

Entre circulação e memória: Porfírio Costa e o apagamento historiográfico de um trompetista da Orquestra Tabajara

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Choro em foco: educação, acervos e performance em perspectiva patrimonial

Emanoel Lima

UFRN

emanoel.barros.104@ufrn.edu.br

Resumo. Este artigo investiga a discrepância entre a circulação da obra do trompetista e compositor paraibano Porfírio Costa e a incorporação de sua trajetória à historiografia do choro. Integrante da Jazz Tabajara, Costa atuou em instituições centrais da música brasileira e participou das redes profissionais que favoreceram a transferência de Severino Araújo e outros músicos nordestinos para o Rio de Janeiro. A pesquisa histórico-documental cruza fonogramas, partituras, manuscritos, periódicos, acervos particulares, depoimentos orais e obras historiográficas. O levantamento identificou 25 composições, vinte delas com gravações localizadas, documentando uma circulação multigeracional entre 1946 e 2020. A análise demonstra que Porfírio está ausente de determinadas sínteses panorâmicas, recebe menções breves em outras publicações e ocupa espaço mais substantivo em estudos especializados. O apagamento historiográfico não é entendido como supressão necessariamente deliberada, mas como sub-representação persistente, evidenciada pela distância entre circulação musical, reconhecimento entre pares e inscrição nas narrativas históricas do choro.

Palavras-chave. Porfírio Costa, Choro, Trompete, Historiografia musical, Apagamento historiográfico.

Title. Between Circulation and Memory: Porfírio Costa and the Historiographical Erasure of a Trumpeter from the Orquestra Tabajara

Abstract. This article examines the discrepancy between the circulation of the work of Paraíba-born trumpeter and composer Porfírio Costa and the incorporation of his career into the historiography of choro. A member of Jazz Tabajara, Costa worked in major Brazilian music institutions and participated in professional networks that facilitated the relocation of Severino Araújo and other Northeastern musicians to Rio de Janeiro. The historical-documentary research cross-examines recordings, scores, manuscripts, periodicals, private collections, oral testimonies, and historiographical works. The survey identified 25 compositions, twenty of which have known recordings, documenting multigenerational circulation between 1946 and 2020. The analysis shows that Costa is absent from some panoramic accounts, receives brief mentions in other publications, and gains more substantial attention in specialized studies. Historiographical erasure is understood not as necessarily deliberate suppression, but as persistent underrepresentation, evidenced by the distance between musical circulation, recognition among peers, and incorporation into historical narratives of choro.

Keywords. Porfírio Costa, Choro, Trumpet, Music Historiography, Historiographical Erasure.

1. Introdução

A historiografia do choro consolidou-se por meio de narrativas que selecionaram personagens, repertórios, formações instrumentais e espaços de atuação. Como observa Lima Rezende (2015, p. 88), essa escrita não constitui simples reunião neutra de fatos, mas resulta de operações de escolha e organização que conferem sentido ao passado do gênero. Assim, a circulação artística de um músico não assegura presença equivalente nas sínteses históricas.

Essa correspondência mostra-se desigual no caso do trompetista e compositor paraibano Porfírio Costa. Integrante da Jazz Tabajara, transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1941, atuou na Rádio Tupi, no Cassino Copacabana e na orquestra do maestro Fon-Fon, além de participar das redes profissionais que favoreceram a inserção de Severino Araújo e outros músicos nordestinos no mercado carioca. Sua produção circulou em discos, partituras, manuscritos, um EP lançado sob seu nome e regravações realizadas por diferentes gerações.

Sua presença na literatura, entretanto, é fragmentária: Porfírio está ausente de determinadas sínteses panorâmicas, recebe menções breves em outras publicações e ocupa espaço mais substantivo em estudos especializados sobre a Orquestra Tabajara, o trompete e a performance musical. Neste artigo, a expressão apagamento historiográfico não designa necessariamente uma supressão deliberada ou o desaparecimento completo de sua memória, mas a sub-representação persistente de uma trajetória diante da extensão documentada de sua atuação, de seu catálogo e da circulação de suas obras.

O artigo busca examinar essa discrepância, confrontando fontes fonográficas, musicográficas, periódicas e orais com obras gerais sobre o choro e pesquisas especializadas. Também discute, como hipóteses e não como causas definitivamente comprovadas, a dispersão documental, a atuação em ambientes coletivos, a centralidade conferida aos *bandleaders* e a posição lateral do trompete em determinadas narrativas do gênero.

2. Metodologia

A pesquisa adota uma abordagem histórico-documental organizada em duas frentes. A primeira reconstrói a trajetória profissional de Porfírio Costa e a circulação de sua obra mediante o cruzamento de periódicos, registros autorais, partituras, manuscritos, matrizes

fonográficas, discos, registros audiovisuais, acervos particulares e entrevistas com familiares, músicos e pesquisadores.

As fontes foram tratadas conforme sua natureza. Documentos contemporâneos aos acontecimentos foram utilizados para verificar dados profissionais, editoriais e fonográficos. Os depoimentos orais foram compreendidos como narrativas situadas de memória e confrontados, quando possível, com outras fontes. As conclusões resultantes desse cruzamento foram apresentadas como interpretações do pesquisador, enquanto explicações ainda não suficientemente demonstradas permaneceram como hipóteses.

A segunda frente examinou a presença de Porfírio na literatura sobre o choro, a Orquestra Tabajara e o trompete, considerando a presença ou ausência do músico, a extensão e o contexto das menções, os papéis profissionais atribuídos, as composições citadas e o escopo de cada publicação. Uma ausência foi considerada historiograficamente relevante apenas quando a obra analisada comportava músicos, instrumentos, repertórios ou formações diretamente relacionados à sua atuação. O apagamento historiográfico foi, portanto, caracterizado pela comparação entre essas representações e a documentação reunida, e não pela atribuição automática de intenção deliberada a autores ou instituições.

3. Porfírio Costa e os bastidores da história do choro

A documentação primária e a literatura especializada apresentam Porfírio Costa como instrumentista e articulador de redes profissionais da música brasileira popular¹ nas décadas de 1940 e 1950. Nascido em Campina Grande, em 1913, iniciou sua formação em 1926 com o maestro Severino Lima e, em 1931, transferiu-se para o Recife, onde integrou a orquestra de Nelson Ferreira na Rádio Clube de Pernambuco (Mota Júnior, 2011, p. 46). Posteriormente, retornou à Paraíba e participou da formação inicial da Jazz Tabajara, fundada em João Pessoa em 1935, estabelecendo seus primeiros vínculos profissionais com Severino Araújo (Leal, 1947, p. 5).

Em 1941, Porfírio transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde atuou na Rádio Tupi, no Cassino Copacabana e na orquestra do maestro Fon-Fon. Sua inserção nesses espaços também lhe permitiu auxiliar músicos nordestinos recém-chegados à capital federal. Um dos exemplos

¹ Neste trabalho, utiliza-se a expressão música brasileira popular em sentido amplo, compreendendo tanto repertórios vocais quanto instrumentais produzidos no contexto urbano brasileiro. A opção dialoga com Feitosa (2016), ao reconhecer a fluidez das fronteiras entre práticas instrumentais e cancionais na música popular, e com Nascimento (2008), que identifica o choro entre as principais matrizes históricas da produção instrumental urbana brasileira.



encontra-se na trajetória de K-Ximbinho, que cogitou retornar ao Nordeste diante das dificuldades iniciais de adaptação. Em depoimento reproduzido por Costa (2009), o músico recorda:

... eu tinha vontade de voltar, sabe, logo. [...] o Porfírio disse “eu quero te levar lá no ponto dos músicos” e lá fui eu. [...] comecei a escutar uma conversa que não me agradava. “eu gravei hoje com fulano [...] amanhã vou fazer um show com Carlos Machado”. Eu disse “viii, já num gostei desse negócio não, eu tô com vontade de ir embora amanhã, detesto esse negócio de auto-elogio [...]”. Porfírio disse “não, deixa isso pra lá, o negócio é assim mesmo”. [...] Eu disse “não, no norte num tem disso não, eu vou é voltar [...]”. Depois quando eu ensaiei [...] veio aquela empolgação do mestre [Fon-fon]. [...] No segundo ensaio em diante, eu já fiquei. Disse “não, vou deixar essas coisas que escutei pra lá, porque eu vim aqui foi pra aprender né e aqui é a escola que eu preciso”. Depois me habituei. (K-Ximbinho, 1975 apud Costa, 2009, p. 68-69).

O relato apresenta Porfírio como mediador entre o músico recém-chegado e os circuitos profissionais cariocas, evidenciando a importância das relações informais de acolhimento e orientação.

Essa atuação ganhou maior alcance na transferência da Orquestra Tabajara para o Rio de Janeiro. José Leal descreveu Porfírio como “um músico famoso, ex-integrante da orquestra de Fon-Fon, e a quem muito se deve da vinda para o Rio da Orquestra Tabajara” e registrou que ele havia conseguido contratos na Rádio Tupi e no Cassino Copacabana para Severino Araújo, além de outro para Geraldo Medeiros (Leal, 1947, p. 16, 33). O próprio Severino reconheceu essa participação: “Foi Porfírio quem me trouxe para o Rio, devo muito a ele” (Coraúcci, 2009, p. 54). Porfírio também o aconselhou a recusar uma proposta desfavorável do Cassino Copacabana, contribuindo para sua opção pela Rádio Tupi (Coraúcci, 2009, p. 56). Posteriormente, integrou a formação carioca da Tabajara ao lado de Geraldo Medeiros e Plínio Araújo.

A memória familiar acrescenta uma dimensão material a esse apoio. Maria da Penha Costa Santos, filha do músico, recorda que a residência da família, no bairro do Engenho de Dentro, serviu como ponto de acolhimento para integrantes da orquestra: “A Orquestra Tabajara ficou na casa da minha mãe. Minha mãe, lavando, cozinhando para eles, para eles trabalharem [...] no Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro” (Santos; Santos, 2026). Embora memorialístico, o depoimento complementa os registros sobre a articulação profissional de Porfírio, sugerindo que o auxílio aos músicos também envolveu apoio cotidiano.

Seu reconhecimento não se restringiu aos bastidores. Ao recordar sua formação no Nordeste, Odésio Jericó afirma: “Ficávamos esperando sair seus discos pra se ligar, pois esse

pessoal foi nossa referência no nordeste. E eu me liguei muito no Porfírio Costa devido àquela linguagem especial do Choro” (Gil, 2016, p. 97). O testemunho demonstra que sua maneira de interpretar o gênero permaneceu como referência para trompetistas de gerações posteriores.

A documentação iconográfica confirma sua circulação em ambientes profissionais de visibilidade. A edição nº 973 da *Revista Carioca* publicou uma fotografia em que Porfírio orienta Silvio Caldas ao trompete, acompanhada da legenda: “O maior seresteiro do Brasil, Silvio Caldas, é o menor pistonista... Assim nos faz pensar o gesto de Porfírio Costa, que, sem dúvida alguma, o admira como cantor” (Taylor, 1954, p. 39). A imagem registra sua proximidade com artistas de projeção nacional e o apresenta em posição de domínio do instrumento.

Figura 1 – Porfírio Costa orientando Silvio Caldas ao trompete



O maior seresteiro do Brasil, Silvio Caldas, é o menor pistonista... Assim nos faz pensar o gesto de Porfírio Costa, que, sem dúvida alguma, o admira como cantor.

Fonte: Taylor (1954, p. 39).

O conjunto das fontes apresenta Porfírio Costa como instrumentista reconhecido e participante relevante das redes que favoreceram a inserção de músicos nordestinos no mercado carioca. Essa atuação documentada contrasta com o tratamento reduzido ou fragmentário posteriormente recebido por sua trajetória em parte da literatura sobre o choro.

4. Circulação documental da obra

O cruzamento de matrizes fonográficas, selos, periódicos, partituras, manuscritos, registros audiovisuais e acervos particulares permitiu identificar 25 composições atribuídas a Porfírio Costa, das quais vinte possuem gravações atualmente localizadas. O catálogo reúne 21 choros, dois frevos, um baião e um choro-canção, distribuídos por diferentes suportes entre 1946 e 2020.

Tabela 1 – Resumo estatístico do catálogo de Porfírio Costa

Indicador	Quantidade
Composições identificadas	25
Com gravação localizada	20
Sem gravação localizada	5
Gêneros	21 choros; 2 frevos; 1 baião; 1 choro-canção
Obra de maior circulação	<i>Peguei a Reta</i> : pelo menos 17 registros independentes
Limites cronológicos	<i>Açude Velho</i> (1946); <i>Peguei a Reta</i> , Paulo Sérgio Santos Trio (2020)

Fonte: Elaborado pelo autor com base no catálogo cronológico produzido no âmbito desta pesquisa.

Estudos anteriores situaram em 1948 o início da produção fonográfica autoral de Porfírio. A consulta às matrizes da Continental permitiu recuar essa cronologia: *Açude Velho* foi lançado pela Orquestra Tabajara em abril de 1946, seguido por *Primeirão*, em julho do mesmo ano. Suas composições, portanto, haviam ingressado no mercado fonográfico dois anos antes de *Peguei a Reta*. A localização de outra gravação desta obra no LP *Um baixinho e seus oito baixos*, de Geraldo Correia, elevou para pelo menos dezessete o número de registros independentes conhecidos (Correia, 1964).

Outro documento central é o EP *O Chorão: Porfírio Costa e Seu Piston*, editado pelo selo Tiger em data ainda não identificada. O disco apresenta Porfírio como artista principal e intérprete de *Açude Velho*, *Peguei a Reta*, *Jurandaya* e *Urubu Baleado*. Diferentemente das gravações publicadas sob o nome de orquestras ou conjuntos dirigidos por outros músicos, o EP associa diretamente o trompetista à apresentação de seu repertório.

A circulação restrita do objeto físico evidencia-se na reação de Joatan Nascimento, intérprete que posteriormente gravou quatro composições de Porfírio. Ao visualizar a capa durante entrevista, declarou: “Eu nunca vi, rapaz. [...] Eu estou vendo isso pela primeira vez” (Nascimento, 2026). O depoimento não comprova um desconhecimento generalizado, mas mostra que a existência do EP não alcançara sequer um músico diretamente envolvido na transmissão posterior dessas obras.

Figura 2 – Capa do EP *O Chorão: Porfírio Costa e Seu Piston*



Fonte: Acervo do autor.

A circulação também ocorreu por fontes musicográficas. No acervo particular do trompetista Altair Martins foram localizadas cinco partituras publicadas: *Bamboleio Diferente*, *Dois Dias na Bahia*, *Nessa Reta Eu Não Vou*, *Saudoso Toda a Vida* e *Um Xavante na Gafieira*, além dos manuscritos de *Bizoquinha* e *Emplaquei os 60*. Em *Eu Choro Assim*, Joatan Nascimento realizou, em 2002, as primeiras gravações atualmente conhecidas dessas duas últimas composições e revisitou *Peguei a Reta* e *Passou*, evidenciando a relação entre preservação documental e reativação performática.

Peguei a Reta constitui o principal exemplo de circulação multigeracional. A composição atravessou diferentes períodos, instrumentos e formações, foi incorporada à série audiovisual *Brasil Toca Choro*, em 2018, e recebeu nova gravação do Paulo Sérgio Santos Trio,

em 2020 (*Brasil Toca Choro*, 2018; Paulo Sérgio Santos Trio, 2020). Embora essa permanência não tenha sido uniforme nem ininterrupta para todo o catálogo, parte da obra de Porfírio continuou sendo preservada, executada e regravaada ao longo de mais de sete décadas.

5. Entre circulação, memória e apagamento historiográfico

Os dados reunidos evidenciam uma discrepância entre a permanência da obra de Porfírio Costa na prática musical e a incorporação de sua trajetória às narrativas históricas do choro. Para compreender essa diferença, mostra-se útil a distinção proposta por Kerman (1983, p. 107, 112) entre repertório e cânone. Enquanto o repertório corresponde às obras mantidas em ação por intérpretes, programadores e instituições, o cânone depende também de operações críticas e historiográficas que atribuem valor e representatividade a determinados autores. Embora formulada originalmente no âmbito da música de concerto ocidental, essa distinção permite observar, de forma heurística, que a permanência de uma composição na prática dos músicos não assegura reconhecimento historiográfico equivalente ao seu autor.

A memória social não conserva indiscriminadamente todos os sujeitos e acontecimentos do passado. Burke (2008, p. 73) ressalta seu caráter seletivo e a necessidade de investigar os princípios que orientam aquilo que uma comunidade escolhe recordar. No caso do choro, essas escolhas manifestam-se na organização de gerações, linhagens instrumentais, repertórios exemplares e personagens centrais. Como argumenta Lima Rezende (2015, p. 88), a história do gênero resulta de operações narrativas que selecionam e articulam fatos, documentos e agentes, não de uma acumulação neutra de informações.

É nesse sentido que se emprega, neste artigo, a expressão apagamento historiográfico. O termo não indica que Porfírio Costa tenha desaparecido completamente da memória musical, nem pressupõe censura ou eliminação deliberada de seu nome. Designa o resultado cumulativo de seleções pelas quais sua trajetória foi incorporada de maneira fragmentária e desproporcional à extensão documentada de sua atuação profissional, de seu catálogo e da circulação de suas obras. Pode manifestar-se tanto pela ausência em determinadas sínteses quanto por menções laterais que preservam episódios específicos sem integrar o músico a uma narrativa biográfica e autoral mais ampla.

A ausência torna-se particularmente significativa em *Carinhoso etc.: história e inventário do choro*. A obra organiza a história do gênero por gerações, dedica atenção à Orquestra Tabajara e a Severino Araújo e registra diferentes pistonistas e trompetistas em sua narrativa e em seu inventário. Porfírio Costa, entretanto, não é mencionado. Essa ausência não



demonstra intenção deliberada de excluí-lo, mas revela que sua circulação profissional e fonográfica não foi convertida em presença numa publicação cuja estrutura comportava músicos, compositores, formações e repertórios diretamente relacionados ao seu campo de atuação (Vasconcelos, 1984).

A situação é diferente em *Choro: do quintal ao Municipal*. Henrique Cazes menciona Porfírio em dois momentos: ao atribuir-lhe participação no convite que levou Severino Araújo ao Rio de Janeiro e ao reconhecê-lo entre os compositores associados à fase das grandes orquestras, citando *Peguei a Reta*, *Passou e Açude Velho* (Cazes, 2010, p. 117-118). Não se trata, portanto, de ausência completa. Sua presença, contudo, permanece breve e subordinada à narrativa sobre Severino Araújo, a Orquestra Tabajara e as transformações orquestrais do choro. Aspectos como sua atuação como solista, o EP lançado sob seu nome, a amplitude do catálogo e a circulação posterior das composições não são desenvolvidos.

A representação reduzida também pode ser observada em publicações panorâmicas mais recentes. No *Almanaque do choro*, Porfírio não aparece na narrativa nem no índice onomástico, embora a obra apresente diferentes gerações, instrumentistas e ambientes profissionais do gênero (Diniz, 2003). Essa ausência pode ser relacionada a uma questão mais ampla identificada por Lopes (2021). Ao estudar o trompete nos primórdios do choro, o autor observa que, apesar da atuação expressiva de trompetistas nas bandas, nos grupos instrumentais e nas primeiras gravações, o instrumento se tornou pouco presente nas gravações, nos espetáculos e na literatura do gênero a partir da década de 1960. Os acervos fotográficos e fonográficos documentam, porém, uma participação histórica muito mais ampla do que aquela preservada pelas narrativas posteriores (Lopes, 2021, p. 1). Desse modo, a sub-representação de Porfírio não deve ser compreendida apenas como caso biográfico isolado, mas no interior de um processo mais amplo de redução da presença performática e historiográfica do trompete no choro.

O contraste torna-se mais evidente quando Lopes enumera trompetistas que participaram da consolidação do gênero — como Luiz de Souza, Albertino Carramona, Casemiro Rocha, Bonfíglio de Oliveira e Sebastião Cirino — e observa que alguns permanecem pouco mencionados nas pesquisas e desconhecidos até mesmo por trompetistas contemporâneos (Lopes, 2021, p. 6). Ao examinar a revitalização do choro a partir da década de 1970, o autor também identifica a ausência de trompetistas entre os instrumentistas e compositores frequentemente associados ao movimento, embora reconheça que as causas dessa retração ainda demandam investigação específica (Lopes, 2021, p. 7-8). O caso de Porfírio

integrada, portanto, uma tensão histórica mais extensa: o trompete participou dos processos de formação, gravação e difusão do choro, mas não preservou presença equivalente nas representações posteriores do gênero.

Em contraste com as sínteses panorâmicas, estudos dedicados à Orquestra Tabajara, ao trompete e à performance musical preservaram dimensões importantes de sua trajetória. Coraúcci (2009) registrou sua participação na transferência da Tabajara para o Rio de Janeiro; Mota Júnior (2011) conferiu tratamento analítico a *Peguei a Reta*; Gil (2016) documentou sua condição de referência para instrumentistas nordestinos; e Bonifácio (2023) reuniu testemunhos sobre seu virtuosismo e sua exploração das dificuldades técnicas do trompete. Esses trabalhos não devem ser compreendidos como participantes do apagamento, mas como etapas de uma reconstrução realizada a partir dos documentos disponíveis em cada momento. As lacunas de seus levantamentos revelam o caráter progressivo e necessariamente incompleto da pesquisa histórica.

O projeto *Brasil Toca Choro* oferece um exemplo particularmente revelador da diferença entre circulação e inscrição historiográfica. Em 2018, sua série audiovisual incluiu uma interpretação de *Peguei a Reta* por Aquiles Moraes, Nailor Proveta, Alessandro Penezzi e Edson Alves (*Brasil Toca Choro*, 2018). Entretanto, a publicação homônima lançada pela Fundação Padre Anchieta em 2019 não menciona Porfírio Costa nem apresenta o título da composição, embora relacione músicos participantes da série e se proponha a articular texto, fotografia, música e audiovisual na construção de um panorama histórico do choro (Fundação Padre Anchieta, 2019). A obra de Porfírio foi, assim, acolhida pela performance e pela salvaguarda audiovisual sem que seu compositor fosse incorporado à narrativa escrita do mesmo circuito institucional.

Esse caso permite falar em institucionalização assimétrica: uma composição pode ser gravada, transmitida ou incorporada a um projeto cultural sem que essas formas de presença resultem em reconhecimento biográfico e historiográfico proporcional. A permanência sonora não se converte automaticamente em memória textual, assim como a circulação institucional não garante que o autor seja integrado aos personagens utilizados para narrar a história do gênero.

A seleção do repertório também opera entre os intérpretes. Ao comentar os critérios que orientam suas escolhas no choro, Silvério Pontes declara: “Eu até nem gosto muito dos choros do Porfírio Costa porque parece que ele queria mostrar técnica” (Varela, 2024, p. 85). A fala registra uma reserva estética diante daquilo que o trompetista percebe como ênfase na

demonstração técnica. Percepção de elaboração técnica, preferência estética e adoção performática são processos distintos. Essa resistência pode ser considerada uma hipótese complementar para a circulação desigual do repertório, mas um único depoimento não permite convertê-la em explicação causal generalizável.

Os dados permitem formular hipóteses complementares para a sub-representação de Porfírio Costa: a dispersão de documentos entre diferentes acervos; sua atuação predominante em ambientes orquestrais e coletivos; a concentração das narrativas sobre a Tabajara na figura de seu maestro; a posição lateral do trompete em determinadas representações do choro; o deslocamento dos metais para histórias sobre *big bands*, gafieiras e jazz; e a seleção estética exercida pelos intérpretes. Esses fatores não devem ser compreendidos isoladamente nem como causas comprovadas, mas como mediações que podem ter condicionado a passagem entre circulação musical e legitimação historiográfica.

O caso de Porfírio Costa demonstra, assim, que o apagamento historiográfico não exige o desaparecimento absoluto do músico ou de sua obra. Suas composições foram gravadas e interpretadas por diferentes gerações; sua habilidade foi reconhecida entre trompetistas; e episódios de sua atuação profissional foram preservados em periódicos, depoimentos e estudos especializados. O apagamento manifesta-se na dissociação entre essas formas de permanência e sua incorporação desigual às narrativas gerais do choro: Porfírio foi conhecido, criticado, tocado e gravado, mas essas modalidades de circulação não se converteram em presença historiográfica proporcional.

6. Considerações Finais

Este artigo examinou a discrepância entre a circulação artística e documental da obra de Porfírio Costa e a incorporação fragmentária de sua trajetória às narrativas históricas do choro. O cruzamento de fontes também permitiu ampliar o conhecimento sobre sua atuação como trompetista, compositor e participante das redes profissionais que favoreceram a inserção da Orquestra Tabajara no Rio de Janeiro.

O levantamento identificou 25 composições atribuídas ao músico, das quais vinte possuem gravações localizadas. Essa produção circulou por fonogramas, partituras, manuscritos e registros audiovisuais entre 1946 e 2020. *Peguei a Reta*, obra de maior circulação documentada, apresenta pelo menos dezessete registros independentes. Esses dados demonstram que a produção de Porfírio não desapareceu da prática musical, embora sua permanência tenha ocorrido de forma desigual entre as diferentes composições.

A análise historiográfica revelou uma representação igualmente desigual. Porfírio está ausente de determinadas publicações panorâmicas, recebe menções breves, embora significativas, em Henrique Cazes e ocupa espaço mais substantivo em estudos especializados sobre a Tabajara, o trompete e a performance. O projeto *Brasil Toca Choro* sintetiza essa discrepância: *Peguei a Reta* integrou a série audiovisual, mas o compositor e a obra não foram incorporados ao livro produzido no mesmo circuito institucional. A presença performática, portanto, não se converteu automaticamente em inscrição historiográfica.

É nesse sentido que o artigo emprega a expressão apagamento historiográfico. O termo não designa supressão necessariamente intencional nem ausência absoluta, mas a sub-representação persistente produzida pela distância entre circulação musical, reconhecimento entre pares e legitimação narrativa. A documentação não permite estabelecer uma causa única para esse processo. A dispersão das fontes, a atuação de Porfírio em ambientes coletivos, a centralidade conferida aos *bandleaders*, a posição lateral do trompete em determinadas narrativas e as escolhas estéticas dos intérpretes constituem hipóteses complementares, não explicações definitivamente comprovadas.

A principal contribuição do estudo consiste em demonstrar que repertório, preservação documental, reconhecimento profissional e presença historiográfica são dimensões relacionadas, mas não equivalentes. A localização de novos fonogramas, o esclarecimento de divergências autorais e a gravação das obras preservadas apenas em partituras ou manuscritos poderão aprofundar o conhecimento sobre Porfírio Costa e sobre a participação dos trompetistas e das formações orquestrais na história do choro.

Referências

Livro

BURKE, Peter. História como memória social. In: BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 69-89.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

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

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

FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA. *Brasil toca choro*. Coordenação editorial de Mauricio Negro; organização de Yves Finzetto, Marquinho Mendonça e Roberta Valente. 1. ed. São Paulo: Cultura, 2019.

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

Trabalhos acadêmicos (TCC, relatórios, dissertações, teses)

BONIFÁCIO, Walyson Roberto de São Severino. *O trompete no gênero musical choro: breve panorama histórico e norteadores didáticos para trompetistas*. Ouro Preto, 2023. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2023.

COSTA, Pablo Garcia da. “Modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional”: tradição e inovação em K-Ximbinho (Sebastião Barros). Brasília, 2009. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

FEITOSA, Radegundis Aranha Tavares. *Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas*. João Pessoa, 2016. 167 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

GIL, Walmir de Almeida. *A improvisação de Odésio Jericó nos discos da Banda Mantiqueira: Aldeia, 1996; Bixiga, 2000; e Terra Amantiquira, 2005*. Campinas, 2016. 122 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

MOTA JÚNIOR, Pedro Francisco. *Dois estudos de caso do trompete no choro: Flamengo de Bonfiglio de Oliveira e Peguei a Reta de Porfírio Costa*. Belo Horizonte, 2011. 92 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

NASCIMENTO, Joatan Mendonça do. *Choro: a música popular instrumental brasileira: um estudo de caso sobre o Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes*. Salvador, 2008. 140 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

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

Artigo em periódico

KERMAN, Joseph. A few canonic variations. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 10, n. 1, p. 107-125, set. 1983.

LEAL, José. Música, maestro! *A Noite Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 665, p. 3-6, 8-9, 16, 33, 11 mar. 1947.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 65-96, jan.-jun. 2015.

TAYLOR, Daniel. Variedades musicais. *Revista Carioca*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 973, p. 38-39, 1954. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830259&pagfis=61026>. Acesso em: 11 jun. 2026.



Gravação de obra musical (áudio ou vídeo físico)

CORREIA, Geraldo. *Um baixinho e seus oito baixos*. Intérprete: Geraldo Correia. [S. l.]: Polydor, 1964. 1 disco de vinil (LP). Faixa 5: *Peguei a Reta*, de Porfírio Costa.

COSTA, Porfírio. *Açude Velho*. Compositor: Porfírio Costa. Intérprete: Orquestra Tabajara. Rio de Janeiro: Continental, abr. 1946. 1 disco sonoro (78 rpm), mono, face A. Disco Continental 15614-A; matriz 1376-1.

COSTA, Porfírio. *O Chorão: Porfírio Costa e Seu Piston*. Compositor e intérprete (piston): Porfírio Costa. [S. l.]: Tiger, [s. d.]. 1 disco de vinil (7 pol., 33 1/3 rpm). EP-TR-502.

COSTA, Porfírio. *Peguei a Reta*. Compositor: Porfírio Costa. Intérpretes: Porfírio Costa (piston) e Orquestra Tabajara. Rio de Janeiro: Continental, jul. 1948. 1 disco sonoro (78 rpm), mono, face A. Disco Continental 15934-A; matriz 1707.

COSTA, Porfírio. *Primeirão*. Compositor: Porfírio Costa. Intérprete: Orquestra Tabajara. Rio de Janeiro: Continental, jul. 1946. 1 disco sonoro (78 rpm), mono, face A. Disco Continental 15666-A; matriz 1463-1.

NASCIMENTO, Joatan Mendonça do. *Eu Choro Assim*. [S. l.]: Maianga Discos, 2002. 1 CD.

PAULO SÉRGIO SANTOS TRIO. *Peguei a Reta*. Rio de Janeiro: Kuarup, 2020. 1 CD.

Entrevistas fornecidas ao(à)s autore(a)s do trabalho e não disponíveis online

NASCIMENTO, Joatan Mendonça do. Entrevista a Emanuel Luizgino Barros de Lima. João Pessoa; Salvador, 20 maio 2026. Vídeo digital (plataforma Zoom). 03:12:50. Não publicada.

SANTOS, Maria da Penha Costa; SANTOS, Solange Costa. Entrevista a Emanuel Luizgino Barros de Lima. João Pessoa; São Paulo, 16 mar. 2026. Vídeo digital (plataforma Zoom). 01:24:02. Não publicada.

