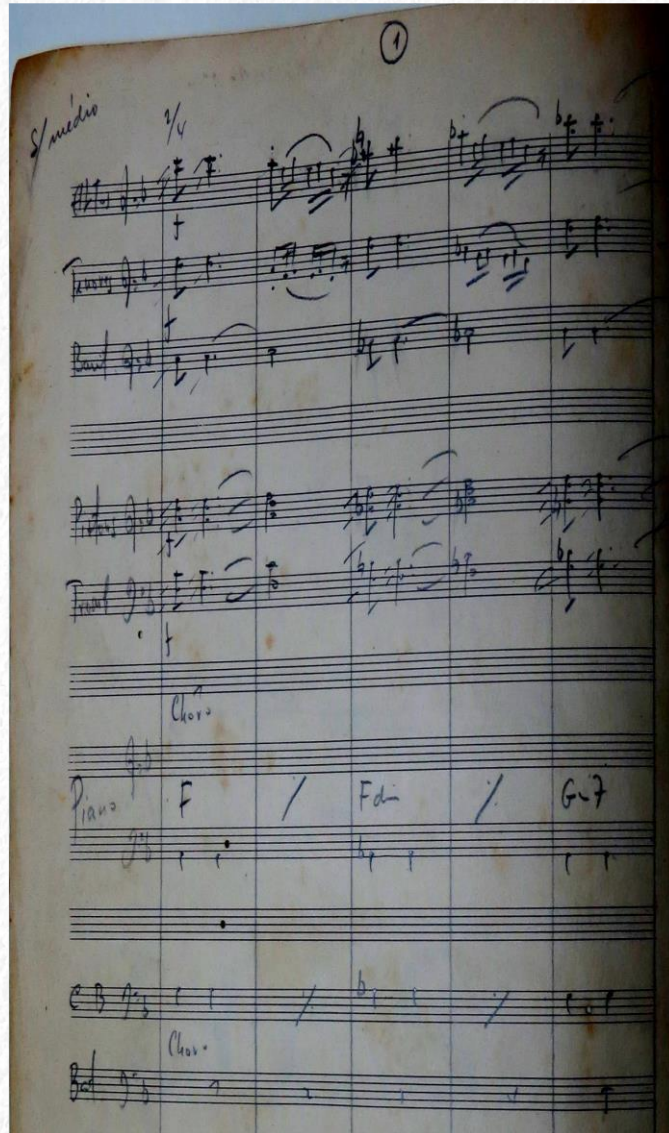
Fonte: ARI

Estudando a partitura, na página 1 (Figura 2) encontramos a classificação de *Ginga 57* quanto ao gênero. Portes a classifica como samba-médio no alto da página e escreve mais abaixo, na seção de acompanhamento, choro. Sobre esta proximidade dos gêneros Sève (2016, p. 245) diz que:

O choro no padrão sambado tornou-se também um estilo bastante presente nas danças de salão a partir dos anos 1940, quando bailes (ou gafieiras) passaram a ser animados por orquestras com baixo, piano, bateria e naipes de instrumentos de palhetas e metais — intercalando canções (com cantor) e

temas instrumentais, como sambas, sambas-canções, boleros, fox-trotes e outros gêneros, a maioria para serem dançados em par enlaçados.

Figura 2- Gênero da obra



Fonte: ARI

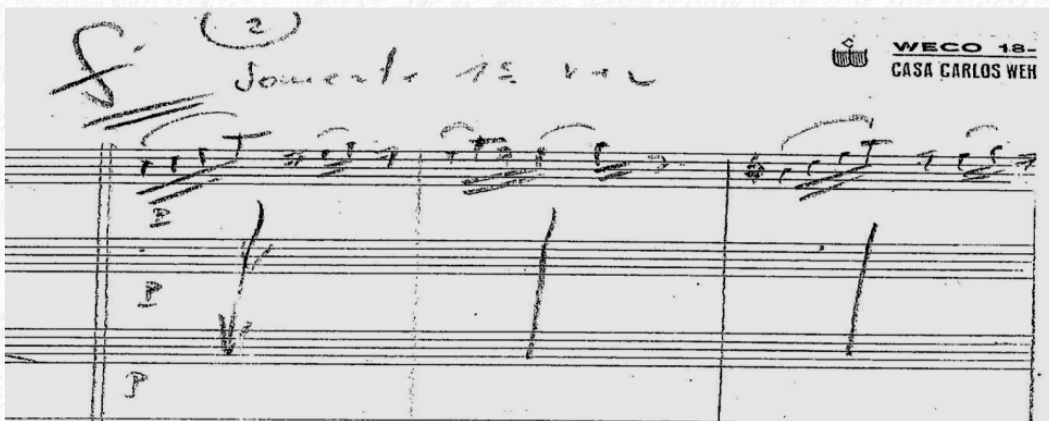
As colocações acima feitas por Neuhaus e Sève explicam a dupla classificação de gênero desta obra. No período retratado pelos dois, os chorões assimilaram as características rítmicas sofridas pelo samba e, ao mesmo tempo, os instrumentos de sopro foram incorporados



aproximando os grupos de choro às *big bands* americanas, o que também é uma característica de *Ginga 57*.

Continuando o estudo, destacamos, para melhor compreensão da partitura original, algumas simplificações adotadas na escrita musical justificadas pela celeridade de produção dos arranjos. Traços, setas e hastes de figuras de notação musical são encontrados na partitura representando dobramento de vozes, repetição de notas e pausas. Abaixo estão exemplos (Figuras 3 e 4) deste procedimento:

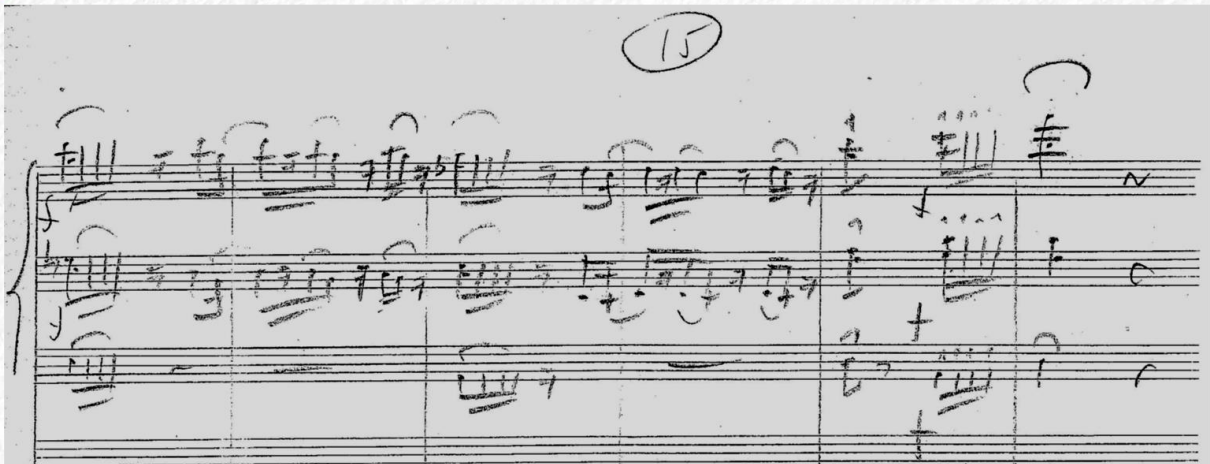
Figura 3 - c. 9-11, setas e traços indicam que todos os instrumentos tocarão a mesma melodia.



Fonte: ARI

Figura 4 - c. 81-86, as cabeças das notas são escritas uma vez, mas são tocadas no restante do grupo rítmico.





Fonte: ARI

Carvalho (2014) relata que “a maioria dos arranjos foram escritos a lápis pelos arranjadores e com uma grafia um pouco ‘desleixada’, provavelmente devido ao intenso ritmo de produção e à pressa com que estes eram escritos” (CARVALHO, 2014, p. 51). Posteriormente os copistas transcreviam de forma correta e legível. (CARVALHO, 2014, p.51)

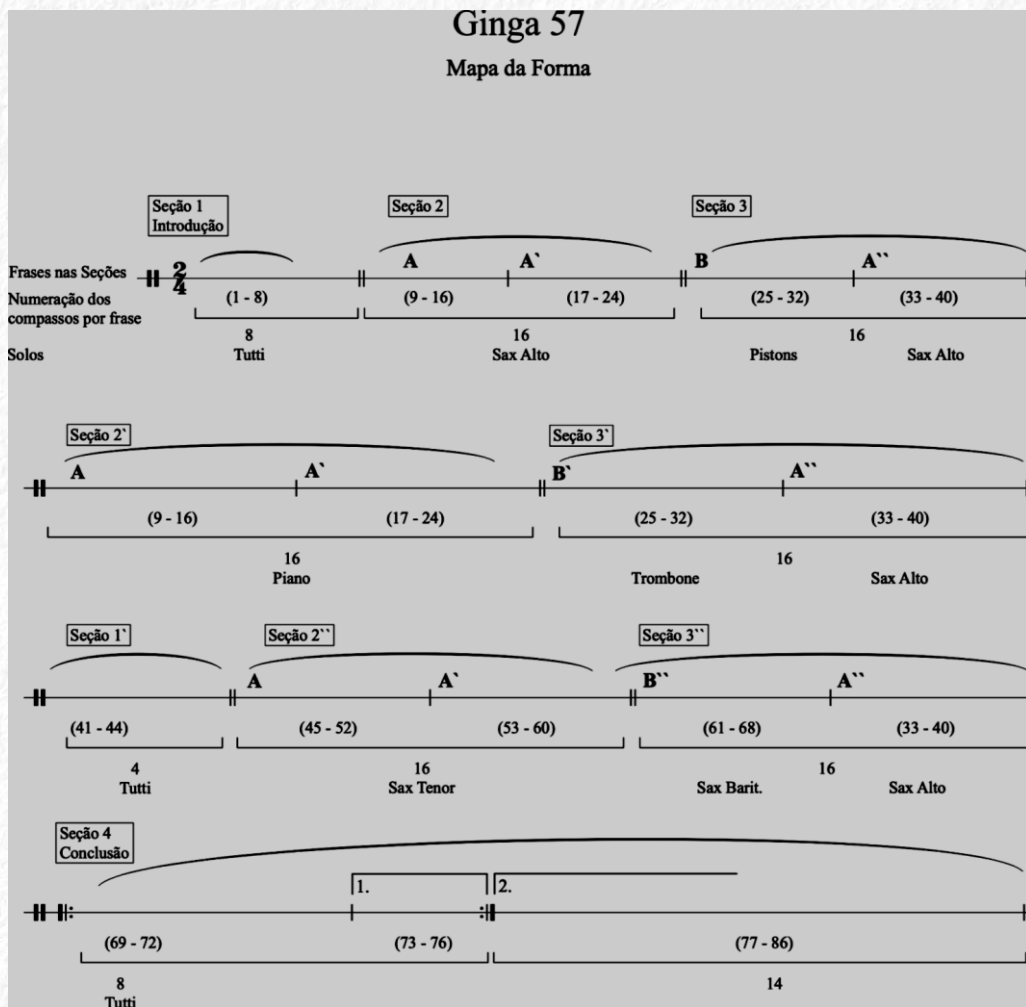
Análise de *Ginga 57*: identificação das escolhas interpretativas

Serão apresentadas agora análises de trechos⁶ da obra *Ginga 57* para demonstrar as opções interpretativas adotadas pelo maestro Portes para o registro fonográfico. Para esclarecer o leitor sobre localização destes trechos dentro da obra, segue o Mapa da Forma (Figura 5) com a identificação das partes a serem analisadas.

Figura 5: Mapa da forma - divide *Ginga 57* em seções.

⁶ O leitor poderá ouvir cada trecho analisado clicando no endereço eletrônico que consta na referência da imagem. Os áudios dos trechos têm a velocidade normal da gravação original e, em seguida, velocidade reduzida para melhor percepção das ações interpretativas.





Fonte: Esquema criado pelo autor

Introdução

A introdução da peça vai do compasso 1 a 8. Todos os instrumentos tocam nesse trecho; é um momento de grande densidade sob os aspectos do timbre e da intensidade sonora. No primeiro compasso (Figura 6), aparece a primeira escolha interpretativa em relação à dinâmica. Está escrito o sinal *f* (forte) embaixo de cada pentagrama dos sopros, logo, entende-se que todas as notas devem ser tocadas com muita intensidade. Apesar desta indicação na introdução, em uma escuta comparativa das intensidades realizadas na gravação, consideramos que a introdução foi tocada muito forte. O volume de som empregado equivale a um sinal de dinâmica mais intenso que corresponderia ao fortíssimo. Assim, percebemos que o sinal que

representa melhor este início é um *ff* (fortíssimo). Pela indicação descrita na partitura, a orquestra deveria tocar todas as notas da introdução com intensidade forte desde o seu início e, somente no compasso 9 (Figura 8), quando se inicia outra frase musical, haveria mudança de intensidade. No entanto, detectamos na gravação nuances de dinâmica na interpretação desses oito primeiros compassos que não estão escritos na partitura. Com isso, alguns fragmentos do trecho ganham mais destaque que outros, provocando contrastes e criando uma hierarquia entre eles. É possível notar, na gravação, que as primeiras notas da introdução já recebem variações de dinâmica. Há uma acentuação na colcheia inicial do *tutti* e nas notas longas (semínimas ligadas às mínimas) ocorre um decrescendo. Essa variação proporciona o destaque de um contracanto feito pelos saxes altos e tenores no compasso 2.

Partindo daí, podemos dizer que a gravação nos permite ouvir mais de um extrato sonoro, ou seja, há uma melodia em primeiro plano com notas longas, a qual soa mais forte ganhando maior evidência, e outra que se apresenta ao fundo com notas mais curtas e com menor intensidade, criando outro plano sonoro (Figura 7). Classificando estes planos sonoros sob o aspecto da intensidade, definimos o primeiro sendo tocado em *ff* e o segundo em *mf* (meio-forte).

Além da opção interpretativa feita pelo maestro Portes pelo uso da dinâmica, ao analisar a partitura, vemos que outros fatores contribuem para a divisão da introdução em dois planos sonoros. Um está atrelado à orquestração, pois, no primeiro extrato sonoro, todos os sopros atuam tocando com dobramento e divisão de vozes, enquanto, no segundo extrato, apenas os naipes de saxes altos e tenores tocam com dobramento das notas em oitavas. O outro fator pode ser atribuído à articulação diferenciada das notas do segundo extrato, nos compassos 2 e 4, os saxes altos e tenores tocam a primeira nota com um *staccati* seguido de um legato indicado por uma ligadura de expressão nas notas que seguem (Figura 6). Isso foi fielmente executado na gravação. Tal procedimento gera um contraste em relação às notas longas tocadas em *ff* pelo *tutti*. Podemos identificar visualmente a descrição acima do compasso 1 ao 4 (Figura 6), nos quais este procedimento é repetido.

O compasso 5 (Figura 6) começa com a mesma estrutura do compasso 1, colcheias acentuadas e semínimas ligadas às mínimas com decrescendo nestas últimas, porém, no compasso 6, o *tutti* é mantido com a orquestra tocando no primeiro tempo duas colcheias e, no segundo, uma tercina para a conclusão da introdução. Em relação aos sinais de interpretação na



partitura, as notas do compasso 6 (Figura 6) foram escritas com acentos de intensidade sobre elas; com isso, há uma intenção do maestro de aumentar a intensidade sonora até o compasso 7. Juntamente com esses acentos, na gravação, a orquestra ataca todas as notas dos compassos 6 e 7 (Figura 7) com *staccati*, que não estão escritos, gerando mais tensão e preparando para uma parada súbita da orquestra no sétimo compasso indicada pela palavra “breque”. Abaixo temos a partitura da escuta da introdução (Figura 7), reunindo as informações coletadas na audição da peça. A partitura da escuta contém todas as nuances interpretativas percebidas na audição da interpretação gravada. Para diferenciar os nossos sinais de interpretação dos sinais notados pelo maestro na grade, nós adotamos a cor vermelha para indicar tudo que ouvimos na gravação, mas não foi notado na partitura pelo maestro. Os sinais de interpretação escritos na partitura pelo maestro e que foram executados na gravação foram mantidos na cor preta:

Figura 6: Introdução da peça

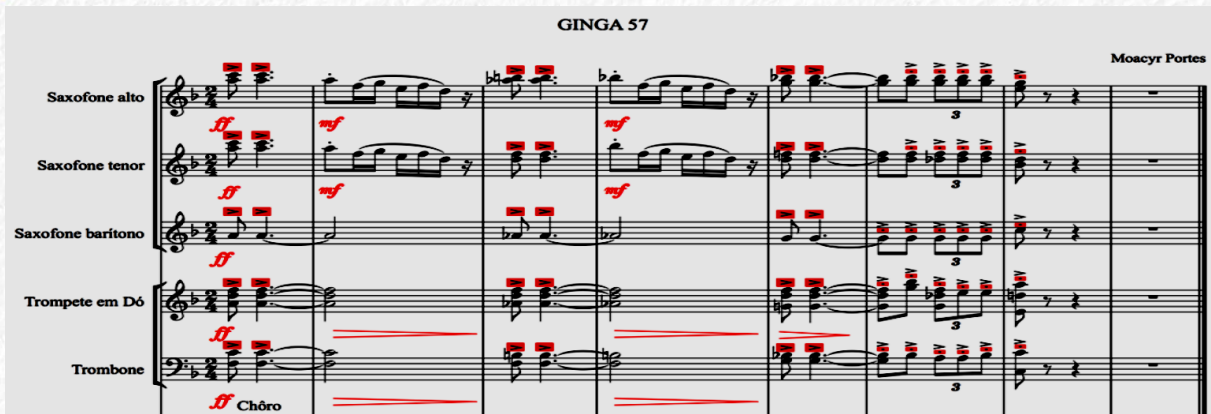


Fonte: ARI

Figura 7: Partitura da escuta, c. 1 a 8: Introdução. Os sinais destacados com a cor vermelha foram percebidos na gravação e anotados na partitura por nós. Os *staccati* dos compassos 2 e 4 mais os acentos dos compassos 6 e 7 foram escritos na grade pelo maestro e, por isso, foram mantidos na cor preta. Acesse para ouvir: <https://youtu.be/NqzXEMjeauw>

GINGA 57

Moacyr Portes



Fonte: partitura da escuta da obra

Seção 2: Exposição do tema

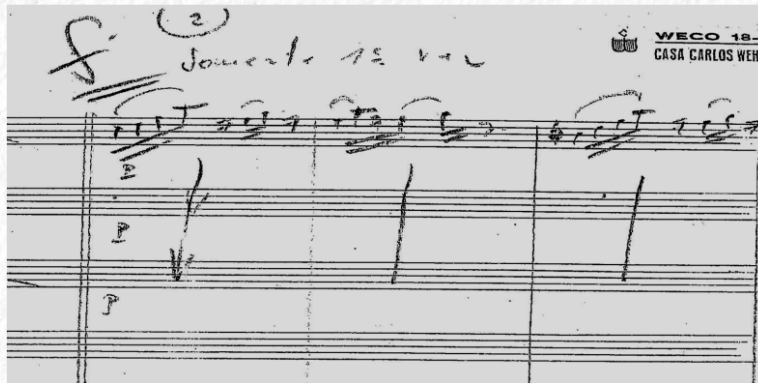
A seção 2 se inicia no compasso 9 e vai até o 24. São dezesseis compassos que vamos analisar integralmente e, depois, em partes menores para compreensão da interpretação empregada.

Após a parte introdutória ser executada com muita intensidade, a exposição da seção 2 da peça possui a indicação para ser tocada com a dinâmica *p* (piano), ou seja, tocar com pouco volume sonoro. Em comparação com a dinâmica de toda a peça, a partir da nossa escuta, consideramos que o maestro utilizou a dinâmica *mf*, logo, um volume maior que *p* como consta na partitura.

Somente os saxes tocam o tema neste momento. Na partitura, a dinâmica *p* prevalece para todos eles (Figura 8) e não há outro sinal indicativo de intensidade na exposição da seção 2. Os naipes de trompete e trombone não tocam em momento algum. Para o acompanhamento do tema na seção 2, somente o piano, o contrabaixo e a bateria. Optando por uma menor densidade sonora na exposição, o maestro provoca uma ambientação favorável para destacar a melodia do tema tocada pelos saxes. Em função do registro de cada instrumento, acontece, neste momento, o dobramento da melodia em oitavas, mas sem nenhuma divisão de vozes como ocorreu na introdução, aumentando o contraste entre as seções 1 e 2.

Figura 8: c. 9 a 11, início da exposição do tema



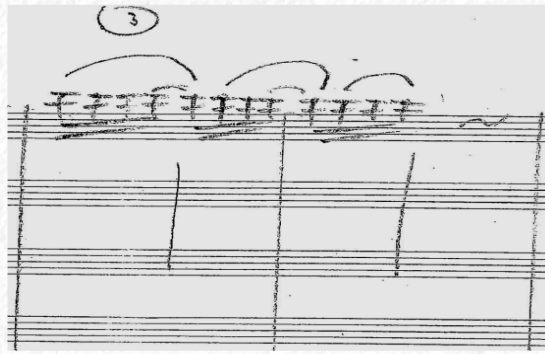


Fonte: ARI

Como dito anteriormente, analisando a partitura, entendemos que a estrutura melódica que compõe o tema na seção 2 pode ser subdividida em duas frases: frase A e frase A'. Essa denominação de A e A' ocorre pelo fato de serem quase idênticas, possuindo diferenças apenas nos seus finais. Estas frases têm o mesmo número de compassos e funcionam como pergunta e resposta. A frase A não é conclusiva, ela termina em suspensão sobre um acorde de dominante. Já a frase A' começa com a mesma melodia da primeira frase, repetindo as estruturas rítmicas e melódicas, contudo, nos dois últimos compassos, as notas são modificadas para uma conclusão no acorde da tônica.

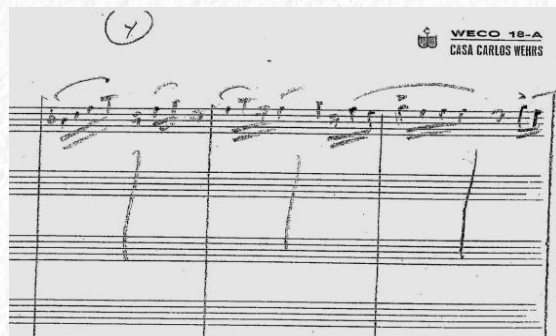
A partitura traz, no decorrer do tema, uma série de ligaduras sobre notas de alturas diferentes e de mesma altura (Figura 9) e alguns acentos (Figura 10). As ligaduras nas pequenas estruturas estão escritas por todos os dezesseis compassos enquanto os acentos aparecem no final da frase A'.

Figura 9: c. 15 e 16, ligaduras.



Fonte: ARI

Figura 10: c. 21 a 23, ligaduras e acentos nas notas



Fonte: ARI

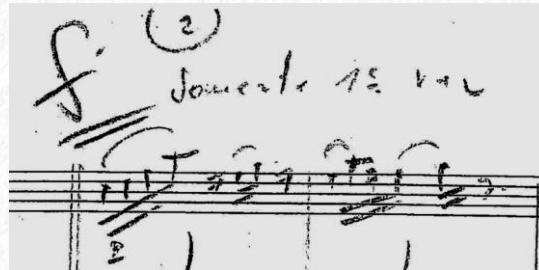
Tratando, agora, da escuta da gravação dessas duas frases, percebemos que elas têm os mesmos padrões interpretativos. As indicações escritas na partitura são realizadas e outras são acrescentadas. Tanto A como A' começam com a dinâmica *mf*, têm pequenas nuances nas articulações das notas e terminam com um decrescendo.

Identificamos na execução da peça que os conjuntos de notas que recebem as ligaduras são articulados com o efeito de *legato*. Porém, ao mesmo tempo, as notas desses grupos apresentam intensidades diferentes entre si, gerando uma movimentação no fraseado além do *legato*. Tomemos como exemplo a parte inicial da exposição do tema, compassos 9 e 10 (Figura 11), para analisarmos a interpretação que foi dada a ela. Nesses dois compassos, temos o motivo gerador do tema. Essa estrutura dos compassos 9 e 10 é repetida três vezes na primeira e na



segunda frases, sendo apenas seus dois últimos compassos diferentes para estabelecer a conclusão delas. Vejamos:

Figura 11: c. 9 e 10, ligaduras sobre as notas do tema



Fonte: ARI

Analisando a dinâmica na gravação (Figura 12), o fragmento de frase acima é executado em apenas um “gesto” e incide nesses dois compassos um crescendo e um decrescendo. Temos, ainda, a divisão desse fragmento em quatro grupos de notas que são definidos pela colocação das ligaduras, e esses grupos recebem igualmente nuances de dinâmica de acordo com o posicionamento delas. Na gravação, escutamos cada grupo sendo executado com o legato, e ainda, acentuações em determinadas notas. Então, na gravação, percebemos:

Figura 12: c. 9 e 10, partitura da escuta. Acesse para ouvir: <https://youtu.be/TfbTDAIgrp8>

(somente 1ª vez)

A printed musical score for measures 9 and 10, featuring three staves for saxophones. The parts are labeled on the left: '1º Saxofone Alto / 3º Saxofone Alto', '2º Saxofone Tenor / 4º Saxofone Tenor', and 'Saxofone Baritono'. The time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte), as well as articulation marks like slurs and accents. Red lines and boxes highlight specific groups of notes and dynamics across the staves.

Fonte: partitura da escuta da obra

No primeiro tempo do compasso 9, que possui um grupo de quatro notas em semicolcheias, detectamos que a primeira nota é tocada com mais intensidade e sua duração é um pouco maior que as demais, apesar de elas todas estarem notadas com o mesmo valor. Logo, sobre ela adicionamos uma barra de *tenuta* para demonstrar isso. Ocorre em seguida um pequeno crescendo que culmina na quarta nota que possui um pouco mais de volume. Fazendo uma comparação da execução dessas quatro notas, parece-nos que a primeira tem um pouco mais de peso e serve de impulso para a realização das outras, enquanto a última é o ponto de chegada e, por isso, ela ganha um pouco mais de volume. Temos, então, uma interpretação desse pequeno grupo de notas que enfatiza o ponto de partida e o ponto de chegada, da primeira até a quarta nota acontece um crescendo que pode ter sido adotado pelo maestro em decorrência do arpejo tocado no sentido ascendente.

O próximo grupo de notas está compreendido no segundo tempo do compasso 9. Como ocorreu no primeiro tempo, esse também está subdividido em quatro semicolcheias. Sua constituição é uma pausa, duas notas e uma pausa. As notas estão localizadas na segunda e na terceira semicolcheia do segundo tempo e possuem uma ligadura que as une. A escolha interpretativa dessas notas foi uma leve acentuação na segunda nota.

O terceiro grupo está no início do compasso 10. O grupo é formado por duas notas em semicolcheias e na gravação ouvimos a primeira nota mais leve e um apoio na segunda. Ainda no primeiro tempo do compasso 10, começa o último grupo que completa o motivo que é antecedido por uma pausa de semicolcheia na terceira parte desse tempo. Dessa forma, o último grupo abrange a quarta semicolcheia do primeiro tempo e a semicolcheia seguinte pertencente ao segundo tempo do compasso que é completado por uma pausa de colcheia pontuada. Percebemos menos volume sonoro nesse grupo em relação aos grupos anteriores, ainda assim, a primeira nota é um pouco mais leve e há um pequeno apoio na segunda. Na partitura de escuta, adicionamos um acento na segunda nota desse grupo e um decrescendo para corresponder à curva sonora descendente em relação ao início da frase.



Sendo assim, essa estrutura de dois compassos do tema apresenta nuances interpretativas na gravação que abrangem todo o conjunto e também partes menores de apenas duas notas. À vista disso, julgamos que, além das ligaduras já escritas nele, a interpretação realizada na gravação nos permite adicionar outra ligadura sobre todo o motivo, para representar o legato que é percebido na execução. Esse modelo interpretativo é repetido no decorrer das frases A e A' (Figura 14).

Outro recurso interpretativo utilizado pelo maestro Portes observado na gravação deste trecho foi o acento. Notamos claramente em dois momentos da seção 2 que a articulação de algumas notas é diferenciada por efeito de acentuações. Essas notas são atacadas com maior vigor, enquanto as seguintes são tocadas com menor intensidade, passando a ideia do decrescendo. Os acentos ocorreram nos compassos 15 e 16 (Figura 13) na frase A e compassos 23 e 24 na frase A'. Os sinais de acento correspondentes à interpretação realizada na gravação dos compassos 15 e 16 não constam na partitura original; desse modo, em nossa partitura da escuta, notamos:

Figura 13: c. 15 e 16, acentos nas notas: recurso interpretativo que não está na partitura original. Acesse para ouvir: <https://youtu.be/rmQzxc8IQkw>



1º Saxofone Alto
3º Saxofone Alto

2º Saxofone Tenor
4º Saxofone Tenor

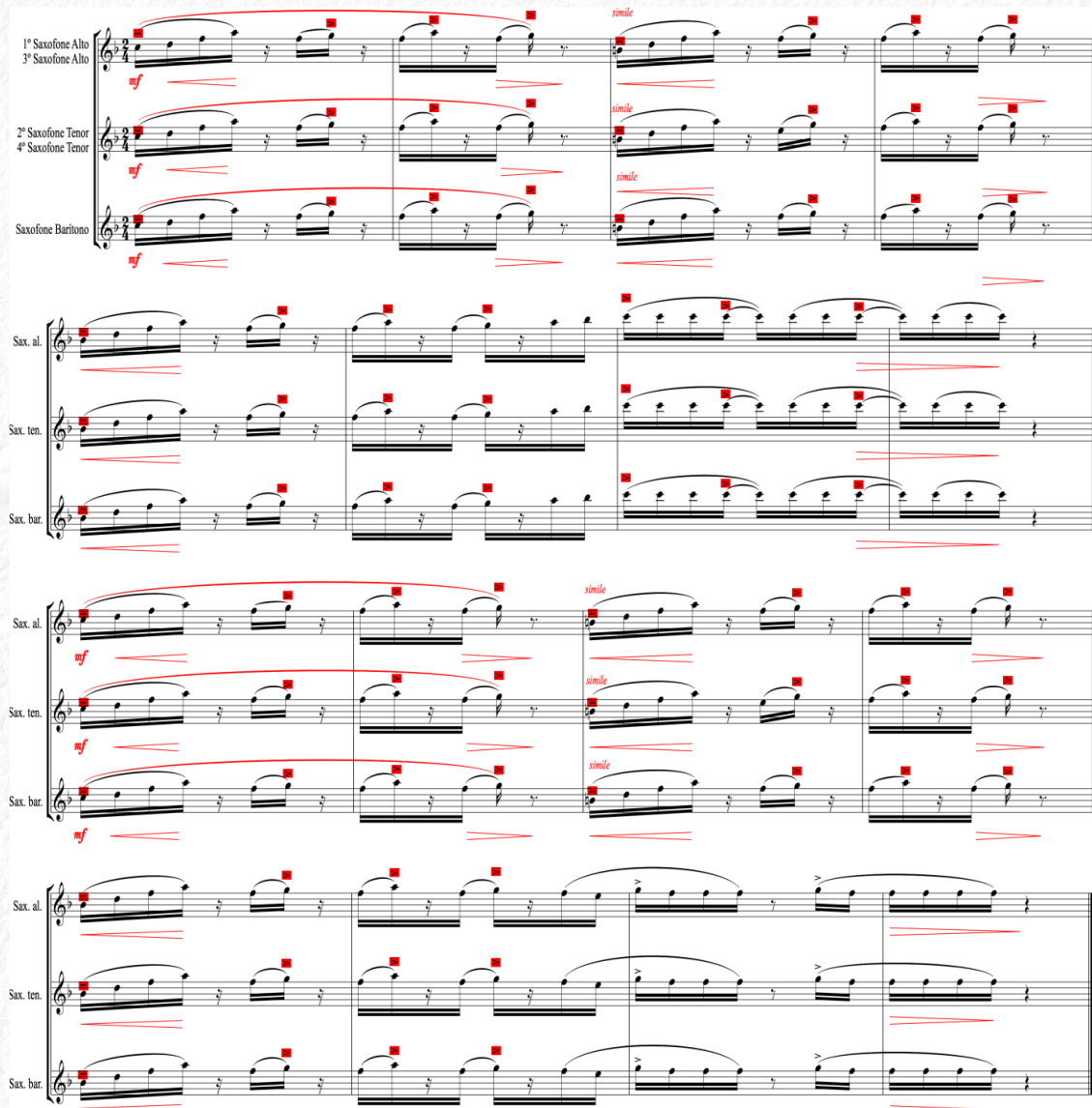
Saxofone Barítono

Fonte: partitura da escuta da obra

A princípio, o número de repetições do motivo no decorrer das duas frases que integram o tema poderia gerar monotonia; no entanto, a utilização de recursos interpretativos

ligados à articulação e dinâmica fazem com que o tema soe sempre de forma diferente e interessante.

Figura 14: Frases A e A' com sinais de interpretação da escuta – Acesse para ouvir: <https://youtu.be/KnNSz4R4ix8>



The image displays a musical score for saxophones, organized into three systems. The first system includes staves for 1st and 3rd Saxophone Alto, 2nd and 4th Saxophone Tenor, and Saxophone Baritone. The second and third systems are labeled 'Sax. al.', 'Sax. ten.', and 'Sax. bar.' respectively. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat. Performance instructions are provided in red: 'mf' (mezzo-forte) is indicated at the beginning of each staff in the first system, and 'simile' (simile) is indicated above the staves in the second and third systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: partitura da escuta da obra

Considerações finais

A pesquisa interpretativa realizada permitiu levantar dados para identificar a interpretação do maestro na gravação e confrontá-la com a partitura escrita por ele. **A comparação da gravação com a partitura de *Ginga 57* evidenciou que o maestro Portes, ao construir sua interpretação, partiu das informações que constavam na partitura e as ampliou, gerando mais contrastes.** A introdução é um exemplo: na partitura, as únicas anotações de interpretação são a dinâmica *p* e as ligaduras de frase. Utilizando-se dessas informações, Portes tocou as notas do *tutti* com acento, dinâmica em *ff* e decrescendo nas notas longas. Também criou outro estrato sonoro com a melodia tocada pelos saxes altos e tenores, empregando a dinâmica *mf*. Isso gerou contraste e separou melhor as duas melodias. Com essa interpretação, a partitura poderia receber mais sinais interpretativos do que os que estão na grade. A exposição da seção 2 também apresentou mais nuances interpretativas do que as que a partitura indica. As informações da partitura são a dinâmica *p*, ligaduras de expressão e acentos em algumas notas no final das frases A e A'. Na escuta da interpretação, observamos, nos dois primeiros compassos, um crescendo no primeiro tempo, sendo que a primeira das quatro notas foi tocada com uma *tenuta*; as notas seguintes são separadas em grupos de duas e tocadas com as ligaduras que constam na partitura original; porém, a segunda nota é sempre mais acentuada do que a primeira (diante dessa interpretação do maestro Portes, adicionamos os acentos às notas na partitura da escuta, pois, estes não constam na original). **Essa forma de tocar gerou um efeito de deslocamento do acento métrico do compasso que é característico do gênero samba** e, finalmente, essa pequena estrutura ganha um decrescendo. Esses recursos de interpretação são aplicados por todo o trecho de A, A' e também no A". Como se vê, verificam-se, nesses dois compassos da gravação, muitos elementos interpretativos que são pertinentes ao estilo do samba e que não estão notados na partitura. Além disso, observando a partitura em sua totalidade, encontramos síncores dentro dos tempos e entre os compassos; em algumas partes da peça, deparamo-nos com acentos em semicolcheias em posição par dentro da estrutura rítmica. Logo, **observamos em *Ginga 57* elementos do samba do estilo velho e do samba estilo novo. Este último foi assimilado pelos grupos de choro, conforme dito por Sève (2016), justificando a classificação feita por Portes em relação ao gênero da peça.** Acreditamos que com este estudo, conseguimos responder à pergunta inicial desta pesquisa,



porém, entendemos que esta investigação pode ser aprofundada para explorar mais dados e outras conexões desta obra com os gêneros musicais (samba e choro), além de mais apontamentos de interpretação comuns nas práticas musicais da época.

Referências

CAMPELO, Wanir. História sonora de uma cidade: Belo cenário para um novo Horizonte radiofônico. In: *O rádio entre as montanhas: histórias, teorias e afetos da radiofonia mineira*. Belo Horizonte: Fundac, 2010. p. 119–134. Disponível em: [o-rdio-entre-as-montanhas-livro-completo.pdf](#) . Acesso em: 06 set. 2025.

CAMPOS, Lúcia. ANDRADE, Paola. REIS, Márcio. SOUZA Mara. Confidências do acervo da Rádio Inconfidência: pesquisando o choro em Belo Horizonte. *ANPPOM*, São João Del-Rei, XXXIII, p.1-7, 2023. Disponível em: [2021-7763-1-PB.pdf](#) Acesso em: 28 jul. 2025.

CARVALHO, Guilherme Dias Melo. *A Rádio Inconfidência nos tempos do auditório*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais (Escola de Música), Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-9WUQWD>. Acesso em: 06 set. 2025.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GINGA 57. Moacyr Portes (Compositor). Orquestra da Rádio Inconfidência sob a direção de Moacyr Portes (interpretes). Rio de janeiro: ed. Copacabana, 1961. Long Play. Faixa do LP Os vibrantes 25 anos da Rádio Inconfidência.

GUIMARÃES, Rosângela de Mendonça. Um compromisso de origem: Minas cada vez mais mineira. In: *O Gigante do Ar: a história da Rádio Inconfidência narrada por Ricardo Parreiras e convidados*. Belo Horizonte: Rádio Inconfidência, 2014. p. 29–43.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Revista Acadêmica de Música*, [s. l.], v. 26, p. 7–20, 2012. Disponível em: [Interpretação –](#)



[reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da\(s\) prática\(s\) interpretativa\(s\) | Per Musi](#). Acesso em: 06 set. 2025.

NEUHAUS, Ítalo Simão. A música popular brasileira nas orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 50. *Anais do IV Simpom 2016 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, [s. l.], p. 948–957, 2016.

PARREIRAS, Ricardo. Tudo começou quando cantei na Escola de Rádio, em 1948. In: *O Gigante do Ar: a história da Rádio Inconfidência narrada por Ricardo Parreiras e convidados*. Belo Horizonte: Rádio Inconfidência, 2014. b. p. 48–69.

PRATA, Nair. Panorama do rádio em Belo Horizonte. In: *O rádio entre as montanhas: histórias, teorias e afetos da radiofonia mineira*. Belo Horizonte: Fundac, 2010. p. 129–154.

Rádio e TV. *Alterosa*. Belo Horizonte: Soc Editora Alterosa v. 265, p. 86, setembro. 1957. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=060135&PagFis=14988&Pesq=Moacyr%20portes>. Acesso em: 17 jan. 2019.

SÈVE, Mário. O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical. *DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*. UNIRIO, [s. l.], v. n. 17, p. 219–249, 2016.

