



O trompete no choro: um panorama etnográfico entre os inícios dos séculos XX e XXI

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Pedro Francisco Mota Júnior
UFSJ – pedromota@ufsj.edu.br

Fausto de Oliveira Borém
UFMG – faustoborem@gmail.com

Resumo: Estudo etnográfico sobre o trompete no choro realizado em bandas de música, *jazz-bands*, *big-band* e grupos de formações diversas. São abordadas as atuações dos principais trompetistas nos distintos períodos da história do choro, desde o início do século XX até o início do século XXI.

Palavras-chave: trompete no choro; trompetistas brasileiros; grupos de choro.

The Trumpet in Brazilian Choro: An Ethnographic Study between the beginnings of the 20th and 21st centuries

Abstract: Ethnographic study on trumpet in the Brazilian genre of *choro*, as seen in military bands, jazz bands, big bands and ensembles with various instrumentations. The work of the main trumpet players are discussed throughout the history of *choro*, since the beginnings of the 20th century up to the beginnings of the 21st century.

Keywords: trumpet in Brazilian *choro*; Brazilian trumpet players; *choro* groups.

1- Introdução

O trompete é pouco mencionado na literatura do choro devido às poucas informações disponíveis na literatura do gênero, do instrumento ou de fontes biográficas sobre seus personagens principais: os chorões. Entretanto, dados coletados em gravações e acervos iconográficos, especialmente aqueles contendo fotografias históricas, permitem esboçar um panorama etnográfico do trompete nesse gênero musical brasileiro.

2- As Bandas de música

As primeiras décadas do século XX são conhecidas na cultura do choro como o período de consolidação do gênero (FERREIRA, 2009, p.34), que está intimamente ligado ao movimento das bandas de música (CAZES, 1998, p.31). Acredita-se que a história inicial das bandas de música no Brasil se inicia em 1808, com a chegada da Corte Real Portuguesa, embora atuassem aqui com grande precariedade (TINHORÃO, 1976 *apud* BINDER, 2006, p.25). Uma vez consolidadas, as bandas, já na transição do século XIX para o XX, tocavam um repertório eclético, constituído de marchas, dobrados militares, polcas, valsas e mazurcas



(DINIZ, 2007, p.54-55). Nesse período, o abasileiramento dessas danças europeias contribuiu para o surgimento do primeiro repertório de choros.

No período das gravações mecânicas, entre 1902 e 1927, as agremiações musicais que mais se destacaram foram as bandas de música da *Casa Edson* e do *Corpo de Bombeiros* (FRANCESCHI, 2002). Essa última, criada em 1896, pelo compositor e maestro Anacleto Augusto de Medeiros (1866-1907), se tornou o primeiro grupo a fazer um registro sonoro do repertório de choro. No catálogo de gravações históricas da *Casa Edson*, em meio a dobrados e marchas cívicas, encontra-se a valsa *Albertina* (1902) de Santos Bocote os protótipos do choro *Lydia* (1902), *Os Boêmios* (1902) e *Benzinho* (1902) do próprio Anacleto de Medeiros (CAZES, 1998, p.38). A *Banda do Corpo de Bombeiros* tornou-se muito requisitada para gravações nessa época. Essa presença no meio fonográfico brasileiro foi marcada particularmente pela interpretação de músicas estrangeiras, mas abasileiradas, seja na realização rítmica, seja na instrumentação. Por trás desse pioneirismo das bandas nessas gravações históricas, há também uma questão técnica que justifica a demanda por instrumentos de metal, como o trompete, o trombone e o oficleide:

Muito antes da tecnologia que fez surgir os microfones elétricos, diante dos quais o intérprete poderia cantar como se estivesse conversando ou sussurrando (estilo do pioneiro Mário Reis e depois do bossa-novista João Gilberto), as gravações eram realizadas em um microfone antigo, 'do tempo do onça'. A necessidade de força sonora para que a melodia e a voz fossem devidamente registradas no sistema mecânico era produto da tecnologia rudimentar (DINIZ, 2007, p.63).

Por outro lado, a precariedade do sistema de gravações no início do século XX demandava grandes habilidades técnicas por parte dos instrumentistas para realizar o texto musical, muitas vezes virtuosístico e que exigia potência suficiente para impressão dos fonogramas, como nos lembra Cazes (1998, p.39):

O registro sonoro mecânico acontecia a partir de um cone de metal que tinha em sua extremidade um diafragma. Este comandava a agulha que cavava os sulcos na cera. Portanto, era necessária potência sonora para garantir que a gravação do som fosse eficaz.

O ensino do choro só adentrou recentemente os conservatórios ou escolas de música em universidades. Desde o início do gênero, sua aprendizagem esteve ligada ao ensino informal, especialmente nas bandas de música, que se tornariam o principal berço de formação musical de instrumentistas do choro:

... em geral as bandas eram responsáveis pelo processo de educação musical de seus componentes, e tendo elas chorões como mestres, foi natural que houvesse um efeito multiplicador da cultura chorística, fazendo surgir mais e mais músicos que dominavam a linguagem (CAZES, 1998, p.29).

Os trompetistas que mais atuaram nesse ambiente das primeiras gravações foram Joaquim Luis de Souza (1862-1922) e Casemiro Rocha (1880-1912). Joaquim, considerado um dos maiores trompetistas do início do século XX, foi um dos primeiros músicos a integrar a *Banda do Corpo de Bombeiros*. Antes de fazer parte desse grupo, ele atuou na *Banda do 23º Batalhão da Infantaria em Fortaleza*, sua cidade natal, e na *Banda do Arsenal de Guerra no Rio de Janeiro*. No desenvolvimento de sua carreira como instrumentista, destacamos as gravações de suas músicas *Ilusão* (1904-1907) e *2 de Setembro* (1904-1907), realizadas como conjunto que batizou com seu sobrenome: *Grupo Luis de Souza* (IMS, 2011). Já trompetista Casemiro, carioca nascido em 1880, teve várias de suas composições gravadas pela Casa Edson, dentre as quais citamos: *O Melro* (1912-1915) e *Tudo Virou* (1912). Foi também nesse período, entre 1907 e 1912, que ele gravou sua obra de maior popularidade, a música *Rato-rato*, inspirada na campanha de combate à peste bubônica promovida por Oswaldo Cruz. Programaticamente, Rocha explora no trompetea técnica típica dos instrumentos de sopro denominada *flutter-tonguing*, para produzir efeito cômico imitativo desejado, resultante da tremulação da língua ao emitir o som (SPIELMAN, 2008, p.89).

Outros dois importantes trompetistas brasileiros do início do século XX foram Albertino Inácio Pimentel (1874-1929) e Paulino Sacramento (1880-1926). Popularmente conhecido como Carramona, Albertino iniciou sua formação musical no *Asilo de Meninos Desvalidos*. Essa instituição, criada em 1875, por iniciativa do governo central, destinava-se à educação de crianças desamparadas, pobres ou abandonadas (DINIZ, 2007, p.42-43). Para Pinto (1978, p.146), Carramona, à frente da *Banda do Corpo de Bombeiros*, “tornou-se um exímio professor, compositor e continuador do seu inesquecível mestre (Anacleto), tendo-lhe substituído no nível de igualdade”. Suas composições, registradas principalmente por bandas de música, podem ser facilmente acessadas no banco de dados do Instituto Moreira Salles, sediado no Rio de Janeiro. Por sua vez, Paulino Sacramento, que nasceu em Niterói, no final do século XIX (data não encontrada), também aprendeu música na *Banda do Asilo de Meninos Desvalidos*, dirigida pelo jovem Francisco Braga (1868-1945). Suas músicas de maior sucesso foram os tangos *Pierrot* (1902) e *O Vatapá* (1908-1912), e o maxixe *Bebê* (1904-1907).

3- As jazzbands brasileiras

Entre 1910 e 1920, as bandas civis e militares começaram a abandonar o repertório de choro. Nesse período, com o processo de absorção da cultura norte-americana,



os grupos denominados *jazz bands* passaram a ser os principais difusores da música brasileira. Como salienta Mello (2007, p.72),

... cristalizaram-se, a partir da América do Norte, dois elementos fundamentais no crescente setor de lazer dos países do mundo ocidental: o cinema e os salões de dança animados por *jazz bands*. Esta nova expressão disseminou-se de tal forma que a década de [19]20 foi, por obra do escritor Scott Fitzgerald, chamada da Era do Jazz – entendendo-se tal conceito para muito além do jazz como forma musical originária de Nova Orleans.

Essas formações, ao contrário do que muitos imaginam, não tocavam repertório exclusivamente norte-americano. Na verdade, por volta de 1920, a linguagem jazzística ainda dava seus primeiros passos e essa influência, no Brasil, se deu mais no nível da instrumentação (MELLO, 2007, p.71-92), o que é corroborado por (CAZES, 1998, p.60):

A partir da década de 1910, todo conjunto popular que quisesse parecer moderno passou a se intitular jazz-band. Só para dar um exemplo, o multi-instrumentista e compositor Aldo Krieger (pai do consagrado Edino) dirigia na época uma jazz-band em Brusque, no interior de Santa Catarina. O repertório do grupo era composto de polcas, valsas e marchas de sotaque alemão, ou seja, nada que se assemelhe com a música de jazz. No livro *Pixinguinha vida e obra*, de Sérgio Cabral, há uma curiosíssima foto da Jazz-Band do Cipó, uma banda de pifanos do sertão nordestino que também queria ser moderninha

Por volta de 1919, Alfredo da Rocha Vianna Filho, o *Pixinguinha*, o maior expoente do choro de todos os tempos, criou o grupo denominado *Oito Batutas*. Este conjunto era formado inicialmente por flauta, violão, cavaquinho e percussão (CABRAL, 1997, p.45). Após a emblemática viagem a Paris em 1922, algumas transformações foram notadas, sobretudo na instrumentação:

Destacam também que depois da viagem o grupo incorporou aos arranjos instrumentos como saxofone, clarinete e trompete, além de gêneros musicais como Fox-trots e outros, passando, ainda, a usar o estilo de arranjo de *jazz band* (MARCONDES, 1998, p.583-584 *apud* MOREIRA, 2006, p.5).

Após essa viagem, o grupo ficou configurado da seguinte maneira: Pixinguinha e Paraíso nos saxofones; Esmerino Cardoso no trombone; Euclides Virgulino na bateria; e os trompetistas e compositores Sebastião Cirino (1902-1968) e Bonfiglio de Oliveira (CAZES, 1998, p.59). Além de Sebastião Cirino e Bonfiglio de Oliveira, outro trompetista desse período que se firmou no mercado fonográfico foi o mineiro Napoleão Tavares (1892-1965). No Rio de Janeiro, ele integrou a *Orquestra Colbáz*, grupo residente da gravadora Columbia e dirigido por Odmir do Amaral Gurgel, popularmente conhecido como Maestro Gaó. Tavares, muito requisitado pelo domínio técnico que tinha sobre o instrumento, atuou em diversas formações, mas, por volta de 1930, formou sua própria orquestra, a que deu o nome de *Napoleão Tavares e Seus Soldados Musicais* (MELLO, 2007, p.86). No Nordeste, em



Campina Grande, Paraíba, sob a liderança de Lourenço da Fonseca Barbosa (1904-1997), surgiu a *Jazz Band Campinense* por volta de 1926, na qual se destacou o trompetista Walfredo Lima.

Em 1927, inicia-se uma nova fase da história da música brasileira, caracterizada pela chegada dos microfones, autofalantes, vitrolas e discos elétricos (PAES, 2008, p.11). Impulsionados pelo surgimento de novas tecnologias de gravação, outros instrumentos aparecem no cenário chorístico. A partir dessa época, podemos notar registros de solos de violão, bandolim e cavaquinho. Os músicos de choro passam a atuar em conjuntos regionais contratados para acompanhar grandes estrelas da música vocal, com as quais a música exclusivamente instrumental teria de dividir as atenções nas apresentações ou gravações.

4 –Asbig bands brasileiras

A música instrumental, a partir de 1940, experimentou uma nova popularidade. As grandes orquestras, influenciadas pelas *big bands* norte-americanas, entram em cena. Destacam-se nesse período orquestras como as dos maestros Otaviano Romero Monteiro (o maestro Fon-Fon), Ivan Paulo da Silva (o maestro Carioca), Orlando Silva de Oliveira Costa (o maestro Cipó) e a *Orquestra Tabajara* do maestro Severino de Araújo.

De todas essas formações, a que mais contribuiu para a difusão do choro foi a *Orquestra Tabajara*. Com registros fonográficos produzidos desde discos de 78 rpm até os CDs dos dias de hoje, essa orquestra tem sido a de maior destaque no choro no Brasil e no exterior. Dentre os trompetistas que integraram esse grupo, Geraldo Medeiros foi quem, possivelmente, atuou por maior período. Nascido na cidade de Areia, na Paraíba, Medeiros teve como berço musical uma família de músicos. Foi o responsável, junto a Benedito Lacerda e Ary Barroso, pela fundação da SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música). Da sua lista de composições destacamos os choros *Xem-em-em* (1945) e *Malicioso* (1947), além de uma série de frevos, gênero no qual Geraldo Medeiros mais se destacou (CORAUCCI, 2009, p.112).

Outro trompetista da *Orquestra Tabajara* foi Porfírio Costa, que também integrou a orquestra do maestro Otaviano Romero Monteiro, mais conhecido como Maestro Fon-Fon. Durante sua carreira musical, atuou ao lado de exímios instrumentistas como K-Ximbinho, Zé Bodega, Geraldo Medeiros, dentre outros. Na foto histórica de 1948 (Ex.1), tirada nos estúdios da Rádio Tupi, no Rio de Janeiro, ele aparece entre os também trompetistas Geraldo Medeiros e Plínio Araújo, dos saxofonistas K-Ximbinho e Zé Bodega e do clarinetista Severino Araújo.



Ex.1 – Foto histórica da *Orquestra Tabajara*, com o trompetista de choro Porfírio Costa ao fundo, entre os também trompetistas Geraldo Medeiros e Plínio Araújo (acompanhados dos saxofonistas K-Ximbinho e Zé Bodega e do clarinetista Severino Araújo).

No final da década de 1950, o choro perde espaço para a bossa-nova cantada ou instrumental e experimenta um período de ostracismo de cerca de duas décadas. Somente a partir de 1970, por meio de ações como o show *Sarau* com Paulinho da Viola, Copinha e o *Conjunto Época de Ouro*, inicia-se um movimento de revitalização do choro, contribuindo para sua fixação como um dos pilares da identidade musical brasileira (CAZES, 1998, p.147).

5 - O choro e o trompete na atualidade

Atualmente, o choro vive um momento de grande fertilidade. O acolhimento do gênero nos cursos de música acadêmica e a frequência de cursos livres e oficinas espalhadas pelo Brasil inteiro têm colaborado para o surgimento das mais diversificadas formações instrumentais. Segundo Souza (1998),

... com o surgimento do ‘neochoro’, observam-se as mudanças tanto na instrumentação, como o uso de instrumentos elétricos, ou eletrificados, instrumentos não-usuais, como o contrabaixo (acústico ou elétrico) e bateria, arranjos que fogem tanto à forma usual do choro, alterando número de compassos, adição ou supressão de passagens não previstas nas obras originais e modificações na harmonia.

Nesse universo de diversidades, destacamos o trompete utilizado em diferentes formações. A dupla formada pelo trombonista *Zé da Velha* e o trompetista *Silvério Pontes*, carinhosamente apelidada de “*A menor big band do mundo*”, é o exemplo mais claro da resistência dos instrumentos de metais na história do choro. Em sua discografia, constituída



por cinco álbuns, encontramos um repertório bastante representativo do choro e da gafeira. Seu grande número de participações em programas de rádio e televisão é fruto de uma parceria firmada há mais de 25 anos.

Eu Choro Assim, gravado em 2002 por Joatan Nascimento, tornou-se um álbum de referênciada versatilidade do trompete no choro. No prefácio do álbum, Caetano Veloso (2000), se refere à instrumentação variada a que Joatan recorre:

Este *CD* de Joatan Nascimento representa um passo importante na história da discografia brasileira de música instrumental. Nele, o preciso e inspirado trompetista alagoano adotado pela Bahia concentrou-se num repertório específico, que consta exclusivamente de choros compostos para trompete, para fazer uma experiência amplamente diversificada (tratando seu material em colaboração com uma gama variada de grupos sonoros: da pura percussão ao trio de *cellos*, do conjunto vocal a pequenas orquestras de madeiras, sem deixar de passar pelo tradicional regional de choro.

Outros exemplos relevantes do choro em formações camerísticas são os registros do *Quinteto de metais Itaratã*, do cenário musical mineiro; do *Quinteto Brassil*, grupo residente da Universidade Federal da Paraíba e do *Art Metal*, formado por músicos do Rio de Janeiro. A *Banda Mantiqueira* foi formada em 1991 pelo saxofonista e compositor Nailor Azevedo, cujo repertório eclético inclui arranjos sinfônicos de Pixinguinha, Tom Jobim, Jacob do Bandolim, Cartola, Nelson Cavaquinho, Ernesto Nazareth, João Bosco e Guinga, entre outros. Sua discografia é composta por quatro álbuns: *Aldeia* (1996); *Bixiga* (2000); *Orquestra Sinfônica de São Paulo e Banda Mantiqueira* (2004), gravado com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP); e *Terra Amantiquira* (2005). São integrantes deste grupo os trompetistas Odésio Jericó da Silva, Walmir de Almeida Gil e Nahor Gomes Oliveira. Da história mais recente do trompete no choro, destacamos ainda o *Festival de Choro*, cuja oficina de trompete tem sido ministrada por Naílson de Almeida Simões (UniRio) na Escola Portátil de Música, criada em 2000 em vários estados brasileiros e que se tornou um centro musical aglutinador de músicos interessados em aprimorar a linguagem do choro.

Referências

- BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. São Paulo, São Paulo: USP, 2006. (Dissertação de Mestrado em Música).
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1997.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CORAUCCI, Carlos. *Orquestra Tabajara de Severino de Araújo: a vida musical da eterna big band brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.
- DINIZ, André. *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.



- FERREIRA, Júlio Córdoba Pires. *Reflexões sobre o choro enquanto gênero e musicalidade e sua presença em Florianópolis/SC*. Florianópolis: UDESC, 2009 (Dissertação de Mestrado em Música).
- FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edson e seu tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Sarapuí, 2002.
- MELLO, Zuzá Homem de. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2007.
- MOREIRA JUNIOR, Nilton Antônio. *Características do choro em um a zero e do ragtime em segura ele em duas gravações de Pixinguinha*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. (Dissertação de Mestrado em Música).
- PAES, Anna. *O choro e sua árvore genealógica*. Rio de Janeiro: Projeto Músicos do Brasil: Uma enciclopédia, 2008.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição Fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- SPIELMAN, Daniela. *Tarde de Chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. (Dissertação de Mestrado em Música)
- VELOSO, Caetano. [Notas de encarte do CD de Joatan Nascimento]. In: *Eu choro assim*. Maianga Discos, 2002.
- ZAGURY, Sheila. O neo-choro: os novos grupos de choro e suas re-leituras dos grandes clássicos do estilo. In: *Anais do 15º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005.