

Pixinguinha. No princípio era a música popular brasileira

João Batista Natal

Folha de S. Paulo, 16.01.11

RESUMO

Compositor, instrumentista, maestro e arranjador, Pixinguinha (1897-1973) tem parte de sua contribuição à história da música brasileira revitalizada com o lançamento de 36 partituras de seus arranjos para clássicos do século 19 e início do século 20 -pequena porção do acervo de documentos cedido pela família em 2000.

PIXINGUINHA ERA EM 1911 um adolescente magrela quando, como flautista do grupo Choro Carioca, gravou seu primeiro disco. Dois anos depois, o mesmo grupo fez a primeira gravação de duas peças escritas por ele. Em 1914, a editora Wehrs publicava pela primeira vez a partitura de uma composição sua, a polca "Dominante".

Garoto prodígio, claro, mas que não escorregou para o anonimato como tantos outros. Há um certo consenso que o aponta como um dos maiores nomes da história musical brasileira. Como instrumentista -flauta e depois saxofone-, passou para a história por ter inventado maneiras mais rítmicas de interpretar. Compositor, arranjador e maestro, o carioca Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973) foi, de certo modo, o melhor pedaço no processo de definição do que seria, na cultura urbana, a música popular brasileira. Seu apelido derivava de "pizingin", sinônimo de "menino bom", e foi dado, com base em seu idioma nativo, por Edwiges, uma de suas avós, trazida da África como escrava.

Sérgio Cabral, seu mais conhecido biógrafo, é compreensivelmente superlativo. "Ele vestiu a música de brasileira", diz o crítico e historiador, e completa: "a história da música no Brasil do século 20 tem apenas dois grandes nomes. Na primeira metade, Pixinguinha. Na segunda, Tom Jobim". E isso, segundo Cabral, apesar da imensa e reconhecida genialidade de contemporâneos do flautista, como Noel Rosa (1910-37) ou Ernesto Nazareth (1863-1934).

CARREIRA A carreira profissional de Pixinguinha durou 62 anos. A crueldade dos modismos o fez migrar da vanguarda do choro ou das marchinhas, gêneros cultivados pelos primeiros modernistas, para a "velha guarda" musical, que virou um respeitável museu sonoro, cheio de boas referências e lembranças. Mesmo endeusado por pessoas como a cantora Elizeth Cardoso ou Jacob do Bandolim, não era mais, ao morrer, um produto amplamente vendável no mercado da arte e do entretenimento.

Em geral, os grandes nomes da música popular brasileira são apenas associados às melodias que interpretaram ou escreveram. É o de mais fácil percepção. Fizeram músicas belíssimas.

No caso de Pixinguinha, "Carinhoso", "Lamento" (com Vinícius de Moraes), "Vou Vivendo" ou "Samba do Urubu", peça de andamento rápido e endiabrado, que Mário de Andrade qualificou de "uma das excelências da discoteca brasileira".

Mas a qualidade melódica é apenas uma das dimensões de um trabalho. No caso de Pixinguinha, há pelo menos duas outras. Há a qualidade inovadora do instrumentista. O maestro Júlio Medaglia, criador de algumas orquestras sinfônicas e arranjador do tropicalismo nos anos 60, insiste no brilhantismo instrumental do músico carioca, um autodidata "de imensa sensibilidade, formado na escola superior do botequim".

Ao saxofone, ele combinava as notas da linha melódica com as notas do acompanhamento, em gravações com o flautista Benedito Lacerda, que, a exemplo de Altamiro Carrilho, foi um dos sucessores, na flauta, do próprio Pixinguinha.

ARRANJOS E existe, por fim, o Pixinguinha que organizou os sons para distribuí-los -por escrito, é claro- pelos instrumentos em determinado arranjo. É justamente esse ponto de sua biografia que acaba de ser retratado com a edição de 36 partituras executadas na rádio Tupi do Rio de Janeiro, entre 1947 e 1952, no "**Pessoal da Velha Guarda**" [Instituto Moreira Salles/Imprensa Oficial, **36 partituras e um livreto, R\$ 120**], programa semanal de 30 minutos, produzido e apresentado ao vivo por Almirante (1908-80), apelido artístico do músico e radialista carioca Henrique Foréis Domingues. Os arranjos, com a caligrafia do próprio Pixinguinha, estavam em seu acervo pessoal, negociado entre 1999 e 2000 para integrar o acervo do IMS. As partituras estavam de posse do próprio compositor e arranjador, que, com isso, poderia reproduzi-las em outras oportunidades, como em shows ou apresentações em outras emissoras de rádio. Elas foram agora acondicionadas, uma para cada composição, numa caixa que mais parece um volume espesso de enciclopédia.

O IMS recebeu há 12 anos os arquivos de Pixinguinha. Há outros 108 arranjos prontos para publicação. Samuel Titan Jr., um dos coordenadores executivos do Instituto, diz que o material coloca Pixinguinha "como o Duke Ellington brasileiro", menção ao músico americano (1899-1974) que ajudou a criar a linguagem da "jazz band".

Também a respeito de Pixinguinha, mas com o desenho das molduras culturais em que ele cresceu e trabalhou, há o recentíssimo e erudito livro de Virgínia de Almeida Bessa, "**A Escuta Singular de Pixinguinha - História e Música Popular no Brasil dos Anos 1929-1930**" [Alameda, **344 págs., R\$ 67**]. O livro, em sua origem uma monografia de mestrado em história na Universidade de São Paulo, cumpre

amplamente o projeto de discorrer sobre as condições que permitiram a emergência da música popular de qualidade na década de 30 do século passado.

GRADE A arranjadora e compositora Bia Paes Leme, coordenadora do projeto do IMS, diz que Pixinguinha herdou e reformatou a linguagem das bandas militares, que foram por aqui a grande escola dos músicos. As bandas eram a versão, no espaço público, do piano, instrumento doméstico da classe média.

A exemplo dos arranjadores de bandas, Pixinguinha não escrevia a "grade", nome da partitura que traz a transcrição de todos os instrumentos. Escrevia diretamente as "partes cavadas", folhas em que os pentagramas trazem apenas as notas a serem lidas individualmente por cada músico.

A edição do Instituto Moreira Salles, em parceria com a Imprensa Oficial, publica justamente a "grade", que Pixinguinha tinha na cabeça ao reger seus próprios arranjos. As brochuras trazem as partes de cada instrumento, que hoje os músicos podem reproduzir, mesmo que precisem, no solfejo, imaginar a sonoridade dos demais instrumentos que entram no mesmo arranjo para construir a complexidade sonora.

Uma das provas da sofisticação da linguagem de Pixinguinha está na multiplicação das "vozes" (cada instrumento ou grupo deles é uma voz dentro do arranjo). Os violinos, por exemplo, podiam, nos arranjos dele, se dividir em até três ou quatro vozes. Ou seja, entravam com melodias diferenciadas uma das outras, reforçando o grupo de solistas ou o acompanhamento. No "Pessoal da Velha Guarda", Pixinguinha regia pouco mais de 30 músicos.

MUSICALIDADES Outro participante do projeto, o arranjador e musicólogo Paulo Aragão, diz que Pixinguinha foi "o mediador de todas as musicalidades" que coexistiam no Rio de Janeiro por volta de 1910 ou 1920. Juntava seus conhecimentos de bandas militares com o xote, a valsa, o tango brasileiro ou o maxixe, gêneros muitas vezes também chamados, de forma misturada, apenas de choros.

Essa última palavra tinha então muitos significados. Era a música praticada pelos "chorões", em que, nas primeiras formações instrumentais, o violão e o cavaquinho construía a base para a melodia gerada pelos instrumentos de sopro.

O trabalho de edição, para a atual publicação, passava, em cada partitura, por duas equipes diferentes de revisores, todos sob uma única coordenação.

José Ramos Tinhorão, jornalista e historiador, diz que Pixinguinha foi um criador de linguagem. "Nós reconhecemos essa linguagem ao percebermos que existe uma espécie de parentesco entre marchas, sambas ou batucadas em gravações da década de 1930. Há um conjunto de características que dá unidade à música popular daquela

época." Pois, segundo ele, "essa unidade se chama Pixinguinha".

Nascido no subúrbio carioca de Piedade, de uma família negra da baixa classe média - seu pai, flautista amador, promovia saraus em casa -, Pixinguinha aprendeu a escrever música em família e só foi estudar contraponto com Paulo Silva, na Escola Nacional de Música da então Universidade do Brasil (hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro), e, mesmo assim, por um breve período, quando já era adulto e profissionalmente reconhecido.

Sua caligrafia era cuidadosa, caprichada, diz o maestro Roberto Duarte, ex-professor de regência na Universidade Federal do Rio de Janeiro. "Há músicos populares que não sabem escrever música. Pixinguinha sabia, e o fazia muito bem", com o aproveitamento dos instrumentos que tinha em mãos. Violoncelos e violas eram menos disponíveis. Ele então escrevia, na seção de cordas, mais para violinos e contrabaixos. E o piano entrava até para cobrir espaços que, por falta de instrumentos, poderiam permanecer vazios.

Pixinguinha foi um homem doce, pacato, de poucas palavras e gestos contidos. Não levantava a voz, tratava seus músicos com cortesia. Viveu e morreu no subúrbio como um homem de classe média. Casou-se por volta dos 30 anos com Jandira Aymoré, com quem viveu até o final de sua vida. Em contraste com sua mãe, que teve 14 filhos em dois casamentos, ele não foi pai biológico nenhuma vez. Teve só um filho adotivo.

Os músicos de seu tempo ganhavam mal. O pagamento de direitos autorais foi sempre um problema. Mas ele não era ambicioso. "A felicidade era para ele fazer música e um pouco de bebida", diz Sérgio Cabral.

MIL PEÇAS Pixinguinha gravou como seu próprio intérprete ou com terceiros 194 das composições que deixou, segundo a "Enciclopédia da Música Brasileira". Mas só uma recatologação de seu acervo, a ser iniciada neste ano pelo Instituto Moreira Salles, poderá comprovar a impressão de que ele escreveu mais de mil peças originais. Há peças para todas as contemporaneidades e estilos, como os choros tardios, em parceria com Benedito de Lacerda, choros, com João de Barro, marchas, com Baiano, ou centenas de composições em que Pixinguinha escreveu melodias que dispensavam qualquer letra.

Como arranjador, foi contratado, por volta de 1929, pela Victor Talking Machine (precursora da RCA Victor), que se instalava no Rio no momento em que os toca-discos mecânicos davam lugar aos elétricos. O projeto da empresa era profissionalizar o mercado das gravações. Pixinguinha era músico reconhecido e amplamente alfabetizado na linguagem dos pentagramas.

"O contrato dele com a Victor era um horror. Previa praticamente só obrigações", diz

Tinhorão. Pixinguinha acreditava estar entre as suas tarefas escrever introduções para as marchinhas de carnaval e de festas juninas que lhe eram entregues. São seus, por exemplo, os primeiros compassos sincopados e amplamente conhecidos de "O Teu Cabelo Não Nega" (1932), ou então de "Chegou a Hora da Fogueira" (1933), ambas de Lamartine Babo. Nessa última, há uma sucessão de notas cada vez mais agudas para representar a ascensão do balão. Ou ainda "Alá-lá-ô" (1941), de Antônio Gabriel Nássara, para quem a introdução era tão fundamental que Pixinguinha poderia, se quisesse, ser incluído como parceiro. Essas introduções não estão incluídas nas estimativas das possíveis mil peças que Pixinguinha escreveu.

Foi arranjador de outra gravadora americana, a Columbia Records. Depois passou pelas rádios Mayrink Veiga, Nacional, Tupi. Viajou bastante com os grupos sucessivos que formou, como Os Oito Batutas (1919), do qual participou ao lado de João Pernambuco e de Donga, no final dos anos 10, ou Diabos do Céu.

SAX Ainda arranjador e sempre bom instrumentista, em 1946 Pixinguinha abandonou em definitivo a flauta. Sérgio Cabral acredita que ele perdeu a embocadura do instrumento por causa da bebida. Tinhorão diz que pode ter sido isso, mas havia o forte apelo que o saxofone exercia em razão da influência americana. O músico conheceu de perto o sax quando, integrante de um grupo, passou alguns meses em Paris, em 1922, numa excursão patrocinada em parte pelo mecenas Arnaldo Guinle. A capital francesa fervilhava de jazz naquela época.

Tanto como flautista quanto como saxofonista, ele "foi um criador", diz Sávio Araújo, flautista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) e que, há 15 anos, trabalhou na reedição de choros de Pixinguinha para o catálogo da editora Irmãos Vitale. "Ele tocava com uma naturalidade tão fenomenal que poderia se dar ao luxo de improvisar", algo que deveria obviamente se encaixar na disciplina imposta pelas partituras.

Esses improvisos, em algumas gravações, diz Araújo, têm o roteiro de "desafio", como se os solistas se enfrentassem uns contra os outros, como ocorreu num célebre encontro das orquestras de Duke Ellington e Count Basie. Com Os Oito Batutas, diz Paulo Aragão, os músicos desafiavam-se mutuamente.

No livro de Virgínia de Almeida Bessa há, aliás, a transcrição de uma entrevista em que Pixinguinha diz ter perdido a inibição para tocar em público quando, numa festa em Jacarepaguá, "venci um outro conhecido flautista".

REGIÕES INÉDITAS Em verdade ele venceria constantemente a si mesmo ao explorar regiões sonoras ainda inéditas, como, por exemplo, nos anos 30, nos primeiros arranjos para Carmen Miranda ou Orlando Silva. Não se tratava de revolução musical, mas de combinações inovadoras dentro de uma linguagem

orquestral que todos compreenderiam.

A questão da compreensão é complicada. Pixinguinha sempre reservou imenso carinho pessoal a Heitor Villa-Lobos. Em 1940, o compositor erudito levou seu companheiro popular a bordo de um navio atracado no porto do Rio para apresentá-lo ao maestro americano de origem britânica Leopold Stokowski, celebridade mundial na época.

Pois bem: Virgínia de Almeida Bessa cita depoimento de Pixinguinha ao MIS (Museu da Imagem e do Som), em que ele diz, com certa simplicidade, que Villa-Lobos "fazia umas valsas complicadas. Não eram valsas para nós, do choro". Pixinguinha também afirmou que "não entendeu nada" de uma récita em que Villa, ao violoncelo, apresentou-se no Teatro Lírico do Rio, tendo ao piano sua primeira mulher, Lucília Guimarães.

Mas olhemos de perto os nutrientes históricos que permitiram o crescimento musical de Pixinguinha e sua aceitação. Já no início do século os grandes centros urbanos sofriam o chamado "efeito Beethoven", citado no livro de Virgínia de Almeida Bessa, que é uma maneira bem-humorada de designar a exigência de uma instrumentação de qualidade que desse à música popular uma roupagem que a dissociasse do simplismo do folclórico ou da produção rural. Ou ainda: uma música que não precisava ser cantada e não servia necessariamente para dançar.

O trabalho foi iniciado no Brasil por Anacleto de Medeiros (1866-1907) e por maestros estrangeiros. A linguagem orquestral de Pixinguinha, por muitos qualificada de "ponte entre o erudito e o popular", foi dominante até que o samba-canção, entre os anos 40 e 50, exigiu uma sonoridade mais centrada nas cordas, menos percussiva, ao estilo do maestro e compositor gaúcho Radamés Gnattali (1906-88), que passou a ser o grande arranjador da MPB até a bossa nova. Ou melhor, até que dentro dela também emergissem arranjadores para amplos conjuntos, mas com um pé no Brasil e outro no jazz, como Tom Jobim, Edu Lobo ou César Camargo Mariano.

EXIGÊNCIA Essa evolução não foi tão simples, nem tão linear. O fato é que a "boa sociedade" carioca dos anos 20 aos poucos se tornou mais exigente com relação às técnicas musicais. Queria, nos cinemas e teatros de revista, uma música tão bem escrita e bem interpretada quanto aquela que escutava no Teatro Municipal. A indústria fonográfica e depois o rádio amplificavam essa exigência.

Ao mesmo tempo, as elites passaram a apreciar a música "exótica", assim como os franceses ou belgas importavam vocalistas e percussionistas de suas colônias africanas. Os Oito Batutas apresentavam-se de chapéu nordestino e se prestavam a uma leitura sertaneja, relata Virgínia de Almeida Bessa.

Excursionando em São Paulo, o grupo se apresentou no Conservatório Dramático e

Musical -um dos auditórios da elite paulistana-, por não ter encontrado teatro ou cinema que o acolhesse. Menotti del Picchia, o poeta que assinava como Helios uma coluna musical no "Correio Paulistano", foi um dos entusiastas do que parecia ser uma redescoberta do exótico pelo que ele traz de autenticamente brasileiro, num mercado cultural ainda insípido, no qual eram crescentes os modismos vindos de fora. Menotti referia-se ao "pranto dos violões" que lhe acaraciavam os ouvidos. Disse ter reconhecido "os velhos amigos de antanho, corpos de madeira guardados no seu bojo vibrante a alma sonora de todos os caipiras enamorados".

RAÇA Havia também, naquela época, a relação mais que ambígua da sociedade branca em relação ao músico negro, ainda prisioneiro do racismo herdado do período da escravidão.

Em entrevista, Pixinguinha certa vez afirmou que se esquivava de convites para festas ou cerimônias em que o negro pudesse ser discriminado. O problema estava, aliás, na origem de uma espécie de gueto étnico que foi a Companhia Negra de Revistas, que estreou em 1926, revelando ainda menino o ator Grande Otelo (1915-93). A companhia que a sucedeu reunia oito instrumentistas negros, Pixinguinha entre eles, e, como coristas, 16 morenas e 12 outras moças "retintamente pretas".

Ainda nos anos 10, Pixinguinha participou de um grupo de músicos que atuava nos cinemas. Os negros, disse ele, tocavam no saguão de entrada, enquanto, no fosso da orquestra, durante a projeção, a formação era apenas de músicos brancos.

A discriminação, já sob formas mais eufêmicas, foi suspensa de um jeito comovente e espetacular em 18 de fevereiro de 1973, há quase 38 anos. O corpo de Pixinguinha, que havia sido velado no MIS, chegou ao cemitério de Inhaúma, bairro pobre na zona norte do Rio. Cerca de 2 mil vozes, brancos e negros enlutados, cantaram espontaneamente "Carinhoso", na despedida desse imenso artista brasileiro.