

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**“Um bocadinho de cada coisa”:
trajetória e obra de Pixinguinha.**

História e Música Popular no Brasil dos anos 20 e 30.

Virgínia de Almeida Bessa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes

**São Paulo
2005**

*A meus pais, Rita e Alfredo,
que me ensinaram a amar a música
e o conhecimento.*

AGRADECIMENTOS

Sou grata a diversas pessoas e instituições que, direta ou indiretamente, estiveram envolvidas com essa pesquisa, da qual o presente volume é apenas uma parte, talvez a mais representativa, mas nem por isso a mais importante.

A José Geraldo Vinci de Moraes agradeço pela confiança depositada em mim e no meu projeto, bem como pela escuta generosa e paciente de cada acorde desse trabalho, suavizando desarmonias e equilibrando andamentos.

Agradeço também aos professores: Maria Helena Rolim Capelato, que me acolheu num momento difícil, e Elias Tomé Saliba, pelas sugestões e observações feitas no exame de qualificação.

Aos companheiros de todas as horas, pela interlocução e incentivo ao longo da elaboração desse trabalho: Ana Karícia Machado Dourado, com quem dividi fontes, angústias e alegrias da pesquisa; André Araújo, pelo mais do que *abstract*; Carol Zul, pela insistência em fazer tudo bem-feito; Luiz Alberti, pela revisão qualificada. E também a Ana Carolina Lopes, Cristiane Checchia, Diana Mendes Fábio Yamamoto e Helena Weffort, pela troca constante ao longo desse meu trajeto.

Aos meus tios, Edson Sêda e Dione Castilho, que tão bem me receberam no Rio de Janeiro, à época de minhas pesquisas, e à Roni, que me proporcionou excelentes viagens.

Aos professores e colegas do Departamento de Música da ECA-USP, que me esclareceram diversas dúvidas durante a elaboração desse trabalho.

À Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, especialmente aos funcionários Evaldo Piccino e Antônio Dantas Teixeira (o Toninho), pela atenção e agilidade na reprodução do material fonográfico, sem o qual esse trabalho não teria se realizado.

Ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, na figura de seu presidente Maestro Edino Krieger, que pronta e solícitamente autorizou a reprodução das partituras manuscritas daquele acervo, provando que a insistência de um pesquisador por vezes supera os obstáculos que se interpõem à pesquisa acadêmica nesse país.

Ao CNPq, pela concessão de bolsa de estudos, sem a qual minha pesquisa não teria seguido adiante.

Last but not least, à minha família, pelo apoio constante e pela paciência redobrada.

RESUMO

O trabalho aborda diversos aspectos do universo do entretenimento no Rio de Janeiro das décadas de 1920 e 1930 em sua articulação com a música e com os músicos populares. Seu fio condutor é a trajetória do compositor, instrumentista, arranjador e maestro Alfredo Vianna da Rocha Filho, o Pixinguinha, que atuou e colaborou nos diversos meios do entretenimento do Rio de Janeiro . O percurso é longo: dos cafés-concertos ao rádio, com uma longa pausa na indústria fonográfica.

Parte-se do pressuposto que a música popular desempenhou papel mais que relevante naquele contexto. Das rodas de choro ao Palácio do Catete, do morro aos estúdios de gravação, ela esteve presente nos diversos espaços da cidade, revelando vários dos dilemas existentes no país naquele momento: moderna ou típica? negra ou branca? folclórica ou popular?

Privilegiamos, como objeto de análise, a *escuta* do compositor, revelada em suas composições, interpretações e, sobretudo, em seus arranjos, os quais nos permitem *escutar sua escuta*, e desvendar os modos de inserção e barreiras encontrados pelo músico nesse universo em constante transformação.

Palavras-chave: Pixinguinha, Música Popular, Cultura Urbana, Escuta, Arranjo.

ABSTRACT

This work approaches many aspects of the entertainment universe in Rio de Janeiro during the decades of the 1920s and 1930s, considering its articulation not only with the music but also with the popular musicians. The thread of this study is the personal trajectory of the composer, instrumentalist, arranger and conductor Alfredo Vianna da Rocha Filho – Pixinguinha –, who has taken part in many activities of the entertainment universe in Rio de Janeiro. The path is long: from the “cafés-concerto” to the radio, with a long pause in the phonographic industry.

As a point of departure, our study presupposes that the popular music has taken more than a relevant part in this context. From the “rodas de choro” to the Catete’s Palace, from the “morro” to the recording studios, popular music was noticed in many places of the town, revealing some of the dilemmas faced by the country in that period: modern or typical? black or white? folk or popular?

The *listening* of the composer is here highlighted as our object of analysis, which can be revealed through Pixinguinha’s compositions, interpretations and above all through his arrangements, which allow us to *listen to his listening*, and to figure out the ways of insertion as well as the obstacles that the musician had to face up to in this universe subjected to constant transformations.

Key words: Pixinguinha, Popular music, Urban culture, Listening, Arrangement.

INDICE

INTRODUÇÃO.....	08
EXPOSIÇÃO: À ESCUTA DA CIDADE.....	16
1. Música e cultura urbana no Rio de Janeiro do início do século XX.....	17
1.1 Espaços de divertimento e hierarquização social.....	17
1.2. O lugar da música e dos músicos populares.....	22
2. A escuta de um chorão: o início da trajetória artística de Pixinguinha.....	31
2.1. Música para dançar.....	33
2.2. Música para ouvir.....	40
2.3. A síntese do choro.....	46
PONTE MODULATÓRIA: DE ORQUESTRA TÍPICA A <i>JAZZ BAND</i>	65
3. Acordes modulantes.....	66
4. “Pelo que é nosso”.....	71
4.1. Regionalismo e cultura popular: entre o “folclórico” e o “popularesco”.....	71
4.2. Os Oito Batutas e a música regional.....	83
5. “Só para variar”.....	97
5.1. “Selvagem, primitivo, desregrado”.....	101
5.2. Pixinguinha e a Companhia Negra de Revistas.....	108
DA CAPO: PIXINGUINHA E A INDÚSTRIA FONOGRAFICA.....	122
6. Flautista ou flauteador?.....	123
7. Rumo à profissionalização.....	132
7.1. O mercado de trabalho e o músico popular.....	132
7.2. Disco: produção, circulação e consumo.....	139
8. Arranjo: novas escutas.....	143
8.1. “Tirocínio fonográfico”.....	148
8.2. Orquestras dirigidas por Pixinguinha.....	152
8.3. Recursos utilizados por Pixinguinha em seus arranjos.....	158
9. Do “Pelo que é nosso!” ao “Brasil moderno”.....	185
9.1. Consagração e esquecimento.....	187
9.2. Rádio Nacional: modernidade e memória em ondas curtas.....	197
9.3. Pixinguinha e Radamés Gnattali.....	212
CODA.....	228

FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	233
----------------------------	-----

Fontes

1. Periódicos.....	234
2. Depoimentos e entrevistas.....	234
3. Programas de rádio editados pela Collector's.....	235
4. Fonogramas de 78 rotações.....	236
5. Partituras.....	243
6. Arquivos, bibliotecas, museus e instituições.....	244

Bibliografia.....

1. Fontes primárias.....	245
2. Obras sobre Pixinguinha.....	245
3. Música e entretenimento.....	245
4. Historiografia e Metodologia.....	250
5. Musicologia, Sociologia e Semiótica.....	251
6. Obras de referência.....	253
7. Sites da Internet.....	254

ANEXOS.....

1. Ficha técnica do CD.....	256
2. Letras das canções.....	258
3. Partituras das composições analisadas	
2a: <i>Um a zero</i>	263
2b: <i>Sofres porque queres</i>	265
4. Partituras dos arranjos analisados	
4a: <i>Silêncio de um minuto</i> , samba de Noel Rosa, arranjo de Pixinguinha.....	267
4b: <i>Silêncio de um minuto</i> , samba de Noel Rosa, arranjo de R. Gnattali.....	280
4c: <i>Luar de Paquetá</i> , canção de Freire Junior, arranjo de Pixinguinha.....	291
4d: <i>Luar de Paquetá</i> , canção de Freire Junior, arranjo de R. Gnattali.....	298
4e: <i>Marreco quer água</i> , polca de Pixinguinha, arranjo de Pixinguinha.....	307
4f: <i>Marreco quer água</i> , polca de Pixinguinha, arranjo de R. Gnattali.....	319

INTRODUÇÃO

Acordes iniciais

Diferentemente do que ocorre com os documentos escritos ou visuais – que interpretados à luz de um vasto substrato teórico permitem ao historiador desvendar as formas *discursivas* por meio das quais uma determinada realidade social se dá *a ler* ou a *ver* –, não se estruturaram ainda, no campo da História, concepções teóricas nem pesquisas documentais que busquem compreender as formas pelas quais uma dada sociedade ou época é *ouvida*, ou se dá a *escutar*.

A *escuta* como fenômeno psicossocial vem sendo estudada por diversas áreas do conhecimento, tais como a acústica, a fenomenologia e a antropologia sonora. Embora datem dos anos 1930 as primeiras considerações sociológicas sobre o tema¹, sua problematização – ou o reconhecimento de que ela não se reduz a mera capacidade fisiológica, tampouco se origina num “vácuo social” – foi formulada com as primeiras experimentações no campo da música concreta e da eletroacústica². O surgimento de novas possibilidades de exploração do som e do ruído, e o conseqüente alargamento do campo da audição, na década de 1950, desafiaram o ouvinte a dirigir sua atenção a sons que antes não lhe pareciam *escutáveis*, ou passíveis de serem dotados de sentido num determinado contexto, pondo a nu os limites (ou ampliações) que uma determinada época impõe à forma de ouvir dos indivíduos e grupos sociais³. Nesse sentido, o que Murray Schafer⁴ denominou “paisagem sonora” poderia, dentro de certos limites, ser compreendido pelo historiador como o substrato a partir do qual se desenvolvem os “imaginários sonoros”⁵ de diferentes épocas e sociedades. A partir de quais *fontes* o historiador poderia trazê-los à tona? Quais as *relações* possíveis entre a(s) escuta(s) e seu tempo?

¹ O crítico Theodor W. Adorno foi um dos primeiros autores a discutirem a escuta moderna, em trabalhos como “Sobre o jazz” (1936), “Sobre o caráter fetichista da música e a regressão da audição” (1938), e “Sobre música popular” (1940-1941).

² CAESAR, Rodolfo. “A escuta como objeto de pesquisa”. *Opus* nº 7, out/2000. In: www.anppom.iar.unicamp.br Consulta: jan/2004.

³ CÁZNÓK, Yara. *A audição da música nova: uma investigação histórica e fenomenológica*. São Paulo: PUC-SP, 1992.

⁴ SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

⁵ Entendemos por imaginário o conjunto de percepções, práticas, idéias e anseios que são imagináveis num dado contexto histórico. Trata-se em última instância dos limites que uma determinada época ou realidade social impõe ao modo de pensar e de agir dos indivíduos. “Todas as épocas têm as suas modalidades específicas de imaginar, reproduzir e renovar o imaginário, assim como possuem modalidades específicas de acreditar, sentir e pensar” – e também, acrescentaríamos, de *ver* e *ouvir*. (BACZKO, Bronislaw. “Imaginação social”. In *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 309).

No Brasil, os poucos estudos que, direta ou indiretamente, procuraram reconstituir o “imaginário sonoro” de uma determinada época tomaram como objeto de análise a chamada escuta dominante – a dos intelectuais e compositores dotados de um projeto musical⁶. Mesmo quando se toma a música popular como objeto, é a escuta das elites que prevalece como parâmetro: “modernismo e música popular”; “samba e identidade nacional”, “Bossa Nova e desenvolvimentismo” são temas que se classicizaram na historiografia sobre música popular. Como reconstruir a escuta do *homem comum*, alijado daqueles projetos e, ao mesmo tempo, submerso no mesmo universo sonoro dos artistas “eruditos” e intelectuais?

Neste trabalho, valendo-nos das recentes contribuições que nos têm oferecido a História da Cultura em geral, e a historiografia referente à música popular brasileira em particular, investigamos uma *escuta singular*. A partir da trajetória profissional e da obra do compositor, instrumentista, arranjador e maestro Alfredo da Rocha Vianna Filho – o Pixinguinha – procuraremos desvendar as formas, audíveis ou não, através das quais o músico percebeu, construiu e revelou o universo sonoro em que esteve inserido, nele se fez ouvir e por ele se viu calar. Não se trata, contudo, de uma biografia, uma vez que tantos trabalhos nesse sentido já foram realizados. Seleccionamos, em sua trajetória, os eventos que permitem perceber sua escuta (e o modo como era escutado), destacando sua atuação no florescente universo do entretenimento carioca, que se irradiaria por todo o Brasil. Embora esse recorte corresponda *grosso modo* às décadas de 1920 e 1930, nada impede que avancemos ou retrocedamos temporalmente em nossas análises; ao contrário, tal deslocamento se fará necessário. Privilegiamos, como fonte documental, os arranjos que o artista produziu para a indústria fonográfica na década de 1930, por acreditarmos que ali se concentram alguns dos principais elementos que nos permitem *escutar sua escuta*.

Nossa hipótese é de que Pixinguinha, como muitos dos músicos populares brasileiros do início do século XX, desenvolveu uma *escuta aberta*, incorporando à sua música novas sonoridades – oriundas do contexto urbano, da música popular produzida em outros países e divulgada através do disco e da edição de partituras, bem como da rítmica de origem africana, presente nos rituais religiosos afro-brasileiros conservados à

⁶ É o caso, por exemplo, dos trabalhos que abordam as pesquisas musicais de Mário de Andrade, em que se propunha uma determinada *escuta e aproveitamento* das “sonoridades brasileiras” na composição do que ele denominava “música artística”. QUITERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume, 2001.

época na cidade do Rio de Janeiro –, ao mesmo tempo em que participava, conscientemente ou não, da construção de uma nova “tradição musical brasileira”.

Tal escuta fazia parte de uma estratégia de *sobrevivência* – uma vez que possibilitava sua participação num novo nicho profissional – e de *inserção social* – na medida em que, ao produzirem um discurso sobre os “sons da nação”, os músicos populares também participavam, ainda que indiretamente, das discussões sobre a identidade e a cultura brasileiras. Ao mesmo tempo, ela deu origem a uma *nova linguagem musical*, que se pode observar tanto nos arranjos orquestrais produzidos por Pixinguinha como em suas composições e interpretações, que também serão examinadas ao longo desse trabalho. Mais do que indagar sobre os aspectos formais dessa nova música – os quais, no entanto, não serão negligenciados – interessa-nos estudar os aspectos da sociedade brasileira que permitiram sua comercialização e sua preservação (ou esquecimento) na memória social, bem como seus modos de *recepção* – tarefa árdua e arriscada, já que nem sempre as fontes permitem compreender as *diversas* escutas de uma época.

Por outro lado, a análise de sua obra revela aspectos da música brasileira muitas vezes ocultados pela insistência ora na hegemonia da canção, ora na importância que se atribui à influência da linguagem erudita na constituição da música popular. Ao contrário de Ernesto Nazareth ou Radamés Gnattali – músicos cujas trajetórias serão, em certos momentos, comparadas à do nosso arranjador – Pixinguinha nunca foi erudito, nem por formação, nem por ambição. Por outro lado, a ausência quase total de oralidade em suas melodias revela seu afastamento dos cancionistas, que produziram a porção mais consumida (e cultuada) da música popular. Ainda assim, atuou lado a lado com eles, produzindo arranjos para suas canções. Qual é, afinal, o *lugar* da obra de Pixinguinha?

Não menos importante que o estudo de sua produção é a compreensão da própria *trajetória* do artista, suas vicissitudes, seu reconhecimento público e as limitações impostas pela sociedade em que vivia. Nesse sentido, um dos aspectos da vida de Pixinguinha que mais chama atenção é o fato de ele ter vivenciado, ao longo de sua trajetória, diferentes fases de desenvolvimento do entretenimento público no Brasil, desde suas formas mais incipientes até seu gerenciamento capitalista. Em cada um desses contextos, Pixinguinha encontrou *novas soluções* para atender às demandas que se impunham ao músico popular. Da incorporação de elementos folclóricos à mimetização da música de *jazz*, da atuação no cerne da indústria fonográfica à construção de um discurso sobre

o passado musical brasileiro, Pixinguinha soube se valer dos diversos espaços abertos pela “cultura de massa”, até ser engolido por ela.

Um outro aspecto marcante de sua biografia foi a substituição de seus arranjos, veiculados no disco e no rádio, pelas orquestrações de Radamés Gnattali, já no final da década de 1930. E, atrelado a isso, seu precoce “envelhecimento”: ainda na faixa dos 30 anos, liderou um grupo chamado “Guarda Velha”, que propunha ser a “guarda avançada das nossas velhas tradições musicais”⁷. Na década seguinte, antes de completar 50 anos, protagonizou junto com músicos seus contemporâneos um programa de música na rádio Record, idealizado pelo radialista Almirante, intitulado *O pessoal da Velha Guarda*, invertendo o nome do grupo original. Constitui-se, a partir de então, no personagem central em torno do qual se constrói a memória da música popular brasileira. Essa imagem é reforçada nos anos 1950 com o surgimento da *Revista da Música Popular*, que elegeu os anos 1930 e 1940 como a “época de ouro” da MPB, e Pixinguinha como um de seus principais “pilares”. Nesse sentido, esta pesquisa é também uma investigação sobre a construção da memória musical-popular brasileira.

*

Este estudo se insere na intersecção de uma série de problemas que já configuraram ou vêm adquirindo o caráter de *linhas de pesquisa*: primeiramente, o estudo da *música popular urbana brasileira*, que iniciado nos anos 1960, com os primeiros debates acerca da Bossa Nova, ganhou corpo – sobretudo no campo da História – bem mais recentemente⁸. Também o estudo do *entretenimento público* e da *cultura de massas* – que apesar das formulações teóricas já consolidadas carece ainda de uma exploração mais cuidadosa das fontes – vem configurando um novo campo de pesquisas no Brasil. Finalmente, as discussões sobre a constituição da *identidade nacional*, tema estudado, sobretudo, no plano da análise dos discursos, abarcando desde a construção de símbolos nacionais até a formação do povo brasileiro, e que passa, necessariamente, pelas formulações de uma identidade mestiça e pela problemática da inserção do negro na sociedade de classes.

Se o diálogo com a bibliografia é fundamental em nossa empreitada, não menos importante é o contato com as fontes. O corpo documental de nossa pesquisa constitui-

⁷ “A verdadeira música regional”. *Diário do Norte*, Rio de Janeiro, 1932.

⁸ MORAES, José Geraldo Vinci. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n° 39, p. 208.

se, fundamentalmente, de gravações e partituras, que foram os pontos de partida de nossas análises. Foram escutadas mais de 200 gravações em 78 RPM de canções e músicas instrumentais orquestradas por Pixinguinha entre as décadas de 1920 e 1940, que correspondem a cerca de 30% dos arranjos elaborados pelo músico para as principais orquestras em que atuava⁹. Dentre as gravações, escolhemos algumas que consideramos representativas dos principais recursos adotados pelo arranjador. Essa documentação foi reunida a partir das consultas realizadas em diferentes instituições que se dedicam à preservação da memória musical brasileira. Vale destacar as melhorias técnicas alcançadas nesse setor, através dos processos de digitalização e remasterização dos discos originais, o que muito facilitou nossa tarefa. Por outro lado, os acervos de partituras, tais como os pertencentes à Coleção Rádio Nacional do MIS-RJ (Museu da Imagem e do Som) e à Biblioteca Nacional, permanecem em péssimas condições de preservação e acesso, e ainda não receberam a mesma atenção nem os recursos financeiros de que foram dotados os acervos sonoros, talvez por se tratar de uma documentação menos compreensível e manejável pelo público em geral. De todo modo, tal preterição revela o *processo de seleção e privatização* da memória musical brasileira¹⁰, iniciado pelos colecionadores particulares e perpetuado pelas instituições públicas.

De forma não sistemática, nos reportaremos a memórias, depoimentos, bem como notícias e críticas musicais veiculadas na imprensa da época, fontes que nos auxiliarão a compreender o circuito de produção e recepção do material musical analisado. Recorreremos também, sempre por um viés crítico, à bibliografia já “consagrada” sobre a música popular.

Para enfrentar a polissemia inerente à linguagem que nos propusemos estudar, sem incorrer em interpretações unívocas e analogias grosseiras que identificam signos do código musical a elementos da realidade objetiva em que são produzidos¹¹, sugerimos, como um dos caminhos de análise, uma leitura comparativa, através do estudo de outras linguagens musicais anteriores (o *choro* e outros gêneros populares que vinham se desenvolvendo no Brasil desde o final do século XIX), contemporâneas (o *jazz*) ou

⁹ Cf. fontes ao final do trabalho.

¹⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. “Música popular: fontes e acervos”. *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, n. 4/5, 2003, pp. 400-6.

¹¹ É o que ocorre, por exemplo, nas interpretações simplistas que associam o *jazz* à sonoridade e ao movimento das máquinas, como se tratasse de um simples reflexo, na música, de elementos sonoros objetivamente presentes no entorno dos compositores. Eric Hobsbawm desconstrói esse equívoco, um dos muitos em que o historiador desavisado corre o risco de incorrer, caso procure traçar relações diretas entre determinadas sonoridades e a sociedade em que foi produzida e veiculada. (HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, pp. 31-2)

posteriores (os arranjos produzidos por Radamés Gnattali ao longo das décadas de 1940 e 1950) às composições e arranjos analisados. A abordagem das fontes, portanto, pressupõe um trabalho necessariamente interdisciplinar, em que os diálogos com a musicologia histórica e a sociologia serão imprescindíveis. Prevalece, contudo, o ponto de vista do historiador, para quem a produção cultural de uma época é ponto de partida para a compreensão de seus processos sociais.

Os capítulos que compõem este estudo estão agrupados em três grandes seções, cada qual correspondente a uma fase distinta do desenvolvimento da *indústria do entretenimento* no Brasil – que, ao lado de Pixinguinha, constitui-se no principal eixo do trabalho. Destarte, procuraremos explorar o modo como a trajetória do artista e o contexto no qual ela se desenvolve iluminam-se reciprocamente. Na **Exposição**, descreveremos o ambiente sonoro em que Pixinguinha desenvolveu sua escuta. Os sons da capital federal, as diferentes tradições musicais existentes na cidade, os gêneros musicais mais conhecidos e seus meios de difusão serão apresentados no interior de um sistema (ainda incipiente) de produção, circulação e consumo da música popular. Também descreveremos o processo em que o choro, originalmente um *modo de interpretar* as danças de salão européias, transforma-se a um só tempo em *gênero* e *idioma* com características próprias, onde a dança cede espaço a uma *escuta* atenta. Algumas das composições e interpretações de Pixinguinha nos auxiliarão a entender este universo.

Na seção seguinte (**Ponte Modulatória**), que tem por objeto a trajetória dos “Oito Batutas” – conjunto musical profissional liderado por Pixinguinha, formado em 1919 –, discutiremos os diferentes modos de inserção do grupo na sociedade brasileira dos anos 1920, que tinha na definição da identidade nacional uma de suas questões mais prementes. Inicialmente auto-intitulados como “orquestra típica”, os “Batutas” passam a se identificar como *jazz band* após uma viagem à França, onde entram em contato com a “moda negra” que invadia os palcos parisienses. Também como reflexo da *negrofilia* européia, surge no Brasil a Companhia Negra de Revistas, formada exclusivamente por atores e músicos negros, tendo Pixinguinha como uma de suas principais atrações. Procuraremos captar e compreender o modo como as noções de “negritude” e “modernidade” foram assimiladas ou não pelas duas *troupes* (a musical e a teatral), e até que ponto interferiram em suas trajetórias. A seção destaca, ainda, a multiplicidade dos discursos existentes em torno da música popular, bem como sua apropriação pelos artistas populares.

Na terceira e última seção, (**Da Capo**), que tem como pano de fundo o pleno estabelecimento de Pixinguinha como arranjador, retomaremos a discussão acerca da profissionalização dos músicos brasileiros. Também discutiremos a relação de Pixinguinha com a indústria fonográfica e apresentaremos uma análise formal de alguns de seus arranjos. Ainda nessa seção, discutiremos o processo em que esses arranjos “tipicamente brasileiros” de Pixinguinha foram substituídos pelas sonoridades sinfônicas, grandiosas e “americanizadas” dos diversos arranjadores de formação erudita que passaram a atuar no disco e no rádio, com destaque para Radamés Gnattali. Também discutiremos o processo de construção de uma “memória musical-popular brasileira”, o lugar de Pixinguinha nesse processo e as transformações implicadas em sua obra e trajetória.

EXPOSIÇÃO: À ESCUTA DA CIDADE

1. Música e cultura urbana no Rio de Janeiro do início do século XX

1.1. Espaços de divertimento e hierarquização social

O Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX assistiu ao desenvolvimento e proliferação de diversas modalidades de entretenimento pago, grande parte delas associadas às novas tecnologias de reprodução da imagem e do som, ao crescimento da economia e da população urbana carioca¹ e ao processo de modernização da cidade, impulsionado pelas reformas urbanísticas empreendidas por Pereira Passos na primeira década do século².

Além de remanejar e “embelezar” o espaço urbano, reordenar o uso social do território – expulsando as camadas mais pobres da população para os bairros periféricos – e programar uma política sanitária de forma a reduzir a insalubridade e a mortalidade, sobretudo na zona portuária, tais reformas tinham por objetivo *modernizar* a cidade, tendo como modelo as metrópoles européias, e transformá-la no grande centro de diversão e turismo do país. Ao estudar esse processo de “higienização” da capital federal, Nicolau Sevcenko chamou atenção, ainda, para a “condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional” e a “negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante”³. Nesse processo, o músico de rua, em geral associado à vadiagem, passou a ser condenado. “Daí a imprensa incitar a perseguição policial contra o seresteiro em particular e o violão em geral. Quanto à boemia, a própria transformação urbana, acabando com as pensões, restaurantes e confeitarias baratas do centro, acabou a infra-estrutura que a sustinha”⁴. Assim, a cultura espontânea das ruas foi sendo pouco a pouco substituída pelo entretenimento pago – o que, no entanto, não significou a total

¹ Entre 1890 e 1900 a população total carioca passou de 522.651 a 691.565 habitantes. Esse crescimento aumentou no início do século XX, passando de 691.565 habitantes em 1900 para 1.157.873 em 1920. (SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 47-8). Tal crescimento resultou não apenas do crescimento vegetativo e da redução da mortalidade (obtida pela adoção de novas práticas de saúde pública), mas também da imigração interna, bastante significativa, e externa, sobretudo de portugueses e espanhóis.

² Uma extensa bibliografia trata das reformas urbanísticas realizadas pelo prefeito Pereira Passos, conhecido como o “Haussmann brasileiro”, em alusão ao engenheiro francês que remodelou Paris. Ver BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann Tropical: a renovação urbana do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992; EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro de meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938; NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1993. SEVCENKO, op. cit., capítulo I.

³ SEVCENKO, op. cit., p. 30

⁴ Idem, ibidem, p. 32.

abolição das antigas formas de sociabilidade, tampouco das manifestações de cultura popular, que foram absorvidas pela nascente indústria do divertimento⁵.

A abertura da avenida Central (atual Rio Branco), em que se concentrariam os principais teatros e cinemas da cidade⁶, foi um passo decisivo para o estabelecimento da “cidade-espetáculo”. Aos bailes de teatro, cafés-cantantes, cafés-concerto, circos, casas de chope (ou chopos-berrantes) e revistas teatrais, existentes desde a segunda metade do século XIX⁷, viriam se somar o cinematógrafo, os espetáculos de variedades, os teatros populares e o fonógrafo.

Entre os novos espaços de diversão, as salas de cinema foram as que alcançaram maior sucesso, tanto pela atração exercida pela nova tecnologia como pelo preço, acessível à maior parte da população carioca. A primeira sala de projeção do Rio de Janeiro foi instalada na rua do Ouvidor em 1897, dois anos depois do aparecimento do cinema na Europa. Dez anos mais tarde, com a regularização da distribuição de energia elétrica, o cinema tomaria conta da capital, como ocorreu no resto do mundo ocidental⁸. Nesses espaços, além da projeção dos filmes, exibiam-se também peças de museu de cera, mulheres barbadas e outras atrações do gênero. Os espetáculos de variedades, aliás, eram lucro certo num momento em que o público se encontrava ávido por novidades. O tcheco naturalizado norte-americano Frederico Figner, que a partir de 1902 produziria os primeiros discos gravados em escala industrial no país, logo percebeu o mercado promissor que esse ramo de atividades suscitava, e já na última década do século XIX passou a investir no comércio de “artigos de fantasia”

⁵ Em seu trabalho sobre a família carioca da Primeira República, Rosa Araújo defende que “o ponto estratégico de mudança é a atração da família pela rua, especialmente em busca de atividades de lazer e recreação, origem da vocação carioca para a *joie de vivre* que persiste até os dias de hoje. O novo estilo de vida implicou a adoção de formas burguesas de desfrutar as atrações urbanas ou populares de criar modos de divertimento barato, como se todos quisessem embora poucos pudessem, estar em todos os lugares ao mesmo tempo” (ARAÚJO, Rosa. *A vocação do prazer. A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 35).

⁶ Entre os cinemas mais importantes da época destacam-se o Odeon (o maior deles, onde Ernesto Nazareth costumava se apresentar), o Paraíso, o Kosmos, o Parisiense, o Pathé e o Palais, este último de grande importância na trajetória de Pixinguinha, como veremos no capítulo seguinte. Também se encontravam na avenida o Café Nice, que mais tarde reuniria compositores de samba, o Cine-Teatro Central e o Trianon (GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000, pp. 180-1).

⁷ O primeiro café-cantante surgido no Rio de Janeiro, influenciado pela moda do *music hall* inglês e das canções francesas, foi o Alcazar Lyrique, na rua da Vala, inaugurado em 1859. Neste mesmo ano, estréia a primeira revista teatral na cidade, *As surpresas do Senhor José Piedade*, de Figueiredo Novaes. Entre 1870 e 1890, o número de teatros do Rio de Janeiro dobrou de 10 para 20. Ainda na segunda metade do século XIX, assistiu-se à proliferação das casas de chope ou chopos-berrantes, uma versão mais “popular” dos *music halls* (TINHORÃO, J. Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, pp. 211-3).

⁸ ARAÚJO, op. cit., p. 347. A cidade contava, então, com 20 salas de cinema. Em 1912, o número subia para 37.

(denominação que consta no registro de suas atividades), apresentando em primeira mão os últimos avanços tecnológicos produzidos nos Estados Unidos e na Europa, tais como o fonógrafo, o *kinetoscópio* e a máquina de raios X. Outras atrações, como um boneco que jogava damas ou a Inana – mulher que parecia flutuar no ar através da ilusão de ótica provocada por um jogo de espelhos – renderam-lhe muito dinheiro⁹.

Os filmes mudos tornaram-se uma “febre” no Rio de Janeiro já na primeira década do século XX. No carnaval de 1908, o carro-crítica da sociedade carnavalesca Democráticos protestou contra “a praga dos cinematógrafos” na cidade¹⁰, reproduzindo uma crítica social muitas vezes carregada de juízo moral, que via nos novos meios de diversão a origem da decadência dos bons costumes – o que, em grande parte, se deve ao interclassismo inerente a esses divertimentos. Em seu livro *O desvario da mulher moderna*, editado em 1928, o médico paulistano Carlos Noce sintetiza esse tipo de preocupação relativa ao mundo do entretenimento. Depois de criticar a moda das *jazz bands*, do teatro e das danças modernas, ele ataca o cinema:

A conseqüência mais funesta do cinema está antes na promiscuidade, na falta de seleção, na **mistura social** que ele, pelo seu preço e pelos seus encantos, insufla, atrai e protege entre o sexo feminino. (...) Ali se reúne na verdade, a fina flor do desvario ultra-moderno (...) dentro dessa apreciável atmosfera de comunhão de idéias e anseios, que se encontram e se compreendem, velhas e operárias, brancas e pretas, ricas e mendigas, católicas e espíritas, melindrosas e calúas, grávidas e menstruadas, caquéticas e obesas¹¹.

Embora esse tipo de crítica não fosse hegemônico na época (pois, paralelamente ao desenvolvimento daquelas atividades, criou-se um amplo sistema de divulgação e propaganda dos filmes, discos e revistas teatrais, calcado, sobretudo, na circulação de periódicos especializados e nas críticas e comentários dos jornais diários, que ajudaram a formar na opinião pública uma visão positiva e, muitas vezes, glamourosa do lazer pago), ele demonstra o temor que essas modalidades de entretenimento e sua “mistura social” gerava nas classes dominantes da época.

⁹ A biografia de Frederico Figner, dono da Casa Edison, a primeira a gravar e comercializar discos, cilindros e fonógrafos no Rio de Janeiro, é narrada por Humberto FRANCESCHI no livro *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Petrobrás/ Sarapuí/ Biscoito Fino, 2002. O livro, fonte indispensável para o pesquisador da música brasileira do início do século XX, traz ainda 4 CD's com ilustrações musicais e 5 CD-ROM's com documentos, partituras manuscritas e impressas, além de arranjos.

¹⁰ CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997, p. 31.

¹¹ NOCE, Carlos. *O desvario da mulher moderna*. São Paulo: Irmãos Ferrez, 1928, pp. 87-8 (grifos meus).

Paradoxalmente, o mundo das diversões exercia um certo fascínio, que atraía os mais diversos segmentos sociais, gerando um posicionamento ambíguo que José Miguel Wisnik definiu como a prática do “negaceio” – um modo de “negar afirmando”, o qual caracterizaria não apenas a atitude das elites brasileiras diante da cultura produzida e consumida pelas camadas mais baixas, mas também a própria estética da cultura popular, em especial a música¹², questão a ser analisada mais detidamente no capítulo 2. Nesse sentido, vale lembrar que a coexistência de atitudes de repressão, aceitação e desprezo por parte das elites da cultura produzida pelo povo (ou para o povo) no Brasil, dentro ou fora do mundo do espetáculo, é de longa data. Ao analisar a relação estabelecida entre os primeiros sambistas cariocas e outros grupos sociais do Rio de Janeiro, Hermano Vianna desconstruiu o lugar-comum de que esse gênero teria passado, repentinamente, de “ritmo maldito”, reprimido pela polícia, a símbolo “quase oficial” da nacionalidade brasileira. Sua tese é que “a repressão conviveu com outros tipos de interação social, alguns deles até mesmo contrários a ela”¹³. Para tanto, o autor analisa as relações estabelecidas desde o final do século XVIII entre músicos populares e outros grupos sociais, sobretudo intelectuais, mostrando como aceitação e negação conviveram lado a lado na história da música popular brasileira. Os próprios artistas incorporavam esse conflito a seus espetáculos. É o que fez o autor de chanchadas Marques Porto em uma de suas mais famosas revistas, *Pirão de areia*, apresentada no teatro São José em 1926:

Comère: Afinal, o que vem ser a chanchada?

Compère: Por que?

Comère: Desde que entrei para o teatro ouço falar em chanchada...

Compère: Chanchada é uma coisa que agrada mas que é chique dizer que não agrada. Foi ver tal peça? Oh, fui... Gostou? (*com indiferença*) tem muita chanchada... oh!... no dia seguinte estão os dois pela certa assistindo à chanchada¹⁴.

¹² Segundo o autor, à prática social do negaceio corresponde, no plano da criação estética, o “dizer desdizendo” característico da poética da canção popular, que se realizaria isomorficamente, no plano musical, por meio da rítmica sincopada (WISNIK, J. Miguel. “Machado Maxixe: o caso Pestana”. *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p.36).

¹³ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Zahar/ed. da UFRJ, 1998, p. 34.

¹⁴ *Apud* GOMES, Tiago de Melo. “*Como eles se divertem*” (*e se entendem*): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. Tese de Doutorado. Campinas: IFCH- Unicamp, 2003. Vale lembrar que, naquele mesmo ano de 1926, o crítico teatral Mário Nunes iniciava uma “cruzada pelo bom teatro” - que, segundo o jornalista, andava “resvalando” para a chanchada (NUNES, Mário. *Quarenta anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956, vol. 3, p. 10).

A popularização do teatro de revista¹⁵, aliás, esteve diretamente atrelada à proliferação das salas de cinema, com a exibição de peças teatrais antes dos filmes. A prática foi amplamente explorada pelo empresário Pascoal Segreto, dono de inúmeras casas de diversão no Rio de Janeiro e um dos principais responsáveis pela popularização das revistas teatrais. Conhecido como o “ministro das diversões”, Segreto era proprietário de diversos teatros do Rio de Janeiro, entre eles o São José, localizado na praça Tiradentes, sede de uma das companhias de burletas e revistas mais populares da cidade¹⁶. O apelo popular de suas peças era reforçado pelos preços: no final da década de 1910, o empresário passaria a cobrar apenas 500 réis por um lugar na geral, contra os 2500 réis das outras casas de espetáculo¹⁷. Já os teatros Carlos Gomes e São Pedro conservavam o seu tradicional público de elite¹⁸, transformando os centros de entretenimento da cidade em verdadeiros “lugares de diferenciação”, ao reproduzir, especialmente, a hierarquia social da cidade: “a ‘plebe’ vai aos baixos divertimentos, a elite frequenta lugares ‘chics’”¹⁹. Essa hierarquização social dos espaços se refletia no interior dos próprios teatros, que ofereciam cadeiras a preços para todos os bolsos, das galerias (ou torrinhas) aos balcões nobres.

Pode-se assim afirmar que o período foi marcado pelo surgimento de um público “de massa”, o qual se consolidaria nos anos imediatamente posteriores à Primeira Guerra. Tal público se caracterizaria não apenas em termos numéricos ou pela existência de veículos de comunicação de massa – pois esses se estabeleceriam apenas na virada dos anos 1940, com a popularização do rádio e o gerenciamento empresarial

¹⁵ As revistas teatrais surgem no Brasil em meados do século XIX, e podem ser consideradas as primeiras manifestações do teatro popular no país. Trata-se de uma revisão (daí seu nome: revista) bem-humorada (às vezes crítica) dos principais eventos políticos e sociais do ano. Os estudiosos do gênero ressaltam sua importância na formação de uma linguagem teatral *nacional*, tendo contribuído para a “descolonização cultural do teatro brasileiro” ao oferecer um “preciso relato do país” em suas críticas políticas e na tipificação de seus personagens (MONTEIRO, Neyde Veneziano. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, São Paulo: Pontes, Ed. da Unicamp, 1991).

¹⁶ Trata-se da Companhia de Burletas e Revistas do São José, que, inaugurada em 1911, durou mais de uma década.

¹⁷ GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH-Unicamp, 1998, p. 68.

¹⁸ Segundo Orlando de Barros, “um público ‘de elite’ já existia desde o século passado, e era ele que sustentava a existência de uns poucos teatros no Rio, desde então. Mas era exíguo. Não é à toa que os romancistas do tempo (como Macedo ou Alencar), não raro, mostravam que essas pessoas quase sempre se conheciam. Fora isso, havia um público de estudantes, pequenos funcionários e empregados do comércio que frequentavam as “torrinhas”, aquele mesmo público para quem Arthur de Azevedo dizia escrever.” (BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita. Um compositor romântico no tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Funarte, EdUEJR, 2001, p. 86).

¹⁹ GOMES, “*Como eles se divertem*”, op. cit., p. 23.

da imprensa²⁰ – mas sim pela existência de um universo cultural comum, compartilhado por diversas classes na capital federal. Implementava-se, assim, um complexo sistema de diversões que se irradiaria por todo o país, e que estava intimamente ligado às transformações mais profundas por que passava a sociedade brasileira durante a Primeira República.

Por outro lado, tais mudanças punham o Brasil num contexto transnacional, caracterizado por uma intensa troca de culturas, já que se tratava de um processo que podia ser assistido em praticamente todas as grandes cidades do mundo ocidental.²¹

1.2. O lugar da música e dos músicos populares

No seio dessas novas atividades, e não apenas como consumidores, mas também como produtores e divulgadores, foi expressiva a participação de negros e mulatos oriundos de uma camada intermediária da população carioca, comprimida entre as elites e as classes médias brancas, de um lado, e, de outro, o enorme contingente de marginalizados formado por ex-escravos e migrantes²², que no início do século dirigiram-se em massa para a capital da República em busca de melhores oportunidades.²³ A cultura produzida por negros e mulatos, notadamente a música, ultrapassava assim os muros dos espaços privados e comunitários, geralmente freqüentados também por membros de “boas famílias” e políticos cariocas (é o caso, por exemplo, das rodas de choro, existentes desde o último quartel do século XIX, ou das festas promovidas pelas comunidades negras do Rio de Janeiro, a mais famosa delas

²⁰ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura popular e indústria cultural*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²¹ Vale lembrar que, desde a segunda metade do século XIX, surgiram em diversos países da Europa formas e espaços próprios para as manifestações culturais das populações mais pobres, tais como o *football* inglês, que rapidamente passou a ser cultivado pelas classes trabalhadoras; os cabarés de Montmartre, onde se reunia a boemia parisiense; o flamenco espanhol, que passou a ser praticado nos cafés-musicais das grandes cidades. O mesmo ocorreria em Buenos Aires, Nova Orleans, Nova York, São Paulo e Rio de Janeiro (MORAES, José Geraldo Vinci de. *Cidade e cultura urbana na Primeira República*. São Paulo: Atual, 1994, pp. 20-1).

²² Entre esses migrantes incluíam-se ex-combatentes de Canudos, que deram origem às primeiras “favelas” no Rio de Janeiro. WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. “Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.), *História da vida privada no Brasil*, vol. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

²³ Trata-se do vasto contingente descrito por José Murilo de Carvalho, formado por “trabalhadores em ocupações mal-definidas chegavam a mais de 100 mil pessoas em 1980 e a mais de 200 mil em 1906 e viviam nas tênues fronteiras entre a legalidade e a ilegalidade, às vezes participando simultaneamente de ambas. (...) Eram ladrões, prostitutas, malandros, desertores do Exército, da Marinha e dos navios estrangeiros, carroceiros, floristas, bicheiros, jogadores, receptadores, pivetes (a palavra já existia). É claro, a figura tipicamente carioca do capoeira” (CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1987, pp. 17-8).

realizada na casa da Tia Ciata²⁴) para ocupar, embora de forma tímida e “exótica”, os espaços públicos antes reservados às elites, como as salas de cinema da avenida Rio Branco e os grandes teatros, ou ambientes menos glamourosos, freqüentados pelas camadas médias da população, como os já citados chopos e clubes dançantes.

Para além da mera apropriação das manifestações culturais marginalizadas pela nascente indústria do entretenimento, as atividades surgidas com o circuito do divertimento na cidade do Rio de Janeiro representavam um novo espaço de trabalho e inserção do negro numa sociedade que, desde o século XIX, em seu projeto “civilizatório”, vinha optando pelo imigrante em detrimento do “trabalhador nacional”²⁵. Nesse sentido, um dos aspectos da biografia de Pixinguinha chama atenção é o fato de ter participado de grupos ligados ao entretenimento organizado compostos “só de pretos” – com exceção, obviamente, de seus empresários, que eram brancos. Trata-se da orquestra típica (mais tarde intitulada *jazz band*) Oito Batutas, em que atuou como instrumentista e compositor, e da Companhia Negra de Teatro de Revista, onde atuou também como maestro. A recepção desses grupos pela sociedade carioca, verificada sobretudo na imprensa da época, e o envolvimento do artista com organizações de artistas “de cor” serão analisados nos capítulos 4 e 5 deste trabalho.

Entre os novos espaços de atuação do músico popular destaca-se a nascente indústria fonográfica, que produziu os primeiros cilindros e chapas comerciais no país em 1902. Malgrado seu alto custo²⁶, eles logo se tornaram acessíveis a boa parte da população carioca, uma vez que não precisavam ser adquiridos pelos ouvintes – nessa primeira fase, os fonógrafos podiam ser escutados através de um sistema semelhante ao da *juke-box*, acionados por uma moeda. Esses mecanismos eram dispostos, sobretudo, em locais de ajuntamento público. O largo do Machado, aonde convergiam diversas linhas de bonde, era um desses pontos. Luiz Edmundo, cronista da época, descreve o local:

²⁴ Entre os trabalhos específicos do tema, destaca-se MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. Referências às tias baianas, em especial as moradoras da praça Onze, encontram-se em praticamente toda a bibliografia sobre o samba.

²⁵ O projeto de branqueamento proposto pelas elites é examinado em SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870- 1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

²⁶ “Os discos ou cilindros, e os aparelhos de gramofone de corda indispensáveis para ouvi-los, constituíam um luxo fora do alcance das maiorias: um cilindro gravado custava na primeira década do século entre dois e cinco mil réis, um disco de três a seis mil réis, e uma ‘máquina falante’, em 1902, entre 75 e 450 mil réis”, o que “afastaria a maioria da população urbana, por sua pobreza, do gozo de tais novidades da nova era tecnológica das ‘invenções’ americanas” (TINHORÃO, José Ramos. op. cit., p. 250).

“Companhia Ferro Carril do Jardim Botânico” é o que se lê gravado no alto do Edifício que serve de estação de bondes, erguido numa arquitetura severa, em meio ao casario reles que compõe a fisionomia incaracterística da praça: velhas construções, ainda em aspecto juanino, uma ou outra evoluindo para aquela novidade que o espírito zombateiro do carioca por vezes chama de “estilo compoteira”. Na parte térrea, larga porta de serviço, por onde entram e saem veículos. Ao lado, uma sala de espera. Pobre e simples, para os passageiros, mostrando ao fundo, um lavabo, que se decora de um espelho eternamente baço, bancos envernizados; e, digno de especialíssimo registro: em caixas de madeira, dos primeiros gramofones que chegam ao Rio, com o seu par de auscultadores de borracha e uma fendazinha para o níquel da auscultação, mostrando um leteiro gravado em metal, com estas palavras: “Ponha aqui”, na parte superior, e, na inferior, “cem réis”²⁷.

As músicas gravadas também se popularizavam ao serem reproduzidos nas ruas, bares, pequenos teatros e cinemas, além das lojas especializadas na venda de discos, gramofones e partituras, nas quais as chapas de maior sucesso eram tocadas para atrair o público consumidor²⁸. Ao lado da proliferação dos aparelhos, a circulação de discos na capital promovia a divulgação da música popular produzida no Brasil. Segundo Roberto Peloso Augusto, “só em 1910 foram vendidos mais de meio milhão de discos só na cidade do Rio de Janeiro, os quais eram gravados nesta cidade e prensados, em sua maioria, nas principais capitais européias”²⁹.

A Casa Edison, no Rio de Janeiro, era um dos poucos estabelecimentos no Brasil – mas não o único – que produzia, em escala industrial, cilindros e discos de cera para comercialização³⁰. O primeiro catálogo de discos da loja, publicado em 1902, traz informações valiosas sobre a produção fonográfica brasileira em seus primórdios. Ele informa que em pouco mais de um mês foram gravados 225 cilindros, entre os quais se encontravam 146 canções acompanhadas ao violão (que, reunidas sob o rótulo de “modinhas”, incluíam cançonetas e lundus), 13 discursos e 66 músicas instrumentais, a serem executadas por bandas, que incluíam 4 marchas, 11 dobrados, 14 valsas, 16 polcas, 12 tangos, 5 maxixes, 1 sinfonia, 1 *schottisch* e 1 mazurca. Entre as chapas, foram gravadas 141 modinhas, 7 discursos e 62 músicas instrumentais, incluindo 9 valsas, 12 polcas, 4 *schottisches*, 2 mazurcas, 1 quadrilha, 8 tangos, 12 dobrados e 7

²⁷ EDMUNDO, op. cit., p. 293.

²⁸ MORAES, op. cit., p. 103.

²⁹ AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. *Os tangos brasileiros. Rio de Janeiro: 1870-1920*. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 1996, p. 136.

³⁰ Entre 1902 e 1927 (período marcado pela tecnologia mecânica de gravação), existiam cinco gravadoras no Brasil: a Casa Edison (que comercializava os selos Zon-O-Phone, Odeon e Parlophon), a Casa Faulhaber (selos Favourite), a Grand Record Brazil, a Fábrica Popular e a Columbia. (FRANCESCHI, op. cit., p. 221). Até 1912, ano da instalação da primeira fábrica brasileira de discos no Brasil (Odeon, Rio de Janeiro), os discos gravados no país eram prensados no exterior.

marchas. Nota-se, já naquela época, a predominância das canções em relação à música instrumental, aspecto que perduraria por toda a história da música popular brasileira. Por outro lado, entre as músicas instrumentais, observa-se a presença quase exclusiva de gêneros dançantes, em sua maioria derivados diretamente das danças de salão européias (valsas, dobrados, marchas, *schottisches*, mazurcas, quadrilhas, polcas), mas que já começavam a se aclimatar à sincopa brasileira sob as denominações de *tango* e *maxixe*.

Concomitantemente, a difusão do disco colocava a população carioca em contato com os novos gêneros que surgiam em outros países, sobretudo nos EUA, tais como o *fox-trot*^{*} e suas variantes (*fox-blue*, *fox-canção*), o *black-bottom*^{**} e o *charleston*^{***}. Em tom de denúncia contra a “invasão” dos gêneros norte-americanos no Brasil, Tinhorão quantifica (e desqualifica) esse novo mercado, afirmando que, entre 1915 e 1927, seis gravadoras brasileiras³¹ lançariam, juntas, 182 gravações de gêneros *yankees*, “2500 por cento mais música americana que no decênio anterior”. Ainda assim, o número é insignificante, se comparado à produção de um único mês de 1902, apontada acima. De toda forma, embora o trânsito entre as culturas urbanas de diferentes países já houvesse se internacionalizado com a comercialização de partituras, desde o século XIX, o disco aumentou vertiginosamente as trocas. É importante lembrar, contudo, que a caracterização dos gêneros populares, “brasileiros” ou “estrangeiros”, não era tão nítida quanto pode parecer à primeira vista. Essa enorme variedade de ritmos musicais devia-se mais a uma exigência comercial (a de oferecer, no selo dos discos, um rótulo atrativo e vinculado a um certo modismo) do que a uma real diferenciação entre os gêneros. Além disso, veremos no capítulo 8 que a influência dos ritmos norte-americanos, sobretudo no âmbito do arranjo, se deu mais no plano da incorporação e da citação do que da mera “cópia”, como quer Tinhorão.

* *fox-trot*: gênero dançante norte-americano surgido nos anos 1910. Influenciou o *charleston* e o *shimmy*.

** *black-bottom*: dança de salão dos EUA dançada ao som de *early jazz* ou *ragtime*. Nos palcos, os movimentos da dança eram exagerados, mas no salão foram suavizados para um leve balanço do torso, acompanhado de pequenos pontapés com os joelhos arqueados.

*** *charleston*: dança de salão que se torna popular em 1920 nos EUA. Seu nome deriva do nome da cidade da Carolina do Norte, onde era praticada pelos negros locais. Assim como ocorreu com o *black-bottom*, seus movimentos violentos foram substituídos, nos salões, por um suave balanço do torso, acompanhado de uma leve rotação das mãos, com as palmas voltadas para fora.

³¹ A saber: a Casa Edison do Rio de Janeiro (que comercializava com o selo Odeon), a Popular e a Victor, também do Rio, a Casa Elétrica, de Porto Alegre (sob o selo Gaúcho), a Casa Edison de São Paulo (sob o selo Phoenix), e a Imperador, também de São Paulo. (TINHORÃO, op. cit, p. 250). Em pesquisa sobre a indústria fonográfica paulistana, Camila Koshiba Guimarães indica a existência de outros três selos que comercializavam discos na época: Columbia Phonograph, Gran Record Brasil e Faulhaber/Favorite. GUIMARÃES, Camila K. *Música em 78 rotações. O disco e a cidade de São Paulo (1927-35)*. São Paulo, FFLCH-USP (relatório de qualificação), 2005.

Com relação à edição e circulação de partituras no início do século XX, poucos trabalhos se ocuparam do assunto. Sabe-se, porém, que as casas editoras de música, surgidas no Brasil na segunda metade do século XIX, eram poucas e incipientes, concentrando-se em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em trabalho sobre o circuito da partitura na cidade de São Paulo, Janice Gonçalves apresenta um levantamento das músicas impressas comercializadas na capital paulista nesse período. Suas conclusões acerca do repertório circulante na cidade coincidem com as informações sobre os gêneros divulgados pelo fonógrafo, acima citados, donde se conclui que disco e partitura compunham um único sistema de divulgação e consumo, habilmente aproveitado pelos músicos populares. Segundo a autora, houve nessa época uma significativa “reorientação do repertório comercializado” por meio da partitura. Entre 1850 e 1866, prevalecia o repertório pianístico acadêmico e virtuosístico, com a predominância de compositores consagrados como Mozart, Chopin e Beethoven. Já entre 1867 e 1883, predominava a canção brejeira, recebendo destaque compositores brasileiros como o modinheiro José de Almeida Cabral e Henrique Alves de Mesquita. Já entre 1884 e 1900, “as peças estão pulverizadas entre dezenas de autores, havendo concentração de um número maior delas em torno do compositor Aurélio Cavalcanti”, representante da ambiência sonora dos “pianeiros”³².

A popularização do piano entre as famílias de classe média, aliás, foi um dos alicerces da comercialização da música popular. Alguns autores identificaram nesse momento o início do processo que Adorno denominou “regressão da audição”³³. Max Weber aponta que a “vulgarização” da arte musical teria ocorrido no final do século XVIII, intensificando-se no XIX, justamente com a popularização do piano, um “instrumento doméstico burguês” que, muito antes do fonógrafo, tornara-se um meio de difusão musical de massa, invadindo os lares e as ruas³⁴. “Ao mesmo tempo, forma-se uma nova legião de músicos instrumentistas que não seguem estritamente as escolas tradicionais de formação musical, mesclando uma técnica ‘popular’ à técnica formal que

³² Assim eram denominados os pianistas que atuavam profissionalmente em festas de família, em substituição ao grupo de choro, nas casas editoras de partitura, executando para os clientes as partituras à venda, ou nos espaços de divertimento público (como clubes recreativos ou cinemas).

³³ ADORNO, Theodor. “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”. *Os Pensadores*, vol. XLVIII. São Paulo, Ed. Abril, 1975.

³⁴ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo, Edusp. 1995, pp. 148-9.

o instrumento exigiria. Um exemplo é a figura do tocador de piano que se torna cada vez mais presente nas festas domésticas, estimulando as danças coletivas”³⁵.

Equivalentes ao piano nos espaços privados, as bandas militares ocupavam o espaço público. Surgidas na França pré-revolucionária³⁶, essas agremiações musicais foram responsáveis, no Brasil e em outros países, pela difusão massiva dos novos gêneros urbanos que surgiam no final do século XIX³⁷. No Rio de Janeiro do início do século XX, destacava-se a banda do Corpo de Bombeiros, uma das que mais gravou discos no início do século³⁸. O conjunto foi fundado e dirigido pelo maestro e compositor Anacleto de Medeiros, a quem se atribui a criação de uma linguagem orquestral popular no Brasil, ao fundir a linguagem das bandas à das rodas de choro. A competição entre os diversos conjuntos militares da época, tais como a que havia entre a banda do Corpo de Bombeiros e a da Polícia Militar, adquiria muitas vezes caráter de rivalidade: “Era um negócio assim ao modo de Flamengo e Fluminense agora, tinha uma torcida de uma banda e de outra”.³⁹

Além de divulgar diversos gêneros de danças populares em voga (polcas, mazurkas, *schottisches*, maxixes etc.), as bandas de música (militares ou não) também eram um dos poucos espaços de formação musical para os indivíduos das classes mais baixas. Acredita-se que as bandas civis tivessem origem nas orquestras de barbeiro⁴⁰ que passam a ser documentadas no Brasil em meados do século XVIII, sendo constituídas basicamente de negros e mulatos. Nas bandas também tiveram espaço músicos de origem humilde como Francisco Braga, mais conhecido por sua atuação no campo da música erudita, ou ainda Paulino Sacramento e Albertino Pimentel (o Carramona), que mais tarde atuariam como compositores e arranjadores no teatro de

³⁵ TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em conserva. Arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 2001, p. 45

³⁶ “Segundo parece, a primeira banda militar foi criada, na França, por volta de 1764 e, 25 anos depois, a da guarda nacional daquele país”. Contudo, só teriam atingido sua grandiosidade no século XIX. (MÔNICA, Laura della. *História da banda de música da Polícia Militar do Estado de São Paulo*. São Paulo, 2ª. ed. especial, 1975, p. 23). No entanto, estudiosos franceses questionam essa apropriação nacionalista do modelo das bandas militares como uma construção que favoreceria interesses populistas dos primeiros governos republicanos. Estas análises estabelecem relações entre a extrema popularização da música de banda e a criação da nacionalidade moderna a partir da revolução francesa. (TEIXEIRA, op. cit., p. 43).

³⁷ MAMMÌ, Lorenzo. “Antes da ‘era do rádio’: as origens da MPB”. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Rio de Janeiro. 1842-1920. Uma trilha Musical*. Rio de Janeiro, IMS-RJ, 1999, p. 3.

³⁸ Ver e ouvir *Memórias musicais*. Rio de Janeiro, Petrobrás/ Sarapuí/ Biscoirto Fino, 2001. Das diversas outras bandas militares que existiram no período, tanto no Rio de Janeiro como em outros estados, faltam documentos fonográficos, embora se saiba um pouco sobre elas através de documentos escritos.

³⁹ Depoimento de Luciano Perrone à Rádio Nacional.

⁴⁰ Orquestras ambulantes compostas por barbeiros e outros profissionais liberais das cidades coloniais brasileiras. TINHORÃO, op. cit., p. 161

revista⁴¹. Os três tiveram sua formação na banda do Asilo de Meninos Desvalidos⁴², onde hoje está localizada a escola estadual João Alfredo, no Rio de Janeiro. Nesse asilo, na década de 1950, Pixinguinha, então funcionário municipal, atuou como professor de música e diretor de banda.

A imprensa especializada em música popular também desempenhou um papel importante na divulgação das novas composições, em especial os gêneros dançantes. No Rio de Janeiro, onde se concentravam as principais gravadoras e editoras, era maior o número de publicações. A *Revista Musical*, por exemplo, começou a ser editada em 1923. Tratava-se de uma “publicação quinzenal das últimas novidades dançantes de maior sucesso desta Capital, formando um álbum das mais lindas e variadas composições de autores nacionais e estrangeiros”⁴³. Além de *fox-trots*, tangos argentinos, valsas, *rag-times*, maxixes, sambas, canções, modinhas, peças de salão para piano e piano e canto, a revista publicava ainda músicas de repertório Ba-ta-clan e de outros *music halls* de Paris e Nova York. A partir do segundo ano de publicação, a revista começa a publicar peças eruditas também, além de artigos técnicos sobre música (harmonia, instrumentação etc.). Em agosto de 1927, surge a coluna Discophilia, com críticas de discos de música de concerto. Embora defendesse só a música erudita ser verdadeiramente “cultura” e “boa”, a revista continuava a publicar partituras de música para dançar. Em 1928, na esteira do início das gravações elétricas no país, começou a ser editada a revista quinzenal *Phono Arte*. Além dos catálogos das principais gravadoras nacionais, a revista publicava também críticas aos discos mais recentes, constituindo-se assim numa das principais fontes para o estudo da recepção da música popular do período, tema que será retomado no capítulo 8.

O teatro musicado também foi fundamental na comercialização da música popular urbana. Desde o final do século XIX, as revistas transformaram-se num dos principais meios de divulgação da música de dança no Brasil, introduzindo e popularizando gêneros europeus, como a polca, a mazurca e a *schottisch*⁴⁴. Nas décadas de 1910 e 1920, compositores como Sinhô e Lamartine Babo tinham nas revistas um

⁴¹ Paulino Sacramento (1880-1926), trompetista, compositor e regente, era um dos principais criadores de burletas, operetas e revistas da praça Tiradentes, tendo trabalhado durante anos para a empresa de Pascoal Segreto.

⁴² O asilo, criado pelo Governo Imperial em 1874, recolhia meninos entre 6 e 12 anos de idade, ministrando-lhes educação primária e profissional.

⁴³ *Revista Musical*. 15/8/1923.

⁴⁴ “Parece mesmo que o grande introdutor de danças exóticas européias, no Brasil, foi o teatro”. ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP/IEB-USP, Brasília: MinC, 1989, p. 326 (verbete *mazurca*).

meio garantido de difusão de suas músicas. Por outro lado, os revistógrafos se valiam das canções e intérpretes de sucesso como um chamariz para suas peças⁴⁵.

Deste modo, foi se estabelecendo no Rio de Janeiro um circuito de produção, difusão e consumo da música popular, envolvendo diferentes camadas da população. Vale lembrar, contudo, que tal circuito não se valia apenas das novas formas de produção e divulgação do lazer (o cinema, o fonógrafo, o teatro, a edição de partituras, as revistas especializadas), mas também das tradicionais festas coletivas, que funcionavam como termômetro de vendas de discos e partituras. É o caso da famosa festa da Penha. Surgida em 1870 e originalmente organizada pela colônia portuguesa, foi pouco a pouco sendo integrada por contingentes de negros e mulatos. Rapidamente, transformou-se num local de exibição dos dotes musicais dos participantes, além de funcionar como espaço de divulgação de novas músicas. A partir da década de 1910, a festa – que se estendia pelos quatro domingos de outubro – tornou-se o lugar de lançamento das marchinhas que fariam sucesso nas festas carnavalescas do ano seguinte. E o que era sucesso no carnaval, era também na venda de discos e partituras, retroalimentando o sistema. A festa do Momo, aliás, constituía-se no principal espaço de divulgação da música popular, sobretudo após seu processo de “civilização”, que se deu a partir da primeira década do século XX com a proibição do entrudo⁴⁶ e a participação das “boas famílias” cariocas nos corsos e sociedades carnavalescas. Antes disso, o que se ouvia nas ruas do Rio de Janeiro durante os três dias de carnaval era uma miscelânea que abrangia desde cantigas de roda e cantos folclóricos até árias de óperas e operetas⁴⁷. Embora a produção musical popular aumentasse com a proximidade do carnaval com a proliferação das chamadas “polcas carnavalescas”, estas nada possuíam de característico ou de especial que as diferenciavam das polcas compostas no resto do ano. Somente na virada da segunda década do século é que se começou a compor melodias e letras específicas para o carnaval. A partir da década de 1930, as festas juninas também passaram a movimentar um importante mercado de produção e consumo de canções temáticas, em geral marchas dançadas nas quadrilhas, que

⁴⁵ GOMES, *Lenço no pescoço*, op. cit., p. 114.

⁴⁶ Hábito dos foliões de se molharem uns aos outros, por meio de limões de cheiro, bisnagas, seringas, bacias e baldes, o que provocava muita briga e confusão.

⁴⁷ FRANCESCHI, op. cit., p. 250.

compunham o grosso filão das chamadas “músicas de meio de ano”. Só perdiam, em importância e visibilidade, para o carnaval⁴⁸.

Foi nesse contexto, caracterizado pelas primeiras formas de organização e gradativa expansão da indústria do entretenimento, que Pixinguinha desenvolveu sua escuta e iniciou sua profissionalização no meio musical. Vejamos, então, como se deu esse processo.

⁴⁸ FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003, p. 29.

2. A escuta de um chorão: o início da trajetória artística de Pixinguinha

Nascido em 23 de abril de 1897, no Rio de Janeiro, filho de Alfredo Vianna da Rocha e Raimunda Maria da Conceição, Alfredo Vianna da Rocha Filho, como foi batizado, pertencia à baixa classe média carioca. Seu pai trabalhava na usina de eletricidade da repartição geral dos Telégrafos, onde chegou a ser chefe de seção. Nas horas vagas, era flautista amador. Fazia parte de um grupo de pequenos burocratas e funcionários de serviços públicos que, na virada do século XIX para o XX, divulgou e sistematizou a linguagem do *choro* – termo que, nesse primeiro momento, designava um *modo de execução* de gêneros dançantes, tocados em festas de caráter comunitário (casamentos, batizados, aniversários, funerais), quando não mesmo familiar¹. Reunindo músicos profissionais, que sabiam ler partitura, e diletantes, que tocavam “de ouvido”, as primeiras rodas de choro agrupavam instrumentos “arrebanhados mais ou menos sem discriminação”, “sem intenção sinfônica nenhuma”². Com o tempo, o conjunto passou a ser composto por “um ou dois instrumentos solistas acompanhados de outros em segundo plano meramente rítmico-harmônico”³. Esse universo foi descrito pelo cronista Alexandre Gonçalves Pinto, o “Animal”, no livro *O choro: reminiscências de chorões antigos*, publicado em 1936, fonte indispensável para o estudioso da música popular.

Carteiro de profissão e cavaquinhoista amador, Animal registra nessa obra suas memórias sobre o mundo do choro carioca na virada do século XX. Algumas linhas foram dedicadas a “seu Vianna”, descrito como um “melodioso flauta”, que “tocava de primeira vista, a principio, na sua flauta amarella, de cinco chaves e ultimamente em uma do novo

¹ Como se destacou anteriormente, a segunda metade do século XIX foi marcada por muitas melhorias urbanas na cidade do Rio de Janeiro, tais como o incremento dos transportes (bondes e estradas de ferro), a ampliação das redes de comunicação (correios e telégrafos) e outros serviços urbanos, como a iluminação pública e a canalização dos esgotos. Assim, ao lado da nascente camada de operários, surge um grupo diversificado de trabalhadores não-braçais, os quais poderiam financiar os comes e suportar as noites em claro das festas regadas a choro. (TINHORÃO, *História social da música*, op. cit., pp. 193-5, 201).

² ANDRADE, *Dicionário musical brasileiro*, op. cit., p. 136 (verbete *choro*).

³ Idem, ibidem. Mário de Andrade insiste no caráter “antipolifônico” do grupo instrumental que acompanhava o solista no choro. De fato, a execução de acordes em células rítmicas fixas é a principal função dos instrumentos de corda acompanhantes (violão, cavaquinho etc.). No entanto, a linha do baixo, executada pelo violão de sete cordas, bem como por instrumentos de sopro de tessitura mais grave, como o bombardino e o oficleide, revelam o caráter contrapontístico do acompanhamento. Onde, aliás, derivaria o nome *choro*, que inicialmente designaria o modo melancólico, “chorado”, com que o violão executava suas “baixarias” (TINHORÃO, *Pequena história da música popular*. São Paulo, Círculo do livro, s/d., p. 103).

systema”⁴. Embora não possuísse formação em música, Alfredo Vianna pai, assim como o filho, dominava ao menos a escrita em partitura.

O contato de Pixinguinha com a linguagem musical, portanto, iniciou-se no ambiente doméstico. Durante a primeira infância, morou com a numerosa família (era o décimo segundo de quatorze irmãos) no Catumbi, num “casarão de oito quartos, quatro salas, e um quintal enorme, além de um quarto grande no fundo”⁵. O local, conhecido como “Pensão Vianna” devido à receptividade do pai de Pixinguinha, que lá hospedou muita gente em apuros⁶, abrigava também rodas de choro, nas quais se reuniam grandes instrumentistas da época, tais como Irineu de Almeida, Cândido Trombone, Viriato Ferreira, Neco, Quincas Laranjeiras⁷. Segundo depoimento de Pixinguinha, o jovem Villalobos, tocador de violão, também era freqüentador da casa, tendo participado de algumas das noitadas promovidas por seu Vianna⁸.

Nessa época, começou a tomar aulas particulares de música, primeiro com César Borges Leitão, um colega de trabalho de seu pai e bombista nas horas vagas, que lhe ensinou os primeiros passos da teoria musical. Depois trocou o cavaquinho pela flauta, e passou a ter aulas com o compositor, tocador de oficleide e membro da banda do Corpo de Bombeiros, Irineu de Almeida, com quem desenvolveu a leitura musical – um diferencial no mercado do entretenimento carioca, em que a maioria dos instrumentistas tocava “de ouvido”. Mas a educação musical formal de Pixinguinha parou por aí. Só muito tempo mais tarde, aos 35 anos, ele obteria o diploma do curso de harmonia elementar oferecido pelo Instituto Nacional de Música, que lhe renderia o reconhecimento “oficial” de seus talentos, mas não lhe acresceria quase nada do ponto de vista musical: sua formação, ele a obtivera, de fato, nas rodas de choro e nas ruas da cidade. Foi nesses espaços que o músico profissionalizou-se como instrumentista e desenvolveu seu estilo como compositor.

⁴PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Ed. Fac-similar 1936. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, p. 21.

⁵SILVA, Marília T. Barboza da e OLIVEIRA FILHO, Artur L. de. *Pixinguinha. Filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998, p 16.

⁶Entre os “inquilinos” da Pensão Vianna destacam-se Irineu de Almeida, Bonfiglio de Oliveira e Sinhô.

⁷Depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ, p. 54.

⁸Idem, p. 65.

2.1. Música para dançar

Aos 11 anos de idade, tocando cavaquinho, Pixinguinha já acompanhava o pai nos bailes, como eram conhecidas as festas de família⁹. Realizados em ambientes modestos, foram logo denominados pejorativamente de “forrobodó, maxixe ou xinfrim”¹⁰, e rapidamente se popularizaram em diversos bairros cariocas, sobretudo nos mais populares. Em suas memórias sobre o mundo do choro, Animal apresenta inúmeras descrições dessas festas. Citamos uma:

Como eram as festas da casa do Machado Breguendim, na Estação do Rocha. Machadinho, como era conhecido[,] era um flautista de nomeada[,] os choros organizados em sua residencia eram fartos de excellentes iguarias e regados de bebidas finas; sendo um alto funcionario da Alfândega era financeiro, por isso fazia grandes economias para gastar em suas festas, onde reunia os musicos seus amigos. As festas em casa do Machadinho, se prolongavam por muitos dias sempre na maior harmonia de intimidade e entusiasmo[,] eram dignos de grande admiração os conjunctos dos chorões que se sucediam de uns a outros, querendo cada qual mostrar as suas composições e o valor de suas agilidades mecânicas e sopro aprimorado¹¹.

A julgar pela descrição acima, semelhante a tantas outras que aparecem ao longo do livro, o “baile” em si era o que menos importava nessas reuniões, verdadeiros rega-bofes, onde a música vinha a ser mero pretexto para a exibição das habilidades técnicas dos participantes. Dois elementos, contudo, vêm desfazer essa falsa impressão. O primeiro deles é o frontispício da edição original do livro, que parece ilustrar uma das cenas de baile descritas pelo autor, apontando a indissociabilidade entre música e dança. A figura revela, bem em frente à roda de choro, três casais que dançam em pares enlaçados (fig. 1): as damas com vestidos de chita, os cavalheiros com seus humildes paletós. Outro elemento que reforça a centralidade do baile nessas festas são os gêneros musicais citados pelo autor ao longo da obra, entre os quais se destacam a polca (que Animal qualifica como “a única dança que tem brasilidade”) e a quadrilha, esta, objeto de uma longa descrição. Centremonos, pois, no *repertório* executado por esses músicos.

⁹ Depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ, p. 54.

¹⁰ TINHORÃO, *História social da música brasileira*, op. cit., p. 195.

¹¹ PINTO, op. cit., p. 94. A pontuação entre colchetes não consta do texto original – o qual, aliás, não primava pela redação. O próprio Animal admitia não ter pretensões literárias com seu livro, que afirmava ser “pobre literatura, porém, rico de recordações”.



Figura 1: Reprodução do frontispício da edição original do livro *O choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto. Instrumentos que compõem a roda de choro, da direita para a esquerda: flauta, bombardino, violão, pistom, oficleide, cavaquinho.

Conhecidos como pau-e-corda, em alusão aos instrumentos que o compunham – flauta, violão e cavaquinho, aos quais, por vezes, se somavam alguns metais – os grupos de choros foram, ao lado das bandas de música e da popularização do piano entre as famílias de classe média, os principais responsáveis pela proliferação da música de dança na capital federal. Entre os gêneros que maior sucesso fizeram nos salões de dança do Rio de Janeiro oitocentista, a polca foi, sem dúvida, a que mais rapidamente se popularizou. Malgrado as divergências quanto à data exata da primeira apresentação do gênero no país, sabe-se que a dança de origem boêmia foi divulgada nos salões brasileiros já na década de 1840, na

mesma época em que se espalhava por todo o mundo¹². Segundo Carlos Machado¹³, essa rápida popularização fez com que o gênero se configurasse, em âmbito internacional, numa das primeiras expressões daquilo que, mais tarde, ficaria conhecido como música de *massa*. Pois além de ser apreciada indistintamente por um público bastante amplo e indeterminado (o que caracterizaria seu consumo *massivo*), a polca “fornecerá a métrica musical (andamento binário e seções de oito ou dezesseis compassos, por exemplo) sobre a qual a música popular de sucesso (ou *pop*) do século XX se estruturará, especialmente na forma canção”¹⁴. Ainda de acordo com o autor das linhas citadas, a polca constituirá o primeiro fenômeno de sucesso musical *de mídia* brasileiro, não apenas em função de sua difusão *midiática* (o piano ocupando, no final do século XIX, a posição que o binômio rádio-disco teriam ao longo do século XX), mas também por se configurar como o *medium*¹⁵ cultural da sociedade do Segundo Império: “é tocando polcas que os pianeiros, nome pejorativo para os músicos de pouca formação musical e muito balanço, circularão pelos salões da elite; é para ouvir polcas que essa mesma elite irá aos pequenos teatros para assistir a operetas e revistas.”¹⁶

Se reunirmos sob o rótulo “polca” **todas as danças de salão**, de origem européia ou não, que fizeram sucesso na capital federal durante a segunda metade do século XIX, haveremos de concordar com o autor. Pois se a dança boêmia fez estrondoso sucesso à sua chegada no Rio de Janeiro, dando nome à epidemia que atingiu a cidade em 1847 (a chamada “febre-polca”), não menos popularidade obteve a *schottisch* (logo aportuguesada para xótis), que quatro anos mais tarde também seria empregada para apelidar uma outra febre que grassou. Segundo Mário de Andrade, “foi das danças exóticas européias, uma das que mais se adaptou ao gênio brasileiro. A produção de *schottisch* impressa nos fins do

¹² Surgida na região da Boêmia no início do século XIX, migrou para Praga em 1837 e para Paris em 1840. Daí espalhou-se por Londres e pelas Américas (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980, verbete *polka*).

¹³ MACHADO, Carlos. *O enigma do homem célebre. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth (1863-1934). Música, História e Literatura*. São Paulo, FFLCH-USP (tese de doutorado), 2005.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 21. Aqui o autor reitera uma idéia já apresentada por José Miguel Wisnik em artigo sobre a polca e o maxixe: “alguém já disse, com certa propriedade hiperbólica, que, do *ragtime* ao *rock-‘n’-roll*, tudo é polca” (WISNIK, José Miguel. “Machado Maxixe: o caso Pestana”. *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP. São Paulo: Ed. 34, n. 4/5, 2003. p. 25).

¹⁵ Palavra latina que indica o que está no centro, que concilia dois opostos, *mediador*. Seu plural, *media*, deu origem ao que hoje se conhece vulgarmente como “mídia” (a grafia indica a pronúncia inglesa da palavra latina), que engloba todos os meios de difusão de informação. A palavra mídia, hoje, designa antes os suportes por meio do qual a informação é veiculada do que o processo de mediação em si, afastando-se do sentido original.

¹⁶ MACHADO, *op. cit.*, p. 20.

século XIX e princípios desse [XX] foi imensa no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro e São Paulo”¹⁷. De acordo com o mesmo autor, a quadrilha, a mazurca e o tango europeus, bem como a habanera cubana, também dominaram fortemente o Brasil na segunda metade do século XIX.

O certo é que, com o passar do tempo, a polca exerceria certa hegemonia no mercado musical brasileiro, ao menos como *rótulo* comercial, fato que perduraria até a segunda década do século XX. Perguntado sobre qual seria o gênero de *Carinhoso*, composto em 1917, Pixinguinha respondeu: “Quando fiz a música, *Carinhoso* era uma polca lenta. **Naquele tempo, tudo era polca.** O andamento era esse de hoje. Por isso, eu chamei de polca-lenta ou polca vagarosa. Depois, passei a chamar de choro. Mais tarde, alguns acharam que era um samba.”¹⁸

A fala do músico reflete a enorme confusão (ou indistinção) entre os gêneros que reinava no início do século XX, e que extrapolava o âmbito musical. Mário de Andrade, por exemplo, denominou *rapsódia* o seu *Macunaíma* – um gênero musical¹⁹. Tamanha misturada, contudo, não era restrita à realidade brasileira: mesmo na Europa, os limites entre uma dança e outra não estavam plenamente estabelecidos. Além de possuírem características muito semelhantes entre si (duas ou três seções de 8 ou 16 compassos, ritmo binário – com exceção da mazurca, que era ternária), variando apenas na célula rítmica de base (fig. 2), todos aqueles gêneros dançantes confundiam-se em sua origem, ficando difícil saber onde se inicia a mútua influência que exerceram uns sobre os outros. Certas vezes, a mesma célula rítmica era usada em mais de um gênero, diferenciando-se apenas pelo andamento ou pelo timbre. Uma habanera, quando executada em ritmo acelerado, por violão e cavaquinho, transformava-se num maxixe. Segundo Mário de Andrade, por exemplo, a mazurca não era senão a maneira de se bailar a polca na Polônia²⁰. A *schottisch*, por sua vez, teria sido introduzida na

¹⁷ ANDRADE, op. cit. (verbete *schottisch*).

¹⁸ Depoimento de Pixinguinha ao MIS, p. 80 (grifo meu).

¹⁹ Devo essa observação ao prof. Elias Saliba. Embora remonte em suas origens aos poemas homéricos, a *rapsódia* transformou-se, no século XIX, em gênero musical de colorações nacionalistas.

²⁰ ANDRADE, op. cit. (verbete *polca*). O *Grove Dictionary*, contudo, aponta as origens *rurais* da dança polonesa, que teria surgido nas planícies de Varsóvia. Em suas origens, remontaria à primitiva *polska* (e não polca!), nome coletivo para as danças de tipo rotativo ou processional da Europa central e do norte. Surgida à época do Renascimento, a *polska* apresentaria diversas variações regionais e se dividiria em dois grupos: um binário e outro ternário. Ora, não estaria aí a origem remota de todas as danças de salão européias dos séculos XVIII e XIX – incluindo a mazurca (ternária) e a polca (binária)? Nota-se, assim, a trajetória *circular*

Inglaterra em 1848 como *polca alemã*. Já na França, a *schottische boème* (ou *polka tremblente*) era uma maneira particular de se bailar a dança boêmia²¹. Deste modo, se a polca foi a responsável pelo surgimento de diversos gêneros de dança nacionais ao espalhar-se pela Europa e pela América, também foi fortemente influenciada por eles.

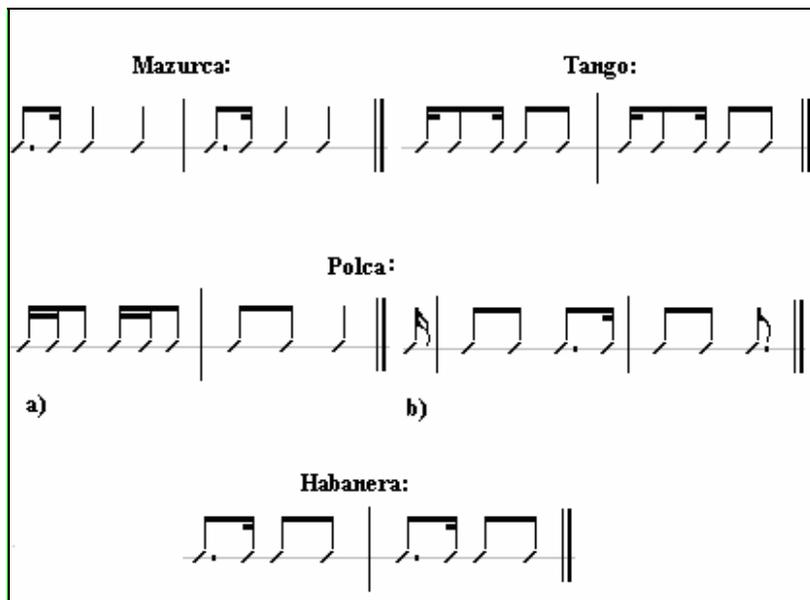


Figura2: Quadro de danças urbanas que fizeram sucesso no Brasil na segunda metade do século XIX e início do século XX. Fontes: *Dicionário musical brasileiro*; *Grove Dictionary*; *Atlas musical*.

No tocante às danças de salão americanas, o mesmo tipo de dúvida (quanto à *origem*) aparece. A fórmula rítmica da habanera cubana, por exemplo, cujo caráter “sincopado” derivaria, para alguns autores, da rítmica africana, dado o enorme contingente de negros escravizados na ilha, aproxima-se muito da célula rítmica da polca (exemplo b). A única diferença é a disposição da colcheia pontuada, que na habanera aparece no primeiro e não no segundo tempo do compasso. Mário de Andrade reforça o questionamento quanto à origem africana da habanera, ao afirmar que a figura  “é um ritmo hispano-árabe antiqüíssimo”²².

percorrida pelas danças de salão: da primitiva *polska*, teriam derivado as diversas danças rurais européias, entre elas a mazurca polonesa e a polca boêmia. Esta última, urbanizando-se, espalharia-se pela Europa exercendo influência sobre as diversas danças rurais (inclusive a mazurca), dando origem aos gêneros urbanos nacionais. Estes, por sua vez, voltariam a exercer influência sobre a polca, compondo um complexo novo do qual fica bastante difícil encontrar a ponta.

²¹ *Grove Dictionary*, op. cit., verbete *schottische*.

²² ANDRADE, op. cit., verbete *habanera*. Afirmação semelhante sobre essa mesma fórmula rítmica é encontrada no *Grove Dictionary*: “Embora sejam supostamente derivadas das cantigas crioulas ou negras

Mas retornemos à segunda proposição de Carlos Machado, da polca como *medium* cultural, idéia já desenvolvida por outros autores²³. De fato, no âmbito nacional, em especial no Rio de Janeiro, aqueles gêneros dançantes exerceriam a função de *mediação*, constituindo-se no estilo de música que, dadas as variantes determinadas pelo conjunto instrumental executante e pelo tipo de dança que a acompanhava, perpassava todas as classes sociais. Por um lado, famílias cariocas de grande respeitabilidade freqüentavam os clubes e salões em que tais gêneros, à moda européia, eram executados e bailados de acordo com as rígidas normas de etiqueta. Para tanto, consumiam manuais contendo regras e técnicas de como se dançar “desde quadrilha francesa, passando pela valsa, polca e mazurca, até estilos mais sofisticados, como a varsoviana e a habanera”²⁴. Em outros pontos do Rio de Janeiro, em especial na Cidade Nova (bairro popular construído sobre o canal do mangue, que se estendia até o Rocio Pequeno), os mesmos gêneros eram consumidos nas já citadas festas domésticas, mas em contextos muito diversos. É o que mostra, mais uma vez, nosso cronista Animal, descrevendo a diferença entre a quadrilha dançada nos salões e a “desengonçada” nas gafieiras:

A quadrilha, era uma dansa figurada com cadencia de seis por oito e dois por quatro no compasso. Os seus melhores escriptores foram o inesquicível Barata, o sempre lembrado Silveira, o saudoso Anacleto, o immortal maestro Mesquita e muitos outros.

Esse estylo de dansa, traz saudades das marcações: “Traversê”! “Balancê”! “Tour”! “Anavancatre”! Marcantes anavan”! “Caminhos da roça”! “Volta gente que está chovendo”!

Na quadrilha, era que o dansarino mostrava as suas habilidades e seu devotamento, a “Terpesy chore”

(...)

Havia uma grande differença na “quadrilha” dansada num rico salão de Botafogo e Tijuca e da que era desengonçada na Cidade Nova e Jacarépaguá.

Os ricos, metidos na sua casaca, do fraque e as damas de vestidos decotados e com grandes caudas, observam rigorosamente a pronuncia franceza e a orquestra só parava quando o “marcante” dava o signal.

Na roda do povo de “bongala-fumenga”, o pessoal se apresentava como podia e os que melhor trajavam ostentava a calça de bocca de sino, ou á bombacha e as

chamadas *tonónes*, exemplos com ritmos similares são encontrados em primitivas fontes ibéricas” (verbete *habanera*).

²³ WISNIK, op. cit.; AUGUSTO, *Os tangos brasileiros*, op. cit.

²⁴ ARAÚJO, *A vocação do prazer*, op. cit., p. 336.

damas que se apresentavam com os vestidos de merino, eram consideradas de “elite”, porque a maioria pegava mesmo o seu vestidinho de chita.

A marcação era “gosada” porque sendo feita num “francez-macarrônico”, tinha uns enxertos, conforme a festividade do marcante.

No “caminho da roça”, por exemplo, davam-se passagens de rir a bom rir, porque muitas vezes, percorria-se toda a casa, saindo pela cosinha para entrar novamente pela sala de visitas. Ahi o marcante bradava:

- Aos “seus logares”!

Era a hora do “fuzuê”...

Todos se atrapalhavam correndo daqui para acolá e cada cavalheiro era obrigado a figurar com a sua primitiva dama!

(...)

A quadrilha, sendo uma dança acelerada, cheia de movimentação, não se prestava aos derriços dos pares de namorados.

Após a agitação provocada pela quinta parte, havia, como espécie de prêmio de consolação, uma polka bem cadenciada e que compensava perfeitamente os esforços empregados na quadrilha.

O trecho revela de modo magistral a maneira como os códigos de “etiqueta” das elites eram apropriados pelas classes populares, que logo transformavam o rigor em diversão, o que se revela pelo caráter lúdico da dança. A mesma espécie de apropriação e re-significação observada no “desengonçar” da quadrilha ocorria também com a polca: dançada “arrastando os pés e dando às cadeiras um certo movimento de fado”²⁵, em nada se parecia com a dança homônima bailada nos salões aristocráticos do Rio de Janeiro. Afinal, nada mais natural que essa música assimilasse códigos de dança e elementos do ritmo sincopado de origem africana executados nos quintais dessas mesmas residências²⁶. Assim, além dos aspectos formais e do caráter coreográfico, esses gêneros forneceram à música brasileira as figuras rítmicas pontuadas que dariam origem à chamada “síncopa

²⁵ Mário de ANDRADE, citando França Junior. “Ernesto Nazareth” (1926). In: *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 125.

²⁶ A metáfora dos “biombos culturais” que, nessas festas domésticas, separavam a sala de visitas (onde se realizavam os bailes) do terreiro ou quintal (onde ocorria a batucada e o samba de partido alto) já foi bastante explorada pela historiografia sobre o tema. (Ver WISNIK, J. M. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: SQUEFF, E. e WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Música*. São Paulo: Brasiliense, pp. 129-91, 1982). Nesse sentido, as residências cariocas reproduziam a hierarquização espacial da própria cidade do Rio de Janeiro, comentada no item anterior.

característica”. Dessas fusões surge o maxixe²⁷, primeiro em forma de dança, mais tarde, como gênero musical, este, aliás, precursor do samba, e o resto da história já se conhece.

De todo modo, importa ressaltar que esses gêneros exóticos manterão no Brasil seu caráter dançado, e é na cadência da dança que se originarão os novos ritmos que darão feição nacional à música de salão. Por outro lado, fornecerão aos músicos populares grandes possibilidades de inserção social. O próprio Pixinguinha encontrará, nos bailes e no acompanhamento do maxixe, um frutífero espaço de profissionalização: durante anos, atuou como músico de orquestra de dança. Aliás, foi como acompanhante de Duque e Gaby, os dois principais maxixeiros brasileiros do início do século XX, que os “Oito Batutas” viajaram para Paris. Mas essa é uma outra história, que será abordada nos próximos capítulos.

2.2. Música para ouvir

Se o início da vida musical de Pixinguinha se deu nos espaços privados e informais de divertimento, sua entrada no mercado de trabalho não tardou a ocorrer. Com cerca de 14 anos, o jovem flautista passou a atuar profissionalmente nas casas de chope da Lapa e “em tudo o que era cabaré”. Lá o público não era formado por membros “da sociedade”, e sim por gente como “Camisa Preta, Américo Vespúcio, leões-de-chácara, essa coisa toda”²⁸. Até aí, nenhuma grande novidade, já que os espaços de divertimento pago vinham substituindo a diversão das ruas, que muitas vezes era alvo de perseguição policial. O que chama a atenção no depoimento de Pixinguinha, contrariando o que acontecia na maioria dos clubes e cafés, é o fato de que os números musicais apresentados nesses estabelecimentos não eram para dançar, embora se baseassem em gêneros de baile: “só tocava na hora dos artistas se apresentarem. Não tinha dança.”²⁹ Isso revela um traço

²⁷ “Foi da fusão da habanera, pela rítmica, e da polca, pela andadura, que originou-se o Maxixe”. ANDRADE, “Ernesto Nazareth”, op. cit, p. 125.

²⁸ Depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ, p. 56 e 57. No mesmo depoimento, Pixinguinha enumera as casas de chope (ou cabarés, ou cassinos, que ele apresentou como sinônimos) em que tocou: primeiro n’A Concha, depois no Ponto, que “era ali perto do teatro Recreio. Me lembro do ABC, na avenida Men de Sá, do Cassino... não me lembro o nome. Era um cabaré na rua dos Arcos que se chamava Cassino.” (p. 57)

²⁹ Depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ.

essencial da música executada pelo jovem flautista: seu caráter não-utilitário, “desinteressado”³⁰.

Sobre esse aspecto vale a pena ressaltar uma característica fundamental daquela nova música popular que vinha sendo executada pelos grupos de choro e difundida por meio do disco e da partitura nas primeiras décadas do século XX: embora muitas das canções e gêneros instrumentais preservassem ainda sua função *coreográfica*, servindo de acompanhamento rítmico para as danças, boa parte deles ia cedendo espaço ao puro deleite estético – até então, exclusivo da música de concerto. Em parte, essa característica já vinha se manifestando nas próprias rodas de choro. É o que descreve Animal em diferentes passagens de seu livro, nas quais revela que a habilidade técnica dos instrumentistas na execução de músicas dançantes despertava, muitas vezes, mais interesse do que o próprio baile – sem, contudo, suplantá-lo. Esse caráter “desinteressado” foi reforçado com a entrada da música popular nos espaços de divertimento público (cafés, teatros, cinemas) e, principalmente, com o surgimento dos primeiros registros sonoros. Pouco a pouco, a música de tradição popular transformava-se em *música para ouvir*, demandando (ou permitindo) uma *escuta atenta*.

Encontra-se aí uma das primeiras manifestações na tradição popular brasileira daquilo que o musicólogo e crítico argentino Diego Fischerman denominou “efeito Beethoven”³¹, um fenômeno comum a praticamente todas as culturas urbanas do mundo ocidental nas primeiras décadas do século XX: a contaminação da música de tradição popular por um determinado tipo de *escuta* e de *valorização estética* oriundos da chamada “música culta”. Esta se caracterizaria pela busca da abstração, pelo cultivo da música *pura*, desvinculada tanto da palavra³² (texto poético) como do corpo (dança/ritual), e que, embora

³⁰ No já citado verbete *choro* de seu *Dicionário*, Mário de Andrade resalta a “natureza conceptiva [abstrata] de música pra choro”, o que a distinguiria da música “interessada”. Esta última teria por utilidade “servir de veículo para textos de função sexual, econômica, familiar, religiosa, etc., ou ser agenciamento rítmico pr’as danças”. Nesse sentido, o autor sugere a aproximação entre a música para choro e a música erudita: “essa evolução do choro evoca extraordinariamente a evolução histórica inicial da orquestra para pequeno número de instrumentos solistas com acompanhamento de pequenos grupos instrumentais” (p. 136). Por outro lado, aproxima-a do *hot-jazz* norte americano, “que também tantas vezes já é puro gozo instrumental, mesmo quando unido à voz”. (p. 136).

³¹ FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

³² Mesmo quando vinculada a um texto (como ocorre com as óperas, as canções líricas ou a música de programa), a música “cultu” possuía um valor em si mesma, ao contrário daquelas em que a melodia/ritmo funcionava apenas como veículo (meio de transmissão) da palavra.

remonte suas origens ao Renascimento, teria se cristalizado em torno da figura de Beethoven, no século XIX. A partir da apropriação dos meios de comunicação de massa, no século seguinte, essa tradição culta teria “alcançado e transformado boa parte das músicas e músicos de tradições populares”.³³ Desta fusão, teria se originado uma espécie híbrida, a meio caminho entre a chamada música folclórica (em geral identificada à produção cultural rural) e a erudita.

Com efeito, o surgimento das diversas tecnologias de reprodução sonora (pianola, gramofone, fonógrafo), aliado ao crescimento do mercado do espetáculo, desempenhou um papel fundamental nessa mudança, criando situações absolutamente novas: “por um lado, o popular saiu do contexto popular (do povo). A música de uma festa podia ser escutada fora dessa festa; a música de baile começou a soar dentro das casas.”³⁴ Por outro, isso implicou mudanças formais na própria música. Afinal, “compor uma canção de ninar para fazer alguém dormir não é o mesmo que para ser gravada em um disco, cantada em um concerto e escutada por gente bem acordada”³⁵. Assim, mais do que um veículo de *propagação*, o disco (e, posteriormente, o rádio) atuaria diretamente no âmbito da *produção*, promovendo mudanças irreversíveis no fazer musical, e da *recepção*, ao proporcionar um novo tipo de *escuta* da música popular.³⁶

Essa mudança na *funcionalidade* da música popular (de “utilitária” para “artística”³⁷), que teria como principal representante o *jazz* norte-americano³⁸, pôde ser

³³ FISHERMAN, op. cit., p. 26.

³⁴ Idem, ibidem, p. 30.

³⁵ Idem, ibidem, p. 32.

³⁶ Assim como havia música *para ouvir*, também surgiriam, nos meios populares, as danças *para ver*. É o caso do tango argentino, cujos malabarismos coreográficos, complicadíssimos, só poderiam ser realizados com perfeição por profissionais. O próprio maxixe, estilizado, ganhou ares “aristocráticos” nas mãos (e pés) de Duque, ex-dentista que tornou-se dançarino profissional, tornando-se conhecido ao lado da francesa Gaby, com quem rodou Paris. Pixinguinha comenta o *glamour* do bailarino: “Ele dançava um maxixe aristocrático. Era um malabarista. Duque empolgou todo mundo. Não era um maxixe como a gente via em certos lugares. Era um sujeito delicado, Dançava um maxixe clássico”. (Depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ, p. 62).

³⁷ Importante ressaltar o caráter *didático* dessa divisão (“artístico x utilitário”, ou ainda “erudito x popular”), uma vez que a distinção entre as duas funcionalidades não é tão nítida quanto parece. Muita música chamada “utilitária” não deixava de ter função estética, assim como muita música dita “erudita” possuía utilidade imediata. Vale lembrar as famosas valsas vienenses e outros gêneros de dança (gigas, gavottes, allemandes etc.) cultivados nos meios eruditos.

³⁸ Segundo Fischerman, o jazz é a “música que sintetiza, como nenhuma outra, esse grande fenômeno do século XX: a conformação de gêneros cultos a partir de tradições populares. Ou, dito de outra maneira, músicas que originalmente eram rituais, funcionais e coletivas, e se converteram em abstratas e individuais; em música de autor, que no caso do jazz é, sobretudo, o solista improvisador.” (FISHERMAN, op. cit., p. 44). Nesse sentido, vale ressaltar a proximidade das idéias do autor com as de Mário de Andrade, elaboradas mais de meio século antes.

observada também no Brasil, onde gêneros mestiços, aproveitados pelo nascente mercado do entretenimento público (das revistas teatrais à indústria fonográfica), assimilaram códigos eruditos de composição (linguagem), de interpretação (performance e técnica) e de escuta (recepção). Ernesto Nazareth, ao lado de Chiquinha Gonzaga – ambos considerados os principais sistematizadores da música popular urbana “genuinamente brasileira” –, foi um dos primeiros grandes representantes dessa fusão. De fato, Nazareth transformou em *música para ouvir* um vasto repertório de polcas e maxixes (que ele denominava “tangos brasileiros”), sendo apontado por muitos críticos e musicólogos como uma *ponte* entre a música de tradição popular e a erudita – vale lembrar que o compositor era também um virtuoso intérprete de Chopin.

Mário de Andrade, numa conferência sobre a obra de Nazareth, ressaltou que, “de todas as músicas feitas prás necessidades coreográficas do povo, ela é a menos tendenciosamente popular”³⁹. De um lado, o musicólogo reconhece o caráter coreográfico de suas peças, advertindo que “ao fungagá dos seus tangos, muito se tem saracoteado, rido e gosado neste país”⁴⁰. De outro, chama atenção para o distanciamento da música de Nazareth daquela que se ouvia nas ruas. Primeiro, por seu caráter decididamente instrumental. De acordo com o musicólogo, as composições dançantes, em geral, baseiam-se no “coro orquestico popular” [sic], de motivo estrófico, e que mesmo quando puramente instrumentais, preservam sua feição cancionista. “Pois Ernesto Nazareth se afasta dessa feição geral dos compositores coreograficos, por ter uma ausencia quasi sistemática de vocalidade nos tangos dele. É o motivo, é a célula melódica ou só rítmica que lhe servem de base prás construções.”⁴¹ Um outro aspecto “artístico” de sua música seria o caráter pianístico de sua obra, que explorava todos os recursos do instrumento, compondo texturas inusitadas, certamente possibilitadas pelo conhecimento que o compositor possuía dos recursos técnicos, do timbre e da extensão do instrumento⁴². Não se tratava, portanto, de um *arranjo* para piano, simples harmonização de uma melodia, tão comum na música

³⁹ ANDRADE, Mário de. “Ernesto Nazareth”, op. cit., p. 122.

⁴⁰ Idem, ibidem, p. 212.

⁴¹ Idem, ibidem, pp. 122-3.

⁴² Sobre as texturas na música de Nazareth, ver a análise de Cruz, *Perigo!* proposta por MACHADO, Carlos (op. cit.).

popular⁴³, mas de uma composição original, em que o piano dificilmente poderia ser substituído por outros instrumentos sem desvirtuar o caráter da obra. Finalmente, a riqueza melódica que, embora baseada em progressões harmônicas comuns, era recheada por um “cromatismo saboroso, uma pererequice melódica difícil, em que a todo momento surgem notas alteradas, chofrando na surpresa da gente como o inesperado inhambu abrindo vôo”⁴⁴. Aliadas à “boniteza de invenção melódica”, a “força concepitiva” e a “qualidade expressiva” fariam da obra de Nazareth “mais artística do que a gente imagina”⁴⁵. A todos esses elementos presentes na composição, vem se somar a interpretação que Nazareth dava aos tangos, imprimindo-lhes um “andamento menos vivo que o do maxixe”. Nesse sentido, vale a pena ressaltar o desgosto do compositor quando suas composições eram comparadas à dança que servia aos “derriços dos pares de namorados”: em sua opinião, seus tangos não eram “tão baixos” como os maxixes⁴⁶.

Em todas essas características da música de Nazareth, Carlos Machado, desenvolvendo uma idéia já apresentada por José Miguel Wisnik⁴⁷, enxerga uma *contradição* elementar que não apenas irá perpassar toda sua obra, mas também será característica fundamental da “vida social (aristocracia *versus* classes populares), cultural (cultura erudita, sob a tradição européia da música de concerto, *versus* cultura popular, sob a forma da nascente música de mercado) e política (liberalismo burguês *versus* conservadorismo escravagista)” do Brasil oitocentista: a oposição e complementaridade entre a *ambição* (erudita, chopiniana) e a *vocação* (popular e mestiça) do compositor. Para tanto, o autor aproxima a trajetória artístico-biográfica de Nazareth à de Pestana, personagem de “Um homem célebre”, conto de Machado de Assis. Conhecido (e celebrado) como compositor de polcas nos saraus e bailes cariocas, Pestana não oculta sua ambição de se tornar um mestre da música de concerto. Escondido num quarto “povoado de ícones da grande música européia”, longe dos rumores da cidade, o pianista

⁴³ Era comum, na época, que os grupos de choro realizassem gravações lendo diretamente a partitura para piano, sem que isso alterasse o caráter da peça.

⁴⁴ ANDRADE, “Ernesto Nazareth”, op. cit, p. 124.

⁴⁵ Idem, *ibidem*.

⁴⁶ Idem, *ibidem*.

⁴⁷ WISNIK, “Machado Maxixe”, op. cit.

“mergulha nas sonatas do classicismo vienense, prepara-se para o supremo salto criativo, e, quando dá por si, é o autor de mais uma inelutável e saltitante polca”⁴⁸.

Muitos autores apontam que Pixinguinha, assim como Nazareth, teria realizado uma ponte entre erudito e popular⁴⁹. Mas, ao contrário do “homem célebre”, não dominava a linguagem erudita nem aspirava à glória: o que o diferenciava no círculo dos demais compositores e chorões era sua *escuta* singular, ampla, que incorporava intuitivamente elementos oriundos de diferentes tradições, como tentaremos demonstrar ao longo desse trabalho. Pois se o compositor insistia em distanciar-se da tradição de danças e batuques dos afro-descendentes, afirmando-se como músico pertencente ao universo do choro, e não do samba⁵⁰, a mesma distância e estranhamento o separava da música de concerto. Ao ser questionado sobre a obra de Villa-Lobos, Pixinguinha revelava sua admiração pelo compositor que, no entanto, ele afirmava não compreender:

Ele fazia umas valsas complicadas. Não eram valsas para nós do choro, não. Eram muito complicadas. Todo mundo achava Villa-Lobos meio esquisito. Muita gente não dava valor a ele. Me lembro de um concerto de Villa-Lobos no Teatro Lírico. Estavam lá junto comigo, sentados na platéia, Francisco Braga e Paulo Silva, com quem estudei depois. Villa-Lobos apresentou-se no violoncelo com a mulher dele, dona Lucila, no piano. Durante a apresentação, Francisco Braga e Paulo Silva cochicharam: “Eu não estou entendendo nada.” “Nem eu.” Eu fiquei calado, mas também não estava entendendo nada. Mas sei que não entendemos porque aquela música não estava na época. Hoje eu sei que Villa-Lobos é formidável.⁵¹

Em outro momento do mesmo depoimento, entretanto, Pixinguinha afirma apreciar o “efeito” produzido pela música do músico modernista, o “conhecimento do material” (sonoro) que ele demonstra. Nessas linhas, Pixinguinha revela sua admiração pela *música para ouvir*, ao mesmo tempo em que afirma que, para ele, essa audição atenta também se constituía numa forma de diversão. Não se tratava, portanto, de uma *escuta* intelectualizada, calcada em conceitos abstratos, mas da fruição do aspecto *material* da música:

⁴⁸ WISNIK, “Machado Maxixe”, op. cit., p. 14.

⁴⁹ “Pixinguinha, como Nazareth, é considerado senão um músico erudito, pelo menos um compositor que já invadiu o campo da chamada música de arte” (SILVA e OLIVEIRA FILHO, op. cit., p. 89).

⁵⁰ “Eu não era do samba, era do choro. Eles faziam o samba no terreiro e eu fazia meu choro na sala de visitas. Às vezes eu ia lá fazer um contracanto na flauta, mas não entendia nada daquilo.” (Depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ, p. 68).

⁵¹ Depoimento ao MIS-RJ, pp. 65-6.

Tem obras do Villa-Lobos que... Não são o Chorinho número 2, não. Mas ele tem **músicas que a gente precisa prestar atenção**. Aquele Uirapuru, o efeito que ele tirou do material... Villa-Lobos, para mim, é o Stravinsky, o Wagner. Não é nem questão de sentir, é o efeito. É uma grande arte. Esse negócio de sentimentos é outra coisa. Quero ver é o efeito, é o conhecimento do material, para eu me divertir um pouco.

É, em parte, a busca pelo *efeito* que fará das composições de Pixinguinha *música para ouvir*, e não para dançar – ou cantar⁵². Esse caráter “anticoreográfico” e “anticancioneiro” (para usar as palavras de Mário de Andrade) da música executada por Pixinguinha pode ser observado tanto em suas interpretações como em suas composições, conforme veremos a seguir.

2.3. A síntese no choro

Da fusão entre a música para ouvir e a música para dançar surge o que hoje conhecemos como *choro*. A palavra, que originalmente se aplicava a uma formação instrumental e a um *modo de execução* de músicas dançantes, passa a designar também um *gênero*⁵³ e um *idioma*⁵⁴, que têm em Pixinguinha um de seus principais sistematizadores. É bem verdade que muitas das características desse novo gênero musical já podiam ser encontradas em Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros entre outros. Mas nesses autores o choro se configurava antes como um modo de dizer – um sotaque, muitas vezes identificado como brasileiro – do que como um idioma propriamente dito. É na geração de Pixinguinha que essa nova linguagem ganha forma, sintetizando diversos elementos que se encontravam dispersos nas gerações anteriores.

⁵² Vale lembrar que, embora fosse um grande melodista, Pixinguinha não era compositor de canções. Ao contrário dos cancionistas brasileiros, que encontraram uma maneira convincente de entoar o texto (letra), mimetizando as dicções da fala (cf. TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1996), as melodias de Pixinguinha não se aproximam nem de longe da oralidade. A grande maioria de suas composições que hoje são divulgadas como canções (*Ingênuo, Rosa, Vou vivendo*) receberam texto *a posteriori*, e, muitas vezes, de maneira fracassada. Basta ver (e ouvir) a letra de *Naquele tempo* para comprovar a inadequação. As poucas composições que receberam letra satisfatoriamente (*Carinhoso, Lamentos*) se distanciam muito da linguagem do choro, mais característica do compositor.

⁵³ Muitas vezes, na literatura sobre a música popular brasileira, confunde-se gênero e forma musical. Vale lembrar que, enquanto a forma refere-se à estruturação das seções ou partes componentes de uma obra (no caso do choro, por exemplo, predomina a forma rondó: ABACABA), o gênero engloba diversos aspectos da obra, incluindo a forma, além da instrumentação, texto, função, lugar de execução etc.

⁵⁴ Neste sentido, vale lembrar que o choro, embora calçado no sistema tonal, possui, assim como o jazz e outros estilos e gêneros populares, um *idioma próprio*. Uma tentativa de sistematização dessa linguagem encontra-se em SEVE, Mário. *Vocabulário do choro. Estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

Embora grande parte dos trabalhos sobre choro insistam nessa mudança, ainda nenhum estudo de fôlego foi empreendido a respeito de sua constituição enquanto gênero, não havendo qualquer registro bibliográfico a respeito do uso dessa palavra com esse novo sentido – ao contrário da palavra *samba*, cuja fixação como gênero urbano foi objeto e análise de inúmeros pesquisadores. Não pretendemos aqui discutir os problemas relativos à sua gênese (tema que por si só já é suficientemente vasto para dar origem a uma nova pesquisa), mas sua importância na trajetória de Pixinguinha. Não é possível precisar o momento exato em que o compositor passa a utilizar a palavra para designar um gênero musical. Sabe-se, contudo, que ela já é citada nos programas executado pelo flautista entre 1919 e 1921, quando excursiona pelo Brasil com a orquestra típica “Oito Batutas”⁵⁵. O repertório apresentado pelo grupo, registrado nos jornais da época, revela com o passar do tempo um significativo aumento do número de composições que são designadas como *choro*⁵⁶. Essa mudança se efetua num momento em que o grupo procurava se atribuir uma feição “genuinamente brasileira”. Daí o fato de peças antes identificadas com gêneros estrangeiros (polcas, *schottisches*, tangos) serem todas genericamente reunidas sob a denominação *choro*.

A mudança, contudo, não se restringe apenas a um novo rótulo. Outros elementos responsáveis pela transformação dos gêneros europeus em choro (ou chorinho, termo que também era usado na época) estavam diretamente relacionados à *performance* do flautista. Analisemos, pois, o intérprete Pixinguinha.

a) “*Meu tamanho, minha flauta e minha cor*”

À mesma época em que iniciava sua profissionalização nos bailes e cabarés, Pixinguinha marcou sua estréia na “sociedade”. Ela se deu no Rio Branco, um dos primeiros cine-teatros da cidade, surgido por volta de 1908, na esteira das reformas

⁵⁵ O surgimento e a trajetória do conjunto serão abordados no segundo capítulo deste trabalho.

⁵⁶ Em 1919, durante passagem dos “Oito Batutas” pelo estado de São Paulo, a imprensa local noticia a existência de três composições denominadas como choro no repertório do grupo: *Em ti pensando*, *Remelexo* e *Sentindo* (*O Estado de São Paulo*, 25 de outubro de 1919). Na Bahia, em junho de 1921, seriam acrescidos ao repertório mais três choros: *Catinga de mulata*, *Sempre voando* e *Um grande choro à flauta* (*Diário de Notícias*, Salvador, *apud* SILVA e OLIVEIRA FILHO, op. cit., p. 43). Em Recife, em julho de 1921, seriam apresentados doze choros no total: *Segura o gato!*, *Graúna*, *Que perigo*, *Três pancadas*, *Jornalista*, *Joaquim virou padre*, *Os Oito Batutas* (inicialmente apresentado como polca), *Só rico*, *Marília*, *Macio*, *Os dois que se gostam*, *Repentino* (*Diário de Pernambuco*, *apud* SILVA e OLIVEIRA FILHO, op. cit., pp. 46-7).

modernizantes de Pereira Passos. Ainda menino, com cerca de 15 anos, Pixinguinha foi chamado para substituir o então renomado flautista Antônio Maria Passos, também chorão, integrante do “Grupo Chiquinha Gonzaga”⁵⁷ e considerado um dos principais divulgadores da música urbana do início do século XX. Durante as apresentações da revista *Morreu o Neves*, em que atuava como flautista, Antônio Maria ficou doente. O diretor da orquestra, Paulino Sacramento⁵⁸, corria atrás de um substituto quando recebeu a indicação de Pixinguinha, que ocupou o lugar do flautista por algumas semanas.

Quando Maria Passos voltou, cedi lugar para ele. Na primeira apresentação, aconteceu o seguinte: havia uma valsa em que eu saía da partitura e fazia uma espécie de contraponto. Ele era um grande flautista, mas não saía da partitura. Quando ele tocou a valsa, o pessoal da torrinha passou a fazer com a boca aquilo que eu fazia com a flauta. Paulino do Sacramento também sentiu falta do contraponto e falou com ele. Resultado: Antônio Maria Passos saiu da orquestra e ficou chateado comigo.⁵⁹

O episódio revela alguns traços fundamentais na atuação de Pixinguinha como instrumentista e que estariam presentes em toda a sua trajetória artística. Em primeiro lugar, atesta sua enorme capacidade para o improviso, que ele realiza na forma de um “contraponto” à melodia original, escrita em partitura. Este tipo de prática requer não apenas destreza técnica no instrumento, mas também um profundo conhecimento do idioma musical sobre o qual se improvisa – no caso, o choro. Este se caracteriza pelo uso em profusão de escalas e arpejos em semicolcheias, que lhe atribuem um caráter bastante movimentado e virtuosístico; pelas sincopas características, como veremos mais adiante; e pelo caráter contrapontístico. Ao domínio dessa linguagem soma-se o fato de Pixinguinha, desde aquela época, ser dotado de uma imaginação musical muito acima da média, o que se pode notar a partir dos depoimentos de seus contemporâneos e mesmo de suas gravações. Em seguida, veremos como ele se valeu desse idioma em suas composições.

⁵⁷ Além do flautista Antônio Maria Passos, o grupo era formado por Arthur de Souza Nascimento, o Tute (violão), Nelson Alves (cavaquinho) e, ocasionalmente, a própria Chiquinha Gonzaga (piano). Este grupo chegou a realizar diversas gravações pela Odeon, nas quais se pode escutar um dos poucos registros da atuação de Chiquinha Gonzaga como pianista. PAES, Pedro. Encarte da coleção de discos *Memórias musicais*. Rio de Janeiro: Sarapuí, Biscoito Fino, Petrobrás, 2000, p 13.

⁵⁸ Compositor e regente (1880-1926). Regeu a banda do Asilo dos Meninos Desvalidos. Depois, passou a compor e reger música para o teatro de revistas, tendo produzido partituras para revistas, operetas e burletas.

⁵⁹ Depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ, p. 58.

O episódio do teatro Rio Branco também revela o profundo conhecimento – ainda que intuitivo – que Pixinguinha tinha da escuta popular. Pode-se entrever pelo depoimento que o sucesso do flautista deveu-se não apenas ao fato de ele executar a peça de uma maneira *diferente*, mas também por ter logo caído no *gosto do povo* (o “pessoal da torrinha”), que durante as apresentações de Antônio Maria reproduziam (assoviando?) o contracanto criado por Pixinguinha. A participação do público revela ainda o caráter dinâmico do mundo do entretenimento no início do século XX. Ao contrário do público de elite, que se resignava ao papel de expectador passivo, a platéia popular freqüentemente tomava parte nos espetáculos.

Impossível conhecer o repertório executado por Pixinguinha em suas primeiras incursões profissionais pelo mundo da música, seja nos teatros, seja nas casas de chope da Lapa. Mas uma aproximação pode ser feita a partir das gravações em disco das quais ele começa a tomar parte nessa época. No mesmo ano em que começa a tocar em cabarés, 1911, Pixinguinha faz sua estréia fonográfica, integrando o grupo “Choro Carioca”, que passa a gravar uma série de discos pela Casa Faulhaber & Co do Rio de Janeiro⁶⁰. Desde então, Pixinguinha não parou mais de gravar, em solo ou conjunto, tendo participado, até 1927 (início das gravações elétricas no Brasil) de 35 gravações, uma média de duas por ano. De acordo com as informações da *Discografia brasileira*, o repertório executado pelo “Choro Carioca” era composto, principalmente, por polcas (9 entre as 13 gravações; que contavam ainda com três tangos e um xotis)⁶¹. As poucas gravações do grupo que chegaram até nós, algumas reeditadas em CD pela coleção *Memórias musicais* (Sarapuí / Biscoito Fino), chamam atenção pela limpeza do som da flauta de Pixinguinha – que em geral tocava no registro agudo, quase sem vibrato – bem como por sua capacidade de realizar contracantos às melodias, tal como sugere seu depoimento. Um exemplo desse recurso pode ser percebido na polca *Guará*, de Bonfiglio de Oliveira, executada pelo grupo “Choro Carioca” em 1915. Pixinguinha, à flauta, realiza um contracanto (provavelmente improvisado) à melodia executada pelo pistom de Bonfiglio de Oliveira, revelando alguns dos procedimentos que registraria, mais tarde, em suas partituras. Mas a principal qualidade

⁶⁰ Além de Pixinguinha, que executava as melodias na flauta, o grupo era formado por Irineu de Almeida (bombardino e oficleide), Bonfiglio de Oliveira (pistom), pelos irmãos de Pixinguinha Léo e Otávio (violões) e Henrique (cavaquinho). Cf. encarte da coleção de discos *Memórias musicais*. Rio de Janeiro, Sarapuí, Biscoito Fino, Petrobrás, 2000, p. 5.

⁶¹ SANTOS, Alcino [et al]. *Discografia brasileira 78rpm. 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, vol. I.

dessas gravações, sem dúvida, é o *virtuosismo* do flautista, um dos elementos fundamentais de seu sucesso como instrumentista.

Desde o século XVII, com a música barroca, o virtuosismo (entendido não apenas como domínio prático, mas também teórico da música) era tido em altíssimo valor no meio musical. Mas foi no século XIX, com o desenvolvimento técnico dos instrumentos e com a valorização do *gênio* artístico, que surgiu o moderno conceito de *virtuose*, atribuído a violinistas, pianistas, *castrati* e sopranos que seguissem uma carreira solo⁶². Estes artistas se destacavam por sua imensa facilidade em executar passagens muito rápidas em andamento acelerado, realizar floreios e ornamentos, sustentar notas longas e agudas (ou graves), tudo isso (no caso dos cantores) aliado a uma grande capacidade respiratória⁶³.

Com a incorporação de elementos oriundos da tradição culta, a música popular passou a valorizar também o domínio técnico de seus executantes. Mais uma vez, damos a palavra a Mário de Andrade, que já atestara o caráter *movimentado* da música para choro:

Peças há, choronas, em que o movimento já não se coaduna mais com a dança, pelo menos com as danças brasileiras. A rapidez é cada vez maior, se percebendo que a peça é concebida exclusivamente para a execução instrumental (até virtuosística...) sem que sirva para mais coisa nenhuma, nem pra se cantar nem pra se dançar. Um exemplo admirável é o *Sai Faisca* (disco Odeon 10946-b) que atinge um dionisismo rítmico de admirável gratuidade. A rapidez é já de verdadeiro Alegre erudito e o clarinetista é exigido com habilidade virtuosística, excepcional no povo. Outro disco a citar é o *Urubu*, maravilhosamente executado por Pixinguinha, uma das excelências da discoteca brasileira⁶⁴.

O *Urubu* citado transformou-se em uma das peças de maior sucesso dos “Batutas”, figurando em praticamente todas as apresentações do grupo. Trata-se de uma longa variação executada por Pixinguinha sobre um tema popular. Além da habilidade virtuosística mencionada por Mário de Andrade – presente na repetição incansável de arpejos, escalas e notas repetidas em andamento aceleradíssimo, quase sem respiração, bem como na constante alternância entre as regiões grave e aguda do instrumento – a peça caracteriza-se pelo uso em profusão de *ruídos*, tais como a distorção da afinação de uma mesma nota, que evoca o apito de um trem, e os *trilos* realizados pelo flautista, que mimetizam o chilrear de pássaros – talvez em alusão ao urubu do título. Esse tipo de

⁶² *Grove Dictionary*, verbete “virtuoso”.

⁶³ VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo, Via Lettera/FAPESP: 2003, p. 42.

⁶⁴ ANDRADE, *Dicionário musical brasileiro*, op. cit., verbete *choro*, p. 136.

execução, que extraía “aplausos apoteóticos”⁶⁵ da platéia, era extremamente valorizada no mundo do choro, sendo característica indispensável de um bom instrumentista:

Só me considereí músico de verdade, perdendo o acanhamento de tocar em público, depois de uma festa na Pena, em Jacarepaguá, onde “venci” um conhecido flautista. Digo “venci” porque mestre Irineu [de Almeida, seu antigo professor] assim falou. Toquei com limpeza durante meia hora a conhecida polca *Língua de preto*. O meu tamanho, a minha flauta e minha cor me tornavam interessantes⁶⁶.

Com relação ao “tamanho” do flautista, vale lembrar que a *precocidade* também era um atributo exigido do virtuose: o verdadeiro gênio revela-se na tenra infância e, quase sempre, anunciando uma inspiração divina, conforme narram as “fábulas biográficas” dos grandes artistas⁶⁷. Daí a dupla *mediação* realizada pelo nosso flautista: pois além de estabelecer os intercâmbios entre a cultura “de elite” e a cultura “de massa”, diluindo as fronteiras da rígida hierarquização dos espaços de divertimento do Rio de Janeiro, enquanto *virtuose* ele também cumpriria o papel de *sacerdote*⁶⁸, *medium* que une o mortal ao supremo. O aspecto meio divino meio *diabólico* da flauta de Pixinguinha é narrado por um cronista da revista *A careta*, que se identifica apenas pela inicial H. Ao descrever uma noite num dos *dancings* da noite carioca, o cronista ressalta a atuação do flautista:

De repente, uma figura se destaca no palanque da musica. Põe-se de pé, junto à balaustrada e sopra a sua flauta diabólica da Pan ethyope. A canna de metal tremelica e rouxinoleia em bemóis unctuosos e enfeitiçantes. Toda a sala vibra. É o triumpho incomparável do “maxixe” nacional. E é também a gloria (gloria ephemera de uma noite!) do singular mestiço flautista – canário louro ... não – canário de bronze oxydado, gorgeando sonoridades voluptuosas e irresistíveis... É o “Pixinguim”⁶⁹.

⁶⁵ A expressão foi utilizada pelo flautista João Dias Carrasqueira, ao descrever a apresentação dos “Oito Batutas” num cinematógrafo da Lapa, em São Paulo, em 1920. CARRASQUEIRA, João Dias. “... um depoimento”. In: CARRASQUEIRA, Maria José (coord.). *O melhor de Pixinguinha. Melodias e cifras*. São Paulo, Irmãos Vitale, 1997, p. 8.

⁶⁶ Entrevista citada a *O jornal*, 26/01/1925, apud CABRAL, op. cit., p. 26.

⁶⁷ KRIS, Ernest e KURZ, O. *Lenda e magia na imagem do artista. Uma experiência histórica*. Lisboa: Presença, 1988.

⁶⁸ Uma *tipologia* dos mediadores (ou intermediários) culturais, bem como as transformações desses atores sociais na longa duração, é traçada em VOVELLE, Michel “Os intermediários culturais.” In: *Ideologias e mentalidades*. Trad. port.: Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 207-24.

⁶⁹ “Pixinguim”. *A careta*, 22/05/1926, p. 19. Acredita-se que o autor do texto seja Hermes Fontes.

A todos esses atributos, vinha se somar o estigma da cor - que, aliado à precocidade (e somente por isso), configurava-se como uma vantagem para o flautista. Mais tarde, porém, esse *diferencial* se transformaria num grande obstáculo⁷⁰.

Reunidas todas essas características da atuação do flautista, vejamos a seguir como diversos aspectos de sua *performance* estariam presentes também em sua atuação como compositor.

b) Do palco à pauta

A primeira composição de Pixinguinha a ser publicada em partitura foi a polca *Dominante*, editada pela Casa Editora Carlos Wehrs em 1914 e gravada pela Odeon no ano seguinte. Antes disso, algumas músicas do flautista-mirim já haviam sido gravadas em disco pelo “Choro Carioca”, tais como *Carne assada* e *Não tem nome*, ambas de 1913 ou 1914. Apesar de grande parte de sua obra ser hoje conhecida, os biógrafos de Pixinguinha consideram impossível enumerar todas as suas composições: muitas delas foram vendidas, concedendo-se os direitos de autoria a terceiros; outras sequer foram editadas em partitura, tendo como único registro de sua autoria a gravação em disco. Isso sem falar na obra inédita, reunida no arquivo pessoal do músico⁷¹. A única certeza que se tem sobre o repertório é que se constitui, em sua maioria, de choros. Mesmo as peças originalmente denominadas polcas, tangos, xótis etc, receberiam, mais tarde, esta denominação.

Um dos choros mais característicos e conhecidos de Pixinguinha é [Um a zero](#), que reúne diversos atributos da *música para ouvir*. A começar pelo caráter virtuosístico, imprimido pelo andamento acelerado, os grandes saltos melódicos e a predominância na região aguda. Considerado difícilíssimo por grande parte dos músicos populares da época, ou mesmo de hoje, *Um a Zero* foi durante muitos anos executado apenas pelo compositor, tendo sua primeira gravação em disco sido realizada somente na década de 1940 pelo

⁷⁰ Guardadas as distâncias históricas e biográficas, processo semelhante foi vivido por Mozart, para quem o fato de ser burguês numa sociedade aristocrática só lhe foi vantajoso enquanto garoto-prodígio, pela *curiosidade* que despertava. Na vida adulta, contudo, suas origens e sua recusa às rígidas estruturas sociais transformaram-se no principal empecilho ao seu sucesso como compositor (ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995).

⁷¹ Levando em conta todos esses fatores, acredita-se que a obra de Pixinguinha tenha ultrapassado a casa do milhar (SILVA e OLIVEIRA FILHO, op. cit.). Somente entre as obras inéditas, foram arroladas 393 composições, hoje depositadas no Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro.

flautista Benedito Lacerda, com Pixinguinha ao saxofone. Para além da dificuldade técnica, a peça ficou conhecida por apresentar, de forma modelar, as principais características do gênero. Ademais, foi escrita numa das épocas mais prolíficas do compositor, em que criou uma série de choros que ficariam para a posteridade, dentre os quais se destacam *Dominante*, *Sofres porque queres*, *Rosa*, *Carinhoso*, *Os Oito Batutas* e *Gargalhada*. Por isso, iremos nos deter um pouco sobre essa composição.

Um a Zero foi composto em maio de 1919, inspirado num acontecimento esportivo: uma partida de futebol entre Brasil e Uruguai, disputada no estádio do Fluminense, cuja vitória garantiu à seleção brasileira, pela primeira vez na história, a conquista do campeonato sul-americano. O placar do jogo, que deu título ao choro, também inspirou outros compositores, como J. Brasilesco (que compôs um *one-step* homônimo do choro de Pixinguinha), Eduardo Souto (que fez uma marcha de caráter patriótico intitulada *Sul-americano*) e Luís Nunes Sampaio (autor de *Gol brasileiro*)⁷².

Era comum, nessa época, que as composições populares comentassem fatos da vida política ou cotidiana. O título do primeiro choro de Pixinguinha, *Lata de leite*, composto quando ele era ainda um garoto de 11 ou 12 anos de idade, fazia referência a uma prática comum entre os músicos populares:

Naquela época, quando a gente voltava dos bailes, de manhã, os leiteiros estavam entregando leite e deixavam aqueles vasilhames nos portões das casas. Meus companheiros iam lá e pegavam o leite, bebiam e deixavam a lata vazia. Não era eu, não. Eu não era santo, mas, bem pequeno ainda, não fazia isso. Foi por isso que dei o nome da música de *Lata de leite*, meu primeiro choro.⁷³

Muitas vezes, os títulos das composições dialogavam entre si, num divertido (e às vezes bizarro) sistema de pergunta e resposta. É o caso do disco Odeon 122.100, que apresenta o samba *Eu também vou*, gravado em 1921 pelo “Grupo do Pixinguinha”. Trata-se de uma resposta ao samba *Domingo eu vou lá*, executado pelo mesmo grupo no disco seguinte, Odeon 122.101⁷⁴. A prática era antiga, e foi descrita por Machado de Assis numa crônica publicada n’*O cruzeiro* em junho de 1878:

⁷² CABRAL, op. cit, p. 50

⁷³ Depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ, p. 55.

⁷⁴ Nessa época, os discos ainda eram gravados de um lado só, e a numeração de série nem sempre reproduzia fielmente a seqüência das gravações, sendo muito provável que o disco 122.100 tivesse sido gravado após o 122.101.

Se eu pedir você me dá? é o título de uma polca distribuída há algumas semanas. Não ficou sem resposta; saiu agora outra polca denominada: *Peça só, e você verá*. Esse sistema telefônico, aplicado à composição musical não é novo, data de alguns anos; mas até onde irá é que ninguém pode prever.⁷⁵

Na maioria das vezes, contudo, tais referências (a eventos, pessoas ou outras composições) restringiam-se ao título da composição (ou, no caso das canções, à letra⁷⁶), não havendo qualquer relação entre o conteúdo musical propriamente dito e o episódio evocado. Algumas exceções podem ser notadas, por exemplo, em Ernesto Nazareth, cujos títulos, muitas vezes, se relacionavam com o *ethos* da música. Essa característica, que Mário de Andrade denominou como “descritivismo”, foi duramente criticada pelo musicólogo, que nela enxergou uma influência da música programática de tradição romântica⁷⁷. É o que revela Mário de Andrade em artigo já citado sobre o compositor:

Assim essa outra obra-prima, o *Está Chumbado*, cuja rítmica é um pileque de expressividade impagável. No *Soberano*, a dinâmica dos arpejos citados, de imponência soberbosa, se ergue soberanamente do teclado. No *Pairando*, muito inferior, em que a melodia feita de tremeliques, imagina pairar e cuja introdução lembra o descritivo incipiente e coitado duma Chaminade, dum Godard e outrinhos do mesmo desvalor⁷⁸.

Pois bem, a diferença de *Um a Zero* em relação às demais composições feitas sobre o mesmo evento (a vitória do Brasil sobre o Uruguai) reside justamente nesse “descritivismo” sonoro que, longe de simplesmente evocar a *ambiência* de uma partida de

⁷⁵ *Apud* WISNIK, José Miguel. “Machado Maxixe”, op. cit., p. 27.

⁷⁶ Um dos primeiros grandes sucessos de Pixinguinha, o samba carnavalesco *Já te digo*, de 1919, era uma resposta ao samba de Sinhô, *Quem são eles?*, composto no carnaval anterior. A composição de Sinhô, cuja letra fazia alusão à Bahia, foi interpretada pelos frequentadores da casa da tia Ciata como uma provocação ao grupo do Pixinguinha, composto por baianos e descendentes (como João da Bahiana e Donga, este último acusado por Sinhô de ter lhe roubado o samba *Pelo telefone* alguns anos antes). As canções populares funcionavam, assim, como uma espécie de caricatura, de *charge musicada* dos eventos políticos, sociais ou mesmo das querelas que envolviam os carnavalescos.

⁷⁷ Em sua *Pequena história da música*, Mário de Andrade tece duras críticas à música característica do século XIX, de intenção explicitamente descritiva: “Do romantismo para cá, a biblioteca musical se encheu de Primaveras, Luas, Revêries, de Crepúsculos, de Soldadinhos de Chumbo, Pescadores, Chuvas, Chuvisqueiros, Tempestades, Souverirs, etc, etc, numa mascarada de nulidades. A peça característica romântica é talvez a maior desgraça caída sobre a arte musical, porque servindo do instrumento familiar, quotidianizou na sensibilidade do povo, o gênero ‘engraçadinho’, a coisa interessantinha, a música onde-está-o-gato? na qual o ouvinte, em vez de se elevar aos prazeres puramente sonoros da música, se diverte em achar nas imagens sonoras o barulho do vento, o pio dos sabiás, o trote de muitas patas” (p. 140). Pixinguinha escreveu um grande número de peças com *imagens sonoras*, como *Cochichando* (que mimetiza falas sussurradas), *Soluços*, *Marreco quer água* (que imita o grasnar do marreco), entre outras.

⁷⁸ ANDRADE, Mário de. “Ernesto Nazareth”, op. cit., p. 127.

futebol, incorpora um *som* da paisagem, mimetizando-o e transformando-o em uma célula motívica sobre a qual se articula todo seu discurso musical. Conta-se que Pixinguinha, presente no estádio em que se realizou a histórica partida, teve sua atenção desviada por uma gaitinha de boca que, no momento do gol, disparou a tocar um motivo descendente de duas notas num intervalo de um tom (lá-sol), bastante peculiar. Para mimetizar o caráter ruidoso do som emitido pelo torcedor, Pixinguinha introduz uma espécie de bordadura na primeira nota, que quando realizada em grande velocidade pelo flautista produz um efeito “ruidoso”:



Figura 3 – célula motívica de *Um a zero*

Essa mesma célula motívica (o intervalo descendente de um tom) reaparecerá, ainda que de maneira camuflada, em todas as demais seções da peça. Seguem, abaixo, alguns exemplos onde o motivo reaparece, destacado pelas notas pintadas em vermelho:



Figura 4 – Reaparecimento do motivo na seção A.



Figura 5 – Reaparecimento do motivo na seção B.



Figura 6 – Reaparecimento do motivo na seção C

Nessas passagens, Pixinguinha parece trabalhar em dois planos distintos. Um deles se realiza na tessitura aguda, onde se configura a parte mais brilhante da linha melódica. É ali que reaparece o motivo (às vezes ascendente, às vezes alterado de tom para semitom),

iniciando-se sempre no tempo fraco do pulso (anacruse), com acento na segunda nota. O outro plano se articula na região média, e parece realizar uma espécie de contracanto às notas da região aguda, seja na forma de pedal, como se nota na seção A, com a repetição da nota sol, seja na forma de acordes arpejados, como se nota nas seções B e C (figuras 4 e 5). Nesse sentido, pode-se afirmar que Pixinguinha realiza um *contraponto a uma voz*⁷⁹.

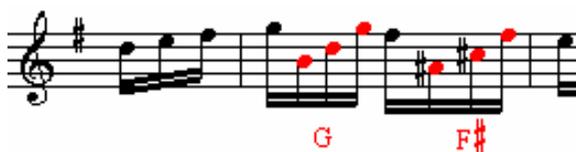


Figura 7 – Início da seção B. As notas pintadas em vermelho, que *recheiam* o grupo de quatro semicolcheias, constituem a harmonia sobre a qual se estrutura a melodia.



Figura 8 – Na seção C, observa-se o mesmo fenômeno *contrapontístico*.

Observa-se ainda que as notas que compõem a célula motívica nas seções B e C (notas em vermelho das figuras 2 e 3) formam uma nova *figura rítmica*, formada por duas semicolcheias separadas por uma pausa de colcheia (♩̣ ♩̣), fórmula totalmente intercambiável pela figura *característica* formada por uma colcheia pontuada mais uma semicolcheia, (♩̣ ♩̣) ritmo presente em diferentes gêneros de dança de salão, tais como a mazurca, a polca e a habanera (ver quadro de danças p. 37)

Impossível saber se tal *concentração motívica* teve origem, de fato, na figura que imita o som da gaitinha do torcedor. Mais difícil ainda é saber se foi realizado conscientemente (deliberadamente) pelo compositor ou se, ao contrário, trata-se de um procedimento intuitivo (o que nos parece mais provável). O fato é que tal elemento confere unidade à obra, que se configura como uma seqüência de variações sobre um mesmo motivo. O recurso da variação, bastante usual na performance dos chorões, era, aliás, prática que Pixinguinha dominava com maestria, como pudemos constatar no episódio do teatro Rio Branco e na já citada gravação de *Urubu malandro*.

⁷⁹ O procedimento não era exclusivo do compositor. É encontrado em algumas valsas de Patápio Silva, como *Primeiro amor*. Trata-se, contudo, de um expediente bastante sofisticado, Patápio sendo um desses compositores considerados a meio caminho entre o “erudito” e o “popular”.

No tocante à estrutura formal da peça, Pixinguinha não adota grandes mudanças com relação a seus antecessores (ver partitura nos anexos deste trabalho). Assim como a maioria de seus choros, *Um a zero* foi composto na forma rondó (AABACCA), caracterizada pela alternância entre uma seção fixa (A) e outras variadas (B e C), as quais, muitas vezes, são escritas em regiões vizinhas à tonalidade da seção principal. No caso de *Um a zero*, a seção B é escrita em Sol Maior e a C em Fá Maior – respectivamente, dominante e subdominante da tonalidade de A (Dó Maior).

Ao contrário das seções A e C, que possuem 16 compassos e são repetidas na íntegra, a seção B de *Um a zero* possui 32 compassos e não apresenta sinal de repetição. Não é difícil compreender essa diferença: em vez de repetir os 16 primeiros compassos da seção B (17 a 32 da peça, que chamaremos de subseção B’), Pixinguinha optou por introduzir, nos compassos 33 a 48 (subseção B’’) uma *variação melódica* sobre a mesma estrutura harmônica de B’. Aqui, o compositor mimetiza um *gesto* improvisatório oriundo das rodas de choro, quando os participantes criavam uma nova melodia com base na estrutura harmônica de uma melodia previamente conhecida⁸⁰. Esse tipo de variação improvisada é base para gêneros, entre outros, como o *blues* e o *jazz*.

Com relação à harmonia, a peça se atém aos movimentos cadenciais mais comuns na música popular, com uso de dominantes individuais (I-(V)V-V-I). Os acordes utilizados restringem-se às tríades e tétrades básicas (compostas pela nota fundamental do acorde mais a terça, a quinta e, no caso dos acordes de dominante, a sétima), com raros casos de acordes “estranhos” ao campo harmônico, como as dominantes individuais e a subdominante menor em tonalidade maior. Finalmente, é preciso ressaltar que a progressão harmônica está, muitas vezes, explícita na melodia, que se articula em arpejos e escalas.

Do ponto de vista harmônico e formal, portanto, não existem grandes diferenças de Pixinguinha com relação aos antigos chorões. Nesse sentido, cabe-nos perguntar se as ferramentas tradicionais de análise musical (estudo da forma e da harmonia da partitura escrita) são realmente válidas quando se trata de música popular, ou antes, se tais procedimentos dão conta das *especificidades* desse tipo de música, em que ritmo, fraseado e timbre – elementos determinados, sobretudo, pela *performance*, já que muitas vezes não

⁸⁰ Uma análise semelhante é desenvolvida por Paulo Tiné em trabalho sobre Pixinguinha. TINÉ, P J. de S. *Três compositores da música popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do choro a bossa-nova*. São Paulo: ECA-USP. Dissertação de mestrado, 2001.

podem ser escritos com precisão – desempenham papel central. No caso de *Um a zero*, pode-se afirmar que a caracterização do gênero se dará na construção rítmica e na inflexão melódica. Analisemos, então, cada um desses elementos.

Um dos aspectos que mais chama atenção em *Um a zero* é sua grande variedade rítmica⁸¹. Embora a figura predominante nesse choro seja o grupo simples de quatro semicolcheias, este apresenta diversas variantes ao longo da peça, seja pela introdução de pausas, ligaduras ou notas pontuadas no interior da figura, seja pelo deslocamento do acento rítmico, recurso conhecido como hemíola. Em algumas passagens, como já vimos, a própria inflexão melódica implica alterações no ritmo⁸², originando figuras rítmicas conhecidas como *síncopas*.

O conceito é obscuro e merece um breve parêntese. Em trabalho sobre o samba no Rio de Janeiro⁸³, Carlos Sandroni chamou atenção para o caráter culturalmente condicionado do conceito de síncopa, válido somente para a música europeia. Este se caracterizaria por uma rítmica **divisiva** – ou seja, baseada no fracionamento de uma dada duração (compasso) em **unidades iguais** (pulsos) que se repetem regularmente – em geral, duas, três ou quatro vezes a cada compasso. Nesse sistema, a síncopa indicaria a *defasagem* de um determinado ritmo em relação à pulsação, por meio de ligaduras ou notas pontuadas, negando assim a regularidade rítmica do compasso. Trata-se, portanto, de um *desvio* do padrão normal, de uma *irregularidade*.

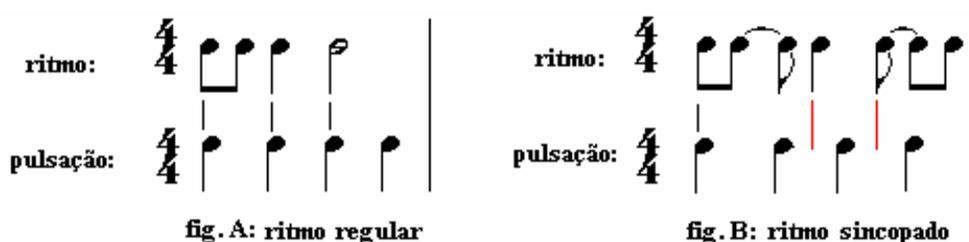


Figura 9 - Quando o ritmo de um compasso se articula sobre as unidades de tempo regulares previstas no compasso, dizemos que ele é “regular” (fig. A). Quando o ritmo se articula fora das unidades de tempo, dizemos que ele é *síncopado* (fig. B).

⁸¹ A peça evidencia as principais características da rítmica do compositor, que nela leva ao paroxismo recursos utilizados com mais parcimônia em outras peças difundidas no repertório dos chorões, como *Naquele tempo*, *Proezas de Sólon*, entre outras.

⁸² Ver figuras 5 e 6, nas quais as notas da região aguda compõem um ritmo formado por semicolcheia-pausa de colcheia-semicolcheia, alterando a fórmula rítmica original formada por quatro semicolcheias.

⁸³ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. As transformações do samba no Rio de Janeiro. 1917-1933*. Rio de Janeiro, Zahar/ Ed. da UFRJ, 2001.

Ora, os gêneros populares produzidos no Brasil teriam como principal fonte a rítmica africana, que seria **aditiva** – ou seja, formada pelo agrupamento de **unidades de tempo com diferentes durações**. Entre os padrões rítmicos de origem africana que mais se disseminaram na América, os etnomusicólogos destacaram aquele formado por três articulações (unidades de tempo) assimétricas, por eles cunhado de *tresillo*. Na grafia tradicional, esse paradigma poderia ser representado da seguinte forma:

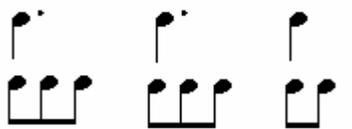


Figura 10 - O paradigma rítmico cunhado *tresillo* é formado por articulações assimétricas: duas ternárias e uma binária. É o que, na música ocidental, ficaria posteriormente conhecido como compasso misto (3+3+2).

Com pequenas variações, esse paradigma rítmico esteve presente na grande maioria dos gêneros de dança afro-americanas surgidos na segunda metade do século XIX e início do XX, tais como o *son* e a *habanera* cubanos, o merengue dominicano, a milonga rio-platense, os calipsos de Trinidad etc.⁸⁴ Pois bem, a necessidade de “encaixar” a rítmica africana (aditiva) na escrita européia (divisiva), surgida com a comercialização de partituras de música popular na segunda metade do século XIX, implicou o uso constante de ligaduras e de figuras pontuadas, genericamente denominadas *síncopas*, o que gerou um dos maiores paradoxos da música latino-americana: o que era *irregular* (a síncopa) se tornou a *regra* na música popular. Para evitar esse tipo de contra-senso, que evidencia a inadequação de categorias européias para a realidade afro-americana, Carlos Sandroni, na obra citada, adotou os conceitos de “cometricidade” (confirmação de um fundo métrico constante, característica da música européia) e “contrametricidade” (contradição do mesmo fundo métrico, característica das músicas africanas) no lugar de *regularidade rítmica* e *síncopa*. Isso porque mesmo os ritmos contramétricos podem se tornar regulares, desde que

⁸⁴ Tais gêneros teriam resultado dos intercâmbios entre a música de dança européia e os ritmos africanos. Alejo Carpentier, ao pesquisar as origens da música cubana, descreve esse processo: “Branco e negro executavam as mesmas composições populares. Mas os negros lhes acrescentavam um acento, uma vitalidade, um algo não escrito, que “levanta” (...) Graças ao negro, começavam a insinuar-se, nos baixos, (...) uma série de acentos deslocados, de graciosas complicações, de “maneiras de fazer”, que criavam um hábito, originando uma tradição.” (“La música em Cuba”, *apud* SANDRONI, “O paradigma do tresillo”. *Opus Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo, ANPPOM, n. 8, 2002).

repetidos com certa constância. É o que ocorria nos gêneros populares latino-americanos, onde as células rítmicas sincopadas dos gêneros dançantes, ao serem repetidas na forma de *ostinato** ao longo de uma composição, transmitem-lhe uma regularidade rítmica, ainda que “sacolejante”.

Diferente do que ocorria usualmente nas composições da época, as figuras contramétricas utilizadas por Pixinguinha não se restringem às *células rítmicas sincopadas* das danças de salão. O que se nota em suas composições, especialmente em *Um a zero*, é a quebra constante da regularidade métrica – daí o caráter “anticoreográfico” da peça, que, além de ser executada num andamento bastante rápido, não fornece uma batida constante sobre a qual os pares possam orientar seu movimento. As síncopas utilizadas nessa composição são de três tipos: a) as que aparecem no interior do pulso – o qual, em vez de ser dividido em unidades simétricas, aparece articulado em valores irregulares; b) as que ocorrem entre um pulso e outro, dentro de um mesmo compasso, resultantes do prolongamento do valor de uma nota para a “cabeça” do tempo seguinte (em geral um tempo fraco), e c) as que resultam do prolongamento do valor de uma nota na barra de compasso, omitindo o primeiro tempo (forte) do compasso seguinte (ver exemplos de *a*, *b* e *c* na figura 8). Nos dois últimos casos, os tempos aparecem deslocados em relação à pulsação regular, provocando uma sensação de “descompasso”.

The figure displays two musical staves in 2/4 time. The top staff, labeled 'Seção A', contains a sequence of notes with three red boxes highlighting specific contrametric examples: 'a)' is a box around a note in the second half of a measure; the first 'b)' is a box around a note that starts in the first half of a measure and continues into the second half of the next measure; the second 'b)' is a box around a note that starts in the second half of a measure and continues into the first half of the next measure. The bottom staff, labeled 'Seção B', also shows two examples: 'c)' is a box around a note that starts in the first half of a measure and continues into the first half of the next measure; 'b)' is a box around a note that starts in the second half of a measure and continues into the first half of the next measure.

Figura 11 – exemplos de contrametricidade em *Um a zero*.

Outra variação rítmica utilizada pelo compositor são os deslocamentos dos acentos. A primeira aparição desse recurso se dá na famosa passagem da “gaitinha”. Não bastasse o

* *ostinato* (do italiano *ostinato*, “obstinado”): fórmula que se repete incessantemente.

caráter *ruidoso* desse **pequeno motivo melódico**, que expressa a alegria do torcedor (alguns intérpretes costumam “comemorar” o gol nessa passagem, levantando-se de seus assentos), a passagem é realizada em ritmo cruzado – ou seja, deslocado em relação ao pulso do compasso. A nota lá, que nas performances dos chorões é sempre acentuada, ora cai na cabeça do segundo tempo do compasso (a), ora no contratempo (b), ora na cabeça do compasso (c), figura rítmica conhecida como hemíola.



Figura 12 – o trecho selecionado indica a mimetização do som de uma *gaitinha*, que Pixinguinha teria escutado no estádio de futebol durante uma partida entre Brasil e Uruguai.

O recurso é também utilizado em diferentes momentos da seção B: a mesma figura é executada diversas vezes, iniciando-se, a cada repetição, num tempo diferente do compasso. A repetição do mesmo fragmento melódico em ritmos deslocados parece evocar a **imagem do drible no futebol**, quando o jogador atrasa ou adianta o movimento previsto pelo adversário:

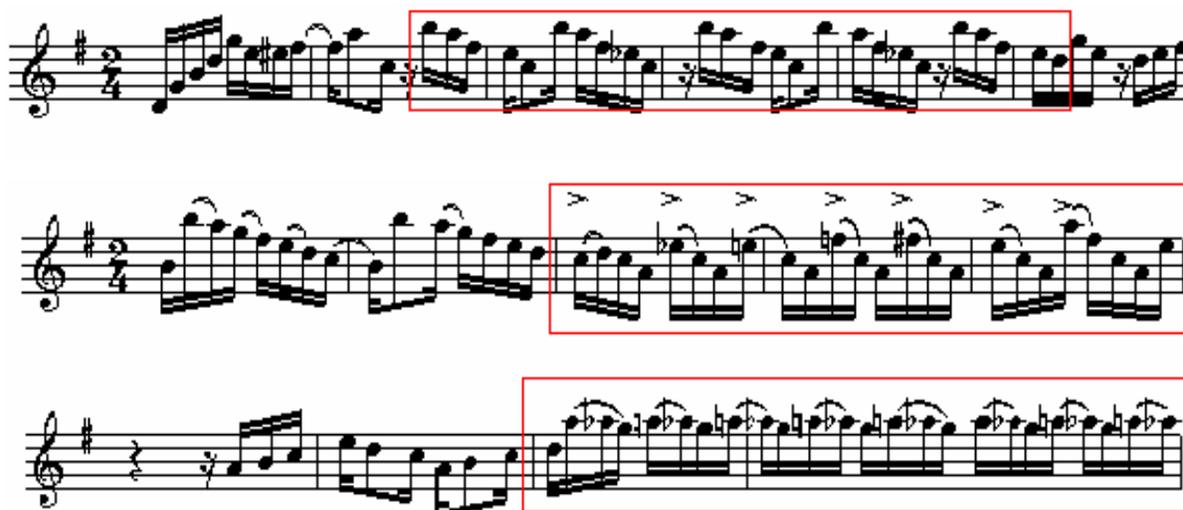


Figura 13 – exemplos de deslocamento do acento rítmico na seção B.

Pixinguinha era tocador de atabaque nos terreiros da Pequena África, e embora o próprio músico tenha revelado muito pouco acerca de suas incursões pelo candomblé, sua atuação nesse ramo foi imortalizada por Mário de Andrade. O flautista foi uma das

principais fontes utilizadas pelo escritor para a composição do capítulo “Macumba” de seu livro *Macunaíma*. Num encontro realizado em São Paulo, em 1926, o escritor passou longo tempo colhendo informações sobre os batuques no terreiro de candomblé. As anotações relativas a esse encontro, sete páginas manuscritas a lápis, foram publicadas nas obras completas do escritor. A seguinte passagem parece-nos significativa:

Muitas vezes os instrumentistas, mesmo o *ogan* (tocador de atabaque, posto importante) pelem para acompanhar direito esses cantos estranhos, muitas vezes improvisações duma variedade rítmica tão infinita e sutil que não tem compasso possível pra elas. “Seria preciso muitos compassos diferentes para anotar esses cantos” me contou meu informador. E essa maneira inculta de dizer que esses cantos são por vezes de ritmo livre é absolutamente fidedigna pois quem me informa sabe música brasileira a fundo, é turuna nos nossos ritmos populares.⁸⁵

Com base nessas informações, poderíamos inferir que os recursos rítmicos utilizados em *Um a zero* sejam oriundos da rítmica de origem africana, plena de polirritmias, muitas vezes intransponíveis para a escrita em partitura, em função da divisão em compassos. Tais conjecturas, contudo, exigiriam um outro tipo de abordagem, de cunho etnomusicológico, que foge ao escopo desse trabalho. O fato é que os tais *deslocamentos rítmicos*, atualmente bastante recorrentes nas composições e interpretações de choro⁸⁶, só começaram a ser utilizados, sistematicamente, com Pixinguinha. E mais: mesmo quando não eram *escritos*, apareciam na *interpretação* do flautista, o que leva a crer que se trata de uma transposição, para a partitura, de um gesto interpretativo. É o caso do já citado *Urubu malandro, Agüenta seu Fulgêncio*, entre outros.

Finalmente, é preciso ressaltar as inflexões melódicas características de Pixinguinha, cuja singularidade reside em dois aspectos: a estruturação dos períodos* e a imprevisibilidade da linha melódica. Ao contrário da grande maioria dos compositores da época, que geralmente estruturavam os períodos a partir da repetição ou variação sobre as mesmas frases ou motivos melódicos, Pixinguinha realizava construções muito mais complexas, raramente repetindo qualquer frase, de maneira idêntica, num mesmo período. Ouçamos, a título de comparação, a polca [*Olha o poste!*](#), de Octavio Dutra, gravada em

⁸⁵ ANDRADE, M. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo, Martins Fontes, 1963, p. 163.

⁸⁶ Tais recursos se celebrizariam no *Brasileirinho* de Waldir Azevedo, em que foram levados ao paroxismo.

* Assim como na linguagem verbal, em música os *períodos* consistem em unidades básicas de sentido, compostos por unidades menores, denominadas *frases*.

1913 pelo “Grupo Terror dos Facões”. Trata-se de uma composição bastante representativa do universo musical dos anos 1910. A música foi escrita na forma rondó, composta por três seções distintas e intercaladas (ABACABACA), como era de costume entre os compositores. As seções A e B são formadas por um único período, que consiste em uma só frase de oito compassos. Trata-se, portanto de uma estrutura bem simples. Já a [seção C](#), bem mais característica, é formada por dois períodos, cada qual com duas frases (ver figura 14). Estes períodos, no entanto, são bastante semelhantes entre si, diferenciando-se apenas nos últimos quatro compassos:

The figure shows a musical score for 'Olha o poste!' in 2/4 time, key of D major. It is divided into two periods. Period 1 consists of two phrases: 'frase 1' and 'frase 2'. 'frase 1' is divided into 'semifrase a' (red bracket) and 'semifrase b' (blue bracket). 'frase 2' is divided into 'semifrase a' (red bracket) and 'semifrase b\'' (purple bracket). Period 2 consists of two phrases: 'frase 1' and 'frase 2\''. 'frase 1' is divided into 'semifrase a' (red bracket) and 'semifrase b' (blue bracket). 'frase 2\'' is divided into 'semifrase a' (red bracket) and 'semifrase b\'' (green bracket). The notation includes treble clef, key signature of two sharps, and various rhythmic values.

Figura 14 – Estruturação de frases e períodos em *Olha o poste!*, polca de Octavio Dutra.

Uma estrutura totalmente diferente é utilizada por Pixinguinha no tango [Sofres porque queres](#), gravado em 1919 pelo “Grupo do Pixinguinha”. A forma (rondó) é a mesma da polca de Octavio Dutra. O que diferencia profundamente as duas composições é a estruturação dos períodos: em Pixinguinha, eles são formados por frases mais complexas em seus contornos melódicos e – o que é mais importante – jamais repetidas integralmente. É o que se nota no trecho transcrito abaixo, que corresponde à seção A. Mesmo quando o motivo de uma frase é reaproveitado em outra (a e a’; b e b’; c e c’), ele sofre alterações

(rítmicas, intervalares, ou no próprio *desenho* melódico), frustrando aquela *previsibilidade* a que estava acostumado o ouvinte:

The image displays a musical score for the piece 'Sofre porque queres' by Pixinguinha. It consists of four staves of music. The first staff is marked 'período 1' in red and contains a phrase circled in red labeled 'a'. The second staff is marked 'período 2' in blue and contains two phrases circled in blue labeled 'a'' and 'b'. The third staff is marked 'período 3' in green and contains two phrases circled in green labeled 'b'' and 'c'. The fourth staff contains two phrases circled in green labeled 'c' and 'c''. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature and features various key signatures and time signature changes.

Figura 15 – Estruturação de frases e períodos em *Sofre porque queres*, polca de Pixinguinha.

Vale notar, no trecho acima, a presença de uma *segunda voz*, que na gravação é executada pelo violão, cabendo à flauta a melodia principal. Percebe-se, assim, o pensamento *contrapontístico* de Pixinguinha. Cabe ressaltar que as mesmas características melódicas (complexidade, imprevisibilidade, estrutura contrapontística) são notadas nas duas outras seções da peça.

*

Em suma, Pixinguinha concentra na *linha melódica* de suas composições elementos oriundos de diferentes tradições. Dos gêneros dançantes, herda a forma e a harmonia; dos rituais africanos, apropria-se da rítmica; das rodas de choro, incorpora o contraponto, o virtuosismo e o gesto improvisatório. Muitos dos procedimentos composicionais e interpretativos de Pixinguinha, desenvolvidos no efervescente universo musical do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, transparecerão em seus arranjos, como demonstraremos no capítulo 8. A seguir, veremos que a incorporação de todas essas influências será determinada não apenas pela *escuta aberta* do compositor, mas também pela necessidade de inserção social, numa sociedade fortemente marcada pela discriminação racial.

**PONTE MODULATÓRIA:
DE ORQUESTRA TÍPICA A *JAZZ BAND***

3. Acordes modulantes

A *escuta aberta* de Pixinguinha, que traçamos nos capítulos anteriores, foi moldada, de um lado, pelo intenso fluxo de culturas que caracterizava o Rio de Janeiro do início do século XX, potencializado e redirecionado pela nascente indústria do entretenimento e, de outro, pela necessidade de inserção social dos músicos populares, boa parte deles negros e mulatos, que tinham nos locais de divertimento público um novo espaço de trabalho. Atentos às transformações por que passava a sociedade carioca, compositores e intérpretes funcionavam como “antenas” que souberam “captar os signos modernizantes da cidade”¹, incorporando gêneros, dicções, ruídos e gestos coreográficos a suas composições e performances, logo transformadas em mercadorias.

Ao mesmo tempo, a partir da segunda década do século XX, alguns desses músicos passaram a ser considerados (ou a *apresentarem-se como*) depositários de uma tradição que vinha se perdendo justamente com aquele processo de urbanização/modernização, portadores de um bem altamente cotado nesse novo mercado: a musicalidade popular, caracterizada como “genuinamente brasileira” e bastante valorizada num momento de defesa “pelo que é nosso”². Mas, longe de serem passivamente “resgatados” pelos intelectuais ou “incorporados” pela indústria fonográfica, esses artistas souberam se valer e se apropriar dessa conjuntura ambígua e confusa que lhes era parcialmente favorável. Assim, muito antes do samba se tornar “símbolo nacional” nas décadas de 1930 e 1940 uma infinidade de gêneros regionais (como a embolada, a chula, o côco, o cateretê, as toadas nordestinas, a moda paulista), identificados com a música folclórica, foram explorados pelos músicos populares em suas apresentações públicas.

É nesse contexto que despontam no cenário musical carioca (e, mais tarde, nacional) os “Oito Batutas”, conjunto surgido na virada dos anos 1920 e integrado por algumas figuras “canonizadas” pela bibliografia da música popular brasileira, como

¹ NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul. Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998, p. 160. A autora acredita que essa percepção da cidade (ou de país), expressa por certa forma de “democracia musical” existente na cidade do Rio de Janeiro, é comparável à de alguns poetas modernistas.

² Desde o final da década de 1910, a expressão aparece reiteradamente na imprensa carioca, referindo-se à defesa das tradições populares. Em meados da década de 1920, o jornal diário *Correio da manhã*, cria a seção dominical *o que é nosso*, onde eram citados os cultores de números sertanejos acompanhados por violões (ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Francisco Alves, 1977, p.43).

Pixinguinha, Donga e João Pernambuco³. O grupo fora criado em abril de 1919 a pedido de Isaac Frankel, gerente do Cine Palais, localizado na avenida Rio Branco, para tocar na sala de espera da casa. Ao caráter claramente comercial de suas apresentações, que tinham por objetivo atrair público para os filmes, vinha se somar o apelo nacionalista, já que a “orquestra típica”, como se auto-intitulavam os Batutas, apresentava em seu repertório, unicamente, gêneros “autenticamente” brasileiros.

O convite de Frankel e a boa receptividade por parte do público, atestada pela grande imprensa da época (dividida entre defensores e detratores do conjunto – mas, em todo caso, confirmando seu êxito de público), são dignos de nota, já que até então a atuação dos músicos populares nos espaços elitistas de divertimento se restringia à orquestra da sala de projeção (nos cinemas) ou ao fosso do teatro (nas revistas musicadas), sempre escondidos da vista do público⁴. No caso dos “Oito Batutas”, a discriminação era dupla, pois além de executar música popular, o grupo era composto majoritariamente por negros. É Pixinguinha quem descreve o ambiente discriminatório:

Havia duas orquestras em cada cinema: uma ficava junto da tela, musicando a fita, que era muda. Outra ficava na sala de entrada, alegrando os freqüentadores antes da fita começar. Artista preto só com muita paciência era aceito na orquestra de dentro. Assim, que nem ficar na cozinha, porque na sala de visita, na outra, de forma nenhuma (e ri da própria comparação). Me lembro que os únicos crioulos, que conseguiram tocar no Cine Palais antes das oito (sic)*, foram um tal de Mesquita e um tio dele. O Mesquita era violinista e o tio tocava violoncelo.⁵

Em outra transcrição dessa mesma entrevista, Pixinguinha afirma que os Mesquita “havam estudado na Europa, tinham chegado lá com fama e só tocavam música erudita”⁶. Ao preconceito “de cor”, portanto, estava intimamente associada a rejeição à música popular (e vice-versa), o músico negro “branqueando-se” ao executar a chamada música “cultura”.

Mas se os “Oito Batutas” não foram os primeiros músicos negros a se exibirem na avenida Rio Branco, tampouco foram os primeiros a tocarem música popular para o

³ Além de Pixinguinha na flauta e Donga no violão, a formação original do grupo contava com: China na voz, violão e piano, Raul Palmieri no violão, Nelson Alves no cavaquinho, José Alves no bandolim e ganzá, Jacó Palmieri no pandeiro e Luís de Oliveira na bandola e reco-reco. João Pernambuco (violão) integrou o grupo apenas em outubro 1919, durante turnê da trupe pelo Brasil. Com exceção de Donga e Pixinguinha, que permaneceram entre os “Batutas” até o desaparecimento do conjunto, em 1928, a formação do grupo alterou-se inúmeras vezes ao longo do tempo.

⁴ Segundo depoimento concedido ao MIS-RJ, o próprio Pixinguinha, no início de sua carreira, tocara “em tudo o que era cinema”, sempre na orquestra da sala de projeção.

* Talvez o depoente tenha dito “dos oito” [batutas], e não “das oito” [horas].

⁵ Depoimento a João Batista Borges Pereira, p. 79.

⁶ PEREIRA, João Batista Borges. *O negro no rádio em São Paulo*. op. cit., p. 227.

público de elite. Em 1917, dois anos antes da estréia do grupo no Palais, Ernesto Nazareth já exibia seus *tangos brasileiros* na sala de espera do Cine Odeon, também localizado na avenida Rio Branco. Antes dele, Catulo da Paixão Cearense já havia obtido sucesso nos salões *chics* de Botafogo e Laranjeiras, primeiro com as excêntricas apresentações de suas modinhas, depois com suas toadas e poemas sertanejos. Seu grande feito foi a comentadíssima audição na sala de concertos do Instituto Nacional de Música, em 1908, autorizada pelo então diretor da instituição Alberto Nepomuceno, não por acaso um dos primeiros compositores a pesquisar os temas folclórico-musicais brasileiros⁷. Nos dois casos, porém, os artistas em questão apresentavam-se como *portavozes* – ou *estilizadores* – da cultura popular: Catulo, auto-intitulado o “trovador dos humildes”, vestindo casaca e falando empolado, era, nas palavras de José Ramos Tinhorão, o “estereótipo do artista popular aceito oficialmente”⁸. Já Ernesto Nazareth, intercalando seus tangos com valsas de Chopin, procurava diferenciar sua música daquela praticada pelas camadas mais baixas da população, insistindo que seus tangos não eram “tão baixos quanto os maxixes”⁹. Bem diferente, portanto, seria o *próprio povo* comparecer na avenida, levando para as elites cariocas os mesmos sambas, toadas e lundus executados nas ruas da cidade durante o carnaval. Mais adiante, veremos que não era *qualquer povo* que tinha permissão de exhibir-se dessa forma, nem de granjear a admiração e respeito dos intelectuais e políticos do período. Para tanto, era necessário enquadrar-se num certo estereótipo, o do *artista sertanejo*, muito bem explorado pelos artistas em questão.

A trajetória do conjunto musical, portanto, interessa-nos por vários motivos. Primeiro, pelo pioneirismo do grupo, que inspiraria a formação de diversos conjuntos sertanejos ao longo dos anos 1920, os quais desempenharam papel importantíssimo na criação e divulgação da “música nacional” (que nesse momento correspondia à soma das múltiplas manifestações regionais do país). Depois, porque é ilustrativa da incipiente profissionalização¹⁰ dos músicos populares, que tinham de enfrentar, entre outros obstáculos, o preconceito racial e a manutenção das relações paternalistas, resquícios do escravismo colonial. Ainda assim, malgrado todos esses entraves, o

⁷ TINHORÃO, *Pequena história da música popular*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d, p. 33.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 33.

⁹ Essa mesma atitude de desprezo era revelada por Chiquinha Gonzaga, que não gostava de ver seus tangos e marchas associados à chamada “música de pancadaria” (LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978).

¹⁰ Entende-se por profissão o exercício de uma atividade não apenas remunerada, mas também socialmente reconhecida e regulada por regras baseadas na autonomia do trabalhador. O tema da profissionalização do artista popular será retomado no capítulo 7.

mundo do entretenimento constituía-se num dos raros espaços de inserção social dos negros brasileiros. Situação muito semelhante à vivenciada por artistas negros norte-americanos, descrita por Eric Hobsbawm em livro sobre o *jazz*:

O artista surge dos trabalhadores não-qualificados, e tocar, para os pobres, tem significação social peculiar. No mundo do qual ele vem e onde trabalha, “entretenimento” (...) não é apenas uma forma de ganhar a vida, mas muito mais importante, uma maneira de se criar um caminho próprio dentro do mundo, só comparável ao crime e à política (...). [Os profissionais do entretenimento] não fazem sucesso apenas no meio do público do esporte ou arte em questão, mas são potenciais primeiros cidadãos de sua comunidade, ou de seu povo. (...) O profissional do entretenimento é muitas vezes o único membro do grupo que alcança a fama fora de sua “raça”¹¹

Finalmente, a trajetória do conjunto nos interessa ainda na medida em que vem reforçar a tese, apresentada no primeiro capítulo, acerca da *escuta aberta* dos músicos populares. Nesse sentido, chamou atenção sua incrível adaptabilidade à “sede de novidades” do público carioca. Inicialmente caracterizados como “orquestra típica”, seus membros apresentando-se em trajes típicos de sertanejos nordestinos de acordo com a moda da época, os “Oito Batutas” passaram a denominar-se *jazz band* a partir de 1923, depois de uma turnê pela França, onde entraram em contato com o “efervescente mundo do *jazz*”. Essa *dupla vocação* dos músicos populares (a um só tempo depositários da brasilidade e assimiladores das novidades estrangeiras) pode ser notada, por exemplo, na trajetória artística de Zequinha de Abreu. Conhecido como um dos principais chorões do início do século, o músico foi também um grande (mas esquecido) compositor de valsas e *fox-trots*.¹² Tal maleabilidade para se adequar tanto às novidades do mercado como aos repertórios associados ao passado (que, muitas vezes, não passavam de recriações recentíssimas) insiste em aparecer na bibliografia tradicional como um paradoxo: como entender que o mesmo compositor de choros tão “brasileiros” cedesse ao modismo da música estrangeira, tocando e compondo *shimmys** e *fox-trots*? Para se defender de possíveis ataques vindos dos defensores da “autêntica música brasileira”, Pixinguinha reforçava o caráter *comercial* dessas apresentações:

MIS – Mas você andou tocando *shimmy* também?

Pixinguinha – Só tocava **comercialmente**. A gente ia aos bailes e só tocava o que era nosso. Uma vez ou outra é que tocávamos um foxtrotezinho **só**

¹¹ *História social do jazz*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, pp. 217-8.

¹² CERQUEIRA, Ricardo Cardim de. *Zequinha de Abreu. Além de Tico-tico no fubá*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.

* *shimmy*: dança popular nos EUA nos anos 1910 e particularmente nos 1920. É dançada mexendo-se o tronco e os ombros, mas mantendo os pés parados.

para variar, porque, comercialmente, nós tínhamos que tocar **um bocadinho de cada coisa**¹³.

Talvez também tenha sido “só para variar” que o compositor de *Carinhoso* – que se dizia “do choro”, e negava qualquer vocação para sambista – teve 37 sambas gravados ou editados ao longo de sua carreira, número significativo se comparado aos 63 choros produzidos no mesmo período¹⁴. O que pretendemos demonstrar ao longo dos próximos capítulos é que a exploração dos gêneros “genuinamente brasileiros”, tanto quanto da música *yankee*, também tinha caráter comercial. E mais: que os músicos populares, longe de simplesmente reproduzir uma cultura “autêntica” e “intocada”, também ajudaram a *construir* o emaranhado de referências daquilo que hoje se entende por música nacional ou folclórica.

¹³ Depoimento ao MIS-RJ, p. 64. Grifos meus.

¹⁴ Dados retirados da *Enciclopédia musical brasileira*, que arrolou as 194 obras de Pixinguinha gravadas e/ou impressas ao longo de sua vida.

4. “Pelo que é nosso!”

Se vocês querem poesia, mas poesia de verdade, entrem no povo, metam-se por aí, por esses rincões, passem uma noite num rancho, à beira do fogo, entre violeiros, ouvindo trovas de desafio. Chamem um cantador sertanejo, um desses caboclos destorcidos, de alpercatas de couro e peçam-lhe uma cantiga. Então, sim. Poesia é povo.

Sílvia Romero¹

4.1. Regionalismo e cultura popular: entre o “folclórico” e o “popularesco”.

Se no último quartel do século XIX os gêneros de dança importados imperavam nos salões do “alto mundo” carioca, visando reproduzir em solo brasileiro o requintado estilo de vida parisiense², o início do século XX foi marcado pela entrada de um novo elemento, que veio não substituir, mas se somar (e, em alguns casos, se opor) ao modelo europeu de *civilização*. Trata-se daquilo que José Ramos Tinhorão denominou o *gosto pelo exótico nacional*³, que pôs em moda o folclore e trouxe novos atores para o prosaetório do mundo do entretenimento. Com efeito, a partir da década de 1910, valsas, mazurcas e canções francesas conviveriam lado a lado com toadas, canções sertanejas e outros gêneros regionais brasileiros.

Vale lembrar que na Europa, o interesse pelo “exótico” e pelo “primitivo”, tão característico da *Belle Époque*, já vinha se manifestando desde o final do século XIX, por meio da investigação de culturas recém-dominadas pelo imperialismo. A “curiosidade antropológica” logo penetrou o universo da arte e do divertimento, com a exibição de tribos africanas no *Jardin zoologique d’acclimatation* e, mais tarde, as primeiras exposições de “arte negra” em Nova York (1914) e Paris (1916)⁴, inspiradoras do modernismo europeu. No Brasil, contudo, bem como nos demais países colonizados, não foi necessário ir tão longe: o “diferente” foi encontrado dentro das fronteiras nacionais, identificado com as subculturas étnicas ou raciais do país.

¹ Citado por Coelho Neto. “Resposta a Osório Duque Estrada”. In: CAMPOS, Humberto de. *Academia Brasileira de Letras. Trinta anos de discursos acadêmicos. 1897-1927*. 2ª ed. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1945, pp. 244-5.

² NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*, op. cit., p. 132.

³ TINHORÃO, *Pequena história da música popular*, op. cit., p. 33.

⁴ GUIMARÃES, Antônio Sérgio. “Intelectuais negros e modernidade no Brasil”. *Working Paper Number CBS-52-04*. Oxford: 2004, p.8.

Esse processo de descobrimento e valorização do *Outro interior*⁵ esteve intimamente ligado à necessidade de definição de uma identidade nacional, e já vinha se esboçando desde fins do século XIX, nas pesquisas folclóricas de Sílvio Romero, por exemplo. Através do estudo da cultura “autêntica” do povo brasileiro, ainda não contaminada pelo “espírito da cópia” que tanto desagradava ao naturalista, Romero pretendia encontrar nossa singularidade, aquilo que nos diferenciaria dos europeus e nos uniria como nação. Por outro lado, essas primeiras manifestações de interesse pelo popular estiveram permeadas por um profundo desprezo de seu cotidiano inculto, incompatível com o ideal de civilização, bem como pelas teorias racistas, que viam na miscigenação (nossa principal marca de diferenciação) uma fonte de degeneração da raça e a causa do “atraso” do país⁶.

Algumas décadas mais tarde, nos anos de 1920 e 1930, a busca pelo *povo* se intensifica, mas permeada por um novo dilema. Nesse momento, a construção da identidade nacional esteve marcada por certa valorização e interesse generalizados pelas manifestações culturais negras e mestiças, em especial a música. Era como se os intelectuais (como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda), políticos (como Rui Barbosa e Pinheiro Machado) e membros da elite (como Irineu Marinho, Arnaldo Guinle, Floresta de Miranda e Prudente de Moraes Neto), todos confessos admiradores da “autêntica música brasileira” executada pelos “Oito Batutas”, pudessem reproduzir, em solo pátrio, a atitude assimiladora dos parisienses com relação à cultura africana⁷. Por outro lado, se a *raça*, questão central nos estudos naturalistas do século XIX, já não era mais problema para os intelectuais modernistas (antes uma solução: a mestiçagem vista como singularidade, “cor local”), um novo dilema se instaura, que é o da distinção entre o popular (autêntico, puro, incontaminado) e o “popularesco” (vulgar, impuro, “influência deletéria”, no dizer de Mário de Andrade, à cultura nacional). No campo da música, tal distinção se faria entre “o fundo musical autônomo, de que a música artística se utiliza para tonificar-se” e “a música sem classificação, baixa e comercial, que

⁵ O conceito de *Outro interior*, baseado na noção de “Outro exterior” de Tzvetan Todorov, é utilizado por Mareia Quintero-Rivera para referir-se aos “grupos que são identificados como diferentes no interior das fronteiras nacionais” (QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A Cor e o som da nação. A idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000).

⁶ Curiosamente, é também a miscigenação – não mais com o negro africano, mas com o imigrante branco europeu – a saída apontada por alguns cientistas brasileiros para o problema racial no país, por meio do “branqueamento” da população. Ver: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

⁷ Sobre a proximidade dos intelectuais com os músicos populares na década de 1920 ver: VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*, op. cit.

prolifera em todos os países do mundo, sem que por isso tenha direito a ocupar um lugar na história da arte”⁸. Assim, por opção ideológica, o *outro* que vinha sendo forjado nesse processo era identificado não com o negro ou o mestiço das cidades, tão próximos e atuantes, mas com a figura mítica e distante do homem do campo, sobretudo o nordestino, o forte sertanejo de Euclides da Cunha – o sertão abrangendo, nesse momento, todas as comunidades não-urbanas do país. Era nesse folclore puro, intocado tanto pelos estrangeirismos quanto pelo comercialismo, que desvirtuavam a música urbana, que Mário de Andrade, por exemplo, via a fonte na qual os compositores eruditos deveriam beber para a realização da música nacional. Daí sua extensa pesquisa musicológica, realizada em suas diversas viagens pelo Brasil, onde coletava e transcrevia temas e gêneros folclórico-musicais.

Nesse sentido, vale lembrar o caráter excludente do projeto de nação dos modernistas⁹, que não tinha espaço para o povo anárquico das ruas, situado entre o *candomblé* e o *fox-trot*, entre o *lundu* autêntico e os “desmanchos de maxixe”. Daí se compreende, por exemplo, os silêncios de Mário de Andrade diante do Pixinguinha comercial, que gravava discos e tocava em *dancings*, em contraste com a profunda admiração que o musicólogo nutria pelo *outro* Pixinguinha, o tocador de atabaque nos terreiros de *candomblé*, o virtuoso flautista do *Samba do urubu* (“uma das excelências da discoteca brasileira”, no dizer de Mário de Andrade) e o fabuloso orquestrador da macumba *Xou Kuringa* e do choro *Urubatã*¹⁰. Na prática, porém, folclore e comercialismo andariam de mãos dadas. E tal convivência, que se configurou como uma pedra no sapato do projeto modernista, seria uma das principais contribuições dos músicos populares à noção de *cultura brasileira* que até hoje vinga no país.

Malgrado todos esses silêncios e classificações, o fato é que a cultura popular estava em alta nos meios letrados, presente nas pesquisas de Melo Morais Filho, que em 1901 publica *Festas e tradições populares*, e na literatura regionalista de Euclides da Cunha e Coelho Neto, que brilhavam na capital federal. Afonso Arinos, Valdomiro

⁸ AZEVEDO, Luis Heitor Correa de. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 11.

⁹ Ver: WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: SQUEFF e WISNIK, *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*. São Paulo, Brasiliense, 1984, pp. 129-91; CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil novo, música, nação e modernidade*. Tese de livre docência. São Paulo, FFLCH-USP, 1988; QUINTERO-RIVERA, *A cor e o som da nação*, op. cit. (cap. 3).

¹⁰ Os poucos comentários feitos por Mário de Andrade acerca do Pixinguinha *fonográfico* foram reunidos no catálogo: TONI, Flávia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade* (São Paulo: Senac São Paulo, 2004). O livro traz todas as anotações feitas pelo musicólogo sobre as gravações disponíveis em sua coleção de discos populares – as quais, aliás, ele dizia serem “ótimas para quando precisar citar porcarias absolutas”.

Silveira e Monteiro Lobato, em São Paulo, Alcides Maia e Simões Lopes Neto, no Rio Grande do Sul, vieram somar à imagem do sertanejo nordestino as figuras do caipira paulista e do gaúcho. Em pouco tempo, o regionalismo ecoaria também nos meios populares, com as publicações de largo alcance (como as “Cartas de um caipira”, publicadas por Cornélio Pires no semanário paulista *O pirralho*), os saraus e conferências regionalistas (muitas delas conduzidos pelo mesmo Cornélio), o cinema sertanejo¹¹ e a proliferação de canções populares em que se exaltava os encantos da natureza pátria ou a vida bucólica do campo¹².

No campo da música popular, Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) foi, sem dúvida, um dos que melhor souberam explorar a “moda regionalista” que imperava na sociedade brasileira do início do século. Maranhense criado no interior do Ceará, migrou com a família para o Rio de Janeiro aos 14 anos, tendo recebido educação formal numa instituição carioca. Depois de trabalhar como contínuo e estivador no cais do porto, fundou um colégio no bairro da Piedade, onde passou a lecionar português e francês, revelando seu pendor para as letras. Como modinheiro, ganhou fama nas rodas e serestas da capital federal por ornamentar as melodias de conhecidos compositores (como Anacleto de Medeiros, Joaquim Antônio Calado, Ernesto Nazareth e Irineu de Almeida) com versos rebuscados de palavras difíceis, buscando assim afastar a canção popular da linguagem coloquial, aproximando-a da “arte culta”¹³. Tal aprimoramento

¹¹ Nicolau Sevcenko elenca algumas das produções cinematográficas brasileiras que caminharam nesse sentido: *Ubirajara*, “estrelado por mais de cem índios”; *A caipirinha*, “único filme nacional até hoje editado em estilo americano”; *Alma sertaneja*, com “pitorescas paisagens do sertão”; *As festas de São Roque*; “mostrando as cavalhadas”; *Na terra da esmeralda*, “um *film* que fala à alma brasileira”; além da exibição de cenas captadas em plena selva pelo marechal Rondon. (SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na cidade. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, pp. 248-9).

¹² Essas temáticas aparecem com grande frequência entre os títulos arrolados em MELLO, Zuza Homem de e SEVERIANO, Jairo *A canção no tempo*. (São Paulo: Ed. 34, 1997). Só para citar alguns: *Casinha pequenina* (autor desconhecido, 1902), *Cabôca de Caxangá* (Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, 1913), *Luar do sertão* (idem, 1914), *A rolinha do sertão* (J. Rezende e Mirandela, 1919), *Tristeza de caboclo* (Marcelo Tupinambá e Arlindo Leal, 1919), *Luar de Paquetá* (Freire Junior e Hermes Fontes, 1922), *Tristezas do Jeca* (Angelinos de Oliveira, 1923), *Tatu subiu no pau* (Eduardo Souto, 1923), *Chuí, chuí* (Pedro de Sá Pereira e Ari Pavão, 1925), *Luar do sul* (Zeca Ivo e J. Carneiro Ribas, 1926).

¹³ TATIT, Luis. *O cancionista. Composições de canção no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 33. Segundo o autor, essa prática *semi-erudita* fez escola na primeira metade do século XX, representada pela obra de Orestes Barbosa, Lupicínio Rodrigues e compositores da Mangueira (Cartola, Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Carlos Cachça). “Tudo ocorre como se o artista fosse, de fato, representante de um padrão cultural superior, possuindo o dom de traduzir o sentimento lírico em formas universais e perenes” (p. 32).

lingüístico era visto como uma metáfora da ascensão social, uma possibilidade de entrada, ainda que pela porta dos fundos, no alto mundo carioca¹⁴.

Ainda na primeira década do século, Catulo conheceu o “exímio violonista” João Teixeira Guimarães – o João Pernambuco (1883-1947), que, recém-chegado da terra natal, trazia frescos na memória temas populares do sertão nordestino, além de “um vocabulário ainda não pervertido pelo contato com a linguagem culta”¹⁵. Desse encontro nasceria uma frutífera parceria, selada em 1911 com *Engenho do Humaitá* (publicada dois anos mais tarde como *Luar do sertão*), uma toada nordestina cujos versos Catulo da Paixão Cearense encaixara sobre a melodia folclórica do coco *É do Humaitá*, que lhe fora apresentada por Pernambuco.

Dois anos mais tarde, em 1913, a parceria se repete, desta vez na embolada *Caboca de Caxangá*, que alcançaria enorme popularidade no carnaval seguinte, inaugurando o período que a bibliografia tradicional da música brasileira denominou a “fase áurea” daquele gênero. De fato, ao lado dos demais ritmos nordestinos, a embolada caiu no gosto popular carioca na segunda metade dos anos 1910, só perdendo a liderança para o samba no final da década seguinte¹⁶. Composta na forma de repente, ela configura antes um processo poético musical do que um gênero propriamente dito, caracterizando-se por um refrão de caráter mais melódico, cantado em coro, alternado com estrofes declamatórias de dicção complicada, quase sempre cheias de aliteraões e onomatopéias, cantadas pelo solista. Quando executadas em andamento acelerado, são praticamente impronunciáveis¹⁷.

Em pouco tempo, os cariocas tornaram-se mestres na composição de emboladas, muitas delas consideradas “legítimos exemplos” do folclore nordestino. O músico e radialista carioca Almirante, que compôs diversas “emboladas do norte” na década de 1920, afirmava que, na época, muita gente o confundia com um “legítimo nordestino”,

¹⁴ TATIT, Luis, op. cit. Vale lembrar que Catulo da Paixão Cearense apresentou-se para as figuras mais destacadas da alta sociedade carioca, e que Cartola fora recomendado por Villa-Lobos ao maestro Leopold Stokowski.

¹⁵ Entrevista de Catulo da Paixão Cearense ao *Diário de notícias* de 30/1/1935. Apud ALENCAR, Edigar de. *Clareza e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1984.

¹⁶ Vale lembrar que as primeiras composições de sucesso de Noel Rosa não foram sambas – gênero com o qual se consagraria anos mais tarde –, mas a embolada *Minha viola* e a toada *Festa no céu*, ambas gravadas em 1930 pelo “Bando dos Tangarás” – que, assim como “Os Oito Batutas”, também se vestiam de sertanejos.

¹⁷ As estrofes da embolada *Cabôca de Caxangá* são bem representativas desse procedimento: “Laurindo Punga, Chico Dunga, Zé Vicente/ E esta gente tão valente do sertão de Jatobá/ E o danado do afamado Zeca Lima/ Tudo chora numa prima tudo qué te conquista”; “Na noite santa do natá na encruziada/ eu ti isprei i discantei inté o rompê da manhã!/ Quando eu sahia do arraia e o só nascia/ i lá na grota já se ouvia pipiando a jassanã”.

em função de sua enorme habilidade em compor e executar peças do gênero¹⁸. Em São Paulo, Raul Torres – que mais tarde ficaria conhecido como intérprete de música caipira – iniciou sua carreira como cantor de emboladas¹⁹. A prolífica produção de gêneros “do norte” nos anos 1920, aliás, é representativa da confusão generalizada entre a música folclórica e as recriações urbanas, pondo em evidência a problemática da autoria e da “autenticidade” na música popular. Nesse sentido, a trajetória de João Pernambuco é emblemática. Apesar de ter participado diretamente da composição dos principais sucessos sertanejos da época (*Luar de sertão* e *Cabôca de Caxangá*), o que foi atestado por diversos músicos seus contemporâneos, inclusive o próprio Catulo²⁰, Pernambuco nunca teve reconhecidos os direitos de autoria das peças. Talvez porque considerasse que a melodia pertencesse ao domínio público, ou talvez por pura “malandragem” (como fariam alguns sambistas, poucos anos mais tarde), Catulo mandara publicar as partituras das músicas como sendo de sua autoria apenas, procedimento que se repetiria com muitas outras criações da dupla.

Quanto à origem folclórica das canções compostas por Pernambuco, parece-nos difícil que, após o estreito contato mantido com grandes músicos populares do Rio de Janeiro, freqüentando os pontos de reuniões musicais da Lapa, os bailes carnavalescos e as festas populares comunitárias, como as da Penha²¹, o violonista não tivesse sido influenciado pela música popular urbana, incorporando-a em suas composições. Essa opinião é referendada pelo musicólogo Mozart de Araújo, para quem as melodias pretensamente folclóricas de Pernambuco eram, na verdade, criações originais. Com relação à autoria de *Luar do sertão*, o autor afirmou conhecer diferentes versões folclóricas do côco *É do Humaitá*, nenhuma delas, porém, coincidindo com aquela cantada por João Pernambuco. Ao que o musicólogo ajunta: “Não hesito, pois, em afirmar que a melodia fornecida a Catulo era criação própria de João Pernambuco, como eram as toadas *Vancê*, *Tia de Junqueira*, *Biro-biro-yaiá*, *Siricóia*, *Ajueia Chiquinha* e tantas outras”²².

¹⁸ ALENCAR, *Clareza e sombra na música do povo*, op. cit. p. 165.

¹⁹ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: FAPESP/Estação Liberdade, 2000, pp. 86-7; 244-5.

²⁰ ALMIRANTE, *No tempo de Noel Rosa*, op. cit.

²¹ LEAL, José de Souza. *João Pernambuco. A arte de um povo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, p. 18.

²² Depoimento de Mozart de Araújo. In: ALMIRANTE, op. cit., p. 19. Em sua *História da música brasileira*, Renato de Almeida apresenta a transcrição de uma embolada também intitulada *É do Humaitá*, que nada tem a ver com o *Luar do sertão* (apud. ANDRADE, *Dicionário musical brasileiro*, op. cit., verbete *embolada*).

Muito do que hoje se conhece como temas folclóricos, aliás, não são senão recriações, ou até mesmo composições originais, feitas por músicos populares urbanos – e vice-versa. Um exemplo paradigmático é o caso de Zeca Ivo, músico que “se exibia nos números de variedades dos cinemas e teatros com roupas típicas do sul, apesar de ser carioca. (...). Tornou-se conhecido em 1926, com a composição *Luar do sul*, que foi muito difundida nas escolas primárias e secundárias brasileiras como o exemplo mais característico da música sulina”²³. Ao tratar do surgimento e da evolução da embolada no Rio de Janeiro, Edigar de Alencar citou um episódio envolvendo uma apresentação do Coral Renascentista Madrigal (sic) num programa da TV Tupi. O grupo teria encerrado sua participação com uma estilização da embolada *Galo garnizé*, de Almirante, “sem citar o nome do autor e dando-a como folclore”²⁴. É provável que o grupo tenha executado o arranjo de Carlos Alberto Pinto Fonseca, muito divulgado entre os grupos corais brasileiros, cujo refrão é idêntico ao da composição homônima de Almirante:

Tome cuidado com esse galo pequenino, viu?!
Garnizé
Te belisca o pé
Esse galo não respeita nem manduca nem Mané

Além disso, uma das estrofes do arranjo de Carlos Alberto Pinto Fonseca aparece ainda na embolada *Cabelo branco*, também do radialista carioca:

Muié casada
quando está com seu esposo
vira um bicho perigoso
coisa igual nunca se viu
bole com a gente
pisca o olho e às vezes chama
e se o marido inda reclama
diz que a gente é que boliu

A partitura coral, contudo, não só omite a pretensa autoria dos trechos citados, como traz a indicação: “folclore mineiro”. É muito provável que o arranjo tenha realmente se baseado em melodias populares do meio rural – as mesmas, talvez, utilizadas por Almirante. Mas é possível também que tais temas tenham sido

²³ ESTEVES Eulícia. *Acordes e acordos. A história do sindicato dos músicos do Rio de Janeiro. 1907-1941*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996, p. 74.

²⁴ ALENCAR, *Clareza e sombra na música do povo*, op. cit., p. 166.

reelaborados em contato com a música urbana – como, aliás, ocorreria com diversas composições.

Um exemplo bastante ilustrativo do trajeto percorrido pelos temas folclóricos é o da embolada *Coco dendê trapiá*. Existem diferentes versões do tema, cujas variações (de letra e melodia) ocorrem apenas nas estrofes, mantendo inalterado o refrão:

Coco dendê trapiá
Dalh'um (traí' um/ tá no) geitinh d'imbolá"²⁵

Em 1930, a cantora e pesquisadora Elsie Houston²⁶ gravou pela Columbia uma **versão** colhida por ela mesma no estado da Paraíba, durante suas pesquisas pelo nordeste. A transcrição da melodia foi publicada em seu livro *Chants populaires du Brésil*²⁷, em que reuniu diferentes temas populares coletados em suas andanças pelo Brasil. Importante ressaltar que entre os colaboradores citados pela pesquisadora em sua compilação constavam, indistintamente, tanto moradores das regiões distantes por ela visitadas (“ouvrière d’usine à Montes Claros”, MG; “jeune chanteuse du Para”; Maria Amélia, “une mulâtresse d’Alagoas”), como compositores e cantores urbanos, tanto os populares (Donga, Zé do Bambo, Sebastião Cyrino, Alda Garrido e o “artista *xaipira*” Henrique Chaves) como os “eruditos” (Heckel Tavares, Jaime Ovalle). A melodia do *Coco dendê trapiá*, segundo informações do livro, lhe havia sido apresentada por uma “petite fille” da Paraíba do Norte, sendo ao mesmo tempo classificada como embolada e cantiga infantil²⁸. Note-se que a rítmica do refrão em nada se parece com a cadência sincopada apontada pelos estudiosos como “caracteristicamente brasileira”. Ao

²⁵ Segundo informação do compositor Ronaldo Miranda, o verbo *imbolá* refere-se à queda do côco maduro, quando esse se desprende do *trapiá* (espécie de coqueiro).

²⁶ Nascida no Rio de Janeiro em 1903, filha de um americano e de uma carioca, Elsie Houston foi uma grande pesquisadora e intérprete de música popular no Brasil. Tendo recebido formação lírica, interpretou diversas canções folclóricas harmonizadas por Luciano Gallet e H. Villa-Lobos, com quem mantinha estreitos laços de amizade. Na década de 1920, aproximou-se do grupo modernista de São Paulo, sobretudo de Mário de Andrade. Em 1929, ao lado de seu marido (o poeta surrealista francês Benjamin Péret), realizou uma viagem pelo nordeste brasileiro para coleta de material folclórico. No ano seguinte, em Paris, publica o livro *Chants populaires du Brésil*, contendo melodias folclóricas que ela mesma recolheu. No final da década de 1930, fixada em Nova York, passou a exibir um programa semanal na rádio NBC, chamado *Fiesta pan americana*, onde apresentava repertórios folclóricos brasileiros em horário nobre. (Informações retiradas do CD *Elsie Houston. A feminilidade do canto*. São Paulo: Atracção Fonográfica, 2003).

²⁷ HOUSTON-PÉRET, Elsie. *Chants populaires du Brésil*. Paris, Librairie Orientaliste Geuthner, 1930, p. 21. A obra integra a coleção “Bibliothèque musicale du Musée de la parole et du Musée Guimet. Chants populaires – chants orientaux – chants des régions lointaines”.

²⁸ Já o encarte do CD em que a música foi reeditada indica João Pernambuco como o autor da peça.

contrário, a cometricidade rítmica prevalece sobre a contrametricidade²⁹. As poucas notas executadas em defasagem com o pulso do compasso e/ou com suas divisões regulares estão destacadas em vermelho:

Cô -co dendê tra-pi - á Dalh'um geitinh'dim-bo lá Embó-la
pae, em-bo-la mãe, em-bo-la fi-lho, eu também sou da fa -mú-lia tambem quer'im-bo- lá

Fonte: HOUSTON-PÉRET, Elsie. *Chants populaires du Brésil*, op. cit., p. 6.

Um outro registro do mesmo *Dendê trapiá* foi feito por Mário de Andrade mais ou menos na mesma época, também na Paraíba, porém com contornos melódicos ligeiramente alterados³⁰. E o mesmo refrão, acompanhado de uma outra estrofe (o conhecidíssimo *Trem de ferro*), foi encontrado ainda num coco do Rio Grande do Norte, também registrado pelo musicólogo:

O trem... quando vem de Pernambuco, vem fazendo vucovuco Cum vontade chegou Tra-pi-á, trai
gei-tinh' d'imbo - ia! Coc' dendê... tra-pi - á, trai... gei-tinh' d'im-bo - lá!

Fonte: Andrade, Mário. *Cocos*, op. cit., p. 71.

O aspecto que mais chama atenção nessa segunda transcrição é a rítmica, quase totalmente contramétrica, conforme revelam as notas em vermelho. Para adequar o ritmo da melodia à grafia tradicional, Mário de Andrade teve de se desdobrar, inserindo síncopas dentro de tercinas (compassos 4 e 7) – ou seja, grafando irregularidades dentro

²⁹ As noções de “cometricidade” e “contrametricidade” foram apresentadas no capítulo 2 dessa dissertação, com base na obra de Carlos SANDRONI, *Feitiço decente*, op. cit.

³⁰ Cf. ANDRADE, *Cocos*, op. cit., p. 73. A melodia foi colhida por Mário de Andrade em sua expedição pelo Nordeste entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929.

da irregularidade!³¹ Note-se que a contrametricidade, nesse caso, concentra-se no refrão (“Trapiá, trai’/geitinh’ d’imbolá”/Coc’ dendê...” etc.), sendo que a rítmica da estrofe (“O trem de ferro...”) é praticamente toda cométrica.

Outro aspecto que chama atenção é a condução rítmico-harmônica. Nas duas versões, tem-se uma alternância entre os acordes de tônica (T) e de dominante (D), uma cadência típica da música tonal. Mas enquanto na gravação de Elsie Houston esses dois acordes são tocados ininterruptamente em uma cadência rítmica regular, na forma de ostinato*, na melodia colhida por Mário de Andrade notamos uma valorização da *tensão* provocada pela dominante, que cai na sílaba “á” da palavra “trapiá”. Ela é reforçada pelo trítono* que aparece em seguida, na palavra “trai”. A sílaba “lá” da palavra “imbolá” retorna para a tônica, produzindo uma sensação de tensão e repouso bastante característica da música popular urbana³².



As cifras indicam harmonização da melodia gravada por Elsie Houston.



As cifras indicam uma possível harmonização da melodia colhida por Mário de Andrade, com base no movimento melódico da própria melodia.

As diferenças entre as duas versões podem ser explicadas a partir da distinção que Luiz Heitor Correa de Azevedo estabelece entre a folcmúsica *cabocla* (aqui representada pela transcrição de Elsie Houston) e folcmúsica *negra* (representada pela

³¹ Vale lembrar que a *transcrição* de música folclórica é, quase sempre, uma *releitura* do material original, estando assim permeada pela própria *escuta* daquele que a coleta. De toda forma, ainda que muitas das discrepâncias entre as duas transcrições citadas derivem das *grafias* de seus coletores, há indícios suficientes para inferir que haja diferenças estruturais entre elas.

* Ostinato (*obstinado* em italiano): que não cessa, ininterrupto.

* Trítono: intervalo de três tons inteiros. Na transcrição de Mário de Andrade, ele aparece entre o Sol bemol e Dó do segundo compasso.

³² Essa mesma cadência também aparece com grande frequência na música dita “folclórica”, mas não obrigatoriamente – ao contrário da música popular urbana, onde parece inconcebível um refrão ou mesmo uma estrofe que não a apresente.

transcrição de Mário de Andrade). A primeira se caracterizaria, sobretudo, pelos contornos melódicos, baseados na “estrutura monódica proveniente dos velhos modos [eclesiásticos]”. Ritmicamente, porém, “parece desconhecer qualquer especificidade musical ou dançante, confinando-se no movimento oratório do verso ou do texto cantado”³³. Já a folc música negra teria como principal característica o “tempo musical rigoroso, embora sutilmente dividido pela aparente instabilidade da síncopa”. Melodicamente, no entanto, “submete-se com docilidade quase integral às injunções do tonalismo europeu”³⁴. Ou seja, no Rio Grande do Norte, teríamos uma influência negra maior do que na Paraíba, onde prevaleceria a tradição cabocla. Uma outra explicação para as diferenças entre as duas versões, no entanto, nos é sugerida pelo próprio Mário de Andrade. Em nota à sua transcrição, o autor afirmou que

este coco [Dendê Trapiá] está espalhadíssimo e já deu maxixe. Creio mesmo que foi por esse que se vulgarizou. “*Vulgarizou*” em todos os sentidos, banalizado na rítmica das síncopas comuns. É pra se cantar com a máxima naturalidade, refrão elástico, sem dureza nem pressa, com ‘geitihh’ que nem o da minha colaboradora, pajem do Bom Jardim ³⁵.

O autor não deixa claro, contudo, se tal “vulgarização” se deu apenas nas grandes cidades (com os maxixes) ou se também atingia as cidades menores e próximas ao meio rural. Nossa hipótese é de que a “banalização rítmica” apontada pelo autor tenha sido generalizada, alterando inclusive aquilo que se conhecia como música “autêntica”, “intocada”, do sertão. Um dos indícios encontrados para aventarmos tal hipótese foi o aproveitamento desse mesmo refrão pelo compositor Ronaldo Miranda para a elaboração de uma das peças do arranjo coral *Suíte nordestina*, de 1982.



De acordo com informações fornecidas pelo compositor, a peça se baseia em material pesquisado nos arquivos da Classe de Folclore da Escola de Música da UFRJ. “Lá as fichas estavam, embora manuscritas, muito bem preparadas, com nome do pesquisador, nome da melodia, local de origem e nome da pessoa que cantou oralmente a melodia para o pesquisador (com data do recolhimento).” Por um lado, a rítmica da

³³ AZEVEDO, *Música e músicos do Brasil*, op. cit., p. 22.

³⁴ Idem, *ibidem*.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 72.

peça não apresenta as mesmas irregularidades, complicadíssimas, anotadas por Mário de Andrade. Porém, do ponto de vista melódico-harmônico, o refrão não só se caracteriza pela mesma cadência (tônica-dominante-tônica) presente na transcrição de Mário de Andrade, já próxima da música urbana, como também apresenta um cromatismo (seqüência de semitons) na palavra *trapiá*, pouco comum na música folclórica. Ora, a peça foi colhida no interior de Alagoas na década de 1970. Nada mais natural que, após um longo contato com a música popular urbana, por meio dos discos e do rádio, tais comunidades tenham incorporado elementos dessa música. Mas, segundo revela o próprio Mário de Andrade, desde 1930 essas influências já eram observadas, impossibilitando a distinção por ele mesmo proposta entre “o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular ou influenciado pelas modas internacionais”³⁶.

Estudos mais detalhados acerca dos intercâmbios entre música popular urbana e o folclore rural precisam ainda se multiplicar. O que cabe ressaltar é que, mesmo preservando o fundo folclórico do qual certamente são tributários, esses temas foram filtrados pela escuta dos músicos populares, assim como o seriam, anos mais tarde, pelos ouvidos dos modernistas na criação da música nacionalista³⁷.

Os intelectuais e a elite do início do século, contudo, pareciam acreditar na “pureza” e na “autenticidade” da música exibida pelos sertanejos da cidade. Em 1915, foi realizado no Teatro Municipal de São Paulo um ciclo de conferências sobre o folclore brasileiro, organizado por Afonso Arinos e patrocinado pela Sociedade Cultura Artística. Na noite de encerramento do evento, houve uma apresentação de “autos e danças dramáticas e tradicionais”. Segundo descrição do organizador,

para essa parte veio do Rio um grupo de **exímios artistas nacionais**, reunidos para esse fim pelo senhor João Guimarães, conhecido pelo cognome de Pernambuco, sua terra natal, que ele honra pelo **talento artístico exuberante e espontâneo**. Foram companheiros de Pernambuco, o grande tocador de viola e violão, os nossos instrumentistas populares por excelência, os senhores Otávio Lessa, Luiz Pinto da Silva e José Alves Lima³⁸.

³⁶ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972, p. 167.

³⁷ Um exemplo de apropriação popular-urbana da música folclórica é o famoso *Pelo telefone*, já analisado por inúmeros autores. (Ver SANDRONI, op. cit., pp. 125-8). Na música erudita, Villa-Lobos aproveitou composições populares em várias de suas obras, tais como os *Choros n. 10* e o arranjo coral para o *Cabôca de Caxangá* (dedicado a Elsie Houston).

³⁸ ARINOS, Afonso. *Lendas e tradições brasileiras*, apud ALMIRANTE, *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Francisco Alves, 1977, pp. 17-8 (grifos meus).

Os mesmos qualificativos empregados por Afonso Arinos (“exímios”, “nacionais”, “espontâneos”) seriam utilizados pela imprensa paulista para descrever a atuação dos “Oito Batutas” quatro anos mais tarde, quando o grupo esteve excursionando por diversos estados brasileiros. Nessa ocasião, faziam parte do conjunto dois dos quatro músicos que participaram das conferências no Teatro Municipal: João Pernambuco (violão) e José Alves Lima (pandeiro). Retomemos, pois, a trajetória do grupo, a fim de elucidar a participação dos Batutas na divulgação (e, por que não, construção) daquilo que então se entendia por “música nacional”.

4.2. Os “Oito Batutas” e a música regional

A *troupe* dos “Oito Batutas”, formada especialmente para tocar na sala de espera do Cine Palais, era composta por músicos remanescentes do “Grupo Caxangá”, bloco carnavalesco surgido na esteira do sucesso da embolada, tendo desfilado no Rio de Janeiro entre 1914 e 1919³⁹. Fantasiados com vestes típicas do Nordeste, os músicos diferenciavam-se dos demais blocos “pela afinação e a graça de sua música e seu canto”⁴⁰. Quando passaram a tocar na sala de espera do cinema, já como “Oito Batutas”, os foliões substituíram seus trajes nordestinos por terno e gravata, mas mantiveram o caráter “sertanejo” do bloco no epíteto adotado pelo grupo (“orquestra típica), bem como no repertório (composto por “maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês etc.”) e no *slogan* do conjunto, exibido na parte inferior do palanque da sala de espera: “a única orquestra que fala alto ao coração brasileiro”⁴¹.

³⁹ CABRAL, op. cit.; SILVA e OLIVEIRA FILHO, op. cit. O biógrafo de João Pernambuco, no entanto, afirma que o grupo teria surgido em 1912, antes do lançamento da embolada, portanto (LEAL, op. cit).

⁴⁰ *O malho*, 28 de fevereiro de 1914, *apud* SILVA e OLIVEIRA FILHO, op. cit., p. 25.

⁴¹ Anúncio publicado nos jornais cariocas. *Apud* CABRAL, op. cit., p. 45.



O “Grupo Caxangá” no carnaval de 1914. Na frente, com chapéu de palha, Jacó Palmieri e Vidraça; atrás, China, João Pernambuco, Raul Palmieri, Caninha, Pixinguinha e Nola.
Fonte: CABRAL, *Pixinguinha Vida e Obra*, op. cit., p. 33.

Depois de estrear no Cine Palais, em abril de 1919, os “Oito Batutas” permaneceram por vários meses em cartaz no Rio de Janeiro, sempre com grande sucesso. No final daquele mesmo ano, iniciaram uma excursão por diversos estados brasileiros. A viagem havia sido patrocinada por Arnaldo Guinle⁴² e seu irmão, Carlos, que incumbiram os músicos de recolher material folclórico para a publicação de uma antologia de música popular, projeto que contava, ainda, com a participação do escritor Coelho Neto e do jornalista Floresta da Miranda, que intermediara os contatos entre as partes. O episódio é obscuro, e o pouco que se sabe a seu respeito foi revelado por Donga em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro:

O dr. Arnaldo, como bom brasileiro que era, simpatizou com a gente. Pensou e combinou com o Coelho Neto uma antologia, recolhendo material através de pessoas idôneas. Ele, junto com o Floresta de Miranda, nos procurou e disse: “amanhã você vai à minha casa em Copacabana”. Eu fui junto com o Pixinguinha. Nós estávamos há 20 dias sem função e o dinheiro tinha acabado. Ele explicou o que queria e perguntou o que achávamos. Nós dissemos que íamos fazer uma excursão ao Norte e o dr. Arnaldo pediu que incluíssemos o João Pernambuco, porque assim ele faria algumas coisas para ele. Assim foi feito, nós fomos a Pernambuco, Bahia etc. e o João Pernambuco recolheu uma porção de coisas e trouxe. Mas não era o bastante. O dr. Arnaldo disse para o João Pernambuco que ia prosseguir na

⁴² Engenheiro e empresário, Arnaldo Guinle era um dos homens mais ricos do Rio de Janeiro no início do século. Fez sua fortuna explorando o porto de Santos, o maior da América Latina. O empresário ficou conhecido, também, por sua atuação como mecenas no mundo das artes e do esporte.

colheita, mas só que dessa vez levaria um músico para escrever, porque ele só havia trazido letras e músicas de memória. Disse ainda que pagaria tudo. Eu não sei o que eles arranjaram, ele e Pixinguinha, que o dr. Arnaldo ficou zangado e não quis saber de mais nada. O João Pernambuco era meio egoísta e parece que pediu demais. Eu não sabia de nada. Depois de alguns dias o Patrício Teixeira me deu um recado que o dr. Arnaldo queria falar comigo. Eu fui e ele disse: “Não quero mais saber de histórias com o João Pernambuco e com o Pixinguinha.” Eu então combinei tudo com ele, que exigiu a presença de um músico na viagem. Eu comecei a enrolar um pouco e toda vez que o Floresta de Miranda me procurava para informar ao dr. Arnaldo eu dava sempre uma desculpa: “Olha, eu queria o Zezé, mas ele para escrever música de folclore é difícil e como tem o Pixinguinha, este seria melhor.” Parece que o Floresta de Miranda disse isso ao dr. Arnaldo e ele amoleceu um pouco com respeito ao Pixinguinha. Com o João Pernambuco ele nunca mais falou até morrer. Nas proximidades da viagem eu disse ao dr. Arnaldo: “eu acho que vou levar o Pixinguinha”. Ele respondeu: “você leva quem quiser, apanhe o dinheiro lá na rua Sete de Setembro”. Era tudo pago. Estivemos então em Morro Velho, Minas, Bahia etc. Pixinguinha trouxe tudo escrito, tudo bem feito, e o dr. Arnaldo ficou satisfeito⁴³.

O primeiro aspecto que chama atenção no depoimento de Donga é a caracterização de Guinle como um “bom brasileiro”. Ao que parece, o principal atestado de brasilidade do milionário era ter “simpatizado” com os músicos populares, portadores da “autenticidade nacional” e, por isso mesmo, as pessoas mais recomendadas (“idôneas”) para a coleta de material musical folclórico. Além disso, salta aos olhos a relação paternalista mantida entre os músicos e o mecenas⁴⁴. Em entrevista ao Museu da Imagem e do Som, Pixinguinha revelou como se travavam os contatos entre os Batutas e Arnaldo Guinle, que ia ao Palais especialmente para assistilos:

Pixinguinha: Ele gostava muito de choro. Muitas vezes ele nos levava de lá [do cinema] para a casa dele. A gente fazia aqueles saraus particulares.

MIS: Ele pagava?

Pixinguinha: Às vezes pagava. Mas a gente nem pensava nisso. A vida era tão boa... O que a gente queria era fazer música⁴⁵.

O procedimento de Arnaldo Guinle, que “às vezes pagava” (às vezes não), é bastante representativo da ainda incipiente profissionalização dos músicos populares – os quais, malgrado sua boa vontade em fazer música de graça, não dispensavam um

⁴³ Depoimento de Donga ao MIS-RJ, pp. 88-9.

⁴⁴ Esse tipo de relação era muito comum na época, e não só entre os músicos populares, mas também eruditos. Vale lembrar que Arnaldo Guinle, além de “patrocinar” o dançarino Duque (do qual trataremos logo à frente) e os “Oito Batutas”, também financiou, junto com seu irmão Carlos, a viagem de Villa-Lobos à Europa.

⁴⁵ Depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ, pp. 61-2.

bom cachê. Vale lembrar que, mesmo após o estrondoso sucesso no Palais, os “Batutas” permaneceram “20 dias sem função”, o que revela a enorme dificuldade dos músicos em obter trabalho regular. Como raramente conseguiam sobreviver apenas da música, era imperioso que arranjassem algum emprego em outra função⁴⁶. João da Baiana, por exemplo, trabalhou no cais do Porto de 1910 até 1949, quando se aposentou pela estiva, um emprego bem remunerado que o impediria de viajar com os “Oito Batutas” para a Europa em 1922: “naquela época eu era fiscal e ganhava muito bem. Não podia deixar o certo pelo duvidoso, pois eles [os Batutas] foram na aventura, apesar de patrocinados pelo Arnaldo Guinle.”⁴⁷

O mesmo ocorrera com João Pernambuco. Embora tenha se profissionalizado como instrumentista, tornando-se um dos primeiros professores de violão do Rio de Janeiro⁴⁸ e se apresentando em diversas regiões do país, o violonista jamais abandonou seu emprego público, obtido graças aos contatos com o líder do Partido Republicano Conservador, Pinheiro Machado. Comovido com a história do músico migrante, cujo trabalho como calceteiro feria-lhe as mãos (as mesmas que tocavam tão habilidosamente o violão), o político conseguiu-lhe um emprego de contínuo na Prefeitura do Distrito Federal. Em 1934, vai trabalhar no SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística) a convite de Villa-Lobos, exercendo o cargo de contínuo, função que exerceu até o fim da vida⁴⁹.

Com relação ao mecenas Arnaldo Guinle, os contatos de Pernambuco eram ainda mais ambíguos. Logo que chegara ao Rio, em 1902, o violonista fora empregado como ferreiro em uma de suas empresas, a Fundação Indígena. Talvez por isso o “dr. Arnaldo” tenha solicitado a Donga que levasse consigo o violonista, “porque assim ele [Pernambuco] faria algumas coisas para ele [Guinle]”. Embora não pertencesse mais ao quadro de funcionários de sua empresa, Pernambuco continuou sendo tratado como empregado – daí, talvez, o desentendimento com o ex-patrão, narrado por Donga⁵⁰. Mesmo Pixinguinha (que seria um dos primeiros músicos dessa geração a

⁴⁶ Essa realidade não era exclusiva do Rio de Janeiro. Em São Paulo, Paraguassu foi seleiro e vendedor de drogas farmacêuticas; Canhoto, pintor; Adoniran Barbosa, garagista, pintor, mascate, encanador, garçom etc. (MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 103).

⁴⁷ Depoimento de João da Baiana ao MIS-RJ, p. 63.

⁴⁸ Além de Pernambuco, outros violonistas se firmaram como professores de violão, tais como Quincas Laranjeiras, que lecionava no Cavaquinho de Ouro, estabelecimento situado à rua da Carioca, e Catulo da Paixão Cearense, que tivera entre seus alunos mais ilustres a primeira dama, Nair de Teffé.

⁴⁹ LEAL, *João Pernambuco*, op. cit.

⁵⁰ A relação de Arnaldo Guinle com João Pernambuco é narrada, também, por CABRAL (op. cit.) e por LEAL (op. cit.).

profissionalizar-se plenamente, no final da década de 1920) foi obrigado, na década de 1930, a obter um emprego público como fiscal de Limpeza Urbana do Rio de Janeiro.

O tema das relações paternalistas entre músicos e membros da elite reaparece ainda no depoimento de Pixinguinha a João Batista Borges Pereira, dessa vez mesclado à temática do racismo. Ao ser questionado sobre a existência de preconceito racial nos “ambientes grã-finos”, Pixinguinha responde:

Nunca senti o preconceito. Eram todos meus amigos e recebi muitos convites, mas o negro não era aceito com facilidade. Havia muita resistência. **Eu nunca fui barrado por causa da cor porque nunca abusei.** Sabia onde recebiam e onde não recebiam pretos. Onde recebiam eu ia, onde não recebiam, não ia. **Nós sabíamos desses locais proibidos porque um contava para o outro.** O Guinle muitas vezes me convidava para ir a um ou outro lugar. **Eu sabia que o convite era por delicadeza e sabia que ele esperava que eu não aceitasse**⁵¹.

Em outras palavras: Pixinguinha nunca *sentiu* o preconceito porque, conhecendo a fundo as regras discriminatórias da sociedade carioca do início do século, *antecipava-se* a ela. Esse acordo tácito (“eu sabia que o convite era por delicadeza” e, “por delicadeza, também não aceitava”) era a base do relacionamento entre os músicos e a elite. Aprofundaremos a discussão acerca das dificuldades enfrentadas pelos músicos populares rumo à profissionalização no capítulo 6. Retornemos, por hora, à trajetória dos “Oito Batutas”.

Quanto às duas excursões citadas por Donga em seu depoimento, ambas foram documentadas pela imprensa da época e relatadas pelos biógrafos de Pixinguinha. Mas, ao contrário do que informou o depoente, o grupo esteve primeiramente em São Paulo e Minas Gerais (entre outubro de 1919 e maio de 1920), e só depois na Bahia e Pernambuco (entre junho e julho de 1921). E, em ambas as viagens, contou com a participação de João Pernambuco⁵². Com relação ao material recolhido pelos músicos, que durante muito tempo foi dado como perdido, sabe-se hoje que o mesmo se encontra no acervo Fundo Villa-Lobos, pertencente ao arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Segundo a professora Edilene Matos, que vem realizando uma pesquisa de pós-doutorado sobre o acervo, o material encomendado pelos irmãos

⁵¹ Depoimento de Pixinguinha a João Batista Borges Pereira, p. 80.

⁵² Uma outra versão é contada pelo biógrafo de João Pernambuco. Segundo o autor, a primeira viagem de Pixinguinha, Donga e João Pernambuco ao nordeste teria ocorrido em 1913 – ou seja, antes da formação dos “Batutas”. Tal informação foi fornecida por João Elpídio Mendes, irmão de João Pernambuco, em depoimento ao autor (LEAL, op. cit.). Entretanto, não existe nenhuma outra fonte que comprove a afirmação.

Guinle, que começou a ser coletado em 1905, foi entregue ao maestro e compositor Villa-Lobos para a elaboração de uma publicação sobre cultura popular, que começou a ser preparada em 1927. O objetivo do compositor era publicar três livros: o primeiro sobre música; o segundo e o terceiro sobre poesia e dança⁵³. Dois anos mais tarde, contudo, envolvido em outros projetos, o maestro acabou por repassar a tarefa a Mário de Andrade que, mesmo tendo iniciado um trabalho de ordenação e classificação do material, não chegou a publicá-lo. O material deveria integrar o livro *Na pancada do ganzá*, em que o autor reuniria partituras cedidas por Villa-Lobos ao material colhido por ele mesmo em suas andanças pelo Nordeste⁵⁴. De todo modo, vale destacar que, anos antes dos intelectuais paulistas empreenderem sua *Viagem da Descoberta do Brasil*⁵⁵, os Batutas já realizavam, em campo, uma colheita de material poético-musical, o qual alimentaria não apenas muitas de suas composições populares, mas também engordaria os acervos “folclóricos” dos modernistas. O episódio deixa entrever um profícuo intercâmbio de *escutas*: de um lado, músicos populares fornecendo aos intelectuais suas próprias transcrições; de outro, recebendo deles o estímulo para sua valorização e incorporação.

Para os músicos, contudo, mais importante do que a coleta de encomenda eram suas apresentações públicas em teatros e casas de espetáculo, as quais projetaram o grupo nacionalmente. Em São Paulo, a *troupe Pernambuco*, como os “Oito Batutas” eram chamados (em alusão a João Pernambuco, já conhecido do público paulista), apresentou-se, inicialmente, no salão do Conservatório Dramático e Musical, reduto da sisuda elite paulistana. Lá apresentaram o espetáculo *Uma noite no sertão*. A escolha do local, longe de uma opção deliberada dos artistas, deveu-se ao desinteresse dos empresários locais – circunstância adversa que, no entanto, lhes favoreceu. Em 23 de outubro de 1919, *A gazeta* anuncia que, “devido a explorações dos proprietários de cinemas desta capital, a interessante e aplaudida *troupe* nacional ‘Os Batutas’, não conseguiu nem um cinema para se exhibir ao público paulista, motivo pelo qual

⁵³ CRIVELLARO, Débora. “O baú sertanejo de Villa-Lobos. Pesquisadora organiza acervo de trovas, cordéis, poesias e paródias que estavam na coleção do compositor” *Revista FAPESP* n. 84 (edição online). Disponível em: <<http://agencia.fapesp.br/index.php?s=114,5,2056,3&aq=s>>. Acesso em: 15 nov. 2005.

⁵⁴ Idem, *ibidem*.

⁵⁵ Trata-se da expedição a Minas Gerais realizada em 1924 por um grupo de modernistas paulistas (Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Paulo Duarte entre outros) acompanhados pelo poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Em 1927, o mesmo grupo, com exceção de Cendrars, percorreria os estados de Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba e Amazonas, naquela que ficou conhecida como a *Segunda Viagem da Descoberta do Brasil*. LOPES, T.A. P. in ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

resolveram dar as suas audições no Salão do Conservatório”. Em resposta à notícia, o *Jornal do Comércio* de São Paulo, no dia seguinte, publica uma nota inconformada, em defesa dos músicos nacionais:

Noticia a *Gazeta* de hontem, que os cinemas da Capital se recusaram a aceitar as propostas que lhe fez o grupo de cantores e instrumentistas nacionais – “Os Batutas” – que ha poucas noites, se exhibio na redacção deste jornal.

É de lastimar que tal acontecesse, tratando-se, como se trata, de rapazes que se impõem pela distincção e pela modestia com que se apresentam, e, sobretudo, pela nota inedita que dariam aos freqüentadores desses cinemas com a exhibição de um repertorio em que palpitam **tradições brasileiras**, toucadas de muita poesia, **traductororas da nossa alma simples e de costumes que vão desaparecendo**.

Fossem esses rapazes **imitadores de caipirices**, desvirtuados ao talento de quem as explora; inculcassem-se musicos excetricos; trouxessem bonecos de mola; dessem-se a exercícos de funambulismo [sic], propuzessem-se a **desmanchos de maxixe**, a **saracoteios de samba**, a esgares e palhaçadas, e esses cinemas se afoitariam em contratal-os.

Não desanimem com isso os “Batutas”. Se os repellem os cinemas, nós não o repellimos, nem os repellirá o publico de São Paulo, que vai ouvil-os, brevemente, no salão do Conservatorio⁵⁶.

O primeiro aspecto da notícia que chama atenção é o entusiasmo com a “nota inédita” que o grupo ofereceria ao público paulistano, por meio de um “repertório em que palpitam as tradições brasileiras”, “traductororas da nossa alma simples e de costumes que vão desaparecendo”. Vale lembrar que, poucos meses antes da chegada dos Batutas à capital paulista, fora encenada com grande sucesso, no palco do Teatro Municipal, uma “monumental montagem dramático-musical da obra póstuma de [Afonso] Arinos, *O contratador de diamantes*”⁵⁷. A peça, escrita em forte tom regionalista, contava com a participação, em um de seus quadros, de “pretos de verdade e dançadores e violeiros autênticos da roça”, que representaram com “grande entrain” um número de congada⁵⁸ – donde se conclui que a presença daqueles artistas no principal teatro da cidade era recebida como uma transposição da música e da dança executadas nos rincões apartados da civilização diretamente para os palcos, sem mediações – a mesma recepção que teriam os “Oito Batutas”. A comparação entre os dois eventos, aliás, era inevitável. Por ocasião da segunda visita dos “Batutas” à capital paulista, em dezembro de 1919, o mesmo *Jornal do Comércio* ressalta que

⁵⁶ *Jornal do Commercio*. São Paulo, 24/10/1919 (grifos meus).

⁵⁷ SEVCENKO, *Orfeu extático na metrópole*, op. cit., pp. 242-3.

⁵⁸ “O contratador de diamantes”. *O Estado de São Paulo*, 5/5/1919, p. 4. Apud SEVECENKO, op. cit., p. 242.

muito poucas vezes terá S. Paulo assistido às congadas que Affonso Arinos reviveu para *O contratador dos diamantes*, e essas mesmas, nem sempre com o rigor da antiga usança da escravaria africana. “Os batutas” cantam-nas com o verdadeiro tom e sabor que lhes é próprio. Vale a pena ouvi-los nesse numero, que cada vez mais rareia para nossa platéia.⁵⁹

Mas retornemos à estréia da *troupe*, no salão do Conservatório. Importante ressaltar, naquele contexto, a distinção feita pelo jornalista entre o “popular” e o “popularesco”, ao diferenciar a arte autêntica da “*troupe sertaneja*” daquela dos “imitadores de caipirices” que então proliferavam nos meios populares. Vale lembrar que, no início da década de 1920, Cornélio Pires já realizava, no Rio de Janeiro e em São Paulo, seus disputadíssimos saraus e conferências regionalistas, onde apresentava músicos “autênticos” da roça mesclados a anedotas e “causos” colhidos por ele mesmo. Para tanto, embrenhava-se pelo interior paulista e pelo Nordeste, recolhendo o material utilizado em suas apresentações⁶⁰ – donde se conclui que a prática de coleta, *in loco*, de material “folclórico” não era exclusiva nem dos Batutas nem dos modernistas. Mas, ao distanciar-se da seriedade desses últimos, aproximando-se da paródia e valendo-se do humor, Cornélio Pires deixava de ser identificado ao caipira “de verdade”, e passava a ser tachado de “imitador” – e não da cultura caipira genuína, mas da “caipirice”, a face popularesca do homem do campo⁶¹.

O curioso é que, nos espaços de diversão da cidade, “autêntico” e “popularesco” apresentavam-se lado a lado. O mesmo público que acorria aos cinemas para assistir à autêntica “orquestra típica”, deliciava-se com os gêneros de diversão condenados pelo autor da notícia. Duas semanas após sua chegada a São Paulo, quando finalmente assinam um contrato com um cinema paulista, os “Oito Batutas” dividiram o palco das *matinéas* do teatro Boa Vista com artistas bem menos “autênticos”: o “fakir” brasileiro J. Duarte, que apresentou seus “interessantes trabalhos de illusionismo, auto-sugestão e catalepsia”; o professor De Leon, que executou “vários trechos de música no seu original instrumento *Marinbon*”; o popular Arruda, “que contou engraçadas anedoctas”;

⁵⁹ *Jornal do Comércio*, 1/12/1919.

⁶⁰ Ver DANTAS, Macedo. *Cornélio Pires. Criação e riso*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

⁶¹ Um dos que criticavam a atuação do humorista era Monteiro Lobato, que mantinha uma relação ambígua de admiração e desprezo pela obra do folclorista. Ora elogiava-lhe o estilo, ora definia-o como um mero “explorador do sertanejo” (DANTAS, op. cit., p. 85). Sobre suas conferências, que muito se distanciavam daquelas realizadas pelos eruditos, Lobato destacava, apenas, seu caráter humorístico, dizendo, pejorativamente, que nelas o público “mija de tanto rir” (Idem, p. 67). Essa visão se perpetuaria na bibliografia, sendo reiterada, inclusive, por um de seus únicos biógrafos, Joffre Martins Veiga [*A vida pitoresca de Cornélio Pires*], que o caracteriza como “mero pilherista profissional” (Idem, p. 288).

e o festejado humorista Napoleão Aguiar, “que fez uma série de novas e applaudidas imitações”⁶².

Ainda de acordo com os principais jornais da época, a apresentação realizada no salão do Conservatório Dramático Musical foi um estrondoso sucesso. O espetáculo foi considerado uma “verdadeira noite no sertão”, com os seus “lundus, cantos regionaes, sambas, sapateados sertanejos etc, em que são eximios as oito figuras de que se compõem a interessante *troupe*”⁶³. Uma nota do *Correio Paulistano* explica o sucesso do grupo:

Com effeito, era de prever esse exito, pois não ha nada como esses cantos e musicas sertanejas, ingênuas e bizarras, estuantes de vida e de melancolia, que fala tanto à nossa alma e faça vibrar tanto os nossos nervos de gente da cidade. Essas **trovas que nascem do coração sem trabalho**, como diz o poeta do sertão, são bem um reflexo, na sua encantadora espontaneidade, da alma simples e apaixonada, rude e valente, suavemente triste e deliciosamente ingenua, do nosso sertanejo, forte e generoso, hospitaleiro e namorado, rijo como cernia e valente como poucos. E foram cantos e sambas, lundus e sapateados de gente do sertão, cantados e interpretados por um **grupo de autenticos sertanejos** que se ouviram e viram hontem no salão do Conservatório, com os seus **característicos trajés** e acompanhamentos de flauta, cavaquinho, violões e chocalho⁶⁴.

Os mesmos adjetivos foram utilizados por outros veículos da imprensa paulista. Os membros do grupo foram denominados “amestrados tocadores”⁶⁵, “oito bravos e fortes caboclos nortistas”⁶⁶, e “festejados trovadores, que são de verdade ‘batutas’, na interpretação da música sertaneja”⁶⁷. Sua música foi qualificada como “alegre”, “sadia”, “espontânea”, “inspirada”, “despretenciosa e simples, mas verdadeiramente nacional”⁶⁸; “ingênuas e bizarras, estuantes de vida e de melancolia”⁶⁹. Curioso notar que nenhuma dessas notícias fez menção ao fato de todos os membros do grupo, com exceção de João Pernambuco, serem cariocas e, vivendo na capital federal, também altamente urbanizados. Nem parece que esses “autênticos sertanejos” gravavam discos, registravam sambas para lucrar com os direitos autorais, exibiam-se nos cabarés da Lapa e tocavam nos cinemas da cidade. Mas, longe de ser uma leitura ingênua da platéia

⁶² *O Estado de São Paulo*, 2/11/1919.

⁶³ *O Estado de São Paulo*, 25/10/1919.

⁶⁴ *Correio Paulistano*, 28/10/1919.

⁶⁵ *Idem*, 22/10/1919.

⁶⁶ *Idem*, 22/12/1919, durante a segunda excursão do grupo à capital paulista.

⁶⁷ *Idem*, 23/10/1919.

⁶⁸ *Idem*, *ibidem*.

⁶⁹ *Idem*, 28/10/1919.

e da crítica paulistana, a identificação do conjunto com a autenticidade brasileira era forjada pelos próprios membros do grupo, desde a escolha do repertório e do título do espetáculo (*Uma noite no sertão*), até a seleção de seus trajes: já não vestiam mais o terno e a gravata como na sala de espera do Palais, e sim chapéu de palha, camisa e lenço no pescoço, de forma a reforçar seu caráter “típico”.



Formação dos “Oito Batutas” durante viagem a São Paulo. Da esquerda para a direita, na fila de baixo: Nelson Alves (cavaquinho), João Pernambuco (violão), Luís de Oliveira, (bandola). Na fila de cima: Pixinguinha (flauta), Donga, (violão), Raul Palmieri (violão), China (violão e voz), Jacob Palmieri (ganzá), José Alves (o secretário, único sem traje típico).

Fonte: CABRAL, *Pixinguinha vida e obra*, op. cit., p. 33.

Outro elemento que explica a boa aceitação do grupo entre o público paulista é a forte oposição ao estrangeirismo que imperava em parte da elite. Por ocasião da visita dos “Oito Batutas” à redação do *Correio Paulistano*, o cronista Helios (pseudônimo de Menotti del Picchia) publicou a seguinte nota em sua *Chronica Social*:

Depois da temporada lyrica, a temporada caipira; depois do *Principe Ygor*, o choro dolente do *Você me acaba...*

Ouvi-os hontem. Ao subir as escadas que me conduzem ao eito, um pranto de violões me acariciou o ouvido. Reconheci logo os velhos amigos de antanho, corpos de madeira guardando no seu bojo vibrante a alma sonora de todos os caipiras enamorados... Uma flauta fazia proezas, enquanto as vozes masculas zalumavam, no rythmo igual de uma nenia da selva.

– Quem são?

– Os “oito batutas”...

Imaginei oito Marinuzzi^{*}; os últimos batutas que por aqui andavam traziam cabeleira flamejante e casaca impecável. Eram, porém, oito bravos e fortes caboclos nortistas, trazendo a S. Paulo do *Triptico* pucciniano^{**} o pranto musicado da roça...

(...)

Eu, depois que ouvira o *Príncipe Ygor*, andava divorciado da música; pensei mesmo que o rompimento era definitivo. A reconciliação, difícil, fora tentada por Madame Burgos:

- Venha ouvir Chopin hoje. Cataruzza toca, às oito...

Não sei se prometi ir ou não. Sei que meu propósito era fugir de tudo o que fosse piano, cantoria, concerto, opera, o diabo! Não fui.

Mas, como numa tocaia, esperava-me o *choro* dos “Batutas”(...)

Depois da temporada da Empresa Mocchi^{***}, um desabafo de música nacional. Depois de Reunier e Dentale, os “Oito Batutas”! Chega de sapateados russos de Borodine; para mim, que melhor os compreendo, prefiro os catiras nacionais⁷⁰.

A crítica dirigia-se não apenas à música estrangeira, fortemente entranhada na sociedade paulistana, sobretudo pela presença de autores românticos como Puccini e Chopin, mas também à música “moderna”, aqui representada pelo nacionalista russo Borodin (1834-1887), autor da ópera (inacabada) *O príncipe Igor*, baseada nas danças folclóricas tártaras. A obra, que foi concluída por Rimsky-Korsakov e Glazunov em 1890, depois da morte do autor, foi estreada na forma de *ballet* em um ato pela companhia russa de Diaghilev em 1909, no teatro Châtelet de Paris. A montagem dava especial destaque à figura masculina, e é considerada um marco na história da dança. Não se tratava, certamente, da primeira exibição de “música moderna” na capital paulista. Desde 1916 o Teatro Municipal já vinha recebendo “a nata do circuito cosmopolita”, tendo em seu palco artistas como Isadora Duncan, os bailados de Ana Pavlova e a própria companhia de Diaghilev, estrelada pelo “deus dançante” Nijinski⁷¹. Ainda assim, o *Príncipe Igor* incomodaria profundamente a sociedade paulistana, recebendo uma “elegante vaia” no Teatro Municipal. O episódio foi descrito pelo próprio del Picchia, também sob o pseudônimo de Hélios, um dia antes da elogiosa crítica aos “Batutas”:

* Gino Marinuzzi: maestro italiano, regente da Sinfônica Italiana e muito cultuado em São Paulo.

** Tríptico pucciniano: conjunto de três óperas de um só ato compostas por Giacomo Puccini para serem interpretadas numa única jornada (*Gianni Schicchi*, *Il Tabarro* e *Suor Angélica*).

*** Walter Mocchi: empresário responsável pelas temporadas líricas organizadas no Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro.

⁷⁰ *Correio Paulistano*, 22/10/1919.

⁷¹ SEVCENKO, *Orfeu extático na metrópole*, op. cit., p. 234.

Fica provado que de russo só gostamos de bailados, nada de principes... (...) A vaia que o desacatou hontem no nosso fidalgo Municipal foi consagradora; a platéa lavrou um tento! Eu, que sou arisco como Bellarmino e tenho uma adoração crotalica pela musica, ao ouvir as nenias do tal principe, comecei quasi a chorar; saudades do matto; desejos de ouvir pios de nhambus e chôros de pomba-rôla. Talvez por não entender russo, não entendi a musica; confesso, porém, com a franqueza de uma Sans Gêne, que á tal partitura preferiria um catira ou o retumbante ribombo de um samba. Não quero julgar a graça dos motivos musicaes que podem ser lindos para os bolchevistas de Trostky; ninguém tem obrigação de sentir em russo, quando nasceu em São Matheus dos Olhos d'Águia⁷².

Não foi possível conhecer os motivos da vaia entoada pela seleta platéia do Municipal. Estranhamento? Incompreensão? Certamente não foram as “saudades do matto” que levaram as elites paulistanas a achincalhar o nacionalista russo. Provavelmente, ouvidos habituados a Chopin e Puccini não receberiam bem as “dissonâncias” das escalas russas nem os longos recitativos da ópera. Mas se não conhecemos a opinião do público, a do crítico é clara: cada povo com suas “graças”, e as do Brasil são os sambas, os catiras, o gorgueio dos pássaros. Borodin, que assim como Hélios também era um nacionalista, deveria ser lindo para os russos, mas não para os brasileiros. Ainda que não representasse a *escuta* geral da época, a opinião de del Picchia começava a ganhar força na imprensa de São Paulo.

Nesse sentido, vale destacar a diferença entre a recepção do público paulista e do carioca com relação aos “Oito Batutas”. Enquanto a imprensa de São Paulo ressaltava o aspecto “sertanejo” do grupo, enfatizando os gêneros regionais, os periódicos do Rio, *quando* se dirigiam elogiosamente ao conjunto, destacavam a multiplicidade do repertório dos “Oito Batutas”, “onde figuram todos os cantos e generos nacionaes, onde se ouve desde a modinha á canção da ‘embolada’, desde a polka saltitante ao ‘bataque’”⁷³. Ao contrário de seus colegas paulistanos, os jornalistas cariocas, possivelmente porque conhecessem os músicos de perto, não se referiam aos “Batutas” como “autênticos sertanejos”, “músicos espontâneos”, e sim como “modestos obreiros”, “músicos dos mais caprichosos”, “esforçados rapazes”⁷⁴, reforçando, assim, seu caráter *profissional*.

Uma outra parcela da imprensa carioca, contudo, não poupou críticas aos Batutas, em função, sobretudo, de sua cor. Os jornalistas logo se dividiriam entre detratores e defensores do conjunto, os primeiros ressaltando que sua presença em

⁷² “Psychologia da vaia”. *Correio Paulistano*, 21/10/1922.

⁷³ “Os Oito Batutas. A sua próxima tournée artística. Para o sul!” *A Notícia*, 15/10/1919.

⁷⁴ *Idem*.

“qualquer cinema da Avenida” era ofensiva aos “ouvidos educados” da aristocracia carioca⁷⁵, os últimos criticando o esnobismo de certa elite, que “se empanturravam de classicismo, sem o compreender, as bellezas do nosso característico samba”⁷⁶. A polêmica racista veiculada na imprensa carioca, tão bem retratada pelos biógrafos de Pixinguinha, teve repercussões em outros estados, inclusive em Pernambuco, mas não em São Paulo – onde, aliás, a cor dos Batutas parece ter sido um atrativo a mais, evocando os “pretos de verdade” de Afonso Arinos.

O próprio Pixinguinha enfatizava que os paulistas, sobretudo os intelectuais, pareciam se interessar mais por sua música do que os cariocas. Foi essa a reação que expressou ao ser entrevistado por João Batista Borges Pereira:

Então você é jornalista de São Paulo? É estudioso como Mário de Andrade? Mário de Andrade é que tinha a mania de me estudar e estudar a música do negro. Vinha muito ao Rio. (...) Nenhum estudioso carioca me entrevistou até hoje. Acho que os paulistas se interessam mais por nós do que os cariocas. Assim como você e o Mário de Andrade⁷⁷.

Da capital, os “Batutas” partiram para Santos, Campinas, Ribeirão Preto e Cravinhos, no interior do estado, onde receberam a mesma acolhida da capital. Depois de um rápido retorno a São Paulo, seguiram para Minas Gerais, passando por Juiz de Fora, Belo Horizonte e Morro Velho, onde entraram em contato com a embolada mineira: “Até então, não sabíamos que havia embolada em Minas Gerais. Para nós, só existia no Nordeste”, afirmou Donga à sua filha Lígia⁷⁸. Foi lá que os músicos recolheram a toada *Doiti Doidá*, que passou a figurar no repertório do grupo. Passaram, ainda, por diversas cidades do interior mineiro e paulista, como Jundiá, Poços de Caldas e São João da Boa Vista, só retornando ao Rio de Janeiro em maio de 1920.

No ano seguinte, o grupo visitou a Bahia, permanecendo em Salvador entre 14 e 26 de junho de 1921. Em 3 de julho estrearam em Recife, onde permaneceram até dia 18. O sucesso dos Batutas no Nordeste foi tamanho que logo inspirou a formação de conjuntos locais. Foi o caso dos “Turunas Pernambucanos”, grupo surgido em 1921, formado por membros do bloco carnavalesco “Os Boêmios”. Faziam parte do conjunto o cantor e violonista José Calazans, também conhecido como Jararaca, o saxofonista Severiano Rangel, que adotou a alcunha de Ratinho, o violonista Cipriano Silva

⁷⁵ Coluna de Júlio Reis no jornal *A Rua* (s/d), apud CABRAL, op. cit., p. 46.

⁷⁶ *A Notícia*, 15/10/1919.

⁷⁷ Depoimento a João Batista Borges Pereira, p. 79.

⁷⁸ CABRAL, op. cit., p. 56.

(Cipoal), o cavaquinhoista Robson Florence (Sapequinha), o pandeirista Ademar Adour (Cobrinha), o ritmista Artur Costa (Sabiá) e o violonista Romualdo Miranda (Bronzeado), irmão de Luperce Miranda⁷⁹. No ano seguinte, em 1922, os Turunas estreavam no Rio de Janeiro, onde participaram das comemorações do Centenário da Independência e fizeram estrondoso sucesso. Seguindo o rumo dos Batutas, o grupo também excursionaria por diferentes estados brasileiros, partindo em seguida para Buenos Aires. Também se inspiraram no sucesso dos Batutas o conjunto pernambucano “Turunas da Mauricéia”, surgido em 1927, e o “Bando de Tangarás”, formado em 1929 por João de Barro (voz e violão), Almirante (voz e pandeiro), Henrique Brito (violão), Noel Rosa (violão) e Alvinho (violão e voz). Assim como os Batutas, tais conjuntos e seus membros seriam identificados como os mais autênticos representantes da música sertaneja⁸⁰. O êxito desses grupos sertanejos ecoaria também em São Paulo, onde em 1929 surgem os “Turunas Paulistas” e os “Chorões Sertanejos”⁸¹. Vale notar a enorme velocidade com que o modismo sertanejo se espalhou por todo o país, e a frutífera troca operada entre os músicos populares. Numa época em que o rádio era praticamente desconhecido da população brasileira e os discos ainda não circulavam com tanta facilidade, o encontro se dava no corpo a corpo, durante as viagens. Daí reforçarmos, mais uma vez, a hipótese de que música folclórica rural e popular urbana já sofriam, desde os anos 1920, influências profundas e recíprocas.

Mas o auge do sucesso na trajetória dos Batutas ocorreria no ano de 1922, quando, convidados pelo bailarino Duque e patrocinados, mais uma vez, por Arnaldo Guinle, embarcaram para Paris. A viagem ficou conhecida não apenas por levar a música brasileira para o exterior, mas também por estreitar os contatos dos músicos brasileiros com o mundo do *jazz*, tema que trataremos no capítulo a seguir.

⁷⁹ Além dos trajes sertanejos, também era moda, na época, os membros dos conjuntos regionais adotarem apelidos.

⁸⁰ Por ocasião do lançamento de seu primeiro disco, o “Bando dos Tangarás” é classificado pela revista *Phono-arte* como “conjunto típico nortista”, e sua música, “o mais puro folk-lore nortista do Brasil”: “são peças em que, á par de um rythmo muito vivo e caracteristico, pode-se apreciar o talento improvisador do nosso sertanejo” (*Phono-arte*, n. 27, 15/10/1929, p. 21).

⁸¹ MORAES, *Metrópole em sinfonia*, op. cit., p. 238.

5. “Só para variar”: Pixinguinha e o mundo do jazz

Foi em princípios de 1922, durante uma temporada no cabaré Assírio, instalado no subsolo do Teatro Municipal, que Pixinguinha e sua *troupe* travaram contato com o principal divulgador do maxixe no exterior, Antônio Lopes de Amorim Diniz (1884-1953). Conhecido simplesmente como Duque, o ex-dentista baiano que se profissionalizara bailarino vinha excursionando pelo mundo desde 1909, levando para os salões europeus e americanos a dança que fora “excomungada” no Brasil¹. Em uma de suas raras visitas ao país, acabou por se exibir naquela mesma casa de espetáculos em que se apresentavam os “Oito Batutas”, interpretando nos pés os gêneros nacionais executados pelo conjunto².

Naquela ocasião, Duque acabara de se tornar diretor artístico do *dancing* Shéhérazade, em Paris, onde exibia seu “maxixe aristocrático” ao lado de sua *partner*, a francesa Gaby. Impressionado com a qualidade dos músicos, não demorou a convidá-los para que o acompanhassem à Cidade-Luz. Assim, em janeiro de 1922, patrocinados mais uma vez por Arnaldo Guinle (amigo pessoal de Duque e freqüentador do cabaré parisiense), os Batutas embarcaram para Paris, onde permaneceram em cartaz durante vários meses. Um acontecimento de última hora impediu que o ritmista João Tomás viajasse com o grupo. Reduzido a apenas sete integrantes, o conjunto passou a se apresentar simplesmente como “Les Batutas”.

A viagem da *troupe* brasileira para a França da década de 1920, no auge dos *anos loucos*³, despertou diversas leituras e problematizações. Para a bibliografia memorialística dos jornalistas, músicos e produtores ligados ao mundo do entretenimento, significou a “aclamação” internacional da música brasileira, bem como o reconhecimento do valor de nossos jovens artistas⁴. Para os biógrafos de Pixinguinha, o episódio revelou, por meio das reações impressas nos jornais da época, o racismo

¹ EFEGÊ. Jota. *Maxixe, a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

² Depoimento de Pixinguinha ao MIS p. 62.

³ WISER, William. *Os anos loucos. Paris na década de 20*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

⁴ ALENCAR, Edigar de. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Cátedra, Brasília: INL, 1979; RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões. Aspectos e figuras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962. Opinião semelhante é sustentada por Rafael Menezes Bastos, para quem a viagem a Paris teria sido “o primeiro impulso para a construção de Pixinguinha como *primus inter pares* da música popular brasileira” (BASTOS, Rafael Menezes. “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 20, n. 58, junho de 2005., p. 179).

enfrentado pelos músicos populares na sociedade brasileira do início do século⁵. Para os Batutas, a viagem representou, acima de tudo, um passo à frente rumo à profissionalização, o que não era pouco. “Após o sucesso na Europa”, afirmou Pixinguinha, “a nossa música começou a ser aceita e começamos a receber convites para trabalhar.”⁶

Sem menosprezar os fatores apontados acima, o evento parece-nos significativo, ainda, pela guinada provocada na trajetória do grupo, que passou a forjar uma nova identidade, mais afinada com as noções (um tanto confusas e contraditórias) que então se estabeleciam em torno da idéia de “modernidade”. Segundo Nicolau Sevcenko, a palavra “moderno”, no Brasil dos anos 1920, “adquire conotações simbólicas que vão do exótico ao mágico, passando pelo revolucionário. (...) Quando agregada a um objeto, o introduz num universo de evocações e reverberações prodigiosas, muito para além e para cima do cotidiano de homens e mulheres comuns”⁷. Prova disso era o uso reiterado do vocábulo nos anúncios de publicidade. Nos reclames da época, “moderno” indicava não apenas o “novo”, materializado nas incríveis invenções e descobertas promovidas pela revolução tecnológica, mas também a “liberdade”, a “ousadia”, a “iniciativa”, a “eficiência”, comportamentos altamente valorizados nos tempos do pós-guerra. Nem sempre, contudo, esses novos valores eram vistos como virtudes. As idéias de “emancipação” e “ruptura” subjacentes à “modernidade” também podiam ser interpretadas negativamente – sobretudo pelos setores mais conservadores da sociedade – como “perda de controle”, “indisciplina” e “promiscuidade”⁸. Finalmente, a palavra “moderno” estava associada, ainda, ao “primitivo”, ao “exótico”, ao “bárbaro”, ao “incivilizado”, noções que podiam adquirir conotações positivas ou negativas, dependendo de como (e por quem) fossem empregadas⁹.

⁵ SILVA, Marília Barboza e OLIVEIRA FILHO, Arthur. *Filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998; CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

⁶ PEREIRA, João Batista B. “O negro e a comercialização da música popular brasileira”. In: PEREIRA, J. B. B. e QUEIROZ, M. I. P. *Comunicação e cultura popular*. São Paulo, ECA-USP, 1971, p. 13.

⁷ SEVCENKO, *Orfeu extático na cidade: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, pp. 227-8.

⁸ Era essa, por exemplo, a visão apregoada pelo médico paulista NOCE, Carlos. *O desvario da mulher moderna*. São Paulo: Irmãos Ferrez, 1928. O livro é uma versão ampliada de sua tese de doutoramento, *A mulher moderna sob o ponto de vista médico*, em que tratava de “seus vícios recentemente adquiridos, seus desejos extravagantes, os malefícios espirituais e orgânicos que desse seu modo de proceder lhe adviriam” (p. 3). Para o médico, a mulher dos anos 1920 seria a expressão mais completa e acabada dos malefícios trazidos pela *modernidade*.

⁹ Em geral, essas noções eram usadas pela imprensa do período para qualificar, principalmente, as manifestações culturais *modernas*, englobando tanto as artes de vanguarda como os entretenimentos populares.

No tocante à música popular, todas essas significações, sobrepostas, se condensavam nos novos gêneros dançantes que se espalhavam pelos bailes públicos e particulares da cidade, tais como o *fox*, o *shimmy*, o *charleston* e o *ragtime*. Identificados como “modernos”, esses gêneros estavam associados, a um só tempo, às mais avançadas *tecnologias* (já que sua principal forma de difusão se dava por meio dos novíssimos gramofones), à *emancipação* dos corpos (libertos das antigas, complexas e bem-comportadas danças de pares enlaçados) e ao *primitivismo* da música dos negros norte-americanos, com seus instrumentos “exóticos” e suas sonoridades “bárbaras”. O espaço frenético dessa mistura explosiva eram, sem dúvida, as cidades.

Pois bem, no início de sua trajetória, como vimos, a identificação dos “Oito Batutas”, tanto no repertório como na *performance*, se dava não com o homem contemporâneo das metrópoles, tampouco com o negro que aí vivia, mas com o caboclo, o sertanejo, o homem do campo, representantes de um tempo “que vai desaparecendo”. Não havia qualquer tentativa de aproximar sua música da “modernidade” – embora, conforme procuramos mostrar nos capítulos anteriores, o choro, o samba e outros gêneros citadinos (entre os quais figura a música sertaneja, que não era senão uma releitura urbana do folclore rural) já portassem muito do “moderno”.

Após a viagem a Paris, contudo, os Batutas parecem ter buscado *explicitar* aquela proximidade, forjando uma *outra* imagem, representativa de um “novo tempo” marcado pelo ruído, pela valorização do “primitivo”, pela ruptura com os antigos valores. Em parte, essa mudança se deve ao fato de que em Paris os brasileiros perceberam que sua música também podia ser consumida como “exótica” – e, portanto, como “moderna”. Ela podia ser notada, por exemplo, no repertório adotado pelo conjunto, que passou a incluir gêneros estrangeiros em suas apresentações, tais como o *fox-trot*, o *shimmy* e o *ragtime*. A mudança transpareceu, ainda, na vestimenta dos músicos, que abandonaram definitivamente os trajes nordestinos, aderindo ao terno escuro ou ao *smoking* que os uniformizava. Novos instrumentos foram adicionados ao antigo regional, entre eles a bateria de João Tomás, o banjo de China e o saxofone de Pixinguinha, todos provenientes da música de *jazz* ouvida em Paris. Alterou-se, também, a *performance* dos músicos, que passaram a se posicionar mais descontraída e informalmente no palco. A fotografia abaixo (ao que parece, tirada em 1923) é bastante representativa da transformação operada no grupo, que passou a se chamar “*Jazz Band Os Batutas*”:



Fonte: CABRAL, *Pixinguinha vida e obra*, p. 96.

A proximidade dos músicos brasileiros com a moderna música norte-americana tocada em Paris foi abordada pela bibliografia tradicional sob a ótica do *nacional-popular*: a principal questão era se os músicos brasileiros teriam ou não sofrido *influência do jazz*, e se tal contato poderia ter “descaracterizado” a música brasileira. Parte dos autores, encabeçados por José Ramos Tinhorão, acredita que sim¹⁰. Outra parcela, mais numerosa, apregoa uma defesa incondicional da autenticidade de nossos músicos, numa tentativa quase xenófoba de comprovar a superioridade e o pioneirismo da música brasileira em relação à norte-americana. A partir de dados retirados de uma extensa bibliografia, Artur de Oliveira Filho e Marília Barboza, biógrafos de Pixinguinha, alegaram que os novos instrumentos adotados pelo conjunto eram, em sua maioria, “velhos conhecidos” dos músicos brasileiros¹¹. Além disso, as músicas executadas pelas orquestras negras com que Pixinguinha travou contato em Paris em nada se pareceriam com aquilo que hoje conhecemos como *jazz*; seriam antes uma “espécie híbrida” que as gerações posteriores chamariam de Mickey Mouse, “uma música de pequenos conjuntos de improviso, com arranjos rudimentares de cantores de *blues* e pianistas”¹². Deste modo, os autores dão a entender que qualquer forma de

¹⁰ TINHORÃO, José Ramos. “Influência americana vem do tempo do *jazz band*”. In: *Música popular. Um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

¹¹ SILVA e OLIVEIRA FILHO, op. cit, pp. 77-85

¹² Idem, ibidem, p. 72 (Citando HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990).

influência teria significado um “retrocesso” na música brasileira, muito mais elaborada e com uma rítmica muito mais complexa (porque mais “próxima” da africana!) do que a norte-americana.

Buscava-se, assim, preservar a “autenticidade” do conjunto, com base em uma argumentação *cronológica* (o que *veio antes* teria mais legitimidade do que aquilo que *veio depois*) e *evolutiva* (o que é “elaborado” não poderia ser influenciado pelo que é “rudimentar”). Mas o fato inegável, que permaneceu inexplorado, é que o contato com o mundo do *jazz* transformara o *modo de inserção* dos “Oito Batutas” no circuito do divertimento. Para os propósitos desse trabalho, interessa-nos questionar o porquê dessa mudança, quais suas implicações mais diretas e as causas de seu aparente *fracasso*. Vale lembrar que, já no final dos anos 1920, Donga e Pixinguinha (núcleo dos Batutas) *voltariam* a se identificar, exclusivamente, com os gêneros “autenticamente nacionais”, participando de várias bandas e conjuntos dedicados à música brasileira, como a “Orquestra Típica Pixinguinha-Donga”, os “Diabos do Céu” ou o grupo da “Guarda Velha”, os quais contavam com instrumentos “típicos” e buscavam se distanciar da música estrangeira¹³. O fato é que, para sobreviver no universo do entretenimento musical, os músicos populares circulavam por diferentes gêneros, estilos e performances, adaptando-se às demandas e aos limites impostos pelo público.

5.1. “Selvagem, primitivo, desregrado”

Os Batutas permaneceram por cinco meses na capital francesa, de fevereiro a junho de 1922, tendo se apresentado em diversas casas noturnas da cidade. Além do Shéhérazade, onde tocaram de fevereiro a meados de maio, os músicos brasileiros também estiveram em cartaz no estabelecimento Chez Duque, de propriedade do dançarino brasileiro, lá se exibindo por cerca de um mês, até o término da viagem. Também participaram de uma recepção oferecida pelo jornal *Comoedia* às “Rainhas da Micarême”, onde dividiram o palco com a “endiabrada orquestra de *monsieur* Bouvier”¹⁴, além de outros eventos isolados, alguns deles de caráter quase oficial, como uma festa realizada no *Palais des Affaires Publics*, em que tocaram a convite do embaixador Souza Dantas¹⁵.

¹³ A trajetória e o repertório desses conjuntos serão abordados no capítulo 8.

¹⁴ BASTOS, op. cit., p. 185.

¹⁵ CABRAL, op. cit., p. 81.

Durante o período em que permaneceram na França, o espaço dedicado pela imprensa local ao conjunto brasileiro se restringia aos anúncios pagos ou a pequenas notas, em geral elogiosas, publicadas em jornais e revistas de grande circulação – donde se conclui que o grupo, embora bem-recebido, era apenas uma curiosidade *a mais* entre tantas outras em cartaz pela cidade¹⁶. O que chama atenção, nessas notícias, é a comparação feita pela imprensa parisiense entre a *troupe* brasileira e as *jazz bands* que se propagavam por Paris. Em 16 de fevereiro de 1922, ao anunciar sua “sensacional estréia” no Shéhérazade, *Le Journal* publicou uma nota afirmando que “a orquestra dos Batutas não é uma *jazz band*. Não compreende nem piano nem bateria, composta de instrumentistas especiais, de plena virtuosidade, é de uma alegria comunicativa e formidável.”¹⁷ Outros qualificativos atribuídos aos Batutas: “célebre orquestra brasileira”, “única do mundo”; “orquestra da moda”; “curiosa”¹⁸. O samba (ou “*la semba*”), principal atração do grupo, era qualificado como “*nouvelle danse à la mode*”. Por outro lado, malgrado a calorosa recepção do grande público, o maxixe brasileiro também foi atacado por parte da imprensa parisiense, identificado como “invasor”, “afetado” (*guindé*) e “mecânico” (*mécanique*)¹⁹ – adjetivos bastante semelhantes aos que seriam utilizados, na mesma época, para (des)qualificar o *jazz* no Brasil. Não há nesses textos, contudo, informações precisas sobre o repertório executado pelo grupo, tampouco sobre os possíveis contatos mantidos com outros conjuntos musicais atuantes na cidade. Parece-nos difícil, portanto, avaliar as influências e trocas culturais efetuadas pelos Batutas na capital francesa somente por meio da imprensa local. Bem mais factível é avaliar os reflexos dessa troca em seu *retorno* ao Brasil.

Um dos primeiros compromissos profissionais do conjunto após desembarcarem no Rio de Janeiro, em agosto de 1922, foi firmado com a companhia francesa “Ba-ta-clan”. A *troupe* parisiense, dirigida por *madame* Rasimi, ficaria conhecida no Brasil como responsável pela “evolução” do teatro de revista, ao introduzir no palco as *visualidades* dos coros femininos, bem como a música de *jazz*²⁰. Apresentava-se pela primeira vez no país, com o espetáculo *V’la Paris*. Os Batutas se tornariam uma das

¹⁶ Foi essa a impressão que tive ao realizar, em 2002, uma pesquisa não-sistemática sobre a presença dos “Batutas” na imprensa francesa no ano de 1922. Um levantamento mais rigoroso dos anúncios e notícias foi realizado por BASTOS, Menezes (op. cit), e confirma minha impressão. Já o dançarino Duque recebia um espaço muito maior na imprensa francesa, sendo, por vezes, objeto de longas matérias.

¹⁷ *Apud* BASTOS, op. cit, p. 184 (tradução minha).

¹⁸ Respectivamente: *Le Journal*, 22/2/1922; *Le Figaro*, 1/6/1922; *Comoedia*, 25/3/1922. *Apud* BASTOS, op. cit., pp. 184-5 (traduções minhas).

¹⁹ BASTOS, op. cit., p. 182.

²⁰ “O teatro em França”. *O Paiz*, 1/8/1926.

principais atrações da revista, compondo um quadro no qual exibiam, segundo um jornal da época, o mesmo repertório apresentado na Cidade-Luz²¹. Em entrevista concedida ao diário carioca *A Notícia*, poucos dias após sua chegada, os Batutas destacaram a estreita relação que mantiveram com as novidades parisienses, bem como com os conjuntos de música norte-americana. Depois de narrar o triunfo obtido pelo conjunto na capital francesa, Pixinguinha é interpelado pelos colegas:

Ahi o Donga, que até então se mantivera como simples espectador, entreviu (sic)

- E o “Pichinguinha” ainda não disse tudo...

- Como assim?

- É que agora temos um outro numero do repertorio, ao envez da flauta, o saxophone.

- O saxophone?

- Sim, o saxophone...

E entrou o Nelson [Alves, cavaquinhoista], por seu terreno, a explicar o caso.

Influencia talvez das jazz-band, das quaes encontraram quatro em Paris, também em pleno sucesso. A camaradagem entre os músicos das duas nacionalidades, deste outro continente, estabeleceu-se de tal forma, que, por vezes, os norte-americanos acompanhavam com a sua *bateria extravagante e endemoinhada*, os numeros dos instrumentistas brasileiros. Desta comunhão, nasceu no “Pichinguinha” o imenso desejo de experimentar o saxophone.

(...)

- E de novidades musicas? Trouxeram-n’as muitas?

- Uma grande mala, a transbordar! Temos ali de tudo quanto é novidade apparecida ultimamente em Paris. Espalhamos por lá, grandemente, a musica popular brasileira, sem distincão de autores, trazendo, em cambio, o que Paris canta e o que Paris ouve.²²

Nos início dos anos 1920, como vimos, o que Paris cantava e ouvia eram as chamadas *danses exotiques* ou *danses nouvelles*, entre as quais figuravam, além do maxixe brasileiro, o tango argentino, o *cake-walk* americano, o *paso-doble* espanhol, a rumba cubana e até mesmo gêneros orientais, como certa dança cambojana, que fazia sucesso na época²³. Não por acaso, um desses gêneros – o *shimmy* – seria introduzido ao público carioca naquele ano de 1922 justamente pela “Ba-ta-clan”. A novidade, que era bailada individualmente, caracterizada por um movimento frenético dos ombros, se

²¹ CABRAL, op. cit, p. 88.

²² “Vinte minutos da rua do Ouvidor. A cançoneta franceza pela voz do samba nacional. Os ‘Oito Batutas’ e o Duque.” *A Notícia*, 16 de agosto de 1922.

²³ BASTOS, op. cit., p. 180.

popularizaria no Brasil como a “dança do treme-treme”²⁴, e causaria furor na sociedade carioca.

No mês de setembro, após se apresentarem nas comemorações do centenário da Independência, onde tomaram parte na primeira transmissão radiofônica do Brasil²⁵, os Batutas voltaram a se apresentar no cabaré Assírio. Foi lá que apresentaram ao grande público carioca seus novos instrumentos: o banjo, que China alternava com o violão, e o saxofone de Pixinguinha, que tomava, às vezes, o lugar da flauta. O repertório, contudo, permaneceu o mesmo de antes da viagem, composto de marchas, sambas, polcas e maxixes. Naquele mesmo ano, Pixinguinha gravaria dois *foxes* de sua autoria, *Ipiranga* e *Dançando*, cujos fonogramas, infelizmente, não foram encontrados. Por essa época, publicaria também seu *fox-blue Stella*, pela Casa Editora Carlos Weher.

A mudança definitiva no conjunto só se operou no ano seguinte, depois de uma nova excursão internacional, desta vez à Argentina, onde se exibiram em Mar del Plata, Mendoza, Rosário, Córdoba e Rio Cuarto, além, é claro, de Buenos Aires. Lá realizaram a gravação de 12 discos, todos com repertório brasileiro e formação muito próxima à da antiga “orquestra típica”²⁶. No meio da viagem, porém, em função de divergências internas, o grupo se desmembrou, e uma parte dos músicos (Donga, João Tomás e Nelson Alves) retornou para o Brasil antes mesmo do término da *tournee*. De volta ao Rio, uniram-se a alguns instrumentistas com experiência em *jazz band* (o saxofonista João Batista Paraíso, o pianista Fausto Mozart Correa, o cantor José Monteiro, o pistonista Sebastião Cirino e o trombonista Euclides Galdino) e formaram a “*Jazz Band Oito Cotubas*”, que estreou com grande sucesso em abril de 1923²⁷. O repertório executado pelo conjunto, registrado pela imprensa da época, era composto por valsas, *fox-trottes*, tangos, sambas e outros gêneros regionais. A grande novidade ficava por conta da bateria de João Tomás, uma das primeiras do Brasil, descrita pela imprensa da época como “um verdadeiro arsenal de pancadaria musical que produz efeitos curiosíssimos”²⁸.

A “turma” de Pixinguinha, que permanecera na Argentina, só retornaria aos palcos brasileiros em junho de 1923, fundindo o velho nome dos “Oito Batutas” ao novo formato de *jazz band*. O grupo contava, então, com um pianista (J. Ribas), um

²⁴ CABRAL, op. cit, p. 87.

²⁵ Depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ.

²⁶ O conjunto compreendia, então, violões, cavaquinho, piano, flauta, saxofone e banjo. As 24 músicas foram reeditadas pelo selo Revivendo, no CD “No tempo dos ‘Oito Batutas’”.

²⁷ CABRAL, op. cit., p. 97.

²⁸ Idem, *ibidem*.

pistonista (Bonfiglio de Oliveira), um trombonista (Euclides Galdino), um baterista (Eugênio de Almeida Gomes, o Submarino) e um segundo saxofonista (Luiz Americano). É com essa formação que o grupo aparece na famosa foto de pose jazzística, apresentada na página 100. Em agosto daquele mesmo ano, Batutas e Cotubas voltam a se unir, compondo a “Bi-Orquestra Oito Batutas”. O nome indicava que o grupo era capaz de executar tanto o repertório das *jazz bands* como os gêneros tradicionais da música brasileira. Embora não se tenha registros sonoros das músicas executadas pelo novo conjunto (os únicos discos que chegaram até nós foram aqueles gravados na Argentina), pode-se ter uma idéia de suas sonoridades por meio das gravações realizadas por outras *jazz bands* da época.

Embora tenham sido um de seus principais divulgadores, os Batutas não foram os introdutores do modelo das *jazz bands* no Brasil. Em 1919, o norte-americano de origem russa Harry Kosarin organizara uma das primeiras bandas nesse novo estilo, a “*Rag-time Band Harry Kosarin*” – que segundo Alberto T. Ikeda também teria sido responsável pela introdução da bateria americana no país²⁹. Os brasileiros não ficaram atrás, e logo organizaram seus próprios conjuntos de *jazz*. Segundo Carlos Calado, em 1921 (antes, portanto, da viagem dos Batutas a Paris), já existia em São Paulo a “*Jazz Manon*”, “banda que animava bailes sob a direção do violinista Dante Zanni”³⁰. No mesmo ano, no Rio de Janeiro, a “*Jazz Band do Batalhão Naval*” gravava diversos discos contendo gêneros estrangeiros e brasileiros³¹. Em geral, a formação desses conjuntos se baseava no modelo do *jazz New Orleans* (ou *dixieland*): a *seção solista* composta por trompete ou pistão, clarinete, trombone e, às vezes, saxofone; a *seção rítmica*, por piano, violino, banjo e bateria³².

Quanto aos gêneros norte-americanos, havia muito tempo que eles circulavam pelo país, tanto na forma de partituras (há registros de *one-steps* editados no Brasil já em meados da década de 1910) como de gravações. Segundo dados da *Discografia brasileira*, o *cake-walk* já circulava em discos brasileiros desde os primeiros anos da fonografia nacional³³. O primeiro disco a trazer no selo a palavra *fox-trot*, tratando-o como um gênero, foi gravado pela “Orquestra Pickman” na Odeon por volta de 1917.

²⁹ IKEDA, Alberto T. “Apontamentos históricos sobre o Jazz no Brasil: primeiros momentos”. *Revista Comunicações e Artes*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da USP, v. 13, 1984.

³⁰ CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 235.

³¹ Alguns deles estão disponíveis para audição no site do Instituto Moreira Sales (www.imis.com.br).

³² CALADO, op. cit., p. 234.

³³ SANTOS, *Discografia brasileira 78rpm, 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, vol I. O primeiro *cake-walk* registrado no Brasil foi gravado pela “Banda do Corpo de Bombeiros”, entre 1904 e 1907. Trata-se de *At a Georgia campmeeting*, de Kerry Mills, disco Odeon 40.115.

Trata-se de *Ragging the scale*, de Edward Calypoolé, lançado em disco dois anos antes nos Estados Unidos, o que comprova a enorme velocidade de circulação.

Foi o sucesso dos Batutas, todavia, que impulsionou a rápida proliferação das *jazz bands* pelo Brasil, influenciando toda uma geração de compositores e instrumentistas. Em 1923, o saxofonista João Batista Paraíso, que fora líder dos “Oito Cotubás”, forma sua própria orquestra, a “*Jazz Band* Brasil-América”. No mesmo ano, o saxofonista Romeu Silva organiza a “*Jazz Band* Sul-Americana”, que tinha entre seus integrantes o jovem pianista Ary Barroso. O grupo gravou diversos discos pela Odeon, além de empreender uma longa turnê pela Europa no ano de 1926, subvencionada pelo governo brasileiro³⁴. Nota-se nesses dois grupos a intenção, evidenciada até por seus nomes, de fundir o repertório característico brasileiro ao formato de *jazz band*. Ainda em 1926, Carlos Blassifera funda a “*Carlitos Jazz Band*”. O grupo, formado para tocar durante as apresentações da companhia francesa “Ba-Ta-Clan”, quando esta se exibiu pela terceira vez no Rio de Janeiro, acabou seguindo para a Europa, onde permaneceu por mais de 14 anos sempre tocando música brasileira, entre outros ritmos³⁵. Mesmo as orquestras típicas regionais, que também se multiplicavam na época, incorporaram o *jazz* a seus nomes. É o caso da curiosíssima “*Jazz Band* do Cipó”, citada por Sérgio Cabral, composta por pífanos, zabumba e tambor³⁶.

Ao contrário do que hoje se pensa, a mistura de *jazz* e gêneros nacionais não parecia ser recebida pelo público como aberração, tampouco como um “sacrilégio”. Ao contrário, era prática bastante comum. No carnaval de 1925, o jornal *A Noite* publica a seguinte nota sobre os Batutas:

É digno de registro o retumbante sucesso que, no presente carnaval, vem coroando a fama que goza a **orquestra característica** dos Batutas. No lindo salão superior do High Life, **cheio de fina gente**, o prazer da dança é aumentado sempre pelo prazer da música. Ali é que os Batutas estão. Ali é que o popular Pixinguinha se levanta para chamar os seus companheiros à **barulheira dos sambas, dos foxtrotos e das marchas**. Os números são repetidos várias vezes, por entre palmas e aclamações. (...) Pixinguinha e seus companheiros têm para si grande parte do sucesso desse carnaval³⁷.

Além de confirmar o “retumbante sucesso” do grupo, aplaudido até pela parcela mais “fina” da sociedade carioca, a nota reitera a proximidade dos Batutas com a música norte-americana, atestada não apenas pela presença de *foxtrotos* no repertório da

³⁴ *Dicionário Cravo Albin de música brasileira* (verbete Romeu Silva).

³⁵ *Idem* (verbete *Carlitos Jazz-Band*).

³⁶ CABRAL, op. cit., p. 113.

³⁷ *A Noite*, apud CABRAL, p. 103 (grifos meus).

orquestra (que nem por isso deixou de ser identificada como “característica”), mas também pela “barulheira” executada pelo conjunto – termo em geral associado a instrumentos “de pancadaria” da *jazz band*, sobretudo a bateria. Com efeito, o “barulho” era a principal característica atribuída a esses grupos. Em 1924, a *Revista Musical* publicava um artigo não assinado, intitulado “*Jazz band*”, em que comentava justamente seu caráter ruidoso, reflexo, segundo o autor, dos horrores da guerra. Mais do que um conjunto de estrondos ensurdecedores, o jazz assemelhava-se, antes, a um grito:

Qualquer um de nós, em uma ou outra crise em nossa vida, tem experimentado o desejo, muito natural e acabrunhador, de... *gritar*. (...) O mundo parece ter experimentado, em consequência da *guerra*, esse mesmo desejo, e deu-lhe expansão em uma **orgia de jazz**. E como se sentiu muito melhor *berrando* (como nós) continuou *berrando*... até hoje³⁸.

Prossegue o autor:

É um absurdo dizer que o jazz é immoral. Será, no máximo amoral por ser primitivo, selvagem e desregrado. Não é musica, **pois musica é harmonia e rythmo, ao passo que o jazz é desacorde e syncopação**³⁹.

O mais curioso é que a revista onde o artigo foi publicado, apesar de dedicada à música erudita, tinha como principal chamariz de vendas, justamente, a divulgação de partituras de “músicas de repertório Ba-ta-clan e de outros *music halls* de Paris e New York”⁴⁰. Daí, talvez, o posicionamento ambíguo dos editores diante dessas novas sonoridades. Em janeiro daquele mesmo ano, a revista já havia publicado um artigo de mesmo nome (“*Jazz band*”), também não assinado, em que não deixava claro seu posicionamento sobre a música moderna:

O *jazz band*, não obstante a guerra que por toda a parte tem soffrido, na Europa como aqui, foi impondo-se e vae vencendo.... Accusam-no de varios delictos, entre estes, o de transformar os rythmos das dansas... o *jazz band*, ou melhor, a musica norte-americana, oriunda, em ultima analyse, de musicas indígenas e negras, introduziu o rythmo syncopado, que, longe de censura, deve ser... apreciado.⁴¹

O fato é que, tendo se imposto a toda sociedade, o convívio com o *jazz* parecia ser um “mal necessário”. Mas o que realmente incomodava aos puristas da *Revista*

³⁸ *Revista Musical*, n. 13, 15/2/1924.

³⁹ *Idem*, *ibidem*.

⁴⁰ A *Revista Musical*, publicação de periodicidade quinzenal, apresentava em seu suplemento as “últimas novidades dançantes de maior sucesso desta Capital, formando um álbum das mais lindas e variadas composições de autores nacionaes e estrangeiros” (15/8/1923, ano I, n. 1).

⁴¹ *Revista Musical*, n. 11, 15/1/1924.

Musical era o desrespeito aos cânones clássicos, a anarquia, a *mistura* promovida pelas *jazz bands* – características do mundo moderno:

Responsabilizam-n’o ainda pelas deformações que sofrem os trechos célebres (Chopin, Schubert etc.) nas mãos de interpretes sem escrúpulos... Assim, entre nós, o chefe de orquestra de um cinema da Avenida, (o qual, digamos de passagem, é diplomado pelo Instituto) foi além, substituindo a *prima* do violino por uma corda metálica... e tocando-o por vezes como ... *cavaquinho!*... Já é demais!⁴²

Mais do que o repertório, portanto, o que os músicos brasileiros absorveram das *jazz bands* foi a incorporação do ruído, o modo de tocar, a instrumentação, a apropriação e a mistura, elementos que estarão presentes na produção musical brasileira até, pelo menos, o final da década de 1920, sobretudo nas orquestras de disco que proliferarão a partir de 1927, com o advento da gravação elétrica. Antes, contudo, de aprofundarmos essa questão, que será retomada nos próximos capítulos, iremos nos deter ainda sobre um último ponto relativo às *jazz bands* e à proliferação da música norte-americana: o fato de esses novos *modismos* evidenciarem o *artista negro*, tornando-o figura central nos palcos nacionais e estrangeiros, tema com o qual Pixinguinha esteve diretamente envolvido.

5.2. Pixinguinha e a Companhia Negra de Revistas

Em novembro de 1924, a *Revista Musical* voltaria a criticar as bandas de “música *yankee*”, desta vez prenunciando seu fim, em artigo intitulado “O declínio do *jazz band*”. Segundo a revista, um dos motivos que estariam provocando o crescente desinteresse pelos modernos conjuntos dançantes, além do esgotamento do público, sempre ávido por novidades, seria sua total inadequação à realidade brasileira:

Voltando ao jazz-band, este tem ainda um outro aspecto que desagrada, além do *fanhosismo* que é característico: é a **preocupação em salientar, de exhibir o negro** que, para a Europa, era ao tempo da guerra, com as chegadas de tropas coloniais, uma *curiosidade*, mas para nós uma coisa trivialíssima...⁴³

De fato, a década de 1920, na Europa como nos Estados Unidos, foi marcada pela forte presença do negro no mundo das artes e do *show business*, com seu aproveitamento na produção artística e literária de vanguarda, bem como sua

⁴² Idem, *Ibidem*.

⁴³ *Revista Musical*, n. 30, 1/11/1924.

participação nas revistas do *Folies Bergère* e nas casas de *jazz* de Paris e Nova York. Alguns marcos pontuam esse processo. Em 1921, estréia em Nova York o primeiro musical *all-black* da Broadway, *Shuffle along*, cuja enorme popularidade ecoou na Europa. Naquele mesmo ano, Blaise Cendrars publicava na França sua *Anthologie nègre*, uma coleção de lendas cosmogônicas, fetichismos, fábulas, poesias e modernos contos africanos compilados pelo escritor a partir de relatos colhidos por missionários e exploradores europeus. As narrativas ali reunidas inspirariam a montagem, dois anos mais tarde, do “balé negro” *La création du monde*⁴⁴. O espetáculo propunha um retorno às origens “primitivas” da arte e da humanidade, identificadas com o continente africano. Além de Cendrars, outros nomes da vanguarda francesa tomaram parte do espetáculo: o pintor cubista Fernand Léger, autor dos cenários e figurinos inspirados na estatuária africana, e o compositor Darius Milhaud, responsável pela trilha sonora, em que fundia sonoridades do *jazz* à nova estética francesa preconizada pelo Grupo dos Seis⁴⁵. Finalmente, entre a vanguarda e o entretenimento, a dançarina e *performer* norte-americana Josephine Baker se tornaria a grande musa negra da Europa ao estrelar, em 1925, *La revue nègre*, no *Théâtre des Champs Élysées*⁴⁶. A partir de então, as “coisas da África” passariam a fascinar não só os intelectuais e artistas franceses, mas também o resto da população⁴⁷.

No Brasil, a recepção e a incorporação da “negrofilia” européia (pejorativamente referida como “negrismo”⁴⁸) foram múltiplas, ambíguas e, por vezes, conflituosas. Uma parcela significativa da grande imprensa da época encarava com certo escárnio a crescente visibilidade do negro no mundo do espetáculo, como se pode notar no artigo da *Revista Musical*, supracitado. Se na Europa, onde causava “extranha sensação”⁴⁹, a presença do negro nos palcos se justificava como um novo (e exótico) chamariz do teatro ligeiro, restituindo-lhe o público perdido, no Brasil (onde era “coisa trivialíssima”), o artista “de cor” não exercia o mesmo fascínio – alegavam os críticos e articulistas. A essa visão – que ocultava um forte preconceito racial, dissimulado sob a forma de “condescendência” – se contrapunham algumas poucas vozes isoladas, que

⁴⁴ ARCHER-STRAW, Petrine. *Negrophilia. Avant-garde Paris and black culture in the 1920s*. Londres: Thames & Hudson, 2000, pp. 110-1.

⁴⁵ Grupo de compositores formado por Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre. Sua música se caracterizava pela incorporação do *jazz* e da música francesa de *music hall*, bem como pela atmosfera de simplicidade e humor.

⁴⁶ Idem, p. 116.

⁴⁷ WISER, op. cit., pp. 157-8.

⁴⁸ O termo, usado sistematicamente por NOCE (op. cit.), aparecia também na imprensa brasileira.

⁴⁹ “Na ancia de novidades, toda a Europa celebra o artista negro.” *Folha da Manhã*, 24/10/1926.

viam na “moda negra”, dentro e fora do Brasil, um passo adiante em direção à construção da nacionalidade, identificada com elementos mestiços. Era o caso, por exemplo, de Gilberto Freyre. Embora associasse o “movimento de valorização do negro”, observável no Rio de Janeiro, à influência de Blaise Cendrars (“que vem agora passar no Rio todos os carnavais”), o antropólogo pernambucano reconhecia sua importância para o fortalecimento de nossa identidade, levando o brasileiro a “reconhecer-se penetrado da influência negra”⁵⁰. O mesmo tipo de discurso era perceptível em Benjamin Costallat⁵¹ e em outros jornalistas e intelectuais defensores da identidade mestiça, incluindo os que militavam na florescente imprensa negra⁵². Isso sem falar, no outro extremo discursivo, dos setores mais conservadores, que enxergavam na visibilidade cultural do negro um sinal da “dissolução dos costumes” e de “retorno à barbárie”.

Independentemente das leituras e reações que suscitava, o fato é que o negro conquistara um novo espaço nos palcos brasileiros, especialmente no Rio de Janeiro – e, certamente, por influência européia. Prova disso foi a contratação de um “corpo de coristas de cor” (as chamadas “*dark-girls*”)⁵³ pela Companhia de Revistas do teatro São José (uma das mais populares da época), poucos meses após o “estouro” de Josephine Baker em Paris. Também data dessa época a ascensão da “estrela negra” Ascendina dos Santos, grande sucesso dos palcos cariocas em 1926. Sem falar na proliferação das *jazz bands*, que continuavam em pleno sucesso – contrariando, assim, o prognóstico da *Revista Musical*.

É nesse contexto que surge, no Rio de Janeiro, a Companhia Negra de Revistas, primeira *troupe* teatral brasileira que contava exclusivamente com músicos e atores “de cor”. Idealizada pelo cenógrafo português Jaime Silva e pelo compositor e cancionista João Cândido Ferreira, mais conhecido como De Chocolat, a Companhia reunia artistas bem conhecidos entre o público carioca, tais como o compositor e pistonista Sebastião Cirino (membro da “Bi-Orquestra dos Batutas”), o próprio De Chocolat, que também

⁵⁰ “Acerca da valorização do preto” *Diário de Pernambuco*, 19/9/1926, p. 8.

⁵¹ Além de árduo defensor dos “Batutas”, Costallat também foi porta-voz da “fábula das três raças” e da idéia de democracia racial no Brasil, enxergando na visibilidade cultural do negro um de seus maiores triunfos. Ver: “Crônica” *Jornal do Brasil*, 11/4/1926.

⁵² A partir de 1915, com o aparecimento do *Menelik* (primeiro jornal brasileiro “dedicado aos homens de cor”) surgem no Brasil diversos periódicos identificados com a “causa negra”. Essa imprensa ganha força, sobretudo, em São Paulo, onde a presença de imigrantes e a penetração das teorias políticas racialistas incitam à organização negra (GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. “Intelectuais negros e modernidade no Brasil” *Working paper number CBS-52-04*. Oxford: *Centre for Brazilian Studies*, 2004, p. 13).

⁵³ “Crônica” *Jornal do Brasil*, 11/4/1926.

atuava como ator, e o já renomado Pixinguinha, responsável pelos arranjos e pela regência da orquestra, que reunia “20 professores pretos do Centro Musical”.

Figurando em praticamente todos os cartazes e anúncios da Companhia, Pixinguinha ocupou papel central em seus espetáculos, destacando-se antes como flautista do que como maestro. Não existe, entretanto, qualquer registro (memórias, gravações, imagens) acerca de sua atuação nesses espetáculos, salvo algumas notas, quase sempre elogiosas, publicadas na imprensa da época. Até mesmo seus biógrafos, que escreveram longos capítulos sobre a participação do flautista na orquestra típica dos “Oito Batutas”, dedicaram alguns poucos parágrafos à Companhia Negra de Revistas⁵⁴. Um outro tipo de abordagem, contudo, pareceu-nos profícua: a comparação entre a recepção da *jazz band* “Os Batutas” e a da Companhia Negra de Revistas no Brasil dos anos 1920. Com efeito, as duas *troupes*, cada qual com sua especificidade, procuraram atuar no registro do *moderno*, a partir da exploração de elementos culturais associados ao negro. E, em ambos os casos, malgrado sua enorme popularidade, parecem não ter alcançado êxito em sua empreitada. Para tentar compreender a atuação da Companhia nesse universo, bem como seu aparente “fracasso”, examinaremos mais de perto sua trajetória.

*

A estréia da Companhia Negra de Revistas se deu no teatro Rialto, em 31 de julho de 1926, com o espetáculo *Tudo preto*. O título da peça, escrita por De Chocolat, reforçava ainda mais a intenção da Companhia de reunir unicamente artistas “de cor”. A única exceção era o ator Soledade Moreira, que representava o *tipo* do português, indispensável nas revistas da época⁵⁵. A segunda montagem da *troupe*, *Preto e branco*, afastava-se um pouco da proposta inicial, como o próprio nome indicava. A nova revista, que estreara no Rialto em 3 de setembro, contava com, pelo menos, mais dois artistas brancos: Waldomiro de Souza, responsável pelo texto, e o jovem compositor paulista Lírio Panicalli, autor das músicas. Apesar do sucesso, *Preto e branco* teve vida curta, permanecendo em cartaz até o dia 12 daquele mês, quando a Companhia se dissolveu⁵⁶. A abrupta interrupção de suas atividades parece ter sido causada por um

⁵⁴ Não pretendemos, nesse breve capítulo, preencher tais lacunas, mesmo porque um estudo mais detalhado sobre a participação de Pixinguinha no teatro musicado exigiria, no mínimo, um contato com as partituras, o que não nos foi possível lograr, dados os limites de nossa pesquisa.

⁵⁵ *O Globo*, 3/8/1926.

⁵⁶ Cf. CABRAL, op. cit, p. 111. O biógrafo de Pixinguinha cita um artigo de jornal (sem indicar a referência completa), segundo os quais a Companhia Negra teria “dado o prego”. Mário Nunes, contudo,

desentendimento entre o elenco da peça e o cenógrafo e empresário do conjunto, Jaime Silva. O resultado foi a debandada de boa parte dos artistas, que, liderados por De Chocolat, deixaram a Companhia.

Com uma nova formação, e sem a presença de Pixinguinha, a Negra de Revistas partiu para São Paulo, ainda sob direção de Jaime Silva. Lá fez sua estréia no “elegante” teatro Apolo, em 20 de outubro, com a peça *Tudo negro*, que alcançou “franco sucesso” em meio ao público “mais *chic*” da cidade⁵⁷. Entre as principais atrações da revista figurava o “pequeno Otello” (mais tarde conhecido como Grande), um “pretinho de seis anos”⁵⁸ que havia sido incorporado pela Companhia em São Paulo. Ainda no Apolo, a Negra de Revistas encenaria *Carvão nacional*, a partir de 28 de outubro, e *A revista das revistas*, em 1º de novembro. Dois dias mais tarde, a *troupe* se mudaria para o teatro Mafalda, exibindo-se a preços populares, para retomar em seguida a revista *Preto e branco*, no cassino Antártica, onde encerraria sua temporada paulistana no dia 10 de novembro. Depois de uma longa excursão pelos estados de Minas Gerais e São Paulo, que se estendeu até março de 1927, a Companhia Negra voltaria a figurar por mais uma semana nos palcos cariocas, desta vez no teatro República, antes de sucumbir completamente⁵⁹.

Os remanescentes da *troupe* original, liderados por De Chocolat, não demoraram em organizar uma nova companhia, a Ba-ta-clan Preta, tendo como destino – não por acaso – a cidade de São Paulo⁶⁰. Lá estréiam no teatro Santa Helena, em 11 de novembro, a peça *Na penumbra*, assinada por De Chocolat e Lamartine Babo. Uma semana mais tarde, retomariam *Tudo preto*, em texto original, “apresentado pela primeira vez em São Paulo”⁶¹. As principais atrações da nova companhia eram Deo Costa, a “Vênus de Jambo” brasileira; o maestro Bonfiglio de Oliveira, que conduzia a orquestra formada por “16 figuras com os instrumentos indispensáveis ao característico

afirma que a peça permaneceu em cartaz até 19 de setembro (NUNES, Mário. *Quarenta anos de teatro*, Rio de Janeiro: SNT, 1956, vol. 3, p. 51).

⁵⁷ *Correio Paulistano*, 22/10/1926; *Folha da Manhã*, 28/10/1926.

⁵⁸ Na verdade, Grande Otello contava doze anos de idade na época. Sua pequena estatura, no entanto, foi explorada pelos produtores, que assim ressaltavam sua “precocidade artística”.

⁵⁹ NUNES, op. cit., vol. 3, p. 92.

⁶⁰ No dia da estréia da Companhia Negra em São Paulo, os jornais paulistanos já anunciam a chegada, “em breve”, da Ba-Ta-Clan Preta, “sob a direção artística da primeira autoridade no gênero, De Chocolat”. (*O Estado de São Paulo*, 20/10/1926). Nota-se, já, uma clara rivalidade entre as duas companhias.

⁶¹ *Folha da Manhã*, 17/11/26. Diferencia-se, portanto, da revista *Tudo negro*, apresentada no Apolo pela Companhia Negra.

musical da Companhia”; além de 28 *girls*: 16 “morenas” e 12 “retintamente pretas”⁶². Também se destacava na Companhia o “*Jazz Band* de Pretos” formado por piano, bateria, piston, trombone e saxofone, além do flautista Pixinguinha, seu maior destaque. O grupo encerrou suas atividades na capital paulista em 22 de novembro, excursionando em seguida pelo interior do estado⁶³. Nesse meio tempo, Pixinguinha casou-se com Jandira Aymoré, uma das estrelas da Companhia, que logo abandonaria a carreira de atriz. O casal, que permaneceu unido pelo resto da vida, não chegou a integrar a Ba-Ta-Clan Preta em sua excursão por outras cidades. O fato é que a companhia jamais retornaria à capital, encerrando sua breve existência após a turnê pelo interior.

A julgar pelas notícias veiculadas nos jornais da época, o surgimento da Companhia Negra de Revistas foi muito bem recebido pelo público carioca. Por ocasião da estréia de *Tudo preto* no Rio de Janeiro, a imprensa local noticiou, sem surpresa, que duas “enchentes” tomaram o Rialto, teatro localizado na avenida Rio Branco (reduto das elites) e pouco habituado à casa cheia⁶⁴. O longo tempo em que a revista permaneceu em cartaz, de fins de julho a início de setembro⁶⁵, reforça ainda mais sua boa aceitação entre as platéias cariocas, que perdurou por toda temporada. O mesmo êxito se repetiria em São Paulo, tanto para a Ba-Ta-Clan Preta como para a Negra de Revistas.

Tamanho sucesso, contudo, não foi suficiente para silenciar os discursos racistas que, desde a época dos Batutas, abundavam na imprensa carioca. Ao contrário, algumas das notas que comentavam a enorme procura de ingressos para os espetáculos da Companhia Negra não deixavam escapar certa ponta de ironia. Assim, depois de noticiar que a sala do Rialto estivera “absolutamente cheia” durante o espetáculo de estréia, o crítico teatral do *Jornal do Commercio* complementa: “fazendo parte da assistência, segundo nos informaram, parentes de todos os artistas”⁶⁶. Vale lembrar que, na época, era praxe entre os colunistas teatrais nomear as “figuras ilustres” presentes na platéia, donde o comentário sobre a presença de “parentes” (certamente, tão negros quanto os que figuravam no palco) soa antes como pilhéria⁶⁷. Outros jornalistas eram

⁶² *Folha da Manhã*, 10/11/1926.

⁶³ No dia 21 de novembro, a imprensa anuncia que, em Mogi das Cruzes, “foram affixados cartazes de propaganda anunciando a estréia da revista *Na penumbra*” (*Folha da Manhã*, 21/11/1926).

⁶⁴ *O Globo*, 3/8/1926. Vale lembrar que, na época, os espetáculos eram realizados por sessões, em geral duas ou três por dia (daí as *duas* enchentes que tomaram o Rialto).

⁶⁵ Vale lembrar que as revistas, dada sua natureza, eram produções efêmeras. Algumas delas não ultrapassavam mais de uma semana em cartaz.

⁶⁶ *Jornal do Commercio*, 1/8/1926.

⁶⁷ Ao longo da temporada, contudo, os jornais noticiariam a presença de grandes “personalidades” entre os espectadores da revista, tais como Carlos de Campos, governador de São Paulo, e Prudente de Moraes Neto, que elogiaria a Companhia na *Revista do Brasil* (CABRAL, op. cit., pp. 108-9)

menos ambíguos, como aquele de *O Malho*, que sugerira aos espectadores equiparem-se com “máscaras contra gases asfixiantes”, caso desejassem visitar a caixa do Rialto⁶⁸. Esse mesmo tom de chacota, muitas vezes carregado de conotações racistas, pôde ser observado em outros semanários da época⁶⁹.

A maior parte das críticas, contudo, centrava-se em julgamentos “técnicos”, referindo-se ora ao luxo da montagem⁷⁰, ora à afinação das vozes ou à atuação de atores e músicos, em geral elogiados – e, às vezes, não sem espanto, como se a justeza e o apuro do espetáculo não condissessem com a cor dos artistas. É o caso de Mário Nunes, que assim descreve a surpresa da platéia (que parece ter sido, também, a sua):

Certo o numeroso público que afluiu ao teatro cuidava de divertir-se com o ridículo e o grotesco de tão estranho elenco, mas depressa se convenceu de que ia assistir a um espetáculo interessante, pela maneira correta por que ia ele se desenrolando, com alguns ditos de espírito da *comperage*, números de canto e dança bem executados e marcados, e até mesmo revelação de pendoros artísticos que deixavam a melhor das impressões.⁷¹

Outro elemento ressaltado pela imprensa da época era a modernidade da Companhia Negra – que, em diversos aspectos, aproximava-se das congêneres estrangeiras. Ainda por ocasião das primeiras apresentações de *Tudo preto*, o jornal *O Globo* ressaltou a “excentricidade” da revista, que teria proporcionado à platéia carioca “uma noite de curiosidades interessantes”. A comparação com o teatro moderno francês e norte-americano tornava-se, assim, inevitável: “As grandes capitais apreciam muito as excentricidades no palco. O Rio de Janeiro, que é uma grande capital, não há de fugir à regra.”⁷² A mesma percepção se repetiria em São Paulo. Por ocasião da estréia de *Tudo negro*, a imprensa paulista destacou a natureza “bizarra” e o caráter “original e divertido” da peça⁷³, encenada por um “excêntrico e interessante elenco”⁷⁴.

Com efeito, nenhuma das duas companhias negras procurou ocultar o modelo francês em que haviam se inspirado. Seus anúncios ressaltavam a originalidade de suas

⁶⁸ *O Malho*, 21/8/1926, p. 18.

⁶⁹ Cf. GOMES, Tiago de Melo. “*Como eles se divertem*” (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. (Tese de doutoramento). Campinas, IFCH-Unicamp, 2003, p. 296. O autor chama atenção para o fato de as críticas racistas concentrarem-se nas revistas – as quais, diferentemente da imprensa diária, dirigiam-se a um público mais elitizado, e mais propenso, talvez, a esse tipo de discurso.

⁷⁰ Quase todas as notícias da imprensa fazem referência aos “lindos *scenarios*” e “guarda-roupas luxuosos” de Jaime Silva.

⁷¹ *Jornal do Brasil*, 1/8/1926.

⁷² *O Globo*, 3/8/1926. Um mês após a estréia da Companhia, a revista *Careta* fez o mesmo tipo de comparação: “Não foi sem um sério motivo que no Rio de Janeiro se fundou uma ‘companhia negra’. O exemplo, como sempre se sucede, nos veio de Paris.” (28/8/1926, *apud* GOMES, op. cit., p. 285).

⁷³ *Folha da Manhã*, 21/10/1926.

⁷⁴ *Folha da Manhã*, 28/10/1926.

revistas, dando destaque à presença de *jazz bands* e *black girls* e ao ineditismo, no Brasil, daquele tipo de espetáculo. Tiago de Melo Gomes chamou a atenção para o fato de a Companhia Negra iniciar suas atividades exatamente na mesma época em que a francesa Ba-Ta-Clan figurava, pela terceira vez, nos palcos cariocas⁷⁵. O próprio nome da *troupe* dissidente, Ba-Ta-Clan Preta, era uma clara alusão à homônima parisiense, já bem conhecida do público brasileiro. A estrela da companhia, por sua vez, utilizava o cognome “Vênus de Jambo”, tomado por empréstimo de Josephine Baker. As impressões causadas no Brasil pela representação de *La revue nègre* nos palcos parisienses, aliás, foram sintomaticamente lembradas pela imprensa à época da estréia de *Tudo preto*:

Imagine-se uma revista, representada por atores negros e vestidos de cores berrantes, com uma orquestra de manicômio no cenário, a tocar *one-step*, acompanhado de um vozerio infernal, entre decorações estilizadas que oferecem perspectivas de “arranha-céus” vistas por olhos de bêbado, ou cabanas tropicais à luz de uma lua absurda; acrescentem a isso muitas contorções de macaco, desnudezas de ébano maquiadas, caricaturalmente, um canto nostálgico de emigrante, todos os contrastes, todas as incoerências... e não se terá ainda feito uma idéia exata.

Mas a gente ri e aplaude; os artistas riem; todo o mundo ri... Século XX, Paris, ultracivilização. Porque não se trata de um aspecto selvagem, segundo poder-se-ia supor e segundo dão a entender os reclames hiperbólicos. A Revista Negra possui requintes sutis e sua selvageria passou pelo cadinho colonizador, falando inglês; os comediantes que tomam parte nela reduzem-se a uns indivíduos corretos, de pele escura, que ensaiam conscienciosamente seus números; seus atavios extravagantes estão de acordo com a mais moderna estética; o conjunto possui uma coesão, uma coesão adrede desarticulada, tal como a arte “futurista”, a “*troupe*”, o cenário, os instrumentos filarmônicos, enfim, vêm de Nova York, cidade do progresso mecânico e palpável⁷⁶.

“Selvageria” civilizada, “coesão desarticulada”, tudo “de acordo com a mais moderna estética”: esse mesmo tipo de “contraste”, aparentemente incoerente (e, no entanto, “conscienciosamente” ensaiado), apareceria, em menor escala, em alguns dos quadros de *Tudo preto*. Como naquele estrelado por *miss Monque*, uma vedete barbadiana que “se exhibio numa curiosa dansa africana, trajada de Pelle Vermelha”⁷⁷. Outro número bastante aplaudido, segundo a imprensa, foi o de Rosa Negra, estrela da Companhia, que se apresentava como a “Mistingett brasileira”⁷⁸, numa clara alusão à vedete francesa, porém acrescida de brasilidade. E se é verdade que entre os números

⁷⁵ GOMES, op. cit., p. 303.

⁷⁶ *A Notícia*, 1/8/1926, apud GOMES, op. cit., p. 286.

⁷⁷ *Jornal do Commercio*, 1/8/1926, p. 8.

⁷⁸ *O Paiz*, 1/8/1926.

musicais da peça figuravam gêneros brasileiros – como o grande sucesso de Sebastião Cirino, o samba *Cristo nasceu na Bahia* –, não menos relevante era a presença das danças estrangeiras, aclamadas pelo público e destacadas pela imprensa. Já na Ba-Ta-Clan Preta, a principal atração ficava por conta de Pixinguinha e sua *jazz band*, que apresentavam, indistintamente, choros e gêneros estrangeiros. As danças modernas e selvagens também fizeram enorme sucesso na temporada paulista, entre elas um “puro e autêntico *charleston*”⁷⁹, além de uma “dansa fantasia de pretos a quatro figuras”⁸⁰.

Por outro lado, todos esses elementos “modernos” mesclavam-se às tradicionais convenções⁸¹ do teatro de revista, já velhas conhecidas do público brasileiro. *Tudo preto*, como boa parte das revistas da época, era formada pela sucessão de quadros episódicos (*sketches*), que tinham como fio condutor as figuras dos *compères*⁸². Estes permaneciam o tempo todo no palco, anunciando, assistindo e comentando cada um dos episódios, nos quais se apresentavam um ou mais personagens-tipos. Um deles era a figura do português, “o eterno e estafado português das revistas”⁸³, representado, conforme dissemos, pelo único ator branco do elenco. Figuras típicas como a “baianinha faceira” e a “mulata pernóstica” também marcariam presença nos quadros de *Tudo preto*. Talvez por isso um jornalista de *O Paiz*, destoando do resto da imprensa, tenha afirmado, logo na estréia, que “a peça nada tem de original”⁸⁴. Na verdade, o crítico parecia frustrado em suas expectativas, dirigidas não à “excentricidade” da Companhia, mas a seu caráter “genuinamente brasileiro”. Com efeito, uma semana antes da estréia de *Tudo preto*, o mesmo *O Paiz* anunciara que a “nossa modinha” seria a principal atração da revista: “Em *Tudo preto*, que será a peça de estréia da Companhia Negra de Revistas, a apresentar-se ao nosso público por todo o mês corrente, a **nossa modinha**, no que ela tem de mais suave e melodiosa, por parte dos **artistas e defensores desse lindo original**, é cantada e exaltada em todos os tons.”⁸⁵

Notam-se, aqui, os mesmos adjetivos usados por parte da imprensa, alguns anos antes, para qualificar os “Oito Batutas” e sua música regional: “suave” e “melodiosa”;

⁷⁹ *Folha da Manhã*, 22/10/1926.

⁸⁰ *O Estado de São Paulo*, 11/11/1926.

⁸¹ Sobre as convenções do teatro de revista brasileiro, ver: MONTEIRO, Neyde Veneziano. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, São Paulo: Pontes, Ed. da Unicamp, 1991.

⁸² O texto completo da revista encontra-se nos Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, caixa 40, nº 891. Agradeço a Ana Karícia Machado Dourado o acesso à cópia digitalizada do texto.

⁸³ *O Globo*, 3/8/1926.

⁸⁴ “Artes e artistas”, *O Paiz*, 1/8/1926.

⁸⁵ *O Paiz*, 27/7/1926, apud GOMES, op. cit., p. 292. (grifos meus)

“**nossa** modinha”, “lindo **original**”. Tal vocabulário evidenciava a relação imediata que se estabelecia entre os negros brasileiros e certa tradição cultural, tida ao mesmo tempo como “autêntica” e “ancestral”.

Pois bem, conforme o anunciado, a modinha realmente apareceu em um dos quadros de *Tudo preto*. Mas, para tristeza do colunista, não em sua forma “original”, tal qual era difundida pelos *antigos* Batutas, trajados à sertaneja. Em *Tudo preto*, como em outras revistas da época⁸⁶, aquele gênero brasileiro se transformaria num *personagem*, que, de violão em punho, cantava as suas próprias belezas, numa poética auto-referente:

Eu sou a modinha
Da minha terra fagueira
Sou um bocado de saudade
Sou a modinha brasileira.⁸⁷

A modinha deixava de ser, assim, uma expressão “legítima” e “ingênuas”, para se tornar mais um “tipo” do teatro de revista, como a mulata ou a baiana. E, mesmo se tratando de um tipo brasileiro, já não era mais vista como mera transposição da cultura autêntica das ruas diretamente para os palcos. Ninguém supunha que Araci Côrtes ou Ascendina dos Santos fossem “baianas de verdade”; embora acreditassem piamente que os Batutas eram, senão legítimos sertanejos, ao menos seus melhores representantes, mesmo quando exibidos em espetáculos de variedades.

É provável que houvesse a intenção, por parte do autor do texto, de associar o gênero-personagem a certas “raízes africanas” da música brasileira. Não por acaso, ao final do número musical exibido pela Modinha, um dos *compères* afirmava: “Sim senhor! Na verdade a modinha reflete toda a alma sentimental e nostálgica da nossa raça!” Outros tipos identificados como “negros”, tais como a “Preta Africana” (“aquela que produziu os nossos magníficos produtos... Puro café sem mistura... a **nossa** Vovó”) e a “Mãe Preta” (homenageada na apoteose* do segundo ato), reforçam essa identificação da ancestralidade africana à brasilidade. Por outro lado, intercalados com esses “tipos” ancestrais, apareciam personagens altamente contemporâneos, normalmente reservados a atores brancos, tais como o “almofadinha” e as “melindrosas”, que em *Tudo preto* eram caracterizados como negros. Tiago de Melo

⁸⁶ Devo essa informação a Ana Karícia Machado Dourado, que vem pesquisando a presença de certos “tipos” do teatro de revista brasileiro.

⁸⁷ *Apud* GOMES, op. cit., p. 318.

* apoteose (do grego *apotheosis*, divinização): quadro de encerramento. Durante muito tempo, as apoteoses da revista tinham como tema a exaltação à pátria (MONTEIRO, op. cit.).

Gomes parece acertar quando afirma que, ao incorporar tais personagens, a Companhia Negra não temia em associar afro-brasileiros à modernidade⁸⁸.

Se no Rio de Janeiro tal identificação com o “moderno” foi recebida (ao menos por parte da imprensa) em tom de chacota ou com certa indiferença, em São Paulo, ela deu margem a pelo menos duas outras leituras. A primeira, mais afinada com as discussões em torno da “pureza” e da “brasilidade” de manifestações culturais identificadas como “negras”, criticou a tendência da Companhia às “imitações sempre mancas do estilo europeu”⁸⁹. Talvez esperassem espetáculos menos “modernos” e mais “autênticos” (leia-se: identificados com certa cultura “genuinamente brasileira”). Por ocasião da estréia de *Tudo negro*, *O Estado de São Paulo* noticiou a “intensa curiosidade sobre a apresentação do elenco negro que, diga-se desde já, não é propriamente preto e sim chocolate, com tendência acentuada para os tons mais claros”. Nota-se, assim, a expectativa do jornalista em encontrar um elenco mais “escuro”, que ressaltaria ainda mais a originalidade da companhia⁹⁰. Essa expectativa é reforçada logo em seguida, no comentário sobre a orquestra, que “não colaborou como deveria para valorizar inteiramente o meritório esforço dos artistas de cor, os quais **devem ser apresentados, principalmente, como improvisadores de um genero estranho, é certo, mas que não deixa, entretanto, de ter atracções para os apreciadores da especialidade**”. Mais à frente, o jornalista explica sua frustração: “musica insignificante, sem traços originais, quando seria facil, entretanto, aproveitar muito melhor as tendencias naturais do pessoal da companhia, fazendo-os interpretar **trechos de feitio regional**”⁹¹. Essa mesma demanda por “brasilidade” se repetiria em relação à Ba-Ta-Clan Preta, que contava, a seu favor, com a presença de Pixinguinha, velho conhecido do público paulista. Embora não tenha gostado em quase nada da peça, valendo-se por vezes de um discurso racista, o crítico do *Correio Paulistano* não poupou elogios à “maneira lindamente brasileira” com que o flautista “executou uns choros na sua flauta mágica. Que gostosura nacional!”⁹². Notando a boa receptividade do público, a Ba-Ta-Clan mandou anunciar, nas notas subseqüentes publicadas pela

⁸⁸ GOMES, op. cit., p. 323.

⁸⁹ *O Estado de São Paulo*, 12/11/1926.

⁹⁰ *Jornal do Brasil*, 1/8/1926.

⁹¹ *O Estado de São Paulo*, 21/10/1926.

⁹² “Mais uma... de negros”. *Correio Paulistano*, 12/11/1926.

imprensa, que “a sucessão de números de musica característica e as dansas typicas constituem o exito dessa nova companhia”⁹³.

A presença de negros nos palcos brasileiros suscitou, ainda, uma segunda leitura da imprensa paulista – minoritária, é verdade, porém significativa. No dia seguinte à *première* da Ba-Ta-Clan Preta na cidade, a *Folha da Manhã* publicou uma crítica que destoava por completo dos outros jornais. Nem “excentricidade”, nem “números típicos”: o colunista esperava, sem muita esperança, o estabelecimento duradouro de um novo teatro, identificado, simplesmente, como “negro”:

Com relação aos elementos pretos que, entusiasmados com a victoria, em Paris, de Josephina Baker, neste paiz agora se dedicam ao palco, entendemos que sómente uma grande paciencia por parte dos organizadores e não menor vocação por parte dos organizados lograrão estabelecer, como **em caracter possivelmente definitivo, a arte negra de representar**. Depois, o teatro não vive de curiosidade. Indispensavel é que outros factores lhe garantam a existencia, tornando-o permanentemente praticável. (...) Fica, pois, de pé a seguinte pergunta: poderá o teatro negro no Brasil manter-se, contando quasi que exclusivamente com a presença de brancos de elite?⁹⁴

O colunista tomava como exemplo os Estados Unidos, onde havia “mais de uma companhia de pretos, e não apenas de revista, que trabalham diariamente, numa applaudida e honrosa profissão”. Tais companhias, contudo, garantiam sua existência pela presença de um público próprio, “os varios milhões de negros que constituem uma cidade dentro do proprio Estado” – o que, certamente, não havia no Brasil. Por outro lado, o teatro negro europeu também não parecia ser um bom exemplo para o “teatro negro” brasileiro:

O exito de Josephine Baker em Paris é o exito excentrico de uma só artista realmente extraordinaria em tudo o que diz e faz. Não é o agrado artistico de um conjunto de pretos fazendo arte. E como Josephina Baker, ha outros elementos de cor que vencem em Paris, nos cafés-concertos, mas como numero de atração, que proporcionam ao *touriste* o eterno novo por elle procurado na Cidade do Prazer. A nossa democracia não distingue cores. Quem sabe, pois, si o teatro negro logrará deitar raízes por aqui.

Nem segregação de um teatro só de negros, nem excentricidade de um teatro para elites. Ouvem-se, aqui, os ecos discursivos da militância negra paulista, que proliferava em periódicos voltados para os “homens de cor” e via na Companhia Negra

⁹³ “Ribaltas e Projeções”, *Folha da Manhã*, 13/10/1926. Embora não se tratasse de um anúncio pago, é provável que o texto reproduzisse a resenha enviada pela própria companhia à imprensa local. Em geral, a crítica autoral aos espetáculos se restringia àquela publicada no dia seguinte à estréia.

⁹⁴ “Representando”, *Folha da Manhã*, 12/11/1926.

um índice de “evolução e progresso da raça” no país⁹⁵. A mera existência desse tipo de discurso num jornal de grande circulação como a *Folha da Manhã* aponta para o enorme leque de possibilidades que se abria para o negro no Brasil dos anos 1920, a *diversidade de discursos* dos quais poderiam se apropriar para se inserir na sociedade. Mas um só deles prevaleceu: o do negro como portador de “brasilidade”.

*

Tanto na *jazz band* “Os Batutas” como na Companhia Negra de Revistas e na Ba-Ta-Clan Preta, vemos Pixinguinha e outros artistas negros brasileiros atuarem no registro do “moderno” ao tentar reproduzir, em solo brasileiro, a “última moda” de Paris; ao incorporar novos sons (e ruídos) em suas criações; e ao propor, em sua *performance*, um outro *lugar* para o “homem de cor”, mais próximo daquele ocupado pelos negros “no estrangeiro”. Essa rápida incursão pelo “moderno” se encerra ainda nos anos 1920, quando os artistas negros se vêem obrigados a “retroceder” em suas investidas. Tal retrocesso se deve, em parte, à resistência das elites brasileiras. Nesse sentido, vale lembrar um último episódio relativo à trajetória da Companhia Negra, trazida à cena pelo pesquisador Orlando de Barros⁹⁶. Em 1927, a *troupe* foi contratada para uma excursão à Argentina e Uruguai. A notícia chegou à diretoria da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) como uma bomba. O então presidente da sociedade, Bastos Tigre, registrou em assembléia que tal excursão redundaria “em descrédito do nosso país, e a SBAT, como lhe cumpre, irá agir energicamente a fim de impedir a consumação desse atentado aos foros da civilização”. O que de fato aconteceu, pois na ata da assembléia seguinte, registrou-se uma “feliz solução” para o “caso dessa excursão ao estrangeiro, que não se realizará”⁹⁷.

Numa sociedade ainda fortemente marcada pelo preconceito racial, parecia não haver espaço para os negros que buscassem se inserir ou intervir na contemporaneidade. A eles caberia, apenas, o *mérito* de ter formado o “cadinho racial” do qual resultara o povo brasileiro, bem como a *missão* de reavivar as antigas “usanças e cantigas” da “escravaria africana”, conforme propunham os folcloristas da época. Daí, talvez, a distância entre o *new negro*, que começava a despontar nos Estados Unidos e na Europa, e o “homem de cor” brasileiro, cuja inserção social se respaldava,

⁹⁵ Ver, a respeito, *O Clarim da Alvorada* dias 22/8/1926 (“Nossos parabéns!”), 24/10/1926 (“Tudo preto”) e 14/9/1926 (primeira página).

⁹⁶ BARROS, Orlando de. “Pixinguinha contra os foros da civilização”. In: MIS-RJ, *Série Depoimentos: Pixinguinha*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997, pp. 27-38.

⁹⁷ Cf. *Boletim da SBAT* nº 37, julho/1927, *apud* BARROS, op. cit., pp. 31-2.

principalmente, em suas produções culturais, identificadas não como “negras” ou “mestiças”, mas, acima de tudo, “brasileiras”. Assim, depois de transitarem por regiões mais *dissonantes* em relação aos discursos dominantes, numa rápida *modulação* para novas sonoridades, Pixinguinha e alguns de seus colegas músicos se viram obrigados a retroceder em suas investidas, identificando-se novamente com o que havia de mais “genuíno” e “nacional” na música brasileira. Fechadas as portas para o tradicional universo do teatro, os negros encontrarão espaço num novo mercado, ainda não dominado pelos brancos: a indústria fonográfica, tema dos capítulos que se seguem.

**DA CAPO: PIXINGUINHA
E A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA**

6. Flautista ou flauteador?

Eu trabalhava. Honestamente. Tinha conseguido um lugar de travesti no teatro Casa de Sapê da Casa de Caboclo. Praça Tiradentes. Ganhava 15 mil réis por semana e andava com um sorriso que começava numa orelha e acabava na outra. Isso porque a minha pessoa sempre tinha desejado ser artista **porque artista era profissional e boêmio e eu era boêmio e queria uma profissão.**

Madame Satã. “Memórias”¹.

Em 1933, o jornalista e crítico carnavalesco Francisco Guimarães, mais conhecido como Vagalume, publicou uma coleção de crônicas intitulada *Na roda do samba*. Tratava-se, segundo o autor, de uma “respeitosa homenagem” aos criadores daquele que seria o mais brasileiro dos gêneros musicais. Após comentar o surgimento e a evolução das rodas de samba cariocas, o autor passa a elencar seus principais personagens, pertencentes às antigas e novas gerações. Ao descrever a vida nos morros – nascedouro dos grandes sambistas –, Vagalume distingue a “roda dos que trabalham, dos que trabalham muito”, daqueles que “levam a vida folgadoamente, confiados ou na autoridade que a valentia lhes impõe ou nas suas habilitações – *na roda do samba...*”². Curiosamente, o parágrafo do livro dedicado a Pixinguinha (que não era do morro, tampouco sambista) aproxima o artista do segundo grupo:

Temos na geração moderna, nomes de valor como: Alfredo da Rocha Vianna (Pixinguinha). É o homem da flauta mágica. É realmente um grande músico e musicista – o discípulo inolvidável de Irineu de Almeida. **Quisesse ele trabalhar** e com a inspiração que tem, seria o substituto de Paulino Sacramento, que já foi quem mais produziu nos últimos 20 anos. **Mas se Pixinguinha é bom flautista, é melhor flauteador...**³

Para um leitor desatento, acostumado à associação já naturalizada entre *malandragem* e música popular, o trecho passaria despercebido, não fosse o fato de Pixinguinha, no início dos anos 1930, encontrar-se no auge da profissionalização. Em 1929, fora contratado com exclusividade pela recém-inaugurada gravadora Victor, onde atuava como regente de orquestra e arranjador, recebendo um salário de Rs 1:200\$000 (um conto e duzentos mil réis), valor considerável para a época. O contrato também

¹ In: LUSTOSA, Isabel (org.). *Lapa do desterro e do desvario. Uma antologia*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001, p. 115.

² GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. 2ª ed. Rio, FUNARTE, 1978, p. 143.

³ Idem, *ibidem*, p. 92, grifos meus.

previa a gravação de seis músicas por ano “em solos de flauta ou outros solos aprovados”, com remuneração Rs 0\$200 (duzentos réis) por face gravada⁴. “Naquela época”, afirmou o flautista, “tive até automóvel!”⁵ Isso sem contar os direitos autorais recebidos com a venda de suas composições. Fora da gravadora, o músico atuava ainda no teatro de revista, tocando na Casa do Caboclo⁶, e em clubes noturnos, apresentando-se como solista de um conjunto no *dancing* Eldorado, na praça Tiradentes⁷. Também atuava como flautista e maestro em algumas rádios cariocas, como a Transmissora, estação pertencente à gravadora Victor, e a Mayrink Veiga, que o contrataria em 1937.

A todas essas atividades, vinha se somar o emprego público que obtivera naquele mesmo ano de 1933, em que Vagalume publicava seu livro. Por intermédio de Pedro Ernesto (interventor federal do Rio de Janeiro e grande admirador de Pixinguinha), o flautista foi nomeado fiscal da Limpeza Urbana Pública do Rio de Janeiro, pretexto para que formasse uma banda com os funcionários da repartição, o que de fato ocorreu com a Banda Municipal, atrelada à Guarda da cidade e subordinada aos militares. Sua atuação no cargo, que durou pouco tempo, foi comentada por seus biógrafos, Marília Barboza da Silva e Arthur de Oliveira Filho:

Como o litro de Ramos Pinto que ele bebia antes dos ensaios não combinasse absolutamente com a **disciplina militar da banda** e ele detestasse vestir a tal farda com perneiras de cano longo, poucos meses depois solicitou e conseguiu transferência para a carreira burocrática, que escalou, degrau por degrau...⁸

Os autores dão a entender que o álcool incompatibilizaria o flautista com a **disciplina** militar, mas não com a carreira burocrática, onde “escalou” diversos postos. Talvez porque o funcionário público fosse visto, no Brasil, como uma espécie de “malandro oficial”, a quem era permitido ascender sem trabalhar.

Na década de 1950, ainda como servidor público, Pixinguinha foi promovido a professor municipal, cargo em que se aposentou. Passou a dar aulas de música nos

⁴ CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997, p. 124.

⁵ Depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ, p. 66.

⁶ Inaugurada em 1932, a Casa do Caboclo funcionava no saguão do antigo teatro São José, única área que não fora devastada pelo incêndio do ano anterior. Segundo informações de Mário Nunes, o espaço era “a reprodução típica da morada do nosso tabaréu”, e pretendia atuar como o “centro coletor do folclore nacional, através de produções e artistas que mereçam divulgação e amparo”. (NUNES, Mário. *Quarenta anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956, vol. IV, pp. 67-8).

⁷ CABRAL, op. cit., p. 143.

⁸ SILVA, Marília Barboza da e OLIVEIRA FILHO, Arthur de. *Filho de Ogum bebiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998, p. 134. Os postos “escalados” pelo músico foram: escriturário, oficial administrativo, professor de música e canto e professor de artes. Em 1958, afastou-se da sala de aula e para atuar no SEMA (Serviço de Educação Musical e Artística) e na rádio Roquette-Pinto, sempre como funcionário (CABRAL, op. cit., p. 170).

colégios Vicente Licínio Cardoso e João Alfredo⁹, sendo que, neste último, também era regente da banda de alunos. Indagado, numa entrevista, se “chegou a lecionar” nessa época, o músico respondeu, assustado com a obviedade: “Que pergunta! Tinha que lecionar! Professor tem que lecionar!”¹⁰ O entrevistador (Jacob do Bandolim, não por acaso um dos profissionais mais disciplinados da música popular) parecia insinuar que o cargo era mero pretexto para que o músico obtivesse alguma renda fixa – o que, de certo modo, até podia ser verdade, mas não porque o flautista (como sugeria Vagalume) *não quisesse trabalhar*.

De fato, durante muito tempo, os trabalhos sobre música popular viram na *malandragem* (entendida como *rejeição ao trabalho formal e disciplinado*) a principal resposta dos músicos populares e das populações marginalizadas (em sua maioria, compostas por negros e mulatos) à nova realidade que surgia em seu entorno. Em um dos textos “clássicos” dessa linha interpretativa, Matinas Suzuki Jr. e Gilberto Vasconcellos afirmaram que, apesar de contemporânea à disseminação do trabalho assalariado e à formação da classe operária no Brasil, a canção popular brasileira teria nascido em “berço folgado”, desenvolvendo-se “à margem do trabalho pesado”, no “espaço meio esquisito” da dialética da ordem e da desordem¹¹. Nesse “lugar intermediário” reinaria a figura do malandro, cuja “aversão ao trabalho” foi interpretada pelos autores como “recusa constante à inserção na produção [capitalista]”, tão ou mais exploratória que o escravismo que a antecederia:

A antena do compositor popular logo percebeu que o trabalho assalariado possuía, no Brasil, “pequeno valor estrutural como fonte de realização da condição burguesa”, como diz Florestan Fernandes. Dessa forma, a malandragem torna-se a “única alternativa de sobrevivência numa sociedade cuja estrutura social converte o homem que trabalha num marginal econômico, empobrecendo-o dia a dia”¹².

A *temática* da malandragem (“assunto poético predileto de nosso compositor popular, nas décadas de 20 e 30 deste século”¹³), por extensão, foi interpretada pelos autores como mera *transposição*, para as letras de samba, das *experiências vividas* pelos

⁹ Escola Municipal João Alfredo era o novo nome dado ao Asilo dos Meninos Desvalidos (ver nota 42 do cap. 1).

¹⁰ Depoimento de Pixinguinha ao MIS, p. 75.

¹¹ SUZUKI Jr., Matinas e VASCONCELLOS, Gilberto. “A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira”. In: FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1984, T. 3, vol. 4, p. 505. Os autores se valem, aqui, do conceito de “dialética da malandragem”, desenvolvido por Antônio Cândido.

¹² Idem, *ibidem*, p. 511.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 505.

músicos. Tal interpretação, que seria reiterada por inúmeros autores ao longo de mais de duas décadas, era filha de seu tempo: vale lembrar que o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 foram marcados, no Brasil, pelo ressurgimento do movimento operário e pelo fortalecimento das “ideologias” de esquerda. Nesse contexto, os trabalhos acadêmicos sobre a música popular brasileira procuravam se afastar da bibliografia tradicional, que desvinculava a produção musical de um determinado período dos processos sociais que lhe eram correspondentes¹⁴. De fato, até então, como ressaltou Cláudia Matos, a temática da malandragem era vista como um simples “modismo” entre os compositores populares, e a figura do malandro como uma construção “mítica”, nada tendo a ver com a realidade social em que os compositores estavam inseridos¹⁵.

O que esses autores parecem ignorar é que os ideais de vida cantados pelo malandro (apologia ao ócio, negação dos valores positivamente elevados pelo trabalho, rejeição à disciplina etc.) não correspondiam, exatamente, à experiência social das camadas marginalizadas, para as quais o trabalho, mesmo quando irregular e informal, era prática constante¹⁶. Nesse sentido, acreditamos que o *discurso da malandragem*, longe de ser simples manifestação de resistência dos músicos populares, estivesse também permeado pela visão que as classes dominantes forjaram dos negros “desqualificados”. Não é à toa que essa temática, bastante antiga, ganhou força na música popular no momento em que o mundo do entretenimento se torna altamente competitivo, e passa a ser disputado pelos brancos de classe média – os quais, apesar de compartilharem da vida boêmia dos músicos negros, não eram vistos como malandros. É essa, em linhas gerais, a hipótese sustentada pelo historiador Alcir Lenharo, um dos primeiros autores a tecer uma crítica à interpretação sociológica da malandragem, em meados dos anos 1990. Ao buscar “redimensionar o papel do malandro e do meio artístico nos anos 40”, época em que a vida noturna e os redutos boêmios da Lapa já entravam em decadência, o autor propõe que a atuação da malandragem carioca seria, acima de tudo, uma “acirrada competição pela ascensão social no meio artístico”, um

¹⁴ O levantamento e a crítica à bibliografia que caracteriza o músico popular “malandro” como opositor a projetos de dominação, assim como a utilização de letras de música como explicitação de intenções neste sentido, são analisados em GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920*. (Dissertação de mestrado). Campinas, IFCH-Unicamp, 1998.

¹⁵ MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

¹⁶ Valho-me, aqui, de uma indagação feita pelo professor Arnaldo Contier em sala de aula, ao reconstituir o ambiente de um cabaré da Lapa nos anos 1930: dos porteiros que guardam a casa às coristas que enfeitam o palco, dos garçons que servem as mesas aos músicos que animam a casa, dos leões-de-chácara que “protegem” o estabelecimento aos técnicos e organizadores do espetáculo: quem **não trabalha**?

dos poucos espaços em que músicos negros podiam encontrar alguma acolhida. “Virar as costas para o mercado de trabalho”, conclui Lenharo, “nem sempre correspondia a uma opção”¹⁷.

A incorporação da população negra pela indústria de divertimento, notadamente pelo rádio, e sua articulação com o sistema de relações raciais que se estabelecia no Brasil foi estudada, principalmente, por sociólogos paulistas ligados à USP, a partir dos anos 50¹⁸. Entre os clássicos da bibliografia, destaca-se o trabalho de Florestan Fernandes, *A integração do negro à sociedade de classes*¹⁹. Segundo este autor, que tinha como preocupação explicar o desenvolvimento brasileiro tomando como modelo as etapas do capitalismo europeu, a passagem do sistema escravista para o trabalho livre deveria engendrar a consolidação da *ordem social competitiva*, em substituição à ordem escravocrata de caráter estamental, incompatível com o ideário liberal. No entanto, as mudanças estruturais por que passou a sociedade brasileira no final do século XIX foram acompanhadas pela permanência da ordem racial, obstaculizando a integração do negro à sociedade de classes até o início do século XX. Fernandes explora não apenas os fatores políticos e econômicos que teriam dificultado sua inserção, mas também os aspectos psicossociais e sócio-culturais desta barreira, oferecendo orientações para se compreender como se deu a entrada de negros e mulatos no mercado do entretenimento e por que as possibilidades de inserção social do negro no Brasil se restringiriam, desde então, ao campo da música e ao futebol.

Com efeito, apesar de inserida na lógica mercantil, a indústria do entretenimento que começa a se estruturar no Brasil das primeiras décadas do século XX não estava ainda totalmente permeada pelas relações capitalistas de produção²⁰. Essa “defasagem” entre o estabelecimento de uma indústria das diversões de caráter capitalista e a inexistência de uma ordem social competitiva (processos que na história do capitalismo ocidental ocorreram concomitantemente), pode ser notada na ambigüidade do lugar social dos primeiros sambistas e chorões: ao mesmo tempo em que se inseriam na sociedade de classes, participando de um sistema de divertimento organizado e capitalizado, mantinham relações paternalistas com os membros das elites, perpetuando

¹⁷ LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio. A trajetória de Nora Ney e João Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1995, p. 31.

¹⁸ Grande parte desses trabalhos foi estimulada pela Unesco, que na década de 1950 patrocinou uma série de estudos sobre relações raciais no Brasil.

¹⁹ FERNANDES, Florestan. *A integração do negro à sociedade de classes*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2 vols., 1978.

²⁰ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura popular e indústria cultural*. 5ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.

não apenas o sistema de favores, mas também a ordem racial que se constituía no período colonial. A relação entre capoeiras e políticos brasileiros, que se estendeu por praticamente toda a Primeira República, é um exemplo da manutenção de laços de patronagem herdados da ordem escravocrata. De certa forma, este mesmo tipo de relação se reproduzia no mecenato exercido por certos grupos sobre os músicos brasileiros, sendo paradigmática a relação entre o empresário e mecenas Arnaldo Guinle e os “Oito Batutas”, abordada no capítulo anterior, ou a patronagem de Pedro Ernesto com relação a Pixinguinha, alimentada mesmo após a plena profissionalização do artista.

Seguindo na mesma linha de Fernandes, e buscando dar voz aos participantes desse processo²¹, João Batista Borges Pereira, em trabalho sobre o rádio em São Paulo, afirma que “o negro fora aproveitado pelas condições surgidas nessa área de trabalho, graças a novas combinações culturais no plano estético-recreativo, que levaram à comercialização de um tipo de música ao qual ele esteve historicamente associado”²². Segundo Borges Pereira, o samba seria o principal gênero “negro” cuja comercialização proporcionaria a inserção dos músicos “de cor” no mercado de trabalho.

Muito antes da “valorização do samba”, contudo, os negros já ganhavam espaço no mundo do entretenimento, ainda que de modo informal e subalterno. Em parte porque, como bem observou Eric Hobsbawm em trabalho sobre o *jazz*, os negros aprenderam desde cedo a “entretar os brancos”, fosse para escapar das humilhantes formas de escravidão a que estavam submetidos, fosse porque os donos de escravos recrutassem os músicos dentre seus servos domésticos²³. Embora o historiador inglês se refira a uma situação específica (a dos negros norte-americanos no século XVIII), sua explicação é válida também para a realidade colonial brasileira, onde os senhores de engenho e fazendeiros recrutavam, algumas vezes, seus músicos entre os negros escravos²⁴.

Vale lembrar que, numa sociedade marcada pela estigmatização do trabalho (sobretudo o braçal), nenhum branco gostaria de desempenhar a função de *entertainer*, pelo menos não remuneradamente. Ao rememorar o surgimento, no final dos anos 1920,

²¹ Para explorar a problemática da relação racial no universo do rádio, o autor entrevistou diversos personagens (negros e brancos) da vida artística de São Paulo e do Rio de Janeiro, entre eles o próprio Pixinguinha.

²² PEREIRA, João Batista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Pioneira, EDUSP, 1967, p. 23.

²³ HOBBSAWM, E. J. *História social do jazz*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990, p. 57.

²⁴ TINHORÃO, *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 155 e ss.

do “Bando dos Tangarás” (um conjunto musical “só de brancos”, que contava entre seus membros com o jovem sambista Noel Rosa e o futuro radialista Almirante), o compositor, cantor e violonista João de Barro insiste nesse aspecto: “Nosso conjunto ajudou na aceitação da nova música porque **nós não tocávamos por dinheiro**. Participávamos de festas familiares e dos primeiros salões que iam aparecendo no Rio, porém **sempre como diletantes**.”²⁵

João de Barro, aliás, era o pseudônimo de Carlos Braga (também conhecido como Braguinha). Oriundo de uma família branca da classe média carioca, o músico ingressou no meio musical utilizando o nome de um pássaro, de forma a não comprometer sua imagem²⁶. Radamés Gnattali assinava como Véro em suas primeiras composições populares. Já Francisco Mignone, mais conhecido por sua atuação na área da música erudita, escondia-se sob o pseudônimo de Chico Bororó para compor valsas e batuques. Em São Paulo, o mesmo ocorreu com Marcelo Tupinambá, pseudônimo de Fernando Lobo²⁷, e tantos outros artistas, que usaram nomes falsos no exercício de suas atividades.

O desenvolvimento do mercado do entretenimento, contudo, veio alterar esse quadro. No final dos anos 1920, o estabelecimento da radiofonia e a expansão da indústria fonográfica no país criaram uma aura de *glamour* e dinheiro em torno do mundo do espetáculo, sobretudo o musical. O período foi marcado pela profissionalização de muitos boêmios e artistas que, direta ou indiretamente, já participavam do circuito do lazer e do entretenimento do Rio de Janeiro. Por um lado, essas mudanças ofereceram ao negro a possibilidade de inserção social, por meio não do *trabalho* – a que ele, de alguma forma, já tinha acesso – mas de uma *profissão*. Em pouco tempo, porém, os espaços de profissionalização abertos nesse novo nicho também seriam disputados pelos brancos de classe média, tornando-o altamente competitivo.

Não por acaso, datam dessa época os primeiros esforços do poder público para codificar as atividades associadas ao divertimento, que culminaram com a Lei 5.492 de

²⁵ PEREIRA, João Batista Borges. “O negro e a comercialização da música brasileira”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: USP, n. 8, 1970, p. 13 (grifos meus).

²⁶ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Francisco Alves, 1977, p. 44. Em 1929, contudo, o nome verdadeiro do cantor (Carlos Braga) já aparece em disco Parlophon, acompanhado pelo “Bando dos Tangarás” (revista *Phono Arte* n. 27, 15/9/1929, p. 22).

²⁷ O compositor adotou o pseudônimo em 1915, quando, ainda estudante da Escola Politécnica, foi censurado pelo diretor da faculdade, Paula Souza: “Não permito que aluno meu ande fazendo maxixes. Quem vai confiar num engenheiro que faz maxixes?” (SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuzana Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. 5ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2002, vol. 1, p. 55).

1928. Conhecida como Lei Getúlio Vargas, em referência a seu autor (na época, deputado pelo Rio Grande do Sul), a medida regulamentava as relações entre artistas e empresários, com o estabelecimento de contrato de trabalho e a garantia de direitos e deveres mútuos, além de dispor sobre a organização das empresas de diversões e sobre a propriedade autoral. O decreto vinha coroar os esforços de uma série de associações de classe que, desde a metade de década de 1910, vinha lutando pela profissionalização do meio artístico. Era o caso, por exemplo, da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais). Fundada em 1917, a sociedade tinha como principal objetivo defender os interesses dos autores e compositores teatrais diante da avidez dos empresários, que logo reagiram, fundando a SBET (Sociedade Brasileira dos Empresários Teatrais)²⁸. Em meados da década de 1920, além dessas duas associações, havia ainda uma série de pequenas agremiações que reuniam diversos profissionais ligados ao teatro, tais como o Grêmio dos Artistas Teatrais do Brasil, União dos Contra-Regras, a União dos Eletricistas Teatrais, União dos Carpinteiros Teatrais, União dos Pontos Profissionais, União das Coristas Teatrais do Brasil, Federação das Classes Teatrais do Brasil, Associação dos Críticos de Teatro²⁹.

Diante de tamanha profissionalização do meio artístico, como explicar a identificação de Pixinguinha, bem como de outros músicos e artistas negros, com a figura do “flauteador”, apregoada por Vagalume e reiterada, ainda que com ressalvas, por seus biógrafos?³⁰ Ou ainda, como entender que, no auge de sua profissionalização como artista, Pixinguinha tenha necessitado de um emprego público? A questão, pois, já não é mais sobre as causas da restrição do campo de trabalho dos negros aos espaços do entretenimento, e sim por que essa participação, tão bem-vinda até a virada dos anos 1930, foi sensivelmente diminuída no final daquela década. O mais provável é que, num momento em que o setor não estava de todo racionalizado, ainda era possível que alguns artistas negros participassem do *cast* das gravadoras e das rádios, sendo, no entanto,

²⁸ A SBET foi criada em 1925, tendo como sede o Teatro Lírico do Rio de Janeiro e como primeiro presidente o empresário José Loureiro – que, ao lado de Paschoal Segreto, morto poucos anos antes, foi dono dos principais teatros da cidade. A sociedade tinha por fim “a união de todos os empresários para a defesa mútua de seus interesses, *vis-à-vis* dos poderes públicos, dos artistas e de todas as sociedades de classe com as quais empresas tenham ou venham a ter ligações comerciais”. (NUNES, op. cit. vol. II, pp. 165-6). A instituição, entretanto, teve vida curta, desaparecendo logo em seguida, depois de uma tentativa fracassada de reorganizá-la em 1926.

²⁹ Cf. NUNES, op. cit., vol. 3

³⁰ Marília Silva e Arthur de Oliveira Filho, por exemplo, afirmam que Pixinguinha, “apesar de carioca, também sabia trabalhar em silêncio. E não era **tão** flauteador quanto falavam...” (SILVA e OLIVEIRA FILHO, op. cit., p. 132, grifos meus). Sérgio Cabral, por sua vez, ao tratar das dificuldades financeiras enfrentadas por Pixinguinha na década de 1940, explica: “tratava-se de um alcoólatra” (CABRAL, op. cit., p. 159).

rapidamente substituídos por artistas brancos ou ficando em segundo plano³¹. O destino de Pixinguinha, um dos primeiros artistas negros (ou talvez um dos únicos) a ocupar papel de destaque na indústria fonográfica, sendo logo em seguida posto de lado, parece bastante ilustrativo desse processo.

³¹ No já citado trabalho sobre o negro no rádio em São Paulo, Borges Pereira mostra como, em muitos casos, o negro ocupava postos subalternos nas empresas de radiofonia.

7. Rumo à profissionalização

7.1. O mercado de trabalho e o músico popular

Vimos como a profissionalização do artista popular, o músico em especial, era ainda incipiente nas duas primeiras décadas do século XX, quando se inicia a trajetória artística de Pixinguinha. Malgrado a ampliação do circuito de produção e consumo da música popular, as condições de trabalho e remuneração de compositores e instrumentistas eram ainda precárias.

A indústria fonográfica, que dava seus primeiros passos com o processo mecânico de gravação, tinha suas limitações, tanto no que diz respeito à produção e consumo, dado seu alto custo, como no tocante ao conteúdo dos discos, visto que, em função das restrições técnicas, apenas uma gama reduzida de instrumentos e vozes podia ser registrada em cera. Além disso, o que se ganhava com a gravação das antigas “chapas” não era muito: em se tratando de instrumentistas, um pequeno cachê pela execução das músicas e, no caso dos compositores, o montante da venda dos direitos autorais, valor que variava em função do sucesso da composição e da notoriedade do artista. Segundo documentos da Casa Edison, em 1918, Pixinguinha teria vendido os direitos de sua valsa *Rosa* a Frederico Figner por Rs 20\$000 (vinte mil-réis) – valor irrisório, se considerarmos que na mesma época o cachê de um músico instrumentista, para cada “trabalho avulso”, girava em torno de Rs 5\$000 (cinco mil-réis)¹, que era também o preço de um disco. Já no ano seguinte, o flautista receberia a quantia de Rs 150\$000 (cento e cinquenta mil-réis) pela venda, ao mesmo editor, do samba *Já te digo*, um dos maiores sucessos daquele carnaval. Outras composições do flautista, como o tango *Carne assada*, foram simplesmente *cedidas* ao editor, recebendo em troca, apenas, a notoriedade promovida pelo registro fonográfico².

As músicas registradas em disco passavam, então, a ser propriedade exclusiva da gravadora, por contrato firmado com os artistas, que nada mais recebiam além do valor estipulado na primeira negociação³. O sistema de *compra de direitos*, aliás, já era

¹ Era esse o valor estipulado em 1907 pela tabela do Centro Musical do Rio de Janeiro. Com a mesma quantia, por exemplo, era possível adquirir uma cadeira “popular” para a ópera *La Gioconda*, no Carlos Gomes. (ESTEVEES, Eulícia. *Acorde e acordos. História do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro. 1907-1941*. Rio de Janeiro: Multiletras, 1996, pp. 20-1).

² FRANCESCHI, Humberto. *Memórias da Casa Edison*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. CD-ROM *Documentos*.

³ ESTEVES, op. cit., p. 54.

utilizado desde o século XIX pelos editores de partitura. Com o advento do fonógrafo, a prática se estendeu também ao disco, e a propriedade autoral das músicas passou a ser dividida em duas categorias: uma para a publicação impressa, outra para a gravação em “machinas fallantes, discos, cylindros, fitas, peças de taes machinas, por inventar ou já inventadas”. Quando as músicas gravadas fossem inéditas, o proprietário da gravadora passava a dispor também sobre os direitos da edição impressa, se assim lhe conviesse. Isso porque, contratualmente, os direitos autorais lhe eram transferidos “exclusiva e irrevogavelmente para todo e qualquer fim, podendo fazer uso delles onde lhe convier”. Já no caso das composições anteriormente editadas em partitura, o contrato restringia a cessão de direitos para o registro fonográfico⁴.

A situação só melhoraria, ligeiramente, a partir de 1924, com a promulgação do Decreto 4.790, quando os direitos autorais passaram a ser pagos de acordo com o número de partituras impressas ou de chapas prensadas⁵. A remuneração para gravação variava, então, entre 100 e 300 réis por face gravada, e era controlada através da numeração dos selos dos discos⁶. Como as tiragens giravam em torno de 250 discos (considerava-se um “grande sucesso” as que chegassem a 1000 unidades), os compositores recebiam, a cada prensagem, entre Rs 25\$000 e Rs 75\$000 por música gravada.

O teatro musicado, por sua vez, empregava um número relativamente pequeno de músicos, dado que suas orquestras (quando havia) não eram grandes⁷. Somava-se a isso o fato de o mercado de trabalho teatral ser praticamente monopolizado pelos “professores” de música, como se auto-intitulavam os instrumentistas filiados ao Centro Musical do Rio de Janeiro, agremiação composta, em sua grande maioria, por músicos de formação erudita. Atuando como uma espécie de sindicato dos músicos cariocas – *status* que adquiriu somente em 1941, após a Lei de Sindicalização de Getúlio Vargas – o Centro tabelava os valores dos cachês e regulava a contratação de orquestras pelos

⁴ Todas as citações foram retiradas dos documentos digitalizados da Casa Edison (FRANCESCHI, op. cit, CD-ROM *Documentos*).

⁵ NUNES, op. cit., vol. 2, p. 108. Esse mesmo decreto reconhecia oficialmente a SBAT como associação arrecadadora dos direitos autorais de execução de peças de teatro e música (teatral ou não).

⁶ “A partir de 1920, passaram a ser fornecidos blocos contendo selos. O autor os destacava, colava na etiqueta da face do disco onde se encontrava sua composição, e os assinava. A quantidade de selos no bloco correspondia ao número de cópias da primeira prensagem.” (FRANCESCHI, op. cit., p. 221).

⁷ Até o início do século XX, as companhias dramáticas contratavam sextetos para atuarem em seus espetáculos. Em 1907, por iniciativa do Centro Musical do Rio de Janeiro, tais conjuntos foram substituídos por pequenas orquestras de 10 e, mais tarde, de no mínimo 15 elementos. (ESTEVEZ, op. cit, p. 18).

principais teatros da cidade⁸, estipulando quantos e quais os instrumentos deveriam ser admitidos em cada tipo de espetáculo. Embora não fosse proibida, a participação de músicos populares no Centro era, no mínimo, dificultada: para se filiar, o instrumentista deveria ser indicado por um membro associado e comprovar sua competência na área, por meio de diploma acadêmico ou prova de aptidão. Em 1911, uma leva de instrumentistas ligados à música popular (entre eles artistas de renome, como Paulino Sacramento e Ernesto Nazareth) foi suspensa e logo depois eliminada da sociedade “por ter procedido em desacordo com as nossas leis”⁹. Quanto ao trabalho de compositor, arranjador e maestro de burletas e operetas, vale lembrar que este exigia um conhecimento musical muito acima da média, sendo monopolizado, em sua fatia mais rentável (os grandes sucessos da praça Tiradentes), por alguns poucos profissionais, como o próprio Paulino Sacramento (readmitido no Centro Musical por pressões do empresário Pascoal Segreto), Assis Pacheco, Roberto Soriano, Maurício Braga e Bento Moçurunga¹⁰. Daí se compreende porque Pixinguinha, malgrado seu vasto conhecimento em composição e orquestração, teve uma atuação tão limitada nessa área¹¹.

Associada ao teatro de revista, e também aos sucessos do carnaval, havia ainda a edição de partituras. Apesar de lucrativa para os donos das casas editoras, a venda de música impressa não trazia dividendos aos compositores populares, sobretudo aqueles que não eram ligados ao teatro. Mesmo após a fundação da SBAT, que desde seus primórdios também arrecadava os direitos sobre a comercialização da chamada música *não-teatral*, os compositores populares permaneceram desamparados no controle sobre a venda de suas obras. Vale lembrar que existiam duas tabelas de arrecadação na SBAT: uma para o “grande” e outra para o “pequeno direito”, o primeiro referindo-se à autoria

⁸ Entre os empresários que mantinham uma relação de fidelidade com o Centro figuravam, por exemplo, Pascoal Segreto, dono do São José, e José Loureiro, dono do teatro República.

⁹ ESTEVES, op. cit., p. 27. Em geral, os músicos eram punidos por cobrarem honorários inferiores aos da tabela ou trabalharem em parceria com músicos não-associados. Curiosamente, naquele mesmo ano de 1911, Paulino Sacramento contratou o flautista-mirim Pixinguinha (que só se afiliaria à sociedade em 1926, ao ingressar no Instituto de Música) para substituir o veterano Antônio Maria Passos (associado ao Centro), episódio citado no primeiro capítulo deste trabalho. Não se pode afirmar que tenha sido essa a causa da demissão do maestro, mas há fortes indícios para que aventemos essa hipótese.

¹⁰ A preponderância dos interesses dos diretores de orquestra no meio musical e teatral da época gerou um forte descontentamento entre os instrumentistas associados do Centro Musical (ESTEVES, op. cit., pp. 80-1).

¹¹ Além de orquestrador e regente da Companhia Negra de Revistas, Pixinguinha atuou, ainda, como compositor teatral. Segundo depoimento do próprio compositor, compôs para quatro peças do gênero: uma opereta (*Flor de tapuia*), um melodrama (*O impossível da vida*), e duas revistas (*O que o rei não viu*, feita por ocasião da visita ao Brasil do rei da Bélgica, e *Assim é que é*). Tratava-se, contudo, de atividades esparsas.

de peças teatrais, o segundo da execução de músicas populares e de fragmentos de cena (*sketches*), aproveitados em teatro de revista¹². Os sócios de pequeno direito eram, em sua maioria, negros e mulatos, oriundos das áreas marginalizadas da cidade, num enorme contraste com os sócios autores¹³. Para eles, a edição de partituras possuía antes um valor simbólico (o de ver impressa e circulante uma obra de sua autoria) do que monetário e, por si só, não trazia garantia nenhuma de sobrevivência¹⁴.

Restava o cinema, o principal responsável pela ampliação do mercado de trabalho e pela profissionalização do músico popular no Rio de Janeiro. É que a projeção de filmes mudos, como já vimos, demandava a execução de música ao vivo, que nos teatros de subúrbio era assumida pelos chamados “pianeiros” e, nas elegantes salas do centro da cidade, por orquestras de pequeno ou médio porte¹⁵. Nesses estabelecimentos, a participação de músicos populares era mais bem aceita – até porque o controle do Centro Musical sobre suas atividades era diminuto. Em geral formadas por violino, violoncelo, contrabaixo, clarinete, flauta e piano, as orquestras eram ampliadas durante a exibição das grandes produções, agregando piston, percussão e, às vezes, até mesmo coro¹⁶. Alguns cinemas, como o Odeon, possuíam duas salas de projeção: quando havia muita procura, ambas funcionavam, exigindo, assim, duas orquestras a tocar concomitantemente. E ganhava-se bem nesses conjuntos. Em depoimento ao radialista Lourival Marques, o percussionista Luciano Perrone afirmou que, em 1922, recebia Rs 18\$000 por dia (Rs 9\$000 na *matinée*, Rs 9\$000 na *soirée*) para tocar na orquestra do Cine Odeon, sendo que “com Rs 30\$000, Rs 40\$000, você comprava mantimento para encher a casa o mês inteiro”¹⁷. Por fim, havia o palco das salas de espera, que, em geral restrito a músicos “eruditos”, oferecia também oportunidades a populares de renome, como foi o caso dos “Oito Batutas”.

¹² BARROS, op. cit., p. 288. Vale lembrar que essa divisão não era específica da SBAT, mas herdada das primeiras sociedades autorais que surgiram na Europa.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 291.

¹⁴ A biógrafa do sambista Ismael Silva – um dos sócios de pequeno direito – apresenta os valores que eram repassados ao compositor pela SBAT. Em maio de 1930, numa arrecadação bruta de Rs 21\$990, Rs 13\$220 foram pagos à editora Carlos Wehrs, Rs 6\$020 à Casa Vieira Machado, Rs 0\$330 ficaram retidos na própria SBAT, sendo repassados ao artista, apenas, Rs 2\$420. (SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio. O sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995, p. 15).

¹⁵ Depoimento de Luciano Perrone a Lourival Marques. Coleção Rádio Nacional, MIS-RJ. Editado pela Collector's (Série Depoimentos). A respeito da música de cinema do Rio, ver também: PINTO, Aluysio Alencar. “Ernesto Nazareth/ Flagrantes.” *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, n. 6, pp. 38-46, 1963.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

A importância da cena muda era tão grande para o nascente mercado de trabalho musical que, quando se dá sua substituição pelos filmes falados (os chamados *talkies*), no final da década de 1920¹⁸, instaura-se uma verdadeira crise no setor. Segundo entrevista concedida por um “conhecido professor” a um jornal da época, chegava a 500 o número de músicos desempregados no Rio de Janeiro. “Só nos seis cinemas da Cinelândia, há cerca de noventa. Actualmente, só encontram trabalho os que tocam nos theatros e serviços avulsos.”¹⁹ A grande vilã, segundo o entrevistado, era a “famosa vitrola orthophonica”, que passou a substituir as orquestras da sala de projeção. Vale lembrar que os primeiros filmes falados eram sonorizados pelo sistema Vitaphone: os sons (falas e músicas) eram gravados em discos de 78 RPM e reproduzidos pelas vitrolas em sincronia com os movimentos dos lábios de cantores e atores²⁰.

Diante da gravidade do caso, o Centro Musical do Rio de Janeiro encaminhou um ofício ao prefeito da capital requerendo “que em todos os cinemas que prescindam de orquestras para o seu funcionamento, por exibirem filmes falados ou sonoros, sejam os impostos aumentados em proporção tal que lhes acarrete despesa superior a que fariam mantendo orquestras com um mínimo de quinze figuras.”²¹

Solicitava-se, ainda, a isenção de impostos relativos à exibição de música para aqueles estabelecimentos que contratassem conjuntos de no mínimo cinco componentes, bem como a obrigatoriedade da exibição de orquestras em espetáculos realizados nos teatros da municipalidade. O fato é que as solicitações não foram atendidas e, alijados de seus antigos empregos, muitos músicos de cinema tiveram de encontrar novos meios de ganhar a vida. Situação semelhante ocorria em São Paulo²².

Curiosamente, o mesmo evento que provocara o desemprego de tantos instrumentistas de orquestra abriria novas frentes de trabalho para o músico popular.

¹⁸ O primeiro longa-metragem com acompanhamento musical sincronizado da história do cinema foi *Don Juan*, estreado em 1926. No ano seguinte, foi a vez de *The jazz singer*, primeiro filme sonorizado e falado, tendo se espalhado por todo o mundo. Em 1929, estréia o primeiro filme totalmente falado, *Luzes de Nova Iorque*. (SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. São Paulo: Martins, 1963, pp. 216-7).

¹⁹ “Os efeitos do cinema sonoro. Mais de 500 músicos desempregados no Rio – Considerações de um professor”. *Tribuna de Santos*, 21/1/1928.

²⁰ O sistema seria substituído, na década seguinte, pela utilização de uma banda sonora na própria película, sistema denominado Movietone. O primeiro filme feito nesse estilo, *Broadway Melody*, estreado em fevereiro de 1929 nos Estados Unidos e em junho do mesmo ano no Brasil. Os dois sistemas coexistiriam por algum tempo ainda.

²¹ ESTEVES, op. cit., p. 98.

²² MORAES, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas*. Rio de Janeiro: Funarte/Bienal, 1995, pp. 181-2.

Isso porque o advento da tecnologia eletromagnética de gravação²³, empregada pelas vitrolas, traria melhorias consideráveis para o mercado de discos brasileiro. Primeiro, pelo barateamento da produção, agora realizada em larga escala. Depois, pela sensível melhora na qualidade técnica, que ampliaria enormemente as possibilidades de gravação. O mesmo professor que atacara o uso das vitrolas no cinema reconhecia, com ressalvas, a importância da gravação elétrica para o meio musical:

– Realmente, muitos encontram meios de subsistência gravando discos. **Nem todos, porém.** Os pianistas e violinistas sempre têm que fazer. Entretanto, os demais, que só podem figurar em conjuntos, vêem-se em sérios embarços.

– *Acha que a vitrola prejudica os que trabalham nas fábricas de disco?...*

– A esses não. Aliás, o mal não está no disco nacional, porque este permite a vulgarização das canções brasileiras, das músicas típicas. **Os cinemas, porém, só importam os discos norte-americanos, que fazem guerra aos nossos assumptos.**²⁴

Vale lembrar que a intensa penetração de filmes falados norte-americanos no mercado nacional atiçara o espírito nacionalista dos membros da Academia Brasileira de Letras, que elaboraram e enviaram à Câmara um projeto de lei propondo a proibição da exibição de filmes sonoros representados em língua estrangeira, “em defesa do nosso idioma”²⁵. Os “assumptos” a que se referia o professor da entrevista não eram, contudo, os de cunho nacional, mas os da própria corporação, que há muito se via ameaçada pela música de *jazz*. Importante ressaltar que, dois anos antes, em 1926, o empresário da Companhia de Revistas Margarida Max, Marino Pinto, encaminhara uma carta ao Centro Musical solicitando que suas orquestras se adaptassem às “exigências da revista moderna”, organizando-se de forma “mais compatível com o gênero”, ou seja, no formato de *jazz band*. Argumentava o missivista:

Qual de vós em sã consciência artística será capaz de negar a supremacia do piano sobre o bombo num conjunto em que já figura a bateria moderna? Qual de vós será capaz de negar ainda a superioridade do saxofone sobre o fagote no conjunto em que são figuras de alta preponderância aqueles instrumentos, o trombone de vara e o pistom? É inegável senhores!²⁶

²³ Surgida em 1927, a nova tecnologia vem substituir as gravações mecânicas. Nessas, o som produzido em estúdio pelos cantores e instrumentistas era captado por um cone de metal e transmitido mecanicamente para a agulha gravadora, que criava um sulco na cera registrando-lhe o espectro do som. A partir de 1927, o antigo cone é substituído pelo microfone elétrico, muito mais sensível.

²⁴ *Tribuna de Santos*, 21/7/1928, grifos meus.

²⁵ Idem, ibidem. Vale lembrar que as reações nacionalistas contra o cinema falado não se restringiram ao Brasil. Durante as primeiras exibições de *Luzes em Nova York* em Paris, o público gritou: “Em francês!” “Em Londres, vaiou-se o sotaque ianque, então ridículo e quase incompreensível para o grande público britânico.” (SADOUL, op. cit., p. 217).

²⁶ ESTEVES, op. cit., p. 86.

Entre as críticas tecidas pelo empresário aos músicos da corporação, figura o “carrancismo conservador de certos professores que não querendo exercitarem-se nos instrumentos em voga, o que lhes seria relativamente fácil, prejudicando-se, teimam em não adaptarem-se às exigências da época”²⁷. Contudo, mesmo pressionados pelos empresários do setor, os dirigentes do Centro Musical mantiveram as antigas exigências para a contratação de orquestras, as quais deveriam contar com 15, 18, 20 ou 22 executantes, incluindo violinistas, violoncelistas, fagotistas, flautistas etc. O banjo, o saxofone, a bateria americana e o piano só poderiam ser admitidos como “extraordinários e, como tais, não seriam computados naqueles números”²⁸.

Pois bem, contornado o problema das *jazz bands*, os instrumentistas de orquestra se viram vencidos pelo disco. Dessa brecha se valeram imediatamente os músicos populares. Habitados a “tocar de ouvido”, eles se adaptaram muito mais rapidamente ao repertório e ao “swing” da música que então dominava o cenário internacional. Vale lembrar que as sonoridades típicas do *jazz*, “muito peculiares e essencialmente fonogênicas”²⁹, podiam ser registradas e reproduzidas em disco com grande “fidelidade” (ou seja, mantendo muitas das características sonoras que se escutava na performance ao vivo). O mesmo não ocorreria com a música de concerto nem com os gêneros de música ligeira executados pelas orquestras tradicionais, cujos timbres não eram captados com precisão. Daí o fato, ressaltado pelo professor, de que *nem todos* os músicos se beneficiassem do disco. Com efeito, como veremos, os principais instrumentos a participarem das primeiras gravações elétricas, a partir de 1927, seriam justamente o pistão, o trombone, o saxofone, o piano, o banjo, o violão e a bateria – justamente aqueles relegados a segundo plano pelo Centro Musical. Os violinos também receberiam algum destaque, sobretudo nas gravações de músicas lentas. Mas o fagote, o oboé, a trompa, a viola, o violoncelo e outros instrumentos sinfônicos foram condenados ao esquecimento.

²⁷ Idem, *ibidem*.

²⁸ Idem, *ibidem*. O protecionismo do músico nacional, contudo, não era exclusiva da realidade brasileira. Na França dos anos 1920, onde as *jazz bands* proliferavam muito mais rapidamente que no Brasil, foram tomadas medidas semelhantes. Em 1922, anos em que os “Batutas” estiveram por lá, os músicos franceses exigiam do governo que a participação de instrumentistas estrangeiros nas orquestras da cidade se limitasse a 10%. Também conseguiram liberar os estabelecimentos cujo foco principal não fosse a música e a dança da taxa de 10% cobrada pelo governo (BASTOS, Raphael de Menezes. “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 20, n. 58, junho de 2005, p. 182).

²⁹ *Phono-arte*, n. 27, 15/9/1929, p. 1.

Há os que enxergam numa mudança tecnológica apenas toda a revolução social, cultural e econômica que se segue. No caso da gravação elétrica, atribui-se a ela não só o desemprego dos músicos de orquestra e a plena profissionalização dos músicos populares, mas também a responsabilidade pela guinada na racionalização empresarial do circuito de lazer das grandes cidades brasileiras, concentrado, à época, no eixo Rio–São Paulo. De fato, as transformações promovidas pelas gravações elétricas no mercado musical brasileiro, como veremos, foram profundas³⁰. Mas se o impulso inicial foi tecnológico, as mudanças que se seguiram foram de ordem estética, social e política. Ao acompanharmos o modo como a indústria fonográfica foi se estabelecendo no país, ficam claras as *escolhas* que foram feitas nesse sentido.

7.2. Disco: produção, circulação e consumo.

Em fins de 1929, atraídos pelo promissor mercado de discos brasileiro, cinco selos estrangeiros já possuíam fábricas e estúdios montados no Rio de Janeiro e em São Paulo. A Odeon, primeira fábrica de discos do Brasil, instalada em 1912 na capital federal, inaugurou o sistema elétrico no país em julho 1927, sendo pioneira também nessa área. Poucos meses depois, chega ao país a Parlophon (montada na mesma cidade, no primeiro semestre de 1928), seguida pela Columbia (inaugurada em São Paulo, no início de 1929), Victor e Brunswick (ambas instaladas no Rio de Janeiro, tendo lançado suas primeiras gravações em fins de 1929). Todas possuíam em seus catálogos tanto discos nacionais como importados, esses últimos sendo prensados no Brasil a partir de matrizes estrangeiras³¹.

A compreensão do universo fonográfico brasileiro, contudo, não pode se restringir unicamente à audição e análise interna das gravações: é necessário resgatar, também, o modo como elas eram produzidas e consumidas. Uma das fontes mais valiosas nesse sentido é a revista *Phono-arte*, a primeira publicação brasileira dedicada

³⁰ Assim como haviam sido profundas, também, as transformações trazidas com as primeiras gravações mecânicas, no início do século. Foram elas que estabeleceram alguns *padrões* da música popular, tais como os *timbres* utilizados nas gravações (metais, cordas dedilhadas, “vozes empostadas”), a *duração* de cada canção (determinada em função do tempo necessário para “preencher” a face do disco), o tipo de *repertório* a ser gravado etc.

³¹ Uma parcela considerável dos discos brasileiros produzidos nessa época pode ser encontrada nos diversos acervos públicos e particulares espalhados pelo país, tais como a Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo e as coleções de Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão, depositadas desde 2002 no Centro de Referência da Música Popular do Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro, estando disponibilizadas para audição no site da instituição (www.ims.com.br). Nos últimos anos, alguns desses discos têm sido reeditados comercialmente pelo selo Revivendo.

exclusivamente ao mercado fonográfico³². Fundada em 1928 pelos jornalistas Cruz Cordeiro e Sérgio Vasconcelos, a revista teve vida curta, encerrando-se em 1931. Coincidentemente, esse foi um dos períodos mais importantes da fonografia nacional, senão o decisivo, já que nessa época estabeleceram-se os padrões que perdurariam nas décadas seguintes.

A publicação, que tinha periodicidade quinzenal³³, trazia as “últimas novidades em aparelhos ortofônicos”, apresentava matérias específicas sobre o universo fonográfico e divulgava os catálogos de discos brasileiros e estrangeiros lançados no Brasil, em geral acompanhados de uma pequena resenha crítica. Tais resenhas eram agrupadas em diferentes seções, cada qual dedicada a um tipo de música. Os discos que continham repertório de concerto, por exemplo, eram divididos em “Obras-primas”, “Orchestra”, “Banda”, “Música de Câmara”, “Canto” e “Instrumental”. Já os de música popular eram separados em “Música de Dança”, “Miscellanea” e “Canções Cômicas”. A partir de fevereiro de 1929, soma-se a elas a seção “Música popular”, apresentando gravações nacionais e estrangeiras que, em geral, diferenciavam-se das demais por serem executadas por conjuntos típicos³⁴. Vale chamar atenção para a diferenciação entre “música de dança” e “música popular”. A maioria dos sambas e maxixes, por exemplo, mesmo sendo dançáveis, encontrava-se na segunda seção, o que nos leva a crer que seu consumo estivesse associado antes à valorização da música “nacional” do que a seu caráter dançante. A distinção entre os dois tipos de música (“para dançar” e “para ouvir”), feita pela revista por ocasião do lançamento em disco de dois *foxtrot*s na voz de Francisco Alves (*Eu beijo sua mão, madame*, de Ralph Erwin, com letra em português de Eduardo Souto, e *Guess Who*, sem indicação de autoria), é significativa:

Torna-se claro notar, que a Odeon já possuía uma edição de cada uma das peças que aqui se ouve e, mais ainda, com concurso do mesmo Alves na parte de estribilho, a única diferença dessas novas edições, que a fábrica reuniu em uma só chapa, encontra-se na maneira bem americana com que Alves leva a termo a sua tradução. Em summa, **as primeiras edições são**

³² A *Revista Musical*, publicação carioca de periodicidade quinzenal, também possuía uma seção dedicada exclusivamente aos lançamentos fonográficos, intitulada “Discophilía”. Ao contrário da *Phono-Arte*, contudo, as resenhas se restringiam à produção fonográfica “erudita”.

³³ A partir de maio de 1930, a revista passa a ter periodicidade mensal, anunciando a crise que levaria ao fechamento da revista.

³⁴ A proliferação de conjuntos típicos, nessa época, não era exclusividade da realidade brasileira, onde imperavam os chamados grupos “regionais”, como já vimos. As “orquestras típicas” argentinas, bem como os conjuntos de música cubana, também marcavam presença no universo fonográfico internacional.

mais para dança, enquanto que estas se tornam muito agradável para uma audição.³⁵

Ou seja, uma peça musical originalmente composta para dança poderia ser consumida “auditivamente”, apenas, dependendo da *tradução* que lhe fosse dada pelo intérprete (ou, como veremos, pelo arranjador). O editor de *Phono-Arte* apontava, assim, para o redirecionamento da *escuta* do ouvinte, tema que será retomado no próximo capítulo.

Apesar de fortemente marcada pelas idiossincrasias dos editores, a revista, lida “a contrapelo”, oferece dados importantíssimos não só sobre a produção e consumo dos primeiros discos elétricos brasileiros, mas também sobre as transformações operadas no universo da música popular, auxiliando-nos a recompor, ainda que de modo fragmentado, o universo fonográfico daquele período³⁶. O destaque oferecido pela *Phono-Arte* aos intérpretes, por exemplo, revelava a crescente importância que a figura do artista do disco, e mais tarde do rádio, iria adquirir ao longo dos anos 1930. De fato, é nessa época que surgiram os elencos de cantores exclusivos de cada uma das gravadoras. Além disso, iniciava-se o cultivo da imagem pública dos cantores, como em Hollywood, por meio da divulgação da imagem dos artistas na imprensa, nos cartões postais e nas capas de partituras, em fotos distribuídas pelas editoras ou pelos patrocinadores de programas radiofônicos³⁷. É nesse contexto de *glamourização* do mundo artístico, também, que aparecem os “quatro grandes” da fonografia nacional, como eram chamados pela imprensa da época os cantores Francisco Alves, Orlando Silva, Carlos Galhardo e Silvío Caldas³⁸. Além do disco e do rádio, esses profissionais atuavam também em outras instâncias paralelas de consagração³⁹, como o teatro de revista, os cassinos e o cinema sonoro, que em seus primórdios já se valia dos sucessos musicais populares para se promover (e vice-versa). Vale lembrar que os primeiros

³⁵ *Phono-Arte*, n. 31, 15/11/1929, p. 23, grifos meus.

³⁶ Além das resenhas, que constituíam a parte mais substancial da publicação, a revista apresentava ainda uma seção contendo a biografia e discografia de grandes músicos eruditos, uma página reservada para a correspondência e, a partir de junho de 1929, uma seção dedicada exclusivamente ao cinema falado. No editorial, os redatores apresentavam dados, opiniões e expectativas sobre o mundo fonográfico em geral e, algumas vezes, sobre a situação específica do mercado de discos brasileiro.

³⁷ BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001, p. 315.

³⁸ MELLO e SEVERIANO, op. cit, p. 88. Francisco Alves era exclusivo da Odeon desde 1927, passando em 1933 para a Victor; é nessa gravadora, também, que Orlando Silva inicia sua meteórica carreira, passando depois para a Odeon. Silvío Caldas e Carlos Galhardo também passam sua carreira alternando entre a Victor e a Odeon, as duas maiores gravadoras da época.

³⁹ Ver FROTA, op. cit, capítulos 2 e 3.

filmes sonoros produzidos no país (*Coisas nossas* e *A voz do carnaval*) foram estrelados por instrumentistas e cantores ligados ao mundo do rádio e do disco.

Essa aura de *glamour* em torno dos intérpretes da música popular foi perpetuada pela memória musical popular brasileira, que identificou nos anos 1930 a “Época de Ouro” da MPB. A expressão, inaugurada por Lúcio Rangel em sua *Revista da Música Popular*, nos anos 1950, foi reiterada por diversos autores ao longo das décadas seguintes, sendo diretamente associada ao sucesso dos artistas. Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, por exemplo, identificam a enorme fertilidade musical do período à “feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração”⁴⁰ – quando, ao contrário, é provável que os “talentos” se proliferassem justamente pelas condições favoráveis do mercado musical. Ao enfatizar a celebridade atingida por esses artistas, a bibliografia memorialística da música popular deixou de lado uma série de novos profissionais que também surgiram nesse momento, cuja atuação foi de fundamental importância não só para o desenvolvimento da indústria fonográfica e do circuito de produção e consumo a ela associada, mas também para o estabelecimento dos gêneros, dicções, timbres, ritmos e inflexões que caracterizariam a canção popular ao longo das décadas seguintes. Uma parcela desses profissionais, os compositores do morro, foi resgatada por meio das biografias que, a partir da década de 1970, povoaram a bibliografia da música popular, evidenciando uma espécie de seleção da memória realizada por jornalistas críticos e músicos, boa parte deles alojados ou com forte influência no Ministério da Cultura e na Funarte. Técnicos, diretores, divulgadores, instrumentistas e outros profissionais foram, no entanto, relegados ao esquecimento. Entre as figuras que surgem nesse novo contexto, destaca-se a do arranjador, sobre a qual nos deteremos.

⁴⁰ MELO e SEVERIANO, op. cit., p. 85.

8. Arranjo: novas *escutas*

Com efeito, existem, na história da música, ouvintes que escreveram sua escuta. São os chamados arranjadores, que me fascinam há muito, muito tempo. O tema de um arranjo no estilo de outro, Ellington por Monk, Bach por Webern, Beethoven por Wagner... O arranjador (que pode, aliás, ser autor nas horas vagas) não é somente um virtuoso dos estilos: é um músico que sabe escrever uma escuta; que consegue, com qualquer obra, fazê-la soar como...

Peter Szendy¹

Em novembro de 1929, após o lançamento dos primeiros discos nacionais das gravadoras Victor e Brunswick, a revista *Phono-Arte* lamentava, em seu editorial, a carência de artistas “capazes de traduzir dignamente” a música nacional, “ignorantes das cousas musicais, falhos de afinação, noção de rythmo, sem ensaio ou necessitando de um estudo apropriado de canto ou puramente instrumental. É preciso, pois – continua o editor – educal-os, ensaial-os, burnil-os, afim de se poderem apresentar dignamente deante do rigoroso microphone, o qual evidencia de forma avassaladora todas as falhas existentes.”²

A revista sinalizava, então, as profundas transformações por que deveria passar a música comercializada em discos no Brasil – e, por extensão, toda música popular. De fato, para além da ampliação e da *glamourização* do mercado fonográfico, as principais mudanças provocadas pelas gravações elétricas no meio musical brasileiro se deram no âmbito da recepção, forjando novas *escutas*, e da estética, interferindo nos aspectos intrínsecos à linguagem e ao fazer musical.

Tais mudanças se devem, em parte, ao processo de racionalização produtiva por que passou o setor – que, seguindo a moderna lógica capitalista, já não só *atendia*, mas também *produzia demandas* entre os consumidores. Se durante a fase mecânica as gravadoras não faziam senão registrar os principais sucessos do momento (oriundos das casas das tias baianas, do teatro de revista ou das festas comunitárias), com o surgimento da vitrola, a relação começa a ser invertida, e as gravações também determinarão o que será consumido nesses locais, numa influência de mão-dupla³.

¹ SZENDY, Peter. *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 23.

² *Phono-Arte*, n. 32, 30/11/1929, p. 2.

³ O estreito contato entre teatro de revista, carnaval e música popular perduraria, ainda, por muito tempo. Contudo, apesar de continuar se valendo desses espaços para a divulgação de seus discos, a indústria fonográfica começará a fabricar seus próprios “astros” e sucessos, conquistando uma relativa autonomia, impensável durante a fase mecânica.

O artigo comercializado pela indústria fonográfica já não era mais o disco *em si*, veículo que permitia aos ouvintes entrar em contato, no ambiente doméstico, com artistas e criações já conhecidos. O que se passa a consumir, desde então, é a própria música, criada especialmente para ser gravada. Mesmo as antigas composições receberiam uma nova roupagem, que as diferenciaria de qualquer outra, tornando-as produto novo, exclusivo (o *Carinhoso* na voz de Orlando Silva, por exemplo, nada tem a ver com a versão instrumental gravada sete anos antes: são produtos distintos)⁴.

Outro fator determinante nas transformações estéticas da música popular era de ordem técnica, imposta pelo “rigoroso microphone” que evidenciava “de maneira avassaladora todas as falhas existentes”. Vale lembrar que, na fase mecânica, utilizavam-se preferencialmente nas gravações os instrumentos de sopro, cordas dedilhadas e vozes empostadas (baseadas na técnica do *bel-canto*), que possuíam a amplitude necessária para mover a agulha gravadora e criar um sulco na cera, registrando-lhe o espectro do som. Com o advento da gravação elétrica e o surgimento do microfone, amplia-se enormemente a gama de timbres que podiam ser gravados, incluindo as cordas friccionadas, as vozes “pequenas” (no estilo, por exemplo, de Mário Reis) e instrumentos percussivos que antes não eram captados com precisão.

As bandas militares e os conjuntos regionais presentes nas primeiras gravações de música popular brasileira foram, assim, cedendo espaço às “orquestras”, nome genérico sob o qual se agrupavam diferentes formações instrumentais, em que cada timbre recebia um tratamento especial⁵. O acompanhamento da linha melódica, geralmente *improvisado* a partir de uma harmonia dada, passou a ser *escrito*, valendo-se de recursos da chamada música de concerto, mesclados à cifragem da música popular. Desde então, parece inconcebível produzir um disco sem que, por trás dos microfones, figure um profissional responsável pela *sonoridade final* da música: o arranjador⁶. Este era responsável não só pela criação e transcrição das partes instrumentais, mas também pela seleção dos músicos que participariam da gravação, bem como pela *condução* dos mesmos, já que, na maioria dos casos, o arranjador acumulava ainda a função de

⁴ Analisaremos as duas versões no próximo capítulo.

⁵ Vale lembrar que, desde meados da década de 1920, as *jazz bands* brasileiras já vinham realizando gravações de música *yankee* e, em escala bem reduzida, também de gêneros brasileiros.

⁶ Eric Hobsbawm identificou processo semelhante no *jazz*, quando afirmou que “o inventor da canção, que só precisava ser capaz de assobiá-la, a entrega ao harmonizador, este, por sua vez, àquela pessoa cada vez mais importante em todo esse processo, o orquestrador, que faz o ‘arranjo’, ou seja, realmente decide como a música irá soar”. (HOBSBAWM, op. cit., p. 181).

regente. Nesse sentido, cabia a ele a tarefa de “*educar, ensaiar, burnir*” os artistas nacionais do disco, como sugeria o editor da *Phono-Arte*.

Não foi o disco, certamente, o introdutor dessa prática na música popular. O arranjo musical, tal qual hoje o concebemos⁷, surgiu na Europa, na segunda metade do século XIX, como uma forma de transpor para a linguagem pianística obras consagradas para a escritura orquestral ou, no caminho inverso, orquestrar peças concebidas para instrumentos solistas ou para pequenas formações. Originalmente aplicado à “música de concerto”, o recurso foi rapidamente incorporado pela chamada “música ligeira” e aquela realizada em ambiente doméstico, tornando-se prática bastante comum.

A moda não tarda a chegar ao Brasil: numa época em que reinava a “pianolatria”, tão criticada por Mário de Andrade⁸, as reduções para piano de diversas obras orquestrais, como concertos, óperas e sinfonias, entre outras peças românticas, logo penetraram os lares burgueses na forma de *pot-pourris* para piano. Ao lado delas, maxixes, tangos, habaneras, *fox-trots*, *ragtimes*, sambas e outros gêneros populares, também adaptados para a linguagem “pianeira”, tornam-se o principal sucesso de vendas de partituras, invadindo a cena musical brasileira. Mas enquanto na chamada música erudita o arranjo tinha a função de “facilitar” a execução (e a escuta) de determinada peça, na música popular o intuito era justamente o oposto: fornecer ao gênero popular (geralmente a canção), concebido como melodia acompanhada, uma densidade sonora que originalmente não existia. É assim que surgem, por exemplo, os arranjos para as orquestras de cinema, para as bandas militares e para o teatro de revista.

A natureza dos arranjos produzidos para o disco, contudo, era totalmente diversa daqueles que vinham sendo produzidos até então. Em primeiro lugar, a importância adquirida pelos arranjos nas gravações elétricas aumentaria ainda mais o fetiche exercido pelo disco sobre os consumidores, por possibilitar que pequenos aparelhos “contivessem” orquestras inteiras. Era essa a idéia explorada pelos fabricantes dos

⁷ Em linhas gerais, o termo “arranjo” pode ser aplicado a qualquer peça musical que tenha tomado como base ou incorporado um material pré-existente. Segundo o *Grove Dictionary*, essa definição “pode ser aplicada para toda a música ocidental, de Hucbald a Hindemith. (...) Logo, a variação, o *contrafactum*, a paródia, o *pasticcio* e trabalhos litúrgicos baseados em *cantus firmus*, todos envolvem o arranjo, em alguma medida”. O arranjo moderno, entretanto, surge apenas no século XIX, determinado, de um lado, pela valorização dos diferentes timbres instrumentais, e, de outro, pela popularização do piano. Ele indica a transposição de uma composição para um meio diferente do original, ou ainda a elaboração ou simplificação de uma peça sem alteração do meio. Isso implica o reconhecimento do material composicional original (harmonia, melodia) e da autoria da peça.

⁸ “Pianolatria”. Revista *Klaxon*, n. 1, 15/5/1922, s/p.

novos aparelhos ortofônicos surgidos no final da década de 1920. Uma propaganda da Victor, publicada na revista *A Careta* de 7 de janeiro de 1928, anunciava:

Todos os instrumentos num só! (...) A sonoridade da flauta... as notas brandas e melodias do violino... o vigoroso retumbar do tambor... o estrepito dos pratos... são reproduzidos pela Victrola Ortofônica tal como V. S. ouve nos concertos propriamente ditos. O banjo, a trombeta, o saxofone, a orquestra inteira é tão irresistível como a que V. S. ouve numa sessão de baile.⁹

Além disso, o disco trazia uma gama de sonoridades que jamais poderiam ser reproduzidas pelo ouvinte do disco em seu quintal, e não apenas pela nova instrumentação que apresentava, com bateria, metais, piano, vasta seção de percussão, mas também por se tratar de uma *linguagem nova*, própria do disco, distante daquela que vinha sendo praticada no circuito urbano, e que Maurício Teixeira denominou “linguagem fonogênica”: “consiste num padrão de organização de timbres, dinâmicas (de intensidade e tempo), combinações e modulações harmônicas e acentuações e divisões rítmicas, permeados pelos processos de industrialização e comercialização da música gravada. O arranjo era a principal ferramenta desse padrão.”¹⁰

Uma leitura “apocalíptica” desse processo poderia apregoar, de antemão, o empobrecimento e a padronização da música popular. Pelo menos era essa a idéia defendida por Theodor Adorno. Segundo o filósofo alemão, o papel do arranjador

não se explica unicamente pela divisão técnica do trabalho ou pelo analfabetismo musical dos assim chamados compositores de *jazz*. O verdadeiro princípio do arranjo é impedir exista algo tal como que é em si. Tudo deve ser ajustado, deve ter os vestígios de uma preparação que, pela aproximação a algo já conhecido, torna tudo mais compreensível, confirmando que tudo está à disposição do ouvinte, sem idealizá-lo. Esses arranjos, por fim, recebem a aprovação do complexo empresarial, não pretendendo nenhum tipo de distância, mas sim que se entre no jogo, sem reservas: uma música que não finge ser melhor do que é.¹¹

Outros autores, contudo, vêem no arranjo a possibilidade de *soluções criativas*. Segundo Peter Szendy¹², pesquisador e músico francês, o arranjo musical tem como principal característica “fazer escutar como” e, desta forma, tornar pública uma percepção particular, única, qual seja: a do arranjador. Este, munido de certas ferramentas, saberia como *escrever* (e executar) sua própria *escuta*. Imerso em seu

⁹ Apud TEIXEIRA, *Música em conserva. Arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. São Paulo, FFLCH-USP (Dissertação de mestrado), 2001, p. 110.

¹⁰ TEIXEIRA, op. cit. p. 63.

¹¹ “Moda sin tiempo. Sobre el jazz”. In: *Prismas. La Crítica de la cultura y la sociedad*. Tradução para o espanhol de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones, Ariel, 1962, p. 140.

¹² SZENDY, op. cit.

tempo, ele transmutaria em *novos sons* tanto as melodias tradicionais, já bastante conhecidas, como as composições que, mesmo sendo originais, estariam ainda desprovidas do envoltório que as tornaria consumíveis – o arranjo. Para o historiador, tal procedimento pode ser analisado sob dois aspectos: 1) em sua singularidade, na medida em que revela a *escuta* particular do arranjador; 2) pelo seu aspecto social e histórico, na medida em que revela quais *sonoridades* foram consideradas, em cada época, “escutáveis”, e quais foram banidas da *escuta possível*, acusadas de “feias”, “impróprias”, “americanizadas”, “pobres”, “ultrapassadas” etc. O contato com os recursos utilizados pelos arranjadores ajuda a descortinar certos mistérios que envolvem a criação musical, os quais permitem a uma determinada canção perdurar no tempo – sempre tão nova, sempre tão conhecida.¹³

Pixinguinha, profundo conhecedor das sonoridades que “pegavam”, foi figura central no estabelecimento dessa nova linguagem, tendo atuado como maestro e orquestrador em quase todas as gravadoras instaladas no Brasil na virada e ao longo dos anos 1930. Sua excelência nesse campo deveu-se ao fato de ele conhecer a fundo a linguagem musical popular, tanto em suas manifestações comunitárias e étnicas (candomblé, rodas de samba, festividades populares) como em sua linguagem estruturada (o choro, a linguagem dos “pianeiros” e das bandas militares). Por outro lado, também dominava alguns dos recursos da chamada música erudita, tais como a grafia musical (indispensável para a transcrição das vozes na partitura), a harmonia (que estudara formalmente, no Instituto Nacional de Música) e o contraponto (praticado nas rodas de choro).

Ao longo dos anos 1930, todo cantor que almejasse o sucesso desejava gravar uma música orquestrada por Pixinguinha – que foi, aliás, responsável pela criação e eternização de grandes êxitos, tais como o samba *Tai* (“Eu fiz tudo pra você gostar de mim”), de Joubert de Carvalho, gravado em 1930 na voz de Carmen Miranda, ou *O teu cabelo não nega*, marcha de Lamartine Babo e “Irmãos Valença”. Que características de seus arranjos eram valorizadas na época? Em que medida se aproximavam ou se distanciavam dos recursos utilizados por outros arranjadores? Que aspectos da escuta musical da época eles revelam?

¹³ É essa a questão que Heloísa Valente, ao tratar da “canção das mídias”, se propõe: “por que certas músicas [que, como todo produto de massa, deveriam se caracterizar por sua *efemeridade*] insistem em não morrer?” (VALENTE. op. cit, p. 15)

8.1. “Tirocínio fonográfico”

Certamente levou algum tempo para que a “linguagem fonogênica” se estabelecesse desde a instalação dos primeiros estúdios de gravação elétrica no Brasil, ao menos o necessário para que artistas e empresários se adaptassem à nova técnica e ao novo mercado. Muitos dos cantores que participaram das primeiras gravações elétricas, como Aracy Cortes, Margarida Max e Abigail Maia, presentes em dezenas de discos da Odeon e da Parlophon, provinham do teatro de revista, transpondo para o registro fonográfico, sem grandes alterações, os sucessos das burletas e operetas em que atuavam. Uma outra parcela era constituída por “amadores”, modo como a revista *Phono-Arte* se referia às “amostras dos muitos talentos que possui em seu meio a nossa melhor sociedade”. Tratava-se das “distintas senhoritas” e dos “respeitáveis cavalheiros” que, sem almejar no disco um meio de ganhar a vida, gravavam por mero prazer. Entre eles figuravam o então elogiadíssimo Mário Reis, as “folcloristas” Olga Pragner e Stefana de Macedo e a jovem Jesy Barbosa – esta última, uma das raras “amadoras” do disco a se profissionalizar, tornando-se muito conhecida, mais tarde, no meio radiofônico¹⁴. Ao mesmo tempo, apareciam os artistas profissionais, como Francisco Alves, que mesmo tendo iniciado sua carreira no teatro, foi logo se familiarizando com o novo veículo, sendo considerado pela *Phono-Arte* “o nosso melhor e mais ensaiado cantor popular, [que] se adapta com extraordinária facilidade a todos os generos”¹⁵. Tratava-se, no entanto, de uma exceção: segundo os editores da revista, faltava à grande maioria dos cantores um certo “tirocinio phonographico” – vale dizer, aquele traquejo, aquela nota de simplicidade de quem já está habituado ao microfone¹⁶.

Quanto às orquestras que passaram a figurar nos discos dessa primeira fase, boa parte delas provinha de hotéis e cassinos, não sendo, portanto, exclusivas da atividade fonográfica. É o caso, por exemplo, da “Orquestra do Hotel Explanada”, em São Paulo, que gravava pela Columbia, ou da “Orquestra do Hotel Itajubá”, que gravaria no Rio de Janeiro pela Parlophon. Outras, como a “Orquestra Típica dos Oito Batutas”, que será

¹⁴ De origem abastada, e tendo cursado faculdade de Direito, Mário Reis abandonaria definitivamente a carreira artística em 1936, com apenas 28 anos, quando assumiu o cargo de oficial de gabinete do então prefeito do Distrito Federal, o cônego Olympio Mello. Depois disso, só muito raramente voltou a gravar discos e a se apresentar publicamente.

¹⁵ *Phono-Arte*, n. 28, p. 23.

¹⁶ *Idem*, n. 29, p. 21.

tratada mais adiante, eram velhas conhecidas do público. Logo, não apresentavam nenhuma grande novidade em termos musicais ou fonográficos.

Do ponto de vista empresarial, a desorganização não era menor. Os catálogos de disco ofereciam, indistintamente, gêneros “tipicamente brasileiros”, música de dança e canções de filmes americanos de sucesso, em geral traduzidas para o português. Embora não fosse comum, algumas gravadoras, como a Columbia, prensavam discos contendo, de um lado, gravações nacionais (realizadas em estúdio brasileiro) e, de outro, gravações estrangeiras (de matriz importada), prática muito criticada pelos editores da *Phono-Arte* que, adiantando-se às gravadoras, empenharam-se em organizar e classificar a música popular.

As primeiras mudanças nesse cenário aparecem com a entrada da gravadora Victor no mercado fonográfico nacional. A grande cartada da empresa foi a dedicação quase exclusiva à música brasileira, que mereceu comentários elogiosos por parte da revista: em sua primeira série de discos gravados no Brasil, “não nos deu sequer uma música estrangeira executada pelos seus artistas nacionais. Que assim continue, são os nossos votos.”¹⁷ A empresa também foi a primeira a estabelecer repertórios específicos voltados, de um lado, para cada fase do ano e, de outro, para cada segmento do público, sendo logo imitada pelas demais gravadoras, sobretudo a Odeon, sua maior concorrente. Isso porque o principal chamariz das vendas de discos, o carnaval, ocorria uma única vez no ano, provocando uma longa entressafra no comércio fonográfico. Vale lembrar que no período compreendido entre 1931 e 1940, marchas e sambas corresponderam, juntos, à metade do repertório gravado¹⁸. A solução para este problema se deu através da criação de novos gêneros musicais, indistintamente agrupados sob o rótulo “músicas de meio-do-ano”, que vieram complementar as vendas de músicas carnavalescas¹⁹. Ao lado dos compositores, que criariam letras e melodias para atender às novas demandas, os arranjadores ocupariam lugar de destaque nesse processo, ajudando a fixar, por meio de uma nova “roupagem”, os novos gêneros populares.

Entre eles, o samba-canção foi sem dúvida o que adquiriu maior visibilidade. Para mesclar a sentimentalidade das canções à sincopa do samba, seus autores e intérpretes contaram com a participação decisiva dos arranjadores, que abusavam das frases melódicas de notas longas, executadas em contracanto pelos sopros e arcos, e

¹⁷ *Phono-Arte*, n. 30, p. 28.

¹⁸ SEVERIANO, J. e MELLO, Zuza H. de. *A canção no tempo. 85 anos de música brasileira. Vol I: 1901-1957*. 5ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 86.

¹⁹ FROTA, op. cit., p. 118.

poupavam na percussão, geralmente associada aos gêneros carnavalescos, transferindo o paradigma rítmico para os metais e para as cordas dedilhadas. Pixinguinha, que se destacou mais na orquestração de músicas “típicas” e de carnaval, não trouxe grandes contribuições para o gênero, tendo, contudo, assinado os primeiros arranjos de *Na batucada da vida*, gravado na voz de Carmen Miranda, e *Tu*, um dos poucos sambas-canções de Ary Barroso, gravado por Silvio Caldas.

Outro gênero “fabricado” pela indústria fonográfica foram as marchas juninas, associadas às festividades populares realizadas no mês de junho – não por acaso, uma das épocas do ano mais distantes do carnaval, se considerarmos que a promoção e venda de música carnavalesca se iniciava já em dezembro. As primeiras iniciativas nesse sentido se deram em 1933, quando se realizou o primeiro concurso de “músicas de São João”, promovido pelo jornal *A Noite*²⁰. Nesse mesmo ano, nas vozes de Carmen Miranda e Mário Reis, com arranjo de Pixinguinha, foi lançada em disco a marcha *Chegou a hora da fogueira*, de Lamartine Babo, que se tornaria um dos compositores “juninos” mais prolíficos das décadas de 1930 e 1940²¹. Outro nome que conquistou parte de seu sucesso por meio das marchas juninas foi Assis Valente, autor de *Cai, cai, balão*, (1933), *Acorda São João* (1934) e *Mais um balão* e *Olhando o céu todo enfeitado* (1935). Acredita-se que o gênero tivesse surgido para atender à demanda de uma parcela significativa da classe média urbana formada por migrantes e seus descendentes oriundos da zona rural, que procuravam reproduzir nas grandes cidades as tradições “perdidas” das quermesses, das fogueiras e das quadrilhas. Daí o tom nostálgico de suas letras, sempre a falar das alegrias do passado ou de um amor que se perdeu. Musicalmente, contudo, o gênero não se distanciava muito da marcha carnavalesca. Ao contrário, aproximava-se desse gênero de sucesso, caracterizando-se pelo compasso 2/4 com acento no primeiro tempo e pela forma A-B-A. O diferencial, mais uma vez, se dará pelo arranjo, ao criar uma “ambientação” toda especial, valendo-se, para tanto, de recursos que serão analisados mais à frente.

Outro gênero dedicado a datas específicas do calendário foram as canções natalinas. Embora com visibilidade menor que as marchas de São João, elas marcariam

²⁰ FROTA, op. cit., p. 119.

²¹ MELO e SEVERIANO, p. 122.

presença no catálogo de fim-de-ano de boa parte das gravadoras²². A mais conhecida delas, *Boas festas*, de Assis Valente, foi composta em 1932 e gravada no ano seguinte por Carlos Galhardo, tornando-se um enorme sucesso²³.

Podemos incluir, ainda, entre as canções de “meio-do-ano”, os chamados gêneros “típicos” ou regionais, como a toada, o cateretê, o maracatu e o frevo (ou marcha pernambucana). Se, durante a década de 1910, a moda regionalista buscava transportar para os discos e para os salões do Rio de Janeiro a música do nosso “caboclo autêntico”, interiorano ou nordestino, com o advento da diversificação e especialização fonográfica inicia-se o processo inverso: o de levar os discos prensados no Rio de Janeiro e em São Paulo para o público mais afastado das grandes cidades. Um exemplo dessa preocupação se dá já em 1929, quando a Victor lança uma série de fonogramas gravados em Piracicaba, contando, para isso, com conjunto típico local que ficou conhecido como “Turma Caipira Victor”. O grupo era liderado por Manoel Rodrigues Lourenço, o Mandi, e as gravações foram inicialmente realizadas na Escola Normal da cidade, onde Mandi era diretor²⁴. Mais tarde, por dificuldades técnicas, os discos passaram a ser gravados no Rio de Janeiro. A iniciativa foi logo elogiada pela revista *Phono-Arte*, que não deixou passar despercebida a intenção da gravadora em formar um novo público:

Como acima dissemos, os discos da “Turma Caipira Victor” de Piracicaba, possuem um repertório muito especial, **mais próprio para agradar, portanto, aos conhecedores do gênero e, especialmente, aos moradores do local e redondezas onde foram realizadas as gravações.** São interessantes documentos das múltiplas formas de nossa musica regional²⁵.

A Victor, contudo, não foi a pioneira nesse tipo de empreendimento. Naquele mesmo ano de 1929, em São Paulo, Cornélio Pires já havia lançado pela Columbia uma série de 5 discos, com tiragem de 5 mil cópias cada, apresentando diversos cantores e duplas caipiras, tais como Sorocabinha, o próprio Mandi, Arlindo Santana, Zico Dias, reunidos sob o rótulo “Turma Caipira Cornélio Pires”. Desde 1924 o grupo já vinha realizando, com sucesso, diversas apresentações no interior e na capital do estado, mas mesmo assim não houve quem se interessasse pelas gravações de suas músicas.

²² Segundo dados da *Discografia brasileira*, entre 1929 e 1945, foram gravadas cerca de 30 canções natalinas, interpretadas por grandes nomes do período, como Carmen Miranda, Francisco Alves e, principalmente, Carlos Galhardo. Esse número aumenta vertiginosamente na década de 1950, quando foram feitas mais de cem gravações.

²³ MELO e SEVERIANO, p. 121.

²⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1997, p. 243.

²⁵ *Phono-Arte* n. 32. 30/11/1929, p. 21.

De forma que o próprio Cornélio Pires financiou a gravação em estúdio e a prensagem dos discos, vendidos de mão em mão em suas apresentações públicas²⁶. O êxito do empreendimento, certamente, inspirou os empresários da Victor, criando sua própria “Turma Caipira”.

Finalmente, vale destacar os gêneros afro-brasileiros, como o batuque, a macumba, o lundu, a chula raiada, o partido alto etc. Considerados por muitos críticos da época o correspondente tupiniquim do *jazz* norte-americano, esses gêneros despertariam grande interesse do público urbano, ao associar os ruídos bárbaros dos “nossos negros” às noções de tradição e brasilidade. Vejamos, então, qual foi a contribuição de Pixinguinha na fixação fonográfica de cada um desses gêneros.

8.2. Orquestras dirigidas por Pixinguinha

As primeiras experiências de Pixinguinha como arranjador na indústria fonográfica se deram em 1928, na Odeon, onde passou a dirigir a “Orquestra Típica Oito Batutas”, já bastante conhecida do público. O grupo, que da formação original de 1919 só preservara Donga e Pixinguinha, era composto por uma seção de metais (pistom, saxofone alto e tenor, trombone e tuba), responsável pela execução da melodia e dos contracantos, além de violão, cavaquinho, piano e bateria, que compunham a base rítmico-harmônica dos arranjos. Embora incluíssem números norte-americanos em suas apresentações públicas, as gravações do conjunto continham unicamente gêneros brasileiros, com predomínio do samba²⁷.

Naquele mesmo ano, o flautista também assumiria a direção e os arranjos da “Orquestra Típica Pixinguinha-Donga”, na Parlophon. A formação do conjunto, bem como o repertório executado, era muito semelhante à da “Orquestra Típica Oito Batutas”²⁸. É possível, até, que os mesmos instrumentistas atuassem em ambas as orquestras. Isso porque a Parlophon era, na verdade, uma empresa subsidiária da Odeon, sendo que muitos artistas lançados por um dos selos, eram divulgados também pelo

²⁶ MORAES, op. cit., p. 242.

²⁷ Segundo a *Discografia brasileira em 78 RPM*, no ano de 1928, o conjunto gravou 14 músicas: 12 sambas, 1 canção e 1 marcha. Em nossa pesquisa, todos os fonogramas foram encontrados. Nessas gravações, a orquestra acompanhava três dos principais cantores da época, antes do surgimento dos “quatro grandes”: Benício Barbosa, Patrício Teixeira e Francisco Alves (o único que manteria o sucesso).

²⁸ Segundo a *Discografia brasileira em 78 RPM*, entre 1928 e 1929, a “Orquestra Típica Pixinguinha-Donga” gravou 25 fonogramas: 1 toada, 1 cateretê, 2 marchas, 2 maxixes, 2 emboladas, 3 choros e 14 sambas. Dentre elas, sete peças eram instrumentais, e as demais cantadas por Benício Barbosa e Patrício Teixeira. Em nossa pesquisa foram encontrados 22 dos 25 fonogramas.

outro. Francisco Alves, por exemplo, que fora contratado como músico exclusivo da Odeon, apresentava-se na Parlophon com o nome de Chico Viola, uma das primeiras “jogadas de *marketing*” da indústria fonográfica nacional.

Nessas duas orquestras, Pixinguinha realizaria suas primeiras experimentações no campo do arranjo fonográfico, fundindo a sonoridade das *jazz bands* – presente não apenas nos timbres instrumentais, mas também nas harmonias, nas inflexões melódicas e rítmicas dos arranjos – à herança das bandas militares.

O grande salto da carreira do artista, contudo, se daria no ano seguinte, quando foi contratado com exclusividade como maestro-arranjador da Victor. Pixinguinha atuou junto a quatro orquestras nessa gravadora, cada qual especializada num tipo de repertório. A “Orquestra Victor Brasileira”, principal delas, era especializada em músicas lentas. Em seus primeiros anos de existência, é provável que praticamente todos os seus arranjos tenham sido escritos por Pixinguinha. O maestro só começaria a dividir a direção da orquestra com outros regentes e arranjadores por volta de 1934, quando passou a trabalhar também para a Columbia. Ainda assim, Pixinguinha continuaria confeccionando arranjos para a “Orquestra Victor Brasileira” até inícios dos anos 1940, mesmo que esporadicamente.

Segundo dados da *Discografia brasileira em 78 RPM*, entre 1929 e 1937 a “Orquestra Victor Brasileira” participou da gravação de 304 fonogramas, contendo em sua maioria valsas e canções²⁹. Embora também executasse músicas instrumentais (32 das 304 gravações), a principal função da orquestra era acompanhar os grandes cantores da época, entre eles Gastão Formenti, Francisco Alves e Sílvio Caldas³⁰. Vicente Celestino e Orlando Silva, outros dois grandes nomes do período, só começariam a gravar na Victor em 1935, e Carlos Galhardo, em 1937.

O núcleo permanente da “Orquestra Victor Brasileira” era formado por Esmerino Cardoso (trombone), Luís Americano (sax e clarinete), Bonfiglio de Oliveira (pistom), Luperce Miranda (bandolim e cavaquinho), Donga (violão, banjo e cavaquinho), Luciano Perrone (bateria), Vantuil de Carvalho (trombone), Romeu Ghipsmann (violino), Augusto Vasseur (piano), João da Baiana (pandeiro) e Faustino da

²⁹ Dos 304 fonogramas, 81 são valsas (incluindo 5 valsas-canções), 80 são canções (incluindo 2 canções-blues), 24 sambas-canções e 9 tangos (incluindo 7 tangos-canções), todos gêneros lentos. A orquestra gravou ainda 41 peças carnavalescas (24 sambas e 17 marchas), 40 de gêneros identificados como “tipicamente brasileiros” (11 toadas, sendo 2 toadas amazônicas, 1 toada-canção e 1 toada-rumba; 9 choros, 7 maxixes, 5 batuques ou batucadas, 3 modinhas, 1 chula, 1 cateretê, 1 lenda amazônica, 1 lundu, 1 poesia), e 28 de gêneros estrangeiros (23 foxes, incluindo 8 fox-canções; 1 barcarola, 1 mazurca, 3 rumbas), além de 1 hino. Em nossa pesquisa, foram encontrados 58 dos 304 fonogramas gravados.

³⁰ Os cantores aparecem, respectivamente, em 69, 23 e 15 fonogramas.

Conceição, o Tio Faustino (omelê, instrumento inventado por ele mesmo)³¹. Essa formação, contudo, variava muito, e dependendo da música a ser gravada, o grupo era reforçado por outros instrumentos³². É importante notar, contudo, a predominância dos metais, da percussão e das cordas dedilhadas (violão, cavaquinho e bandolim), em detrimento das cordas friccionadas, núcleo central das orquestras sinfônicas. Estas seriam utilizadas, sobretudo, nos arranjos de Radamés Gnattali.

Os maiores sucessos do arranjador, contudo, seriam alcançados com o “Grupo da Guarda Velha”, especializado em música carnavalesca. No breve período de sua existência, entre outubro de 1931 e fevereiro de 1933, o grupo gravou 93 fonogramas, em sua maioria sambas e marchas³³. O grupo foi responsável, ainda, pela divulgação de gêneros de “sabor africano”³⁴, como macumbas, partido-alto, chulas raiadas e batuques.

Além dos “diretores” Donga e Pixinguinha, o grupo era formado por um naipe de cordas (cavaquinho, bandolim e violão), outro de metais (pistom, sax, trombone) e uma vasta seção de percussão, composta por omelê (Faustino da Conceição), ganzá (Augusto Soares), prato-e-faca (João da Baiana), pandeiro (Francelino Ferreira Godinho), agogô (Cícero Dias), cabaça (Adolfo Ferreira Bastos), cuíca (Alcebíades Barcelos, o Bide), bateria (Benedito ou Valfrido Silva), afoxé (Osvaldo Viana) e chocalho (Vidraça). A proposta do grupo era criar uma sonoridade típica, com base numa instrumentação inusitada, para gravar gêneros caracteristicamente nacionais. Em entrevista à revista *Manchete*, em junho de 1966, Pixinguinha ressaltou o pioneirismo do grupo no tocante ao uso de determinados instrumentos: “pela primeira vez utilizávamos instrumentos típicos como a cabaça e prato-e-faca”.

O nome “Guarda Velha” deu origem a inúmeras discussões entre os pesquisadores. Muitos tendem a associá-lo com a expressão “Velha Guarda”, utilizada para identificar os bastiões da tradição musical do país³⁵. No entanto, é pouco provável

³¹ CABRAL, op. cit., p. 127.

³² Por volta de 1932, Radamés começa a atuar como pianista nas gravações da “Orquestra Victor”. Eleazar de Carvalho, na época um jovem estudante, também participava da orquestra, tocando tuba.

³³ Dos 93 fonogramas gravados pelo grupo, 51 eram sambas e 21 marchas. O grupo gravou ainda outros gêneros “tipicamente brasileiros”: 4 partidos-altos, 3 batuques ou batucadas, 2 macumbas, 2 quadrilhas, 2 marchas-rancho, 2 rumbas, 1 frevo, 1 samba-canção, 1 maxixe, 1 choro, 1 chula-raiada. Em nossa pesquisa, foram encontrados 27 fonogramas.

³⁴ CABRAL, op. cit., p. 132.

³⁵ A expressão foi cunhada por Almirante para seu programa de rádio, “O pessoal da velha guarda”, que tinha como proposta recuperar a memória musical brasileira e exibir, através de uma orquestra liderada por Pixinguinha (a “Orquestra da Velha Guarda”) e do conjunto regional de Benedito Lacerda, algumas dessas composições. A expressão “velha guarda” é associada, ainda, aos membros mais antigos das escolas de samba do Rio de Janeiro (Portela, Mangueira etc.), responsáveis pela preservação da memória musical dessas agremiações.

que músicos então na faixa dos 30 anos atribuíssem a si mesmos esse papel. Embora assumissem uma função de preservadores dos gêneros musicais brasileiros, faziam-no através de uma música que, apesar de tradicional, era também “nova”, “estilizada”. Uma matéria jornalística da época, publicada no *Diário da Noite*, confirma essa intenção, ao identificar o conjunto como “a guarda avançada de nossas tradições”. O jornalista reforça, ainda, o caráter ao mesmo tempo étnico e estilizado dos gêneros executados pelo conjunto – a mesma imagem, certamente, que a gravadora pretendia passar a seus ouvintes.

Num momento de preconceito de tudo o que é do Brasil, desenvolvamos, como expressão de *folk-lore*, o cultivo da cantiga e da dança nacionais, em que se alia a letra à toada para um só efeito: o de exprimir o **sentimento profundo das sub-raças, das quais está provindo o futuro brasileiro**. As expressões dessa música – o samba, o côco, a chula, a embolada, o cateretê etc. – já vão encontrando **estilizadores que lhes asseguram a sobrevivência**. O grupo “Da Guarda Velha”, que deu ontem uma audição especial no *Diário da Noite*, lançou-se resolutamente a essa tentativa e temos a impressão de que já está vencedor. A Victor Corporation adquiriu e discou a sua **música nova**³⁶.

Na Victor, Pixinguinha dirigiu ainda a “Orquestra Diabos do Céu”, especializada em músicas carnavalescas e “tipicamente brasileiras”. O grupo foi criado no final de 1932, e era constituído por músicos do “Grupo da Guarda Velha”: Bonfiglio de Oliveira e Vanderlei (trompetes), Vantuil de Carvalho (trombone), Luís Americano, João Braga e Jonas Aragão (saxofones ou clarinetes), Donga (violão ou banjo), Nelson dos Santos Alves (cavaquinho), João Martins (cavaquinho ou contrabaixo), Tute (violão), Elísio (piano), Benedito ou Valfrido Silva (bateria), Osvaldo Viana (chocalho), Tio Faustino (omelê), João da Baiana (pandeiro) e Adolfo Teixeira (prato-e-faca). A formação da “Orquestra Diabos do Céu” também não era fixa, podendo variar de acordo com a gravação³⁷.

De acordo com a *Discografia*, entre 1933 e 1942, os “Diabos do Céu” gravaram 415 fonogramas, sendo 13 músicas instrumentais e 402 canções. A orquestra acompanhava grandes cantores da época, com destaque para Carmen Miranda, Francisco Alves e Carlos Galhardo³⁸. O gênero gravado em maior número pela orquestra foi a marcha, seguido pelo samba (incluindo “sambas-choros”, “samba triste”

³⁶ *Diário da Noite*. O artigo pertence à hemeroteca do MIS-RJ e não traz indicação de data nem de n. de página; apenas o ano (1932).

³⁷ *Memórias musicais*, encarte, p.28.

³⁸ Os cantores estão presentes em 50, 48 e 38 gravações, respectivamente.

e “samba-fox”). O frevo também foi um gênero gravado pelo grupo em quantidade expressiva, sob a denominação de frevo-canção, marcha-frevo ou marchas pernambucanas. Em menor quantidade, a orquestra gravou: batuque ou batucada, canção, choro, fox, macumba, maracatu, maxixe, rumba, samba-canção, tarantela, toada e valsa³⁹.

Pixinguinha atuou também como regente e arranjador de algumas das músicas gravadas pela “Orquestra Típica Victor”. Entre 1930 e 1937, a “Orquestra” gravou 53 fonogramas de 78 rotações contendo, em sua grande maioria (45 fonogramas) músicas instrumentais. Quanto à formação, variava de acordo com a peça. Nas músicas lentas, predominava o uso dos violinos como naipe principal, acompanhados pelos sopros; já nos choros, a melodia era executada por algum instrumento de sopro ou pelo naipe em conjunto, composto de clarineta, saxofone, pistom, trombone e flauta. Em ambos os casos, havia uma base rítmico-harmônica executada por cordas dedilhadas (violão e cavaquinho) e piano. Apesar do nome, a especialidade da orquestra não eram gêneros brasileiros e sim valsas⁴⁰, e por isso mesmo acredita-se que na maior parte de sua existência ela tenha sido regida por outros maestros, sobretudo Radamés Gnattali. É provável, ainda, que Pixinguinha tenha feito os arranjos de algumas das músicas gravadas pelos conjuntos regionais “Victor” e “RCA Victor”.

Em 1934, com a instalação da fábrica Columbia no Rio de Janeiro⁴¹, o flautista deixa de trabalhar apenas para a Victor. “Pixinguinha e sua Orquestra Columbia” passam, então, a acompanhar grandes cantores da época, como Araci de Almeida, Carlos Galhardo, Moreira da Silva e Carmen Barbosa⁴². O conjunto tinha formação muito semelhante à das orquestras da Victor, acrescido, porém, de cordas dedilhadas. O piano, por sua vez, aparecia esporadicamente em algumas gravações, sobretudo de samba.

Por fim, é importante lembrar que Pixinguinha não era o único arranjador de discos da época. Na Odeon, reinava o “veterano” Simon Bountman. Figura quase desconhecida da bibliografia sobre música popular brasileira, desempenhou, entretanto, papel importantíssimo no cenário musical brasileiro dos anos 1920 e 1930. Nascido na

³⁹ Em nossa pesquisa, encontramos 102 dos 415 fonogramas.

⁴⁰ Dos 54 fonogramas gravados, 32 eram valsas, 11 choros, 3 canções, 3 mazurkas, 2 tangos, 1 polca e 1 cateretê.

⁴¹ Até então, o estúdio e a fábrica da gravadora localizavam-se em São Paulo.

⁴² Segundo dados da *Discografia brasileira em 78 RPM*, no ano de 1934, “Pixinguinha e sua Orquestra Columbia” gravaram 12 fonogramas, metade contendo marchas, outra metade, sambas. Encontramos 6 fonogramas em nossa pesquisa.

Rússia, por volta de 1900, o violinista e futuro maestro chegou ao Rio de Janeiro em 1923, integrando a companhia espanhola de revistas Velasco. Como muitos artistas europeus, acabou por se estabelecer no Rio de Janeiro, onde passou a integrar a *jazz band* liderada pelo maestro Harry Kosarin. No final daquele mesmo ano, fundou a *jazz band* e a orquestra “Pan American”, do Cassino Copacabana, que a partir de 1926 passaram a figurar, com esses mesmos nomes, nos discos gravados na Casa Edison e comercializados com o selo Odeon. Além do próprio maestro, tomaram parte nessas gravações Isaac Koleman e Júlio Sammamede (saxofones), D. Guimarães (trompete), Amaro dos Santos (tuba), Demerval Neto (banjo) e Aristides Prazeres (bateria). Em 1928, Bountman fez o arranjo e a regência para o samba *Jura*, de Sinhô, que lançou publicamente o grande cantor carioca Mario Reis. O violinista dirigiria, ainda, a “Simão Orquestra Nacional”, na Parlophon, e a “Orquestra Columbia”, a partir de 1934.

Além de Bountman, outro arranjador bastante atuante na época foi João Tomás, contratado como diretor artístico da “Orquestra Brunswick” em 1929, lá permanecendo até o fechamento da fábrica no Brasil, em 1931. O maestro e baterista, conhecido pelas luvas impecavelmente brancas com que conduzia seus músicos, foi responsável pela gravação da maior parte dos discos orquestrados de música brasileira naquela gravadora. Outras orquestras apareciam esporadicamente nos primeiros discos elétricos, tais como a “Rio Artists”, “Rádio Central”, “Hotel Itajubá” e a “Orquestra Andreozzi”, dirigida pelo maestro Eduardo Andreozzi, que trabalhara durante muito tempo dirigindo orquestras de cinema.

Em São Paulo, outros nomes despontariam, como o de Odmar Amaral Gurgel, mais conhecido como Gaó (inversão de suas iniciais). Maestro e pianista, Gaó já tinha experiência como arranjador e regente, tendo organizado a orquestra da Rádio Educadora Paulista em 1925, foi o primeiro diretor artístico da Columbia em São Paulo, onde dirigiu a “Orquestra Colbaz”. Outro nome importante foi o do maestro Ghiraldini, diretor da “Orquestra do Hotel Esplanada”, que também gravaria pela Columbia.

Infelizmente, não foram encontradas em nossa pesquisa as partituras de nenhum dos arranjos fonográficos elaborados por Pixinguinha ou pelos demais orquestradores da época. Os acervos das gravadoras não foram preservados e as coleções particulares, como a do próprio maestro⁴³, são em sua maioria inacessíveis. A maior parte dos arranjos, contudo, pode ser conhecida por meio das gravações preservadas por

⁴³ Trata-se do acervo pessoal do músico, depositado no Instituto Moreira Sales do Rio de Janeiro, cujo acesso ainda é restrito.

instituições públicas e colecionadores. As análises que apresentaremos a seguir foram todas baseadas na escuta das gravações de época, procedimento que apresenta vantagens e limitações em relação à análise da partitura. Por um lado, é possível entrar em contato com a sonoridade desses arranjos, tal qual eles soavam na época. Além disso, as gravações permitem perceber detalhes da execução (inflexões rítmicas, acentos, dinâmicas) que muitas vezes não são indicados na partitura. Por outro lado, o estudo da caligrafia do compositor, detalhes da condução harmônica e soluções para a grafia de certos ritmos ficam comprometidos sem o exame da partitura. Além disso, as limitações técnicas da época, bem como o desgaste dos discos, impedem a percepção clara de todos os recursos utilizados pelo compositor, alguns deles inaudíveis na gravação.

8.3. Recursos utilizados por Pixinguinha em seus arranjos

a) Fixidez e padronização

Como não havia, nos primórdios da fonografia brasileira, uma diferenciação muito clara entre a música executada nos bailes, nas ruas, nas rodas de samba e de choro, e aquela registrada em gravação, o que se levava para o disco, em geral, era uma miscelânea de todas essas práticas, muito variadas, que eram executadas em diferentes espaços da cidade. A transformação da música em mercadoria, contudo, implicou a padronização e o estabelecimento de partes (ou seções) *fixas* tanto na *composição* (letra e melodia) como nos *arranjos* dos gêneros populares.

O caso do samba é paradigmático. Originalmente, o gênero era composto de um refrão, em geral elaborado coletivamente pelos participantes da “roda”, ao qual se acrescentavam versos criados na hora, muitas vezes entoados na forma de desafio entre dois ou mais solistas. Embora os primeiros sambas gravados em disco não fossem improvisados no momento da gravação, seu processo de composição obedecia aos padrões do improviso. [Caruru](#), samba de João Thomaz e Ernesto dos Santos (Donga), gravado pelos “Oito Batutas” na Victor de Buenos Aires, quando o grupo lá esteve em 1923, ilustra bem esse processo⁴⁴. Aos versos entoados pelo solista Otávio Vianna, o coro composto pelos demais integrantes responde com a frase: “Minha nega!” Esse tipo de “refrão interior” (uma resposta coral apresentada após cada verso do solista) era

⁴⁴ Salvo observações em contrário, todos os arranjos citados nesse capítulo são de Pixinguinha.

muito comum na tradição do partido-alto⁴⁵, mais até do que o refrão estrófico (composto por dois ou mais versos, apresentados entre cada uma das estrofes do solista), que se tornaria hegemônico nas gravações de samba a partir da década de 1930. Outro elemento característico do samba de roda presente nessa gravação são as interferências faladas do solista, apresentadas entre cada uma das estrofes.

O que me faz soluçar – minha nega!
É o caruru com quiabo – minha nega!
É o vatapá apimentado – minha nega!
É o mungunzá abaianado – minha nega!

Desce, mulata!
Rebola, danada!

Quando você der outra festa – minha nega!
Não me convide mais não – minha nega!
Porque da outra o que me resta – minha nega!
É uma dor no coração – minha nega!

Estou todo dolorido!
Que falta me faz uma mulata aqui, homem!
Ai, minha vida!

Não seria correto interpretar essa gravação como réplica fiel do samba comunitário. Ao contrário, o que se tem aqui é uma forma híbrida, intermediária entre o “samba de roda”, praticado nas casas das tias baianas e nos morros cariocas, e o “samba de disco”, que só se estabeleceria plenamente nos anos 1930. De fato, a gravação parece reproduzir em seqüência dois registros diferentes: um “estilizado”, que oferece ao ouvinte uma mimetização descontextualizada do samba coletivo; outro “autêntico”, que adaptava os recursos da roda para o contexto do estúdio.

A primeira estrofe se encaixa claramente no plano da estilização, elencando uma série de *elementos associados à cultura regional baiana* (“caruru com quiabo”, “vatapá apimentado”, “mungunzá abaianado”) que eram consumidos pelo público de discos (e do teatro de revista, onde as “coisas da Bahia” começavam a ganhar destaque) como representantes, a um só tempo, de uma “cultura exótica” e da brasilidade⁴⁶. Essa mesma estilização pode ser notada na primeira interferência falada do solista, que se dirige a uma “mulata” inexistente (“desce mulata, rebola danada!”), fazendo *referência* ao hábito das mulheres sambarem no meio da roda.

⁴⁵ SANDRONI, op. cit., p. 126.

⁴⁶ Trata-se do procedimento que, mais tarde, se consolidaria em letras do tipo *O que é que a baiana tem*, de Dorival Caymmi.

Na segunda estrofe, tem-se a adaptação, para o contexto do estúdio, de elementos e recursos poéticos característicos da roda. A começar pelo *caráter dialógico* dos versos, atestado pelo uso do pronome “você”⁴⁷. Nós, ouvintes, não sabemos quem foi que deu a tal “festa” e partiu o coração do solista (teria sido a “nega” do refrão?). Trata-se de uma experiência compartilhada apenas pelos músicos. É possível, até, que a estrofe seja uma “resposta” dada pelo solista à um desafiante da roda, ou a uma outra composição da época, que não conhecemos⁴⁸. Reportar-se a uma situação imediata ou a um repertório de experiências compartilhado pelos participantes da roda era prática comum do samba comunitário. Isso porque a composição feita coletivamente não tinha por objetivo “perdurar no tempo”, tampouco ser inteligível para os membros de fora da comunidade, como ocorreria com o samba de disco. A cumplicidade do solista com os demais músicos é notada, ainda, na segunda interferência falada (“que falta me faz uma mulata aqui, homem!”), a qual revela, justamente, a *ausência da mulata* evocada na primeira estrofe, já que se tratava de uma gravação – ainda por cima feita num país estrangeiro. Quanto à forma, a composição já se distingue bastante do samba de roda, apresentando uma introdução instrumental, repetida como coda ao final. A gravação pode ser entendida como um meio-termo entre a transposição para o estúdio da prática do samba de roda e sua “estilização”⁴⁹.

Essa prática composicional “híbrida” foi paulatinamente substituída por um novo (e racionalizado) processo de composição. No lugar do improvisado, acrescentava-se uma *segunda parte* fixa, musicalmente mais elaborada, de forma a atender às exigências de padronização do samba, impostas pelo mercado fonográfico⁵⁰. Deste modo, os

⁴⁷ A passagem de um discurso *transitivo direto*, que *fala a existência social* dos sambistas, para o *transitivo indireto*, que *fala sobre a existência social*, é analisada por SODRÊ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979 e SANDRONI, op. cit.

⁴⁸ A prática de “responder” a outros sambas pode ser notada, por exemplo, no samba *Já te digo*, de Pixinguinha e China, uma resposta ao samba *Quem são eles*, de Sinhô. O mesmo recurso é utilizado em uma das estrofes do também já citado *Pelo telefone*, que apresenta uma resposta ao maxixe da revista *O marroeiro*. Ver: SANDRONI, op. cit., pp. 125-7. Mesmo o samba “moderno” preservaria essa prática, como na discussão entre Wilson Batista e Noel Rosa.

⁴⁹ Um exemplo totalmente estilizado do samba de roda é *Samba de fato*, partido-alto de Pixinguinha e Cícero de Almeida. O refrão (“samba de partido alto/só vai cabrocha que samba de fato”), apesar de curto, já é estrófico, padrão que se tornará hegemônico no samba dos anos 1930. O discurso aqui, já não é mais transitivo direto (“desce mulata! Rebola danada!”), e sim indireto (fala-se *sobre* a mulata). A letra não é dialógica, mas auto-referente: ela procura “narrar” como se davam os sambas comunitários, inclusive em ordem cronológica, iniciando-se com a descrição da roda, dos participantes e suas práticas, e encerrando-se com a “ressaca” do dia seguinte. Finalmente, não se trata de uma colagem “sem sentido” de estrofes aleatórias, mas de uma composição coerentemente arranjada (ver letra nos anexos).

⁵⁰ “Pois a música popular trazia com ela um mundo de fixidez onde o improviso via seu lugar drasticamente reduzido. A gravação, a publicação, os direitos autorais, tudo isso exigia a presença, ao lado do estribilho, de uma segunda parte, que fosse, tanto quanto ele, ‘propriedade’ de um samba dado. Ela precisava ser ‘exclusiva’ em dois sentidos: primeiro, seus versos não podiam aparecer em outro

sambas passaram a ser compostos por uma parte melodicamente mais simples, originária do estribilho fixo cantado em conjunto (refrão), que chamaremos de seção A, e outra com mudança no texto a cada repetição, cantada pelo solista, que chamaremos de seção B (adicionando um sinal distintivo a cada mudança de letra: B', B'' etc.)⁵¹. É o que em música se conhece como a forma A-B. Essa mesma *fixidez* será adotada por outros gêneros populares, como a marcha, a toada, a batucada, o cateretê etc., que, ao serem transportados para o disco, recebiam duas partes (ou seções) fixas, em geral de 8 ou 16 compassos cada⁵².

É esse o padrão a ser notado em *Promessa*, samba de Pixinguinha gravado em 1928 por Benício Barbosa e “Orquestra Típica Pixinguinha-Donga”. Aqui, “segunda parte” e refrão (que denominaremos A e B, respectivamente) são bem distintos entre si:

Eu fiz uma promessa
À Santa milagrosa
Me livre dos maus olhos
Como em Carinhosa
Eu devo a tal promessa
E tenho que pagar
Vem a Festa da Penha
Vou aproveitar

(Refrão)
Salve a nossa
Santa Padroeira
Eu tenho uma vida
Fagueira

A vida tem amor
Eu juro minha flor
Pode ter a certeza
Que não tem valor
Meu bem se eu for à Penha
Eu levo o meu pandeiro
Vou no quinto domingo
Que é dos barraqueiros

(Refrão)
Salve a nossa
Santa Padroeira
Eu tenho uma vida
Fagueira

samba; segundo, seus versos deviam ser só aqueles, com a exclusão de quaisquer outros, negando a abertura da improvisação onde novos versos eram sempre bem-vindos.” (SANDRONI, op. cit, pp. 152-3).

⁵¹ Algumas vezes, porém, a música se inicia com a segunda parte, e só depois apresenta o refrão. Nesse caso, as letras se invertem: A indica a segunda parte (e suas repetições: A', A'' etc.) e B o refrão.

⁵² Vale lembrar que a polca, a valsa, o fox e outros gêneros surgidos com o comércio de partituras já possuíam partes fixas, em geral de 8 ou 16 compassos, donde deriva a padronização dos gêneros brasileiros de origem folclórica/popular, quando adaptados para a linguagem fonogênica.

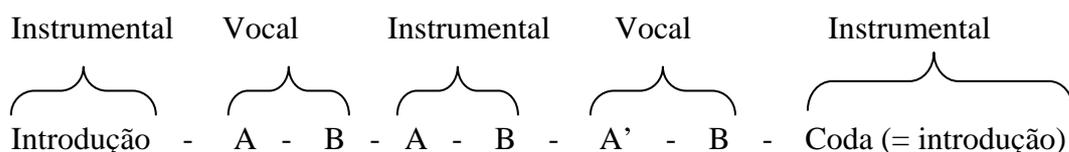
O desenho melódico dos versos da parte A, repleto de cromatismos e notas arpejadas, executadas dentro de uma tessitura relativamente extensa, dificilmente seria executado pelo coro, ficando por isso a cargo do solista. Já o refrão, de apenas quatro versos, apresenta uma estrutura bem mais simples, e embora seja cantado por uma só voz, poderia facilmente ser entoado em conjunto, como ocorria nas rodas de samba. Aliás, a alternância entre solista e coro no refrão, sobretudo nos sambas e marchas carnavalescas, será uma característica marcante das gravações da década de 1930.

Vale notar que à padronização formal dos *gêneros* populares gravados em disco correspondia uma formalização dos *arranjos*, que também passaram a obedecer certos padrões. Formalmente, o samba *Promessa* pode ser assim representado:



Essa estrutura formal era bastante comum nos arranjos das primeiras gravações elétricas, e não apenas de sambas, mas de praticamente todos os gêneros compostos na forma A-B. Vale notar que a orquestra, após executar uma singela introdução (em geral de 4 a 8 compassos), apresentava, integralmente, as duas partes da peça (A e B), *antes da entrada do solista*.

A partir dos anos 1930, no processo de desenvolvimento de uma “linguagem fonogênica”, esse padrão de estruturação sofreria algumas mudanças. Para começar, a execução instrumental das seções A e B seria transferida para o *meio da canção*, depois de já terem sido apresentadas pelo cantor, conferindo maior “organicidade” ao arranjo. De acordo com essa nova organização, a estrutura da canção se apresentaria deste modo:



Algumas vezes, a reexposição instrumental dos temas A e B era realizada em tonalidade diferente daquela apresentada pelo cantor. Nesses casos, para atingir o novo tom, a orquestra realizava uma pequena “ponte modulatória” de quatro a oito

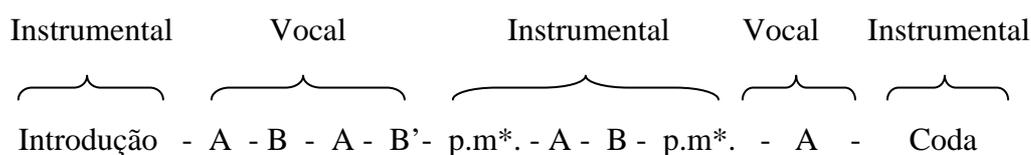
compassos. É o que ocorre, por exemplo, na marcha [Você pensa que eu não vi](#), marcha de Hervé Cordovil e Roberto Martins gravada por Luiz Barbosa e “Diabos do Céu”. Depois de apresentadas as partes A e B pelo solista, a orquestra apresenta uma [ponte de seis compassos](#) modulando de ré maior (tonalidade cantada) a fá maior para, nessa nova tonalidade, reintroduzir o tema A:



Ponte modulatória de *Você pensa que eu não vi* (todos os exemplos musicais transcritos nesse capítulo reproduzem a tonalidade mais próxima à do *som real* das gravações. Devido à inexistência das partituras, não é possível saber se foram realmente compostas nessas tonalidades).

Antes da entrada do cantor, contudo, retorna-se à tonalidade original da música. É interessante notar que as modulações de Pixinguinha raramente caminhavam para tonalidades vizinhas, como ocorre em geral na chamada música ligeira. Além disso, esse procedimento só passou a ser utilizado sistematicamente pelo compositor nos arranjos feitos a partir de 1932, para o “Grupo da Guarda Velha”. Trata-se, portanto, de um recurso elaborado ao longo de sua atuação como arranjador. Embora não fosse um procedimento exclusivo de Pixinguinha, as modulações eram, certamente, sua “marca registrada”⁵³.

A partir de então, a estrutura dos arranjos elaborados pelo flautista obedeceria ao seguinte padrão:



*p.m.= ponte modulatória

Essa fórmula, certamente, não era imutável: em certos casos, a segunda parte era apresentada antes do estribilho, como no já citado samba *Promessa*; outras vezes, a música não modulava ou, em casos mais raros, terminava bruscamente, sem a coda. De todo modo, os elementos básicos desse padrão podem ser identificados na grande

⁵³ Na orquestração do samba *Cidade maravilhosa*, gravado em 1934 por Mário Reis e “Orquestra Odeon”, Simon Bountman já utiliza a ponte modulatória entre a seção cantada e a instrumental; o arranjo é para orquestra de cordas.

maioria dos arranjos realizados por Pixinguinha nos anos 1930, sobretudo para marchas e sambas.

Além disso, vale lembrar que a crescente valorização do arranjo na canção popular fez com que as seções exclusivas da orquestra (introdução/coda e ponte modulatória) se tornassem cada vez mais elaboradas. Nesse sentido, os arranjadores cumpriram o papel de verdadeiros co-autores das músicas gravadas em disco. Analisemos, pois, alguns dos *recursos e materiais* utilizados por Pixinguinha na *composição* de seus arranjos.

b) Apropriação, citação e colagem

A introdução constitui um dos grandes momentos de exposição do arranjo. Ela concentra seus principais recursos e apresenta os instrumentos musicais que serão utilizados na orquestração. Em geral, o arranjador se vale do material melódico e/ou harmônico da própria composição para criar esta seção. É o que ocorre em [Chegou a hora da fogueira](#), marcha junina de Lamartine Babo, gravada em 1933 por Carmen Miranda e Mário Reis, acompanhados pela orquestra “Diabos do Céu”. Nesse arranjo, um fragmento do tema A (refrão) aparece “disfarçado” na introdução, transposto para uma tonalidade menor.

nova tonalidade (Do M) Che-gou

a ho-ra da fô-guei - ra É noi - te de São Jo-ão

Introdução e início da seção A de *Chegou a hora da fogueira*.

Interessante notar, nessa introdução, a alteração da fórmula rítmica de um mesmo fragmento melódico, quando repetido. É o que ocorre nos compassos 1 e 5: o

padrão colcheia – semínima – colcheia é substituído por uma quáter* de três semínimas. Esse recurso, bastante recorrente em Pixinguinha, conferiria a seus arranjos aquele “molejo rítmico” tão característico que, segundo alguns autores, o diferenciaria dos arranjadores estrangeiros. Mais adiante, retomaremos essa questão. Fiquemos, por hora, nas características da introdução.

Em [Tão grande, tão bobo](#), marcha de Hervé Cordovil gravada por Carmen Miranda e Orquestra Victor Brasileira, é a parte B que fornece o material melódico utilizado na seção introdutória:



Linha melódica executada pelos metais na introdução de *Tão grande, tão bobo*



Vo - cê de - vi - a ter nas - ci - do no ve - rão

Linha melódica cantada pela solista na segunda parte de *Tão grande, tão bobo*

Em outros casos, porém, a seção introdutória nada tem a ver com a melodia que se segue. É o caso do já citado arranjo da marcha [Você pensa que eu não vi](#), de Hervé Clodovil e Roberto Matins, gravada por Luiz Barboza e “Orquestra Diabos do Céu”. Aqui, a introdução é um verdadeiro foxtrote:



Linha melódica executada pelos metais na introdução de *Você pensa que eu não vi*

O mesmo ocorre em [Deve ser o meu amor](#), samba de Ary Barroso gravado por Sônia Carvalho e “Diabos do Céu”. A introdução do arranjo também se assemelha a um foxtrote. A bateria, por sua vez, apresenta uma sonoridade bastante próxima à das orquestras de *hot jazz*, que então começavam a ganhar espaço na cena musical brasileira.

* Grupo de figuras que não obedece à divisão normal do compasso ou à subdivisão de seus tempos. Junto com a síncopa (que também indica uma “irregularidade” métrica dentro do compasso) constitui uma das características mais marcantes da rítmica da música popular brasileira.

METAIS

PRATO

BATERIA - SOLO

A incorporação de modelos rítmicos de outros estilos musicais, sobretudo nas marchas de carnaval (um gênero ritmicamente amorfo, caracterizado apenas pelo compasso 2/4, em geral com a acentuação rítmica no segundo tempo) era prática bastante comum nos arranjos de Pixinguinha⁵⁴. Na parte A de *Inconstitucionalissimamente*, marcha de Assis Valente gravada por Carmen Miranda e “Orquestra Victor Brasileira”, a figura rítmico-harmônica apresentada pelos segundos violinos(?) no contratempo lembra um *ragtime* – ou, mais especificamente, seu acompanhamento, executado pelo banjo nos conjuntos de *dixieland*, recurso que também pode ser notado em *Tão grande, tão bobo*, anteriormente citado. A melodia cantada pela solista, contudo, mantém as características de uma marcha:

VOZ

O meu a - mor me dei-xou pa - ra se - men - t'in - cons - ti - tu - ci - o - na - lis - si - ma - mente

VIOLINOS

Seção A de *Inconstitucionalissimamente*. A linha inferior reproduz os acordes feitos pelos violinos no contratempo

Vale a pena ressaltar o uso que Pixinguinha faz dos timbres normalmente associados à música de concerto, como é o caso do violino. Aqui, o instrumento é utilizado numa função totalmente diversa daquela que ocupa nas orquestras sinfônicas ou de câmara, onde geralmente aparece como instrumento melódico, e não rítmico-harmônico⁵⁵. Ao mesmo tempo, o arranjador sabia se valer muito bem de recursos oriundos da música de concerto, tais como os contrastes de dinâmica, que podem ser

⁵⁴ Tal prática não se restringia aos arranjos, estando presente também no processo de composição de diversos autores.

⁵⁵ Acreditamos que o arranjo em questão tenha sido escrito para quatro violinos, dois responsáveis pela execução de frases melódicas em contracanto com a voz da solista, e dois responsáveis pela execução da figura rítmico-harmônica, possivelmente dobrados por algum sopro. Infelizmente, a inexistência da partitura nos impede de comprovar nossas hipóteses.

observados nessa mesma marcha. Embora fossem pouco comuns na tradição das bandas e dos regionais, os *crescendi* e *diminuendi* realizados pela orquestra na introdução, bem como os *forte-piano* da modulação, estavam presentes em muitas de suas orquestrações.

A maneira *peculiar* como o arranjador incorporava as sonoridades *yankees* pode ser confirmado por meio do arranjo feito por ele mesmo para seu choro [Lamento](#), gravado pela “Orquestra Típica Pixinguinha-Donga” em 1928. Predominam na gravação os padrões rítmicos e harmônicos do maxixe, tal qual executados pelas bandas do início do século. A surpresa aparece nos primeiros compassos da seção B (o choro tem só duas partes), quando os saxofones e o clarinete executam uma passagem melódica em [terças e quartas paralelas](#), produzindo um efeito curioso e “dissonante” para a época:



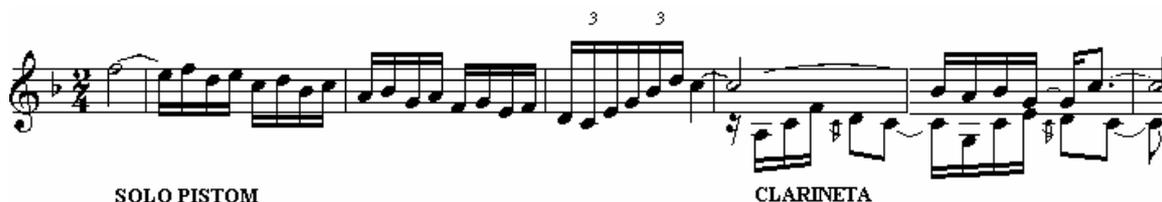
Passagem “dissonante” de *Lamento*. Fonte: partitura do arranjo orquestral pertencente ao arquivo da Rádio Nacional. Na partitura, a passagem é realizada pelas flautas. Já no arranjo gravado, é executada pelos saxofones e clarinete.

Essa permeabilidade de Pixinguinha às diversas influências musicais de seu entorno, sobretudo da música estrangeira, foi alvo de duras críticas na época. Ao comentar o lançamento de *Gavião calçado*, samba de Pixinguinha gravado por Benício Barbosa e “Orquestra Típica Pixinguinha-Donga”, o crítico Cruz Cordeiro, da *Phono-Arte* foi categórico:

Repetimos para o samba, o que já temos dito em composições anteriores do popular músico; Pixinguinha parece se deixar influenciar extraordinariamente pelas melodias e rythmos do *jazz*. Ouçam *Gavião calçado*. Mais parece um *fox-trot* que um samba. As suas melodias, os seus contra-cantos e mesmo quase que o seu rythmo, tudo respira música dos “yankees”.⁵⁶

⁵⁶ *Phono-Arte*, n. 14, fev/1929, p. 32.

Inicia-se, então, o solo do pistom, cujas inflexões melódicas mais parecem uma rumba⁵⁷, seguido pelo clarinete, que apresenta o paradigma rítmico-harmônico do gênero cubano, caracterizado pelos acordes arpejados em 3+2+3. Juntos, pistom e clarinete “improvisariam” ainda por cerca de 25 compassos.



SOLO PISTOM

CLARINETA

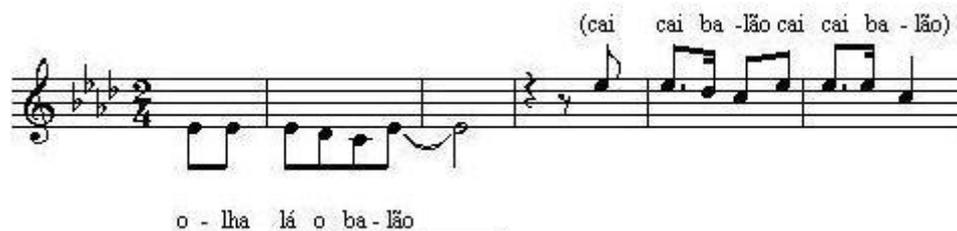
O material original da composição só será apresentado na entrada do cantor, quando, finalmente, o gênero (cateretê) se afirma. Ele se caracteriza pelas frases melódicas diatonicamente* descendentes, que procuram mimetizar as inflexões da fala “sertaneja”:



15

não que -roou-tra vi-da pes-can-do no ri-o de je - ré - ré

Além da “apropriação” e colagem de gêneros estrangeiros, outro procedimento usado com grande frequência por Pixinguinha é a citação, bastante comum entre os músicos populares. Embora soem “ingênuos” para os padrões atuais, esses recursos causavam “sensação” entre os ouvintes da época. É o caso de [Ninguém fura o balão](#), marcha junina de Bide e Armando Marçal interpretada por Almirante e “Diabos do Céu”, que cita a cantiga infantil *Cai cai balão*, executada pelos trompetes em surdina:



(cai cai ba - lã cai cai ba - lã)

o - lha lá o ba - lã

⁵⁷ Vale lembrar que a rítmica da rumba, assim como a do maxixe, também remonta ao paradigma do *tresillo*. O que caracteriza o gênero cubano, aqui, é menos o ritmo e sim a frase melódica executada pelo pistom. Ouvir, para efeitos de comparação, a versão instrumental da rumba de Moises Simon [El manisero](#), arranjada e gravada por Roberto Inglez e orquestra. Trata-se de uma orquestração muito semelhante à utilizada por Pixinguinha em *De papo pro ar*.

* diatônico: que caminha pelos tons da escala diatônica, formada pela sucessão de tons e semitons.

Algumas vezes, o orchestrador citava suas próprias composições. As notas iniciais do tema de *Carinhoso*, por exemplo, foram reutilizadas em diferentes arranjos de Pixinguinha. Em várias de suas orquestrações nota-se a apropriação de temas musicais militares ou de melodias já conhecidas do público, sobretudo nas marchinhas. Essa incorporação, aliás, não se restringia aos arranjos. Era prática comum também entre os compositores, tornando-se por vezes *temática* de canções. É o caso de [Não há ó gente ó não](#), marcha de Antônio de Almeida e Cristóvão de Alencar gravada por Orlando Silva e Diabos do Céu em 1937. O refrão, cuja melodia se baseia em *Luar do sertão* (canção, aliás, de autoria controversa) brinca com a apropriação de temas alheios:

Não há ó gente ó não
Quem possa adivinhar
De onde eu roubei essa canção

c) *Imagens sonoras*

O impacto provocado pelo surgimento dos primeiros registros fonográficos, ainda na fase mecânica, ultrapassou, e muito, a mera possibilidade da (re)produção do som. Com efeito, uma das principais transformações trazidas pelo fonógrafo se deu no âmbito da *percepção*. Até então, a prática e a *escuta* musicais estiveram diretamente atreladas à presença física dos corpos materiais que produziam os sons – ou seja, os instrumentos e seus executantes. Os gestos corporais, expressões faciais e disposição dos músicos no espaço, bem como as características físicas e a plasticidade dos instrumentos, tudo contribuía para a comunicação de mensagens das quais os sons expressavam apenas uma parte. Nesse sentido, aquilo que se *escutava* tinha relação direta e imediata com o que se *via*. Segundo Fernando Iazzetta,

um exemplo da força que existe nessa conexão entre o som e as imagens que acompanham a geração desse som está no artifício da utilização do "músico fora de cena" que tem sido usado desde os mistérios sacros da Idade Média, até as sinfonias de Mahler ou os dramas de Wagner. Ao se criar uma situação anormal, quase fantástica, fazendo com que se ouça o som sem que se veja o corpo que o produz, é realçado o caráter mágico da ligação entre aquilo que se ouve e aquilo que se vê.⁵⁸

Pois bem, um dos efeitos do disco foi, justamente, o de *desconectar*, no plano da percepção, imagem e som. O que não significa que a imagem tenha sido totalmente

⁵⁸ IAZZETTA, Fernando. "A música, o corpo e as máquinas". *Opus*. Rio de Janeiro: ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), n. 4, 1997, p. 29.

abolida do processo de escuta. O mais provável é que a imaterialidade da música gravada viesse a ser complementada pela *imaginação* do ouvinte. No caso das gravações mecânicas, pode-se supor que elas trouxessem à memória as imagens da própria *performance* ao vivo, que era o que se tentava reproduzir em disco. Uma propaganda da época, publicada numa revista semanal carioca, apresenta uma imagem bastante representativa desse contexto. Um grupo de jovens de classe alta está reunido em torno de uma “moderna victrola ortophonica”, para a qual todos dirigem seus olhares, fixamente, como se estivessem a “assistir” à música reproduzida pelo aparelho. O texto do anúncio sugere ao leitor que “cerre os olhos, e poderá imaginar sem vacillação alguma de que todos esses artistas tocam ou cantam pessoalmente em sua presença”⁵⁹. Com a vulgarização das gravações elétricas, que passariam a utilizar, cada vez mais, recursos exógenos à música “performática”⁶⁰, nota-se, pouco a pouco, um esforço de *oferecer imagens* aos ouvintes. Essa demanda seria, em parte, suprida pelo arranjo.

É certo que, muito antes do advento do fonógrafo, a chamada música programática (ou “música imitativa”, nas palavras de Rousseau) já pretendia atribuir aos sons características imagéticas, por meio da mimetização de ruídos da natureza ou da composição de paisagens. A diferença introduzida pelo arranjo fonográfico é que ele deveria fazer tudo isso sem a presença do artista, e por meio de convenções que foram se estabelecendo em conjunto com outros veículos de comunicação.

Nesse sentido, é importante ressaltar que data dessa mesma época o surgimento de uma outra *nova linguagem*: o cinema-mudo – que, assim como o fonógrafo, também promovia a desconexão entre imagem e som. Mas, como bem lembrou Heloísa Valente⁶¹, de “mudo” ele não tinha nada: a ocupar o papel da fala, além dos letreiros, havia uma série de indicações verbais e gestuais dos atores. Isso sem falar da própria música, que nunca esteve ausente. A participação da “trilha musical” na construção do sentido do filme, contudo, não foi imediata. Nos primórdios da atividade cinematográfica, ao menos no Brasil, a música não tinha relação direta com as cenas, sendo executada apenas para quebrar a monotonia do filme. No já citado depoimento, Luciano Perrone narrou suas recordações sobre a época:

⁵⁹ *Careta*, 18/2/1928, p. 39.

⁶⁰ Ou seja: à música na qual o gesto do intérprete tem papel fundamental.

⁶¹ VALENTE, op. cit., p. 114.

Qualquer pessoa mais ou menos da minha idade (eu já estou com 68 anos!), deve se lembrar: a gente ouvia até o barulho da máquina [de projeção], um negócio assim ó: frfrfrfrfr [imitando o som com a boca] e o piano tocando, té-tatatiti... era um negócio que não tinha nada a ver com a cena. (...) Contavam até umas anedotas dizendo que o Cristo estava sendo crucificado e tava tocando *Tatu subiu no pau*. Quer dizer, isso é uma falta de respeito.⁶²

Daí a necessidade de um profissional que se encarregasse de *dar sentido às cenas* por meio da música, atividade que exigia o conhecimento de um vasto repertório e alguma criatividade. O pai do depoente, o maestro Luís Perrone, que na segunda década do século XX dirigiria as principais orquestras de cinema do Rio de Janeiro, foi um dos pioneiros dessa prática no Brasil. Luciano cita, por exemplo, o uso que o maestro fez de trechos da ópera *Carmen*, de Bizet, para acompanhar o filme de mesmo nome, recurso que, na época, “fez muito sucesso”. O próprio percussionista, que na década de 1920 trabalharia em diversas orquestras de cinema, participou do processo de sincronização entre música e “fita”: “A gente fazia uns ruídos, assim, procurando sincronizar as cenas, né? Tinha trovoadas, a gente fazia um barulho, brlum-brlum-brlum, no bombo. Tiro, a gente batia, péim, péim. Uma sincronizaçõzinha mais ou menos.” O diretor de orquestra, dessa maneira, já atuava como arranjador no sentido moderno, fazendo *escutar as imagens*⁶³.

Entre outras qualidades que lhe eram atribuídas na época, Pixinguinha ficou conhecido pela enorme habilidade de *criar imagens* em seus arranjos. Em crítica ao jornal *A Hora* de 9 de agosto de 1933, Orestes Barbosa chama atenção para o efeito provocado pelo arranjador na orquestração da marcha [*Chegou a hora da fogueira*](#), de Lamartine Babo, gravada naquele mesmo ano por Carmen Miranda e Mário Reis. Diz o cronista:

Pixinguinha é hoje o orquestrador mais perfeito dos discos da cidade. O *Chegou a hora da fogueira* tem um pedaço em que a música sobe e o povo sente mesmo o balão subindo, na sua vertigem pomposa. O balão e os foguetes. Não precisa de libreto para explicar. Sabendo

⁶² Depoimento de Luciano Perrone a Lourival Marques. É provável que não tivessem se difundido no Brasil, ainda, os álbuns de *cue sheets*, pequenas peças musicais concebidas para um determinado tipo de cena ou situações específicas da narrativa (amor, despedida, mistério etc.).

⁶³ Uma proposição semelhante foi feita por Aloysio Pinto a respeito de Ernesto Nazareth. O autor acredita que muitos dos “elementos descritivos” utilizados pelo compositor em suas peças devem ter sido estimulados pelo ritmo cinematográfico, que ele tinha de acompanhar como “pianeiro” de cinema. “Ainda hoje não posso ouvir o *Escorregando* sem pensar no pastelão, nas quedas engraçadas, nas situações perigosas, nos grandes bigodes dos guardas da Keystone. E, quando a música chega aos acordes finais, tenho sempre a impressão de encontrar aquele velho letreiro convidativo, que aparecia ao término de cada sessão: FIM. Voltem na próxima semana.” (PINTO, Aloysio Alencar. “Ernesto Nazareth/Flagrantes.” *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, n. 6, pp. 38-46, 1963, pp. 45-6).

música de pagode, Pixinguinha tem contra si a falta de cabeleira do Vila-Lobos⁶⁴.

Tal passagem, que faz o povo “sentir” o balão subindo, é justamente a **ponte modulatória**, que conduz a seção B’ da peça à seção instrumental:

cadência final da parte B' C C# D Eb E F F# G

Ab A Bb B C C# Bb7 Eb

As três primeiras notas que aparecem no trecho acima, que são executadas pelo trombone na gravação, realizam a cadência final da parte B’, em dó maior, tonalidade original da música, com a qual se inicia a ponte modulatória. Por cromatismo, os instrumentos de sopro vão “subindo” lentamente, até chegarem a si bemol maior com sétima, acorde de dominante, para cadenciarem na nova tonalidade, mi bemol maior. A subida paulatina do balão é evocada também pela figura rítmica (♩♩), que indica pequenas “paradas” do balão a cada semitom.

Talvez não fosse intenção de Pixinguinha associar tal passagem cromática da música – aliás, presente nas modulações de vários outros arranjos – à ascensão do balão. O interessante, contudo, é notar a associação feita pelo crítico entre um elemento da letra da música a um “desenho”⁶⁵ feito pelas alturas das notas – e veja que a subida no pentagrama, como a do balão, é gradual e cromática, e não ininterrupta e diatônica, como nas escalas. Não precisa, pois, de “libreto” para o ouvinte entender: a música é auto-explicativa.

O mesmo procedimento pode ser notado no arranjo da marcha **Trem azul**, marcha de João de Barro gravada por Almirante e Diabos do Céu. Sua introdução mimetiza o som de uma locomotiva iniciando seu movimento. Essa incorporação de sonoridades extra-musicais já era utilizada por Pixinguinha em suas primeiras composições. É o caso do choro *Um a zero*, citado no capítulo 1, em que o autor

⁶⁴ *A Hora*, 10/8/1933. Apud SILVA e OLIVEIRA FILHO, op. cit., p. 133.

⁶⁵ Vale lembrar que a associação entre o registro agudo e notas “mais altas” é uma convenção da música do ocidente.

incorpora o som de uma corneta usada pelo torcedor para comemorar o gol. A incorporação do ruído dos trens, aliás, era bastante utilizado por compositores e orquestradores de *jazz*, conotando a idéia de mudança, de nova vida, “de movimento que traz liberdade”⁶⁶. Nesse caso, porém, a imagem é associada ao “coração” do eu-lírico da letra, ao mesmo tempo descomprometido (“tem muito lugar, não tem lotação”; “não anda na linha, não tem estação”) e unificador, integrando, “pro norte ou pro sul”, a vasta unidade nacional. O trem, nesse sentido, além de representar a liberdade dos novos padrões de comportamento, simboliza a própria música popular, produto cultural que passa a ser consumido em diferentes pontos do país.

A “ilustração” dos versos da canção por meio de signos musicais, fosse por mimetização de sons existentes ou por representação (a altura das notas representando a altura do balão, por exemplo), procedimento que aqui denominaremos *iconização*⁶⁷, era um recurso também utilizado por outros arranjadores. Em *Minha pombinha*, marcha de Kid Pepe e Germano Augusto, gravada em 1936 por Araci de Almeida e “Reis do Ritmo”, a iconização aparece na imitação do arrulho da pomba, feito provavelmente por uma cuíca, que funciona como um pano de fundo do arranjo, marcando o tempo forte do compasso.

Em *Cena caipira*, toada de Eduardo Souto gravada por Francisco Alves e “Orquestra Copacabana”, em 1931, a introdução do arranjo é pontuada pela imitação do som de pássaros, evocando uma cena bucólica e nostálgica do sertão. Segundo informações da *Discografia brasileira*, as imitações foram feitas por Arlindo Sant’Anna. Violeiro, trovador e compositor sertanejo, foi um dos companheiros mais queridos de Cornélio Pires, tendo participado das gravações de sua “Turma Caipira”, em 1929. Era fabricante de pios para caça, e em suas apresentações com Cornélio Pires também realizava “imitações de vozes da mata virgem, de macuco, jaó, tocava uru, nambu-chintã, nambu-chororó e nambu-guaçu”⁶⁸. O mesmo arranjo havia sido gravado, um ano antes, por Gastão Formenti, Lucy Campos e “Orquestra Pan-American”, porém, sem os gorjeios que tanto sucesso fariam na gravação posterior, o que prova que pequenos detalhes eram responsáveis por grandes efeitos. Foram “efeitos”, aliás, que se buscou no arranjo de *Cena carioca*, samba de João de Barro gravado pelos mesmos

⁶⁶ HOBBSAWM, *História social do jazz*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990, p. 31.

⁶⁷ Tomamos de empréstimo o termo cunhado por Márcio Coelho em trabalho sobre o arranjo na música popular (COELHO, Márcio. *Elementos para a análise semiótica do arranjo na canção popular brasileira*. São Paulo, FFLCH-USP, dissertação de mestrado, 2002, p. 120).

⁶⁸ DANTAS, Macedo. *Cornélio Pires: criação e riso*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 141.

intérpretes da segunda gravação de *Cena caipira* e, provavelmente, buscando um contraste com a mesma⁶⁹. A música se inicia com uma batucada, executada pela percussão, evocando as práticas musicais dos morros cariocas. Em seguida, entram a tuba, o sax, a clarineta e o pistom, sacolejando um maxixe. O cantor introduz a seguir uma melodia baseada em um pregão (“amendoim torrão”), a qual é imitada em cânon pelo trombone e contrapontado pelo pistom, que mimetiza a inflexão da fala⁷⁰. A repetição do pregão é feita em tonalidade menor, sendo logo transformado em “segunda parte”, ao comparar o “amendoim quentinho” aos “carinhos de meu bem”. Nesse momento, o sax alto introduz um tema de colorações “orientais”, sendo sucedido pela clarineta e pelo pistom, cada qual introduzindo um tema próprio, como que a representar a diversidade de vozes culturais presente na cidade. Seguem-se outros dois pregões (“sorvete, iaiá!” e “laranja seleta...”), ambos em tonalidade maior, entremeados pela segunda parte, em tonalidade menor, sempre com letras diferentes.

O que pudemos notar a partir dos exemplos acima é que, para além da ilustração das letras das músicas, as figuras e paisagens sonoras criadas pelos arranjos serão responsáveis pela criação de um *imaginário sonoro do Brasil* – um país a um só tempo urbano e rural, negro e branco, diverso e unificado. São imagens prosaicas, ingênuas, que mimetizam os sons da paisagem. No capítulo seguinte, veremos como as mudanças operadas na *imagem do Brasil* implicaram a substituição de Pixinguinha por Radamés Gnattali. Por hora, centremo-nos um pouco sobre a constituição do samba, processo em que o arranjo desempenhou papel preponderante.

d) Pixinguinha: um arranjador “brasileiro”?

Tornou-se lugar-comum, na crítica e na memória de nossa música popular, acusar os maestros e arranjadores estrangeiros que atuaram no Brasil nas décadas de 1920 e 1930 de não conseguirem transferir para a partitura (nem para as gravações) as sutilezas rítmicas da música brasileira, tampouco seu “molejo” característico. Essa idéia foi muito divulgada pelos memorialistas e pesquisadores da nossa música popular. É o

⁶⁹ Embora tenham sido publicados em discos separados, *Cena caipira* e *Cena carioca* foram gravados na mesma época e, possivelmente, lançados no mesmo catálogo da gravadora Odeon.

⁷⁰ Um pregão muito parecido havia sido utilizado por Moises Simón em sua rumba *El manicero*, de 1930. É possível que João de Barro conhecesse a música, que fez muito sucesso dentro e fora de Cuba. Ouvir excerto que mostra uso do pregão na composição.

caso do colecionador Humberto Franceschi, que assim avalia a presença de maestros estrangeiros na primeira fase da indústria fonográfica brasileira:

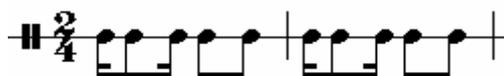
A partir dos anos 20, praticamente toda a música popular gravada em nosso país, concentrada quase que exclusivamente no Rio de Janeiro e São Paulo, teve arranjos feitos por músicos europeus. E eram poucos. Alguns nomes predominaram, por três décadas, como Simon Bountman, Arnold Gluckmann, Romeo Ghipsmann, Isaac Kolman. Não que fossem maus músicos, apenas não eram nativos e muito menos populares. A forma relativamente igual como eles trataram essas orquestrações, acomodando os **novos ritmos** aos andamentos de gêneros que estavam desaparecendo, durou bastante tempo. Os grandes sambas orfeônicos do Estácio, com **arranjos amaxixados** feitos por esses músicos na década de 30, são bons exemplos.⁷¹

É preciso ressaltar que há um certo exagero na fala do colecionador. Já no final da década de 1920 e início de 1930, havia um número considerável de arranjadores brasileiros na indústria fonográfica nacional, tais como o próprio Pixinguinha, João Tomás, Radamés Gnattali, Guerra Peixe e Gaó, alguns deles atuantes também no rádio. A essa lista, vinham se somar alguns compositores que também eram responsáveis pelos arranjos de suas canções, como era o caso de Custódio Mesquita⁷². Além disso, com exceção de Simon Bountman, a presença de maestros estrangeiros na música brasileira não foi tão marcante assim, ao menos nas primeiras décadas da fonografia elétrica. Romeo Ghipsman, por exemplo, só se destacaria como arranjador na década de 1940, quando passou a dirigir a orquestra da Rádio Nacional. De todo modo, a crítica tecida pelo colecionador com relação à rítmica das primeiras orquestrações do samba parecem, em parte, apropriada, e por isso nos deteremos sobre ela.

Os “arranjos amaxixados” a que se refere Franceschi eram aqueles que utilizavam como base rítmica de seu acompanhamento o paradigma do maxixe, que pode ser assim representado:

⁷¹ FRANCESCHI, op. cit., p. 291 – grifos nossos. A mesma opinião aparece nos escritos de Sérgio Cabral. Segundo o jornalista, “no início de sua carreira, o compositor Ari Barroso foi um dos primeiros a protestar, não por xenofobismo, mas pela falta de bossa dos maestros e dos músicos para tocar a música nacional. Basta ouvir gravações feitas na época para observar que o samba havia mudado, que pouco tinha a ver com o ritmo amaxixado da década de 1920. Os sambas dos compositores do bairro do Estácio de Sá, que renovaram o gênero, recebiam das orquestras o mesmo tratamento dado aos anteriores.” (CABRAL, p. 127).

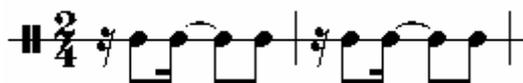
⁷² Apesar de ser considerado por seu colega e companheiro Guerra Peixe um orchestrador “limitado”, Custódio Mesquita, que era pianista com formação erudita, deve ter realizado o arranjo de muitas de suas canções compostas antes de 1935. (BARROS, *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001, pp. 152-3).



Essa fórmula rítmica, batizada por Mário de Andrade de “síncopa característica”, é a mesma que aparece, por exemplo, nos acompanhamentos dos “tangos brasileiros” de Ernesto Nazareth, executados no piano pela mão esquerda. Levando-se em consideração que se costumava acentuar as duas semicolcheias do primeiro grupo e a última colcheia do segundo, o que se tinha, como pulso constante, era a soma de três articulações assimétricas, duas ternárias e uma binária, fórmula batizada pelos musicólogos cubanos de *tresillo*⁷³:



No Brasil, os primeiros sambas de disco, que apareceram já no final da década de 1910, também se caracterizavam por essa “batida”, geralmente executada pelo violão, cavaquinho e percussão, como padrão de acompanhamento. É o caso, por exemplo, do já citado samba [Caruru](#). Nos primeiros compassos da gravação, é possível ouvir o reco-reco executando o ritmo abaixo, uma variação da síncopa característica:



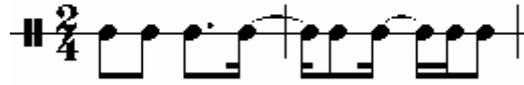
Ao longo da década de 1920, porém, a “batida” do samba de disco foi sendo substituída por outra, ainda mais “contramétrica”⁷⁴, oriunda das batucadas que eram executadas nos diversos morros da cidade, em especial no bairro do Estácio de Sá. Do mesmo modo que o paradigma do maxixe, esse novo ritmo também era formado pela adição de grupos assimétricos (binários e ternários), porém numa cadeia mais longa (2+2+3+2+2+2+3):



⁷³ Ver capítulo 2.

⁷⁴ Os conceitos de cometricidade e contrametricidade foram apresentados no capítulo 1 desta dissertação.

ou, se pensarmos numa rítmica *divisiva*, em vez de aditiva:



É a esse paradigma que Humberto Franceschi se refere quando fala dos “novos ritmos” que surgiam no Brasil da década de 1930. Em trabalho sobre as transformações do samba no Rio de Janeiro, o etnomusicólogo Carlos Sandroni⁷⁵ discute precisamente essa mudança no padrão do acompanhamento, nomeando esta nova fórmula rítmica de “paradigma do Estácio”, em referência ao bairro onde teria se originado⁷⁶. Não por acaso, esse “novo estilo” de samba se propagaria justamente com a chegada do disco elétrico no Brasil, quando os instrumentos percussivos responsáveis pela execução do acompanhamento (pandeiro e tamborim, presentes nas rodas de samba dos morros da cidade) passam a ser captados com maior precisão pelos microfones.

Pois bem, nas primeiras gravações dos “sambas do Estácio”, realizadas pelos chamados *conjuntos regionais*, essa nova “batida” era executada não só pelos instrumentos de percussão, mas também pela seção rítmico-harmônica, composta por violão, cavaquinho e, às vezes, piano. Quando, porém, o acompanhamento das gravações era feito pelas *orquestras de disco* – formadas basicamente por madeiras, metais e violinos, além dos tradicionais violões, cavaquinho, percussão e piano – dificilmente se conseguia reproduzir o ritmo sincopado executado pelos regionais. Daí a enorme quantidade de sambas “novos” que eram orquestrados com a fórmula rítmica do maxixe, à qual os instrumentistas de sopro e arco, além dos próprios arranjadores, já estavam acostumados. É o que ocorre, por exemplo, em [*Para mim perdeste o valor*](#), samba de Francisco Alves gravado por ele mesmo, acompanhado pela “Orquestra Pan-American” de Simon Bountman. A linha melódica e as inflexões do cantor revelam se tratar de um samba “novo”⁷⁷ (é provável até que se trate de uma das famosas

⁷⁵ *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, UFJR/Zahar, 2001.

⁷⁶ Destacam-se entre os sambistas do Estácio nomes como Ismael Silva, Alcebíades Barcelos (Bide), Nilton Bastos, Brancura, entre outros (SANDRONI, op. cit., p. 131). O ritmo foi logo assimilado pelos compositores de outras áreas e grupos sociais da cidade.

⁷⁷ Embora o *acompanhamento rítmico* seja o principal elemento diferenciador entre o samba “amaxixado” e o “do Estácio”, as *inflexões rítmico-melódicas* de cada um dos estilos também possuem características próprias. Segundo Carlos Sandroni, as melodias do samba do Estácio “são articuladas não nos pontos preferenciais de um compasso 2/4, mas naqueles previstos pela imparidade rítmica”. (SANDRONI, *Feitiço decente*, op. cit., p. 201-2). No caso do samba *Para mim perdeste o valor*, essas articulações são notadas já nos primeiros versos entoados pelo solista, cuja transcrição exige um sem-número de ligaduras,

composições “compradas” por Francisco Alves dos sambistas do Estácio), mas o que se ouve no acompanhamento é uma variação do paradigma do maxixe, executada pelo cavaquinho:



A tuba, marcando o tempo binário, reproduz um procedimento bastante comum nas orquestrações de maxixe, possivelmente uma herança dos arranjos para banda, bastante difundidos no final do século XIX e início do XX. Nota-se, ainda, o aparecimento de um *clichê* bastante característico das primeiras gravações daquele gênero, executado pelos metais (pistom e trombone):



Em nossa pesquisa fonográfica encontramos, ainda, sambas “novos” gravados em ritmo de marcha. É o que se ouve, por exemplo, na gravação de [Se você jurar](#), composição de Ismael Silva gravada em 1930 por Francisco Alves, Mário Reis e “Orquestra Copacabana”, também sob direção de Simon Bountman. Essa composição, aliás, é apontada por muitos autores como paradigmática do chamado samba do Estácio⁷⁸. Mas na aludida gravação o que se ouve é uma mistura de maxixe (reconhecível na síncopa característica executada pelo cavaquinho) e marcha (presente no 2/2 marcado, executado pelas “baixarias” do violão, e na própria inflexão melódica adotada pelos cantores, que acentuam o primeiro tempo de cada compasso⁷⁹):

não apenas dentro dos compassos, mas também de um compasso para o outro, “adiantando” o tempo forte do 2/4:



⁷⁸ Ver: SANDRONI, *Feitiço decente*, op. cit., p. 207-9; DIDIER, “O samba que veio do Estácio”. *O Catacumba*, I, 1, nov/dez 1984, Rio de Janeiro: Fundação RioArte.

⁷⁹ Em 1956, o próprio Ismael Silva teria gravado *Se você jurar*, porém com uma inflexão bem mais “sincopada”, totalmente diversa daquela adotada por Mário Reis e Francisco Alves nessa gravação. (Ver: SANDRONI, op. cit, p. 208).

voz: se vo-cê ju-rar que me tem a-mor eu pos-so mere-ge-ne-rar

cavaquinho:

Os sopros marcam sua presença somente na introdução da música, executando o *clichê* sincopado do maxixe. Já nas seções cantadas, aparecem muito timidamente, recebendo algum destaque apenas na segunda parte, quando dialogam na forma de pergunta-resposta com o cantor, executando pequenos fragmentos melódicos formados por semicolcheias, nada “sincopados”:

voz: a minha vi - d' é bo - a

tromb.

Pouquíssimas foram as orquestrações de samba, gravadas entre 1928 e 1932, que incorporaram o paradigma do Estácio como padrão de acompanhamento. E, quando o fizeram, restringiram-no às cordas dedilhadas (cavaquinho e violão), ao piano e à percussão. Nessas gravações, os sopros ficavam restritos à introdução e à coda, permanecendo em silêncio nas partes cantadas. É o que se ouve, por exemplo, em [Mulato bamba](#), samba de Noel Rosa gravado por Mário Reis e “Orquestra Copacabana”. Nas seções cantadas, o piano realiza o paradigma do Estácio, complementado pelo cavaquinho e pelo violão. Mas o resultado não é orquestral, e sim uma mimetização da sonoridade dos regionais.

Segundo alguns autores, Pixinguinha teria sido o principal responsável pelo “abrasileiramento” dos arranjos de samba, ao conseguir transferir para suas orquestrações, incluindo os sopros, o novo ritmo do Estácio. É essa, por exemplo, a opinião de Sérgio Cabral:

Os sambas dos compositores do bairro do Estácio de Sá, que renovaram o gênero, recebiam das orquestras o mesmo tratamento dado aos sambas anteriores. Pixinguinha abrasileirou as orquestrações de forma tão nítida e radical que se pode dizer, sem qualquer medo de errar, que foi ele o grande pioneiro da orquestração para a música popular brasileira⁸⁰.

⁸⁰ CABRAL, op. cit., p. 127.

A audição das diversas gravações de época, contudo, contradizem essa idéia: o próprio Pixinguinha também chegou a “amaxixar” seus primeiros arranjos de samba. Nas gravações das orquestras típicas “Oito Batutas” e “Pixinguinha-Donga”, por exemplo, não se encontra o novo paradigma rítmico em nenhum dos arranjos. Pode-se explicar o fato alegando que as composições gravadas por aqueles grupos eram todas de sambistas do “estilo antigo” (Heitor dos Prazeres, Donga, Patrício Teixeira, o próprio Pixinguinha etc.)⁸¹. Entretanto, mesmo após ser contratado pela Victor, onde passou a orquestrar sambas do “novo estilo”, Pixinguinha continuou realizando arranjos “amaxixados”. É o caso de [Será você](#), samba de Carlos Medina gravado em 1930 por Carmen Miranda e “Orquestra Victor Brasileira”. As características do estilo antigo de orquestração podem ser notadas já na introdução, quando o trombone e a tuba realizam o “clichê” do maxixe:



Concomitantemente, no registro agudo, os saxofones e pistons apresentam um motivo rítmico-melódico que se encaixa muito bem no paradigma do Estácio, executado por um instrumento de percussão (não identificado):



O motivo que se segue, executado por sopros e violinos, é totalmente baseado no paradigma do maxixe:



Nota-se, assim, uma tentativa de *fundir* o estilo antigo de orquestração às novidades do Estácio. Tal mistura, contudo, restringe-se à introdução. As seções

⁸¹ De todo modo, vale lembrar que, mesmo identificados ao estilo “antigo”, esses músicos também compuseram sambas no estilo do Estácio, ao longo dos anos 1930.

cantadas que se seguem permanecem se valendo da “síncopa característica” como acompanhamento, executada pelo piano e cavaquinho. Os sopros, por sua vez, continuam executando os “clichês” do maxixe.

O que se pode constatar, a partir da audição das gravações de época, é que a construção de uma linguagem “orquestral” para o samba foi um processo lento, que contou com a participação de diversos arranjadores. A maior dificuldade com que se deparavam, como vimos, era a de “encaixar” o paradigma rítmico do Estácio nos instrumentos de sopro. Uma das soluções encontradas foi atribuir a um ou mais instrumentos do naipe o papel de “eco” dos cantores, transferindo-lhe as inflexões rítmico-melódicas do samba “novo”. É o que se ouve, por exemplo, em [Tenho um novo amor](#), samba de Cartola gravado em 1932 por Carmen Miranda e “Grupo da Guarda Velha”. A caracterização do novo ritmo já se dá na introdução, quando os metais executam um motivo melódico totalmente “encaixado” no paradigma do Estácio, executado pela percussão:

Nas seções cantadas, por sua vez, aparece o “eco”, executado pelo pistom:

Os demais instrumentos de sopro também aparecem nas seções cantadas, executando uma espécie de “cama harmônica” para a solista, também pautada no paradigma do Estácio. Não se ouve mais o “clichê” do maxixe nos metais, tampouco a tuba a marcar o compasso de 2/4. Além disso, o destaque dado ao naipe da percussão reforça ainda mais o paradigma do Estácio.

Outra solução encontrada pelos arranjadores foi transferir para o naipe de sopros, em conjunto, a figura rítmica do “paradigma do Estácio”. É o que Pixinguinha faz, por exemplo, em [Saudade da mocidade](#), samba de André Filho, gravado em 1934 por

Sílvio Caldas e “Diabos do Céu”. No acompanhamento da parte A, os metais dobram a figura rítmica que já está sendo feita pelo piano, e que, desde a introdução, vinha sendo realizada pelos instrumentos de percussão:

The image shows two systems of musical notation. The first system has a vocal line (VOZ) and a metal line (metais). The vocal line contains the lyrics "A - DE" and "US A - DE". The metal line features a rhythmic pattern of chords. The second system also has a vocal line (VOZ) and a metal line (metais). The vocal line contains the lyrics "US VOU DEIXAR A MOCIDA" and "DE". The metal line continues the rhythmic pattern.

Outras vezes, o uso do paradigma do Estácio nos metais se restringia a alguns trechos específicos do acompanhamento. É o que se ouve em [Eu fiz um samba](#), de Paulinho, gravado por Sílvio Caldas e “Diabos do Céu” em 1933.

The image shows a musical score with a vocal line (VOZ) and a metal line (metais). The vocal line contains the lyrics "Eu fiz um sam - ba so - cie - da - de c'u-ma pre - ta". The metal line features a rhythmic pattern of chords.

A mesma figura rítmica aparece, ainda que de forma “tímida”, em [Não há de que](#), de Alcebíades Barcelos e Alberto Ribeiro, gravado em 1936 por Carlos Galhardo e “Diabos do Céu”. Mas em vez de acordes, o que se tem é uma figura melódica que mais se assemelha a um contracanto:

The image shows a musical score with a vocal line (VOZ) and a metal line (metais). The vocal line contains the lyrics "O'a" and "mo" and "r". The metal line features a melodic line.

Esses procedimentos, contudo, não eram exclusivos dos arranjos de Pixinguinha. Observamos os mesmos recursos em arranjos de Simon Bountman. [Uma jura que eu fiz](#), samba de Ismael Silva e Francisco Alves gravado por Mário Reis e “Orquestra

Copacabana”, traz recursos interessantes, como a repetição da melodia em eco pelas cordas e sopros, alternadamente. O arranjador continua a utilizar a tuba, porém não mais em marcação simples de 2/4, mas em ritmo sincopado:

The image shows a musical score for the song 'Copacabana'. It consists of three staves. The top staff is for violins, the middle for voice, and the bottom for tuba. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are 'não te-nho 'a-mor' and 'nem pos-so 'a-mar'. The tuba part is marked with a green 'tuba' label and shows a syncopated rhythm.

Em [Nãõ faz mal amor](#), samba de Cartola gravado por Francisco Alves e “Orquestra Copacabana”, já se tem o paradigma do Estácio nos sopros, executado ao longo de toda a peça. Percebe-se, assim, que os recursos utilizados na orquestração do samba do Estácio, nessa época, não eram exclusivos de Pixinguinha. Como entender, pois, a “brasilidade” que atribuem ao compositor, relacionada justamente à sua “capacidade ímpar” de traduzir para a linguagem orquestral um gênero tão “brasileiro”? Temos duas hipóteses para explicar essa idéia: a primeira diz respeito ao tratamento especial que Pixinguinha dava aos instrumentos de percussão em suas orquestrações. Nesse sentido, vale destacar o papel exercido pelas orquestras da “Guarda Velha” e “Diabos do Céu”, com seus vastos naipes de percussão compostos por instrumentos associados ao “morro”, tais como o prato-e-faca, a cabaça, o afoxé e o agogô. Embora tenham iniciado suas atividades como orquestra de metais, com o tempo esses conjuntos (em especial os “Diabos do Céu”, que tiveram uma existência mais longa) substituem a linguagem orquestral pela batucada, na qual os metais ocupam papel cada vez menos preponderante.

Além disso, acreditamos que, em grande parte, a atribuição de “brasilidade” aos arranjos de Pixinguinha tenha sido feita *a posteriori*, justamente por aqueles autores responsáveis pela construção da memória musical brasileira. Tal construção se inicia já nos anos 1940, quando Pixinguinha, antes mesmo de completar 50 anos de idade, é eleito um dos maiores depositários de nossa tradição musical. Paralelamente, o estilo “ingênuo” e “aberto” de orquestração de Pixinguinha será substituído por outro, mais próximo à linguagem orquestral da música de concerto. O principal expoente desse novo estilo foi Radamés Gnattali.

9. Do “Pelo que é nosso!” ao “Brasil moderno”

No final dos anos 1930, e ao longo dos 1940, a defesa incondicional do “o que é nosso” – grande mola propulsora da comercialização de música popular, desde a década de 1920 – foi cedendo espaço à construção de uma música cada vez mais distanciada de suas origens populares. Esse distanciamento pôde ser notado em diferentes níveis. Socialmente, pela preterição, nas rádios e gravadoras, dos músicos oriundos das camadas mais baixas da população em favor dos compositores e intérpretes provenientes da classe média. Ideologicamente, pela substituição, nas letras de samba, das temáticas pertinentes à realidade social dos sambistas pelo discurso de valorização do trabalho¹ ou, ainda, pelo samba-exaltação², que durante o governo Vargas encontrou um fértil terreno para sua produção e comercialização. Esteticamente, pelo afastamento cada vez maior da canção comercializada em disco e rádio das práticas musicais urbanas, como as rodas de choro ou de samba, substituídas por processos “semi-eruditos” de composição, interpretação e arranjo. Tal afastamento foi reforçado, ainda, pela incorporação de novos gêneros ao repertório nacional, tais como as valsas e canções sentimentais, que vinham dividir a preferência dos “phonóphilos” e rádio-ouvintes, sobretudo os mais abastados, com os sambas de *teleco-teco*³ hegemônicos até então.

O “típico” foi, assim, paulatinamente substituído pelo “moderno” – que já não era mais associado às “tecnologias miraculosas”, ao “primitivo” ou à “última moda”, como nos frenéticos anos 1920⁴, e sim ao “sofisticado”, ao “cosmopolita”, ao “internacional”. Essa passagem, que só se consolidaria plenamente na segunda metade dos anos 1940, com o final da ditadura Vargas, caracterizou-se por três movimentos paralelos e interdependentes: no plano econômico-cultural, a racionalização empresarial das atividades ligadas ao entretenimento de massa, promovidas, principalmente, pelo desenvolvimento e profissionalização do meio *radiofônico*; no plano estético, a “sinfonização” e a “jazzificação” dos gêneros populares – processo em que os

¹ Ver, a respeito: PEDRO, Antônio. *Samba da legitimidade*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1980; MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

² Trata-se do gênero de samba cujos versos enaltecem as belezas naturais, o povo e as riquezas do país. Uma das peças mais representativas é *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso.

³ Marcação com percussão de madeira.

⁴ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura dos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

arranjadores ocuparam papel de destaque; e, finalmente, no plano ideológico, a construção de uma *memória* da música popular brasileira.

Na trajetória de Pixinguinha, esse movimento se reflete num relativo afastamento do músico de suas atividades na indústria fonográfica e em sua aproximação, até certo ponto involuntária, da idéia de uma “tradição” já perdida, que precisava ser resgatada e preservada. É bem verdade que, desde o início de sua carreira, o músico figurava entre os símbolos da “autenticidade popular”. Mas enquanto nas décadas de 1920 e 1930 essa faceta “típica” do compositor era facilmente comercializada em discos, espetáculos e partituras, a partir dos anos 1940 ela começa a perder o interesse da indústria fonográfica e radiofônica para se tornar, nas décadas seguintes, ícone da *memória* musical popular.

Embora tenha atuado como orquestrador na gravadora Victor até o início dos anos 1940, quando ainda confeccionava os arranjos para a “Orquestra Diabos do Céu”⁵, entre outros trabalhos eventuais, Pixinguinha vinha perdendo espaço, desde meados da década anterior, para músicos de formação erudita, tais como Leo Peracchi, Lyrio Panicali e, principalmente, Radamés Gnattali⁶, arranjadores que começavam a despontar também no rádio, e que eram identificados como “modernos”⁷. O qualificativo era usado, na época, para distingui-los dos músicos “da antiga” – entre os quais figurava Pixinguinha. Aqueles jovens maestros seriam os responsáveis pela criação de uma nova “aura” na música popular por meio de suas “sofisticadas” orquestrações, criando um idioma que fundia sotaque de *jazz*, timbres de orquestra sinfônica e características de regional. Vale lembrar que, no início dos anos 1940, a formação de *jazz band*, predominante desde a década de 1920, passou a ser substituída: nos bailes, pelas *big bands*⁸, que se dedicavam a um novo estilo, o chamado *swing*, e, nas rádios, pelas

⁵ Vale lembrar que a “Orquestra da Guarda Velha”, da Victor, foi extinta em 1934, mesmo ano em que se encerraria a breve atuação de Pixinguinha na Columbia. No ano seguinte, a “Orquestra Victor Brasileira” passou a ser regida por outros maestros, entre eles Radamés Gnattali, extinguindo-se em 1939.

⁶ Nascido em Porto Alegre-RS, Radamés Gnattali (1906-1988) formou-se em piano erudito pelo conservatório daquela cidade. Em 1924, fez sua estréia como concertista no Rio de Janeiro, onde se estabeleceria, definitivamente, cinco anos mais tarde. Impedido de trabalhar unicamente com música erudita, passou a tocar em orquestras populares, como as de Fon-Fon e Romeu Silva. Em 1932, tornou-se pianista da gravadora Victor, sob a batuta de Pixinguinha. A partir de 1935, passou a dividir com ele o posto de arranjador e regente, substituindo-o por completo ao final da década de 1930.

⁷ Tal identificação aparecia em títulos como *Os arranjos modernos de Radamés*. O programa, exibido durante as comemorações do quarto aniversário da Rádio Nacional, tinha como *slogan*: “velhas páginas brasileiras orquestradas em ritmos novos” (SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional. O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 30).

⁸ As *big bands*, como o próprio nome indica, eram grandes orquestras de sopros formadas por uma seção de metais, (*brass section*, composta por trompetes e trombones), um coro de saxofones e clarinetas (*reed section*) e uma seção rítmica (piano, guitarra, contrabaixo e percussão).

orquestras de formação sinfônica, as quais muitas vezes agregavam instrumentos característicos (como o acordeão, o cavaquinho, o pandeiro, o ganzá etc.). As principais referências adotadas por esses novos arranjadores eram as orquestras de Glenn Miller, Benny Goodman e Tommy Dorsey, que faziam enorme sucesso nos Estados Unidos ao valorizarem orquestrações mais elaboradas e a presença de *crooners* famosos, como Bing Crosby e Frank Sinatra. Essa aproximação foi reforçada, a partir dos anos 1940, pela “política da boa vizinhança” entre Roosevelt e Vargas, que promoveu a entrada maciça da música norte-americana no Brasil, por meio de discos e filmes. A influência dos Estados Unidos, contudo, não era exclusiva. Também teve grande peso nesse processo a intensificação da importação de boleros cubanos e mexicanos, canções francesas e tangos argentinos.

O rádio, mais do que o disco, foi o grande responsável pela divulgação dessa música “moderna”. Embora tenha atuado como instrumentista e regente em diversas emissoras cariocas, entre elas a Mayrink Veiga e a Tupi, não se pode dizer que Pixinguinha tenha sido um “artista do rádio”, tampouco que tivesse sua imagem associada ao veículo. Ao contrário, sua participação como maestro e flautista nos programas radiofônicos era, cada vez mais, associada ao passado musical brasileiro, ao “repertório esquecido” de nossos “ancestrais”, que vinha sendo suplantado, justamente, pela “música moderna” produzida pelos novos maestros. Examinemos, pois, o contexto em que se deram essas mudanças.

9.1. Consagração e esquecimento

O ano de 1937 foi um divisor de águas na trajetória de Pixinguinha, iniciando, simultaneamente, o processo de consagração do artista e seu afastamento das atividades na indústria fonográfica. Naquele ano, foi registrado em disco o maior de todos os sucessos do compositor, que o tornaria conhecido em todo o Brasil não só pelos seus contemporâneos mas também pelas futuras gerações: o choro [Carinhoso](#), registrado na voz da estrela ascendente de Orlando Silva.

Uma [versão instrumental](#) da peça já havia sido gravada, nove anos antes, pela “Orquestra Típica Pixinguinha-Donga”, sob direção do próprio compositor, mas sem alcançar o mesmo êxito que obteria na voz do “cantor das multidões”. Uma das razões para o sucesso da versão cantada, além do timbre “aveludado” e do carisma do intérprete, talvez tenha sido o *arranjo* dessa gravação, também de autoria de

Pixinguinha, porém mais lento e “adocicado” que o da versão anterior. Ao substituir a instrumentação da primeira gravação, escrita para banda, pela formação de regional (flauta, dois clarinetes, violão, cavaquinho, bateria e contrabaixo), Pixinguinha atribuiu uma aura singela e sentimental à peça, mais condizente com a letra da canção, composta por João de Barro. A interpretação de Orlando Silva também foi de fundamental importância para atribuir esse novo caráter à composição. O cantor imprime seu estilo já nos primeiros versos da música, executados em *rubato* – ou seja, com maior liberdade rítmica, estendendo ou encurtando estrategicamente a duração de algumas sílabas. Esse “amolecimento rítmico” da canção é reforçado, também, na segunda estrofe (“E os meus olhos/ ficam sorrindo...”), quando ele substitui a figura característica do maxixe (♩♩♩ ♩♩♩), presente na primeira versão, por um ritmo mais fluido, quase tercinado (♩♩♩♩♩), mais próximo do gênero “canção”⁹. Estes recursos de interpretação seriam reproduzidos em praticamente todas as gravações de *Carinhoso* realizadas a partir de então, o que revela seu profundo impacto sobre a composição.

Outra novidade apresentada no arranjo de 1937 foi a *introdução*, executada em solo de piano e flauta. É provável que ela tenha sido escrita especialmente para a gravação de Orlando Silva, já que não aparece em nenhuma das versões gravadas até então¹⁰. O fato é que ela se tornou tão conhecida que acabou sendo agregada à composição, presente em praticamente todas as partituras editadas a partir de então. Trata-se de um curto fragmento melódico composto sobre as notas da escala de ré bemol, seguido de uma cadência em fá maior (F-D7-G7-C7-F):

O que chama atenção nessa passagem é, justamente, o uso do acorde de ré bemol, estranho à tonalidade da música (fá maior)¹¹. Expliquemos o recurso: apesar de distantes entre si no ciclo das quintas, ré bemol e fá são formados por notas comuns ou cromaticamente vizinhas (réb-do; fá-fá; láb-lá), o que permite a passagem direta de um acorde a outro, sem grande estranheza. Esse tipo de encadeamento harmônico constitui, aliás, um clichê bem característico do *jazz*. Nota-se, assim, que a *escuta* de Pixinguinha permanecia aberta às novas sonoridades que se impunham na época. É verdade que a primeira gravação de *Carinhoso* já havia sido acusada de ser *jazzificada*¹², mas por motivos diversos, relacionados à melodia e à rítmica da peça – e não à harmonia. Trata-se, portanto, de um recurso *novo* – e, considerando os critérios adotados na época, também *moderno*.

O paradoxo é que a gravação apresentava, em germe, alguns dos aspectos que predominariam na canção brasileira ao longo de toda a década seguinte, tais como a valorização da temática sentimental e a incorporação de harmonias características do *jazz* nos arranjos das canções populares – justamente aqueles fatores que provocariam o afastamento de Pixinguinha (considerado “antiquado”) do cenário artístico-musical da época (que aspirava à “modernidade”).

Vale lembrar que, ao lado do “samba símbolo-nacional”, tão lembrado pela bibliografia sobre a música popular dos anos 1930 e 1940, a canção sentimental, muitas vezes negligenciada pelos estudos acadêmicos (e mesmo pela bibliografia memorialística), também ocupou papel de destaque naquele período¹³. Embora o gênero com maior número de gravações continuasse sendo o samba, valorizado inclusive pelo governo, que promovia concursos de carnaval e valorizava a produção do estilo “exaltação”, ele passou a dividir o gosto do público com as canções românticas, muitas delas de inspiração hollywoodiana, como valsas, canções, sambas-canções e fox-blues e fox-canções¹⁴.

¹¹ Trata-se, na verdade, do sexto grau de fá menor, resultado da fusão entre o campo harmônico maior e menor da escala de fá. De todo modo, soa como um acorde “distante”.

¹² *Phono-Arte*, 1/1/1929, p. 26.

¹³ Ver, a esse respeito: BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Eduerj, 2001.

¹⁴ Segundo informações fornecidas por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, no ano de 1937, as canções sentimentais (valsas, sambas-canções, tangos, fox-canções) ultrapassaram (senão em números absolutos, ao menos em destaque) as canções carnavalescas (samba e marcha) ou os gêneros típicos. (MELLO, Zuza Homem de e SEVERIANO, Jaime. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. I: 1901-1957. 5ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2002, pp. 153-63).

Nesse sentido, é importante ressaltar que outro grande sucesso daquele mesmo ano de 1937 foi *Lábios que beije*, valsa de J. Cascata e Leonel Azevedo, também gravada na voz de Orlando Silva. O arranjo dessa peça, feito por Radamés Gnattali, já apresentava algumas das características que perdurariam pelos próximos anos no repertório romântico brasileiro. Escrito para piano, clarinete, flauta, dois violinos, contrabaixo e bateria, o arranjo distanciava-se bastante daqueles que vinham sendo compostos na Victor por Pixinguinha, sobretudo pelo destaque dado aos violinos. Nas seções cantadas, eles apresentam um contracanto à linha melódica do cantor, alternando-se, nessa tarefa, com a flauta e o clarinete. Já na seção instrumental, eles executam a melodia principal, com solo do primeiro violino. Outros recursos pouco característicos da linguagem instrumental “tradicional” brasileira foram empregados nesse arranjo, tais como os *trinados* executados pela flauta, além do uso do piano para executar o acompanhamento rítmico-harmônico, no lugar do violão e cavaquinho. Em suas entrevistas, Radamés sempre ressaltava o caráter pioneiro desse tipo de arranjo:

Até aquele tempo, música brasileira só se tocava com regional: dois violões, cavaquinho, pandeiro e flauta ou bandolim. Quando eu comecei a fazer os arranjos para o Orlando Silva, usava violinos nas músicas românticas e metais nos sambões. Aí começaram a reclamar, até por cartas, dizendo que eu estava deturpando o samba com os violinos e que música brasileira só podia ter violão e cavaquinho.¹⁵

Há um certo exagero na fala de Radamés. Os violinos já estavam presentes nos arranjos fonográficos de música brasileira desde o final da década de 1920. A “Orquestra Victor Brasileira”, por exemplo, já contava desde seus primórdios com pelo menos um violinista no seu quadro permanente: o futuro maestro da Rádio Nacional, Romeu Ghipsman. Simon Bountman, arranjador da Odeon, também incluía cordas em algumas de suas orquestrações. Nessas gravações, contudo, os arcos eram sobrepujados pelos sopros, sempre em maior número. Além disso, não se levava em consideração a especificidade timbrística, ou mesmo técnica, dos violinos, que em geral eram usados para dobrar a melodia principal ou algum outro instrumento. O que chama atenção na versão de Radamés para *Lábios que beije* é a habilidade com que o arranjador manejou as cordas. Nem mesmo as críticas de que estas estariam “deturpando” a música brasileira atrapalhariam o sucesso da canção – que, segundo Radamés Gnattali “vendeu

¹⁵ “Uma história que conta como os violinos chegaram aos arranjos do samba”. *Jornal da Tarde*, 19/3/1979, p. 25.

toneladas de discos”¹⁶. A gravação de *Lábios que beijei* marcou, assim, o início de uma longa e frutífera parceria entre o arranjador e o intérprete. O êxito fonográfico da dupla foi tanto que Orlando Silva passou a exigir que seus programas da Rádio Nacional também contassem com os arranjos de Radamés¹⁷. Na Rádio, porém, as pequenas formações camerísticas, disponíveis na gravadora, foram substituídas por grandes orquestras, que dariam início ao processo de “sinfonização” da música brasileira – tema sobre o qual nos deteremos mais adiante.

Enquanto isso, na Victor, Radamés passaria a elaborar praticamente todos os arranjos do repertório romântico, em geral escritos para cordas, bem como os de samba-exaltação, gravados com orquestra de metais. Para Pixinguinha, restariam apenas os arranjos para músicas carnavalescas, os quais, no entanto, começavam a escassear, já que a maioria das gravações desse tipo de música passou a ser acompanhada por conjuntos regionais – cujos instrumentistas, em geral, não se guiavam por partitura, prescindindo do arranjo. Com efeito, entre 1937 e 1941, a “Orquestra Diabos do Céu”, dirigida por Pixinguinha, gravou apenas 58 fonogramas, número irrisório se comparados aos 304 gravados entre 1932 e 1936. Entre 1942 e 1945, o número de gravações dessa orquestra reduziu-se ainda mais, totalizando apenas 12 (seis discos de face dupla). Nesse último período, já eram raras, na Victor, as gravações de sambas e marchas carnavalescos acompanhados por orquestra¹⁸: somados, não chegavam a 40. Em contraste, aumentava o número de valsas, canções, foxes e sambas-canções gravados com acompanhamento orquestral¹⁹. Além disso, poucos foram os *sucessos* arranjados por Pixinguinha a partir de então, entre as raras exceções a marcha *Alá-lá-ô*, um arranjo “tardio” de 1941.

Esse afastamento do artista do universo fonográfico, no entanto, não foi imediato, tampouco espontâneo. Atento às transformações do universo sonoro e do gosto musical, Pixinguinha buscou se aproximar daquela nova linguagem que se impunha, representada pelos arranjadores “modernos”. Segundo a biógrafa Marília Barboza da Silva, entre 1938 e 1940, Pixinguinha compôs cinco dos oito arranjos sinfônicos inéditos que foram encontrados pela biógrafa no arquivo pessoal do

¹⁶ “Uma história que conta como os violinos chegaram aos arranjos do samba”. *Jornal da Tarde*, 19/3/1979, p. 25.

¹⁷ Depoimento de Luciano Perrone a Lourival Marques. Série *Depoimentos*, da Collector’s.

¹⁸ Vale lembrar que sob o rótulo “orquestra” reuniam-se diferentes formações instrumentais, que iam dos pequenos conjuntos de sopro às grandes orquestras de corda e/ou metais.

¹⁹ Todos os dados apresentados nesse parágrafo foram retirados da *Discografia brasileira em 78 RPM*.

músico²⁰. Sobre esse assunto, Sérgio Cabral narra um episódio bastante significativo, que independentemente do grau de “veracidade” e a despeito do tom anedótico, revela as mudanças que se operavam no universo musical brasileiro. Conta-se que, em 1938, Pixinguinha escreveu um “arranjo sinfônico” de *Carinhoso*, em que dava grande destaque para os arcos (violino, violas e violoncelo). A peça teria sido levada ao ar pela rádio Mayrink Veiga, da qual era contratado, durante as comemorações do quinto aniversário da direção artística de César Ladeira na emissora. Era uma resposta aos boatos que corriam na época, segundo os quais Pixinguinha teria “perdido a vez” para Radamés Gnattali porque não sabia escrever para cordas²¹. Segundo Hermínio Belo de Carvalho, que teria “redescoberto” a partitura do arranjo na década de 1970, o orquestrador teria manejado “nobrememente com timbres audaciosos”, proposto modulações “com uma graça e malícia inigualáveis”, e realizado “alternações rítmicas um pouco raras para a época”, além de utilizar “sétimas diminutas e nonas aumentadas”, consideradas “estranhas ao processo da época”²². De todo modo, independentemente dos recursos utilizados por Pixinguinha na orquestração, só o fato de tê-la denominado “arranjo sinfônico” já revela o desejo do músico de se integrar à nova linguagem, de seguir atuando no núcleo vivo da produção musical brasileira – e não no espaço moribundo da memória, que lhe seria reservado na década de 1940.

O fato é que as barreiras foram muitas, e Pixinguinha não conseguiu se manter no mesmo lugar de destaque que conquistara no início da década. Alguns autores, como Sérgio Cabral, procuram atribuir seu afastamento do mundo musical ao alcoolismo – argumento que também seria utilizado por alguns músicos (como Radamés Gnattali) para explicar a preferência dada pelas emissoras de rádio aos profissionais brancos de classe média, em detrimento dos músicos “cachaças”. De fato, Pixinguinha nunca escondeu sua relação com a bebida, iniciada ainda na infância²³. É provável, também, que o consumo de álcool tivesse aumentado nessa fase da trajetória do artista. Mas, em vez de apontá-lo como a *causa* das dificuldades enfrentadas pelo músico, seria mais prudente compreender sua situação como parte da complexa conjuntura que se desenhava no cenário artístico-musical do Brasil no final dos anos 1930.

²⁰ SILVA e OLIVEIRA FILHO. *Filho de Ogum bexiguento*, op. cit., p. 135. O arquivo de Pixinguinha, organizado pelo filho, encontra-se, atualmente, depositado no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro – sendo, contudo, inacessível para pesquisa.

²¹ CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha. Vida e obra*, op. cit., p. 147.

²² Encarte do disco *Som Pixinguinha*, de 1970. Infelizmente, não tivemos acesso a tal partitura, trancafiada no acervo do Instituto Moreira Salles.

²³ Depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ.

As dificuldades enfrentadas pelo flautista eram tantas que, na década seguinte, ele se viu obrigado a vender a parceria de diversas composições suas a Benedito Lacerda – um expediente, aliás, bastante comum entre os músicos populares brasileiros²⁴. Juntos, Benedito e Pixinguinha formariam uma das duplas mais famosas da música popular brasileira, que entre 1946 e 1951 gravou pela Victor 34 fonogramas de 78 rotações, numa parceria que só se encerraria com a morte do primeiro. O dinheiro obtido com os discos foi fundamental para que Pixinguinha arcasse com as dívidas adquiridas com a compra de sua casa própria. Em troca, além da co-autoria das composições, Lacerda exigiu ser o flautista das gravações, o que fez com que Pixinguinha trocasse, definitivamente, a flauta pelo saxofone²⁵. O cavaquinho Canhoto, que participou do regional que acompanhou a dupla nas gravações, explica a parceria:

A idéia da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda foi do Benedito, **porque o Pixinguinha já estava esquecido, ninguém mais falava nele**. As músicas eram só do Pixinguinha. E o Benedito combinou com ele: fazia os discos, mas entrava nas parcerias. Muitas pessoas meteram o pau no Benedito, mas não tinham razão, ele foi franco. Pixinguinha tinha comprado uma casa de uns alemães em Ramos, tinha dado cinco contos e nunca mais deu nada. Eles iam tomar a casa do Pixinguinha. Aí o Benedito foi no Vitale, arranjou dinheiro para acabar de pagar.²⁶

Pixinguinha concordava com Canhoto, revelando que a parceria fora dada em troca, também, da “caituagem” do flautista²⁷. Na verdade, Benedito Lacerda (poucos anos mais jovem que Pixinguinha) era o protótipo do artista que sabia se valer dos espaços abertos no universo musical popular, mantendo-se sempre “moderno”, mesmo quando associado ao repertório do passado.

Mas retornemos ao ano de 1937, que traria outras novidades musicais, além de *Carinhoso* e *Lábio que beijei*. Também foram bastante representativas, naquele ano, as gravações dos choros *Recordando* e *Cabuloso*, de Radamés Gnattali, com arranjos do

²⁴ Benedito Lacerda, aliás, era um dos principais “compradores” de samba do Rio de Janeiro. Dominando como poucos a escrita musical, era procurado por muitos sambistas para pôr na pauta suas composições em troca de parceria. Outras vezes, apropriava-se pura e simplesmente de certas composições. Ver: LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 117.

²⁵ Existem outras versões para explicar porque Pixinguinha abandonara definitivamente a flauta. Alguns afirmavam que um problema dentário lhe comprometera a embocadura; outros, que o excesso de bebida o fizera perder a destreza no manejo das chaves. O próprio Pixinguinha, contudo, nunca ofereceu qualquer explicação para a troca de instrumento. CABRAL, op. cit., p. 159.

²⁶ Depoimento de Canhoto, apud SILVA e OLIVEIRA FILHO, op. cit., p. 148.

²⁷ “Dava-lhe parceria nas minhas músicas porque ele sabia fazer promoção, caitituagem, como se diz hoje. A troca de promoção. Eu nunca tive jeito para isso. Ele sim. Benedito era especial nisso.” (Entrevista de Pixinguinha a João Batista Borges Pereira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, USP, n. 42, 1987, p. 82).

próprio compositor. Elas marcam a estréia em disco do “Trio Carioca”, grupo formado por Luís Americano (saxofone), Radamés Gnattali (piano) e Luciano Perrone (bateria)²⁸. O conjunto, inspirado no trio de enorme sucesso formado por Benny Goodman (clarinete), Gene Krupa (bateria) e Teddy Wilson (piano), se caracterizaria pela interpretação *jazzística* da música brasileira, antecipando, em muitos aspectos, elementos que seriam extremamente valorizados na Bossa Nova, ao fundir a rítmica e as inflexões melódicas da música brasileira às harmonias características do *jazz*.

Ouçamos *Cabuloso*. Como a maioria dos choros, a peça foi composta na forma rondó, com três seções alternadas (ABACA). O tema da primeira parte (A), apresentado logo no início da música pelo saxofone, apresenta inflexões melódicas características do choro, com predomínio de movimentos escalares e arpejos. A *progressão harmônica* sobre a qual se baseia essa melodia, contudo, é típica do *jazz*, com encadeamentos pouco comuns na música brasileira, modulações inesperadas e o uso de notas acrescentadas aos acordes. O caráter *jazzístico* é reforçado pelo solo de bateria, executado por Luciano Perrone ao final da primeira seção. O improvisado é antecedido por alguns acordes do piano, executados em ritmo de *swing*, também bastante característicos do *jazz*. Já a curtíssima segunda parte (B), executada pelo piano, apresenta uma melodia bem mais “brasileira”, embora a harmonia *jazzística* seja logo retomada, na ponte modulatória que reintroduz o primeiro tema. A terceira parte (C) também se inicia com uma melodia bem típica do choro, executada pelo saxofone. Logo em seguida, contudo, nota-se um procedimento muito utilizado no *jazz*: o saxofone apresenta uma melodia bem simples, formada por apenas duas notas executadas em ritmo “swingado” e com tratamento percussivo, enquanto o piano realiza mudanças na harmonia, imprimindo um caráter “movimentado” à passagem. Procedimentos semelhantes podem ser notados em *Recordando*. Aqui, contudo, a melodia executada pelo saxofone é bem menos “brasileira” que a de *Cabuloso*, revelando a clara influência do trio de Benny Goodman, bem como de grupos europeus que começavam a fazer sucesso, a exemplo do quinteto de Stephane Grapelli e Django Reinhardt. Nessa gravação, Luciano Perrone faz uso da vassourinha, nada comum nas

²⁸ Uma versão “erudita” do trio era formada por Radamés Gnattali (piano), Iberê Gomes Grosso (violoncelo) e Romeu Gipsmann (violino). O conjunto tocou em diversos programas da Rádio Nacional, mas nunca chegou a gravar discos.

gravações de choro²⁹. Em pouco tempo, esses recursos se difundiriam entre os demais arranjadores brasileiros.

Um outro exemplo do processo de *jazzificação* da música popular pode ser observado na orquestração feita por Simon Bountman para o samba *É bom parar*, de Rubens Soares. A primeira gravação da música fora realizada em 1936, por Francisco Alves e “Orquestra Diabos do Céu”, com [arranjo de Pixinguinha](#), tornando-se o samba mais cantado do carnaval daquele ano³⁰. Cinco anos mais tarde, em 1941, a “Orquestra do Cassino Copacabana”, sob direção de Bountman, apresentaria uma [roupagem totalmente nova](#) para a mesma canção, interpretada por Nuno Roland. A diferença entre os dois arranjos é flagrante, a começar pela instrumentação. Enquanto no arranjo de Pixinguinha metais (pistom e trombone), madeiras (flauta e clarinete), piano, cavaquinho e percussão se alternam equilibradamente no acompanhamento do cantor, na gravação da “Orquestra Copacabana” nota-se a presença quase exclusiva dos metais (em número bem maior que na gravação de Pixinguinha), amenizada apenas pela aparição da bateria e do solo da flauta (aliás, uma das únicas passagens “caracteristicamente brasileiras” do arranjo). Fica nítida, pois, a influência das *big bands* no arranjo de Bountman. Como já dissemos, os anos 1940 foram marcados pelo surgimento das grandes orquestras de sopros, que começavam a se proliferar nos Estados Unidos. No Brasil, elas se popularizariam rapidamente, difundidas pelos discos e filmes norte-americanos que invadem o mercado brasileiro devido ao estreitamento dos laços com os Estados Unidos. Entre elas destacavam-se a “Orquestra Tabajara”, de Severino Araújo, a “Fon-Fon”, do maestro e saxofonista Otaviano Romero Monteiro, e a de Silvio Mazzuca³¹.

As diferenças entre os dois arranjos, contudo, não se restringem à instrumentação. Enquanto na versão de Pixinguinha metais e madeiras executam *contracantos* à linha melódica, cabendo aos violões, cavaquinho e piano a execução da seção rítmico-harmônica, no arranjo de Bountman os metais realizam, além das melodias e contracantos, uma *figuração rítmica*, na forma de acordes. As harmonias, aliás, também são bastante distintas em uma e outra versão. Enquanto no arranjo de Pixinguinha predominam os acordes triádicos, a versão de Bountman se caracteriza pela

²⁹ Segundo o baterista, a vassourinha lhe havia sido apresentada por Simon Bountman, que a trouxera dos Estados Unidos em 1927. Até então, ela era desconhecida dos músicos brasileiros. Depoimento de Luciano Perrone a Lourival Marques.

³⁰ MELLO e SEVERIANO, op. cit., p. 143.

³¹ CALADO, *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva 1990, p. 241.

presença de notas acrescentadas (como sétimas, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras) e acordes “estranhos” ao campo harmônico, em geral dominantes individuais ou acordes atingidos por cromatismo³². Outro recurso típico do *jazz* utilizado por Bountman é o *riff*, pequeno fragmento rítmico-harmônico, em geral sincopado, executado na forma de *ostinato*. Nessa gravação, o *riff* aparece nos saxofones, dois compassos antes da entrada do cantor. Esse recurso já havia sido empregado por Radamés Gnattali no arranjo de *Aquarela do Brasil*, tornando-se, depois disso, bastante corriqueiro nas orquestrações nacionais. Finalmente, uma outra característica do *jazz* presente nessa gravação é o improviso, executado pelo primeiro saxofone, e em seguida pelo primeiro pistom, numa clara alusão aos improvisos realizados pelos principais solistas das *big bands* norte-americanas.

Não poderíamos encerrar essas considerações sobre o ano de 1937 sem citar um último evento, ocorrido em novembro daquele ano, que também teria desdobramentos e repercussões na música brasileira: o golpe que daria início ao Estado Novo. Diversos autores chamaram atenção para o papel da música popular na legitimação do governo autoritário implantado por Getúlio Vargas. Nesses trabalhos são destacados dois papéis desempenhados pela canção popular naquele contexto: de um lado, a propagação, por meio das letras de samba, da ideologia do trabalhismo, que deu sustentação à imagem de Getúlio como o “doador” de benefícios e direitos ao trabalhador brasileiro³³; e, de outro, o apaziguamento dos “dissabores cotidianos” por meio das canções românticas e dos gêneros de exaltação, os quais ofereciam “consolo” e “sedação” aos ouvintes, num “tempo de angústias diante da mudança conduzida por um regime político autoritário”³⁴. A esses dois usos (ou *apropriações*) da canção no tempo de Vargas podem-se acrescentar, ainda, outras duas preocupações do governo, que embora não fossem “encampadas” diretamente pelos órgãos estatais, eram no mínimo *incentivadas*: 1) a criação de uma música popular “moderna” e “elevada”, representativa do “novo tempo” do governo de Getúlio, que tinha por objetivo incluir o Brasil no “rol das nações civilizadas”; 2) a instituição (ou a invenção) de uma tradição musical brasileira, que deveria ser resgatada e preservada por meio da pesquisa e da memória, tradição que encontraria em Pixinguinha um de seus maiores representantes. É com vistas à discussão dessas duas últimas questões que examinaremos, a seguir, a implementação e

³² Trata-se de uma inferência auditiva apenas. Não se dispõe da partitura para confirmar essas hipóteses.

³³ PEDRO, op. cit.

³⁴ BARROS, op. cit., p. 375.

o desenvolvimento do rádio brasileiro, o principal veículo para a divulgação dessas práticas e idéias.

9.2. Rádio Nacional: modernidade e memória em ondas curtas

Desde o início de seu governo, Getúlio Vargas vinha demonstrando profundo interesse e preocupação com o rádio brasileiro, que em 1930 completava seu sétimo aniversário³⁵. Com efeito, num país de dimensões continentais como o Brasil, cuja população era constituída em sua grande maioria por analfabetos, o veículo se configurava, ao menos potencialmente, como a melhor solução para o problema da comunicação e da integração nacionais, principais plataformas do governo revolucionário.

As primeiras medidas do presidente com relação ao novo meio de comunicação foram adotadas em 1931, por meio do Decreto 20.047, que vinha substituir a antiga regulamentação da radiodifusão no Brasil, datada de 1924³⁶. A lei ratificava o papel educativo das transmissões radiofônicas, previsto na ordenação anterior, além de definir seu conteúdo como “de interesse nacional”, apontando, assim, para o papel do Estado como mediador e regulamentador da radiofonia no Brasil. No ano seguinte, Vargas publicaria um segundo Decreto (D.L. 21.111 de 1932), que, entre outras novidades, autorizava a veiculação de anúncios publicitários na programação das rádios. A medida visava prover o novo veículo de bases financeiras mais sólidas, ao mesmo tempo em que atendia às pressões dos empresários do setor. Deste modo, Vargas referendava seu papel de negociador entre os diferentes grupos envolvidos, conciliando os interesses do Estado (que permaneceria como principal árbitro nas questões ligadas ao rádio), do público (que passaria a ter livre acesso às emissoras) e do mercado (que passaria a se valer do rádio como instrumento de publicidade). Fundava-se, assim, um “sistema misto”, no qual o Estado controla e fiscaliza as atividades radiofônicas, que eram, no entanto, exploradas pela iniciativa privada³⁷.

³⁵ Embora as primeiras transmissões radiofônicas do Brasil tenham se dado no ano de 1922, durante as comemorações do centenário da Independência, elas só obtiveram prosseguimento e regularidade no ano seguinte, com a instalação das primeiras estações de rádio. A consolidação do rádio como veículo de comunicação, contudo, só se efetivaria no final da década de 1920.

³⁶ Decreto 16.657. A lei regulamentava a exploração da radiodifusão (até então restrita ao Estado) por particulares, através das “estações experimentais”, que deveriam ter fins estritamente educativos. (GURGUEIRA, Fernando. *A integração nacional pelas ondas: o rádio no Estado Novo*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1995, pp. 69-70).

³⁷ GURGUEIRA, op. cit., p.78.

Vale lembrar que, no início de suas atividades, as “rádio-clubes” ou “rádio-sociedades”, como se autodenominavam as primeiras estações de rádio no Brasil, eram mantidas por meio de contribuições mensais de seus sócios, em geral oriundos das camadas mais abastadas da população. Estes também eram responsáveis pela programação e, teoricamente, constituíam seus únicos ouvintes, visto que os aparelhos receptores eram, na época, bastante caros³⁸. Muitas vezes instalados em estúdios improvisados, esses *aficionados* transmitiam notícias e programas “instrutivos”, tocavam discos e apresentavam música ao vivo, sempre de forma não-remunerada. Era esse, por exemplo, o espírito da pioneira Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada em 1923 por iniciativa de Henrique Moritze e Roquette-Pinto³⁹. A emissora, inicialmente sediada na Academia Brasileira de Ciências, tinha como slogan “levar a cada canto um pouco de educação, de ensino e de alegria”⁴⁰. Seu exemplo foi seguido pela Rádio Clube do Brasil, também sediada na capital federal, Rádio Educadora Paulista, na cidade de São Paulo, e Rádio Clube de Pernambuco, em Recife. Todas essas emissoras, criadas entre 1923 e 1924, tinham em comum o intento de integrar, instruir e “civilizar” o povo brasileiro, por meio de palestras, cursos e da exibição da “boa música”, em geral erudita. Desta forma, em seus anos iniciais, o rádio se transforma em um instrumento vinculado ao universo simbólico das elites, mantendo uma estreita ligação com o projeto de modernização, “progresso” e construção da nação, imposto pelos setores dominantes⁴¹.

A veiculação de propaganda comercial no rádio, contudo, veio alterar o caráter amador, “educativo” e um tanto elitista das primeiras emissoras brasileiras, originando uma programação mais variada, voltada para o grande público, na qual a música popular obteve lugar de destaque. Na verdade, essa nova orientação, inspirada no modelo radiofônico norte-americano, já era observada no Brasil desde o final da década de 1920

³⁸ Na prática, contudo, havia a possibilidade de escutar “clandestinamente” a programação radiofônica, por meio das chamadas “galenas”, aparelhos receptores improvisados em casa com um pequeno fragmento de sulfeto de chumbo (cristal de galena), um arame à guisa de antena e fones de ouvido.

³⁹ Médico, professor, etnólogo, compositor e poeta, Edgard Roquette-Pinto (1884-1954) foi um dos maiores defensores do papel educativo do rádio no Brasil. O educador era autor de um plano que pretendia “transformar em cinco ou seis anos a mentalidade popular da minha terra”. Em 1936, quando o processo de comercialização do veículo já se apresentava como irreversível, ele transferiu a antiga Rádio Sociedade do Rio de Janeiro para o governo federal, dando origem à Rádio MEC. Embora seu projeto de rádio educativa não tenha vingado no Brasil, suas propostas de “instrução” e “civismo” permearam boa parte da programação da Rádio Nacional durante os anos Vargas, marcada pelo ufanismo e pela preocupação com a “formação” dos ouvintes.

⁴⁰ PEREIRA, João Batista Borges. *Cor, profissão e mobilidade. O negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 54.

⁴¹ GURGUEIRA, op. cit., pp. 64-5.

– antes, portanto, da lei que oficializava o caráter comercial do rádio⁴². O Decreto de 1932, aliás, só veio regulamentar uma prática que já se tornava comum nas emissoras. Em 1930, por exemplo, foi fundada no Rio de Janeiro a rádio Philips, que tinha por objetivo a divulgação de produtos da mesma marca, numa clara iniciativa comercial⁴³. Havia, ainda, uma espécie de “publicidade indireta”, que constituía na inclusão, ao final das transmissões, do nome dos estabelecimentos comerciais que, sendo sócios da rádio, haviam contribuído para a realização dos programas⁴⁴. Finalmente, ao mesmo tempo em que o caráter comercial das rádios começava a substituir seu antigo perfil educativo, o amadorismo das primeiras emissoras ia cedendo espaço à presença de profissionais, tais como locutores, instrumentistas, cantores, técnicos e produtores, que passavam a receber cachês por seus serviços. A profissionalização das rádios Mayrink Veiga (surgida em 1926, no Rio de Janeiro) e Record (surgida em São Paulo, no ano de 1928), marcam o início desse processo⁴⁵.

O rádio e os músicos populares.

É nesse ambiente já profissionalizado e fortemente marcado por interesses comerciais que surge, em 1936, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro (PRE-8), que em pouco tempo se transformaria na principal estação de rádio brasileira. Fundada pelo grupo jornalístico *A Noite*, a emissora operava em sintonia tanto com o mercado, por meio de uma extensa carteira de anunciantes e patrocinadores, como com o governo Vargas, apoiando-o em troca de favores⁴⁶. Os quatro primeiros anos da emissora foram marcados por uma ativa concorrência com a PRA-9, rádio Mayrink Veiga, então líder de audiência. Para tanto, a Nacional buscou inovar na programação. Uma dessas novidades foram os chamados “programas montados”, introduzidos por Almirante em 1938. O próprio radialista costumava ressaltar o ineditismo dessas atrações:

⁴² A própria Rádio Sociedade de Roquette-Pinto, guardiã do caráter educativo e não comercial do rádio, oferecia espaço para publicidade em sua programação, muito antes da regulamentação. Em 1927, o seguinte anúncio era veiculado pela imprensa: “Publicidade? Rádio Sociedade. A palavra falada tem o maior poder de convicção. Annuncie o vosso producto na Rádio Nacional, que o tornará conhecido pelo Brasil todo” (Revista *Para Todos*, 21/5/1927).

⁴³ SAROLDI e MOREIRA, op. cit., p. 17.

⁴⁴ GURGUEIRA, op. cit., p. 73.

⁴⁵ Em 1927, a rádio Mayrink Veiga firmaria contrato com Sílvio Caldas (o primeiro da carreira do cantor), que passaria a receber cachês por cada audição. (*Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: Ed. FGV; CPDOC, 2001, verbete *Rádio Mayrink Veiga*).

⁴⁶ O grupo era favorecido, por exemplo, com facilidades aduaneiras na importação de papel imprensa. BARROS, op. cit. p. 345.

O rádio não tinha programações organizadas. Mas eu percebia que o rádio podia ter um sentido novo, atuando como agente cultural. E aí, em 1938, eu lancei na Rádio Nacional uma série de programas com o nome *Curiosidades musicais*. Era um programa diferente, ninguém fazia aquilo, eu fui o primeiro. *Curiosidades musicais* focalizava os temas mais diversos. (...). Começava sempre com uma anedota dentro do tema. Depois entrava no assunto propriamente dito, focado de maneira séria, informando, ensinando.⁴⁷

Inaugurava-se, destarte, um novo tipo de atração radiofônica, a um só tempo “instrutiva” e de entretenimento, que mesclava música e texto, seguindo roteiros pré-estabelecidos. Os programas realizados “de improviso”, tais como o liderado por Ademar Casé, na rádio Philips⁴⁸, foram logo substituídos pelo modelo criado por Almirante. Para tanto, eram mobilizados, além do próprio programador, diversos outros profissionais, como cantores, arranjadores, maestros e locutores. Visando dar continuidade a esse tipo de atividade, os antigos cachês foram substituídos por contratos fixos, dando origem aos *casts* profissionais e exclusivos de cada rádio. A Nacional logo se destacou por seu elenco de grandes estrelas, entre as quais figuravam arranjadores do porte de Radamés Gnattali; locutores como Saint-Clair Lopes e Haroldo Barbosa; produtores como Lamartine Babo, e cantores como Orlando Silva e Nuno Roland. O elenco pretendia fazer frente aos astros da Mayrink Veiga: o carismático locutor César Ladeira (que na década de 1940 passaria a atuar na Rádio Nacional), o humorista Barbosa Junior e a cantora Carmen Miranda, então no auge do sucesso, acompanhada pelo conjunto “Bando da Lua”.

Inúmeros instrumentistas também se beneficiariam com a profissionalização das rádios, integrando os conjuntos que passaram a executar a programação musical ao vivo das diversas emissoras. Todas elas dispunham de pelo menos um conjunto regional, formado por violões, cavaquinho, pandeiro e um ou mais instrumentos solistas (flauta, bandolim, sanfona etc.). Segundo o cavaquinhista Henrique Cazes, esse tipo de formação era imprescindível para o bom funcionamento da programação radiofônica, pois “não necessitava de arranjos escritos, tinha a agilidade e o poder de improvisação

⁴⁷ Depoimento de Almirante a Jairo Severiano, apud SAROLDI e MOREIRA, op. cit., p. 22.

⁴⁸ Tendo iniciado sua carreira como vendedor de rádios-receptores Philips, Ademar Casé ganhou a confiança dos representantes da fábrica no Brasil ao sugerir-lhes a criação de uma estação de rádio para fazer propaganda dos aparelhos. Em 1932, o ex-vendedor iniciaria sua carreira de radialista, ao criar o Programa do Casé, em que atuava como correitor (vendendo anúncios), diretor artístico, redator e contra-regra. Para tanto, alugava o estúdio da emissora durante duas horas, uma vez por semana, exibindo atrações as mais variadas. Grandes nomes do rádio brasileiro, como Noel Rosa, Nássara, Frazão, Haroldo Barbosa, Almirante, entre outros, iniciaram suas carreiras radiofônicas no Programa do Casé. Ver: SAROLDI e MOREIRA, op. cit., pp. 17-8.

para tapar buracos e resolver qualquer parada no que se referisse ao acompanhamento de cantores”⁴⁹.

Outra novidade introduzida nas rádios ao longo dos anos 1930 foram os conjuntos orquestrais, que também mobilizavam um grande contingente de músicos. A Rádio Nacional, em seus primórdios, possuía três orquestras, nenhuma delas, contudo, dedicada ao repertório brasileiro. A “All Star”, dirigida por Gaó e, mais tarde, pelo maestro Zacarias, dedicava-se exclusivamente à música americana. Havia ainda uma orquestra de tango, dirigida pelo maestro Patané, e outra de salão, que só tocava gêneros de música ligeira. Radamés Gnattali seria o primeiro maestro daquela emissora a fazer uso de formação orquestral para a execução de música brasileira, com a criação da “Orquestra Carioca”, sob sua regência⁵⁰.

Os instrumentistas aproveitados pelo rádio, entretanto, já não eram os “pioneiros” da música popular, que nas décadas anteriores se reuniam nas rodas de samba e de choro da Pequena África ou nas festividades urbanas. Ao contrário: tratava-se de profissionais oriundos, em grande parte, das camadas médias da população do Rio de Janeiro ou mesmo de outras cidades brasileiras, músicos que migravam para a capital federal num momento em que a profissão passou a ser financeiramente valorizada e socialmente reconhecida⁵¹. Nesse sentido, é importante chamar atenção para a escassez de negros entre os músicos de orquestra das principais rádios – em geral dominado por brancos de classe média, ainda que se destacasse, vez por outra, um mulato talentoso. Mesmo quando se tratava de programas que veiculavam música “tipicamente brasileira”, quase não havia negros entre os instrumentistas. Nas orquestras da Rádio Nacional, por exemplo, predominavam os músicos de ascendência européia, filhos de imigrantes, muitos deles tendo recebido educação musical formal ainda na infância. Bastante representativa desse universo foi a “Orquestra Carioca”, auto-intitulada “a mais brasileira das orquestras”, que se apresentava semanalmente no programa Nossa Música Brasileira, sob a batuta de Radamés Gnattali. Em depoimento a Lourival Marques, Luciano Perrone recordou que grande parte dos instrumentistas que a

⁴⁹ CAZES, H. *O choro. Do quintal ao Municipal*. 2ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 85.

⁵⁰ Depoimento de Radamés Gnattali a Lourival Marques, Série *Depoimentos*, da Collector’s.

⁵¹ Em seu livro sobre a música popular na cidade de São Paulo, José Geraldo Vinci de Moraes chama atenção para o grande número de músicos paulistas que iam para o Rio de Janeiro “tentar a vida”, tais como Garoto, Vadico, Zé Carioca, Laurindo de Almeida e Gaó. (MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia*. São Paulo: Estação liberdade, 2000, p. 115). O clarinetista mineiro Abel Ferreira e o pernambucano Severino Araújo são outros exemplos de instrumentistas que migravam para o Rio de Janeiro em busca de ascensão profissional.

compunham era descendente de italianos. O fato era ironizado pelo locutor do programa, Julio Louzada:

É interessante que quando ele vinha pro corredor chamar os músicos, ele vinha batendo palma: “Os senhores professores da mais brasileira das orquestras do Rádio! ‘Lutiano Perone’, Marino ‘Pitali’, Radamés Gnattali, ‘Frantisco Serdi’!”. Quase todos descendentes de italiano [risos], ou netos de italiano. E tinha um que não era, o Quincas, coitado, que faleceu há bem pouco tempo. O “Joaquino Cuincas”. Ele procurava dar assim um sotaque meio italianado pra chamar o Quincas, para fazer o programa da Nossa Música Brasileira.⁵²

Era a segunda ou terceira geração de “substitutos brancos” para a vasta mão-de-obra negra que abundava pelo país, e que desde o século XIX vinha sendo substituída por levas de imigrantes. A predominância de músicos brancos oriundos da classe média não era, contudo, exclusiva das orquestras – às quais, em geral, era reservado o repertório mais “elitizado” das rádios. Mesmo nos conjuntos regionais, mais identificados à linguagem popular urbana, predominavam instrumentistas brancos, ou no máximo “mulatos claros” que, quando não tinham formação erudita, sabiam ao menos ler partitura. Quando muito, reservava-se aos negros o lugar de ritmistas dos conjuntos musicais⁵³. O regional da Rádio Nacional, por exemplo, era liderado por Dante Santoro, músico gaúcho de formação erudita, contemporâneo de Pixinguinha, tendo dividido com ele o cargo de flautista em diversas gravações da Victor a partir de 1934. É verdade que havia negros entre os membros do conjunto. Mas eles não eram bem vistos pelo principal maestro da rádio, Radamés Gnattali: “eram tudo uns cachaças”⁵⁴. Radamés simpatizava mesmo era com o regional de Benedito Lacerda, conjunto instrumental de grande sucesso na época, tendo atuado em diversas rádios. Além do líder flautista, também faziam parte do conjunto os violonistas Dino (sete cordas) e Meira (seis cordas, único artista “de cor” do conjunto) e o cavaquinhoista Canhoto, que juntos formariam o “trio de base” mais conhecido entre os regionais brasileiros. Nesse grupo, o caráter informal das antigas rodas de choro foi substituído por um profissionalismo bastante rigoroso, exigindo-se do músico uma “disciplina espartana”: “Além do sistema de multas por faltas e atrasos, a liderança de Benedito

⁵² Depoimento de Luciano Perrone a Lourival Marques. Série *Depoimentos*, da Collector’s. Os músicos citados pelo percussionista, além dele próprio e do maestro Radamés Gnattali, são os pistonistas Marino Pissiali e Francisco Sergi.

⁵³ Essa situação era mais perceptível na cidade de São Paulo, onde predominava o estereótipo do “negro batuqueiro” (ver: MORAES, op. cit., pp. 92-3), mas não deixava de ser realidade também no Rio de Janeiro.

⁵⁴ CAZES, op. cit., p. 87.

muitas vezes era imposta com violência, normalmente aplicada ao ritmista. É importante lembrar que havia outros bons regionais, mas invariavelmente o modelo seguido era o mesmo”⁵⁵.

Em parte, o rigor de Benedito Lacerda com seus músicos era reflexo do próprio processo de profissionalização das rádios. Mas não se pode negar que seus procedimentos fossem representativos, também, do processo de “higienização” da música popular, que buscava afastá-la, ou antes, diferenciá-la das práticas musicais comunitárias e espontâneas que, nas primeiras décadas da fonografia brasileira, ainda podia ser notada em conjuntos como os “Oito Batutas”. Em entrevista ao *Pasquim*, nos anos 1970, Radamés Gnattali afirmou que o grupo liderado por Pixinguinha na década de 1920 era “uma esculhambação”, opinião compartilhada por Jacob do Bandolim: “Tinha três violões, não tinha? Cada um fazendo um baixo diferente. Tava todo mundo lá de cana e achando muito bom. Mas não era, pô”⁵⁶.

É provável que a “esculhambação” aludida pelo maestro se referisse à espontaneidade dos músicos, que tocavam sem partitura nem ensaios e reproduziam, em certos aspectos, as práticas musicais coletivas e comunitárias do Rio de Janeiro do início do século. Com a profissionalização das rádios, no entanto, a *performance* dos regionais passou a se guiar por critérios oriundos da música de concerto, tais como afinação impecável, busca de novos timbres, sincronia rítmica metronômica e, quase sempre, ausência de improviso – procedimentos que também podiam ser notados nos arranjos de Pixinguinha para a indústria fonográfica, porém, de forma ainda não totalmente racionalizada, como ocorreria no rádio. A proximidade dos regionais com recursos da música escrita estreitou-se a tal ponto que, na década de 1950, o regional do Canhoto (como ficou conhecido o antigo regional de Benedito Lacerda após a morte do flautista) passou a executar arranjos escritos, elaborados por Radamés Gnattali e Guio de Moraes⁵⁷.

A discriminação entre os músicos populares brancos e negros (ou entre os profissionais sérios e os “cachaças”, para empregar o termo utilizado por Radamés), não se restringia às rádios; estava generalizada em quase todos os meios de produção, veiculação e consumo da música popular. Representativo desse processo foi o “cisma” ocorrido no final dos anos 1930, dentro da SBAT, contrapondo: de um lado, os

⁵⁵ CAZES, op. cit., p. 86.

⁵⁶ “Com a batuta, Radamés Gnattali”. Rio de Janeiro, *Pasquim*, 6/5/1977, p. 13.

⁵⁷ CAZES, op. cit., p. 88.

compositores de samba e músicas de carnaval, tais como Assis Valente, Lamartine Babo, Germano Augusto e Heitor dos Prazeres, chamados pejorativamente de “marchistas” (os dois primeiros) e “gente do morro” (os dois últimos); e, de outro, os autores que, mesmo detentores do “pequeno direito”, já haviam consolidado sua posição no rádio e no disco, tais como Custódio Mesquita, Ari Barroso e Joubert de Carvalho. O episódio, narrado por Orlando de Barros em trabalho sobre Custódio Mesquita⁵⁸, é bastante representativo do processo de segregação que se operava no universo da música popular. Descontentes com as quantias irrisórias que recebiam pelos direitos de execução de suas composições, os músicos populares de origem mais humilde acabaram apoiando a criação de novas entidades arrecadoras, como a ABCA, a UBC e a SBACEM⁵⁹ – as quais, no entanto, não resolveram o problema dos compositores pobres, que continuaram à margem do *star system* das rádios e gravadoras.

Apesar dos embates que emergiam no interior do universo musical brasileiro no final dos anos 1930, o período ficou conhecido como o momento de consolidação do samba como “símbolo nacional” e, conseqüentemente, da integração cultural do negro à sociedade brasileira⁶⁰. De fato, a escolha daquele gênero musical como “produto genuinamente nacional” é paradigmática da construção de uma identidade nacional “mestiça”. Entretanto, longe de participar como sujeito ativo na construção desses bens simbólicos, o negro brasileiro parece ter sido aproveitado, principalmente, como portador passivo tanto de uma tradição musical, que seria resgatada pela memória, como de uma “etnicidade” que atribuiria à música brasileira seu caráter único – e nacional. Esse processo é claramente perceptível na trajetória de Pixinguinha, como veremos a seguir.

Brasilidade...

O ano de 1940 foi um divisor de águas na história da Rádio Nacional. Naquele ano, a emissora foi incorporada ao patrimônio da União, junto com os demais bens e empreendimentos pertencentes à Companhia Estrada de Ferro São Paulo–Rio Grande. A sociedade ferroviária, que desde 1931 detinha o controle acionário do grupo jornalístico

⁵⁸ BARROS, op. cit., p. 291.

⁵⁹ Respectivamente: Associação Brasileira de Compositores e Autores, fundada em 1938; União Brasileira dos Compositores, fundada em 1942, e Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música, fundada em 1946.

⁶⁰ Ver VIANNA, *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/ Ed. UFRJ, 1995.

A *Noite*, ao qual pertencia a Rádio Nacional, devia ao Tesouro brasileiro uma importância superior a 3 milhões de libras esterlinas. Visando resguardar seus direitos de credor, e considerando que as atividades das empresas ligadas à companhia (comunicações e transportes) eram de “interesse para a economia do país e, portanto, de utilidade pública”, o Estado decidiu assumir diretamente a direção das empresas, por meio de agentes do Poder Público, de modo a garantir a manutenção de seu funcionamento⁶¹.

Embora não houvesse ingerência direta do governo nos assuntos da Nacional, a rádio foi logo assumindo o discurso oficial. As transformações sofridas pela emissora nesse período foram imediatamente sentidas por seus funcionários, conforme lembrou Radamés Gnattali em entrevista no final da década de 1970:

Aliás, a Rádio Nacional só passou a ter importância para a música brasileira depois de ser encampada pelo Getúlio. Antes era igual às outras, uma empresa em busca de dinheiro. Quando o Gilberto Andrade assumiu sua direção, chamou-nos e nos deu total liberdade para fazermos o que quiséssemos. Todos começaram a criar programas brasileiros, recebendo auxílio de todas as partes. Naquela mesma época o Dorival Caymmi entrou para lá e colaborou muito, com todo o seu conhecimento de folclore. Era, sem dúvida, uma estação-modelo, única em toda a América Latina. Com isso fez um grande público e acabou marcando época na história da música brasileira.⁶²

Vale lembrar que a produção e veiculação de programas que exaltassem a música brasileira era uma das plataformas defendidas pela Divisão de Radiodifusão do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão criado em 1939 por Getúlio Vargas⁶³. Entre outras funções, a DR tinha a missão de “generalizar e difundir o uso do rádio nas escolas e estabelecimentos industriais e agrícolas”, além de produzir e divulgar a “Hora do Brasil”, programa radiofônico criado em 1938 pelo DNP e exibido compulsoriamente por todas as emissoras do país, em horário nobre. O programa destinava-se a veicular informações oficiais sobre os “atos e iniciativas” do governo – o

⁶¹ SAROLDI e MOREIRA, op. cit., p. 26.

⁶² “Uma história que conta como os violinos chegaram aos arranjos do samba”. *Jornal da Tarde*, 19/3/1979, p. 25.

⁶³ O DIP foi instituído com o objetivo de fiscalizar e censurar os meios de comunicação do Brasil. Outros órgãos o antecederam nessa função, tais como o DOP (Departamento Oficial de Publicidade), criado em 1932, atuando basicamente no setor de radiodifusão; o DPDC (Departamento de Propaganda e Difusão Cultural), que substituiu o DOP em 1934, abarcando também os setores de cultura e cinema; e o DNP (Departamento Nacional de Propaganda), surgido após o golpe do Estado Novo, já com funções explícitas de censura, sendo substituído pelo DIP em fins de 1939. Este último desfrutava de maior autonomia que todos os órgãos que o antecederam, estando ligado diretamente à Presidência da República – os demais estavam vinculados ao Ministério da Justiça. (*Dicionário histórico-biográfico brasileiro*, op. cit., verbete *Departamento de Imprensa e Propaganda*).

“melhor e mais convincente elogio do regime” –, além de “desenvolver e incentivar o gosto da boa música e da boa literatura”⁶⁴. Estas, no entanto, já não eram mais identificadas à produção erudita, como nos primórdios do rádio; tanto assim que a segunda metade da *Hora do Brasil* era destinada exclusivamente à transmissão de música popular brasileira. Ao mesmo tempo em que alimentava o espírito ufanista do regime, a veiculação de sucessos populares nacionais no programa radiofônico oficial do governo indicava, ainda, certo respeito ao gosto popular. Com efeito, uma das funções do rádio, além de divulgar a ideologia oficial, era constituir-se num espaço de participação das massas urbanas – sustentáculo do regime. Tal participação se dava diretamente, por meio dos programas de auditório, ou indiretamente, através da eleição dos grandes sucessos e artistas do rádio⁶⁵.

Na Rádio Nacional, a conjugação entre participação popular e patriotismo se materializou numa programação musical que apontava para duas direções, distintas e complementares. Uma delas, representada por Almirante, foi responsável pela criação de uma memória da música popular brasileira, inaugurando uma “operação historiográfica”⁶⁶ que seria perpetuada por inúmeros jornalistas e pesquisadores da música popular. A outra, que tinha como principais expoentes Radamés Gnattali e demais arranjadores “modernos”, atuava no sentido de educar a audição das massas, por meio da divulgação de um repertório a um só tempo “brasileiro” e “elevado”. Vale lembrar que, apesar de distintas, essas duas vertentes da programação convergiam em muitos pontos, compartilhando, por vezes, o mesmo repertório, bem como as propostas de “resgate” da música brasileira.

...*Memória*...

Embora não tenha sido “pioneiro” na construção da memória musical brasileira, antecedido por autores como Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa e Francisco

⁶⁴ “O rádio – modalidade falada da função informativa do jornal”, *Anuário da Imprensa Brasileira de 1940*, apud PEDRO, op. cit., p. 29.

⁶⁵ Segundo Orlando de Barros, “se essa massa não pôde se expressar pelo voto, e nem tampouco a ela se deu extensamente voz, em compensação era deixada à vontade para cantar, sobretudo os ‘sucessos’ que vinham do rádio, interpretados por seus *cartazes* prediletos”. (BARROS, op. cit., p. 371).

⁶⁶ A expressão foi utilizada por José Geraldo Vinci de Moraes em recente comunicação. Segundo esse autor, Almirante estaria incluído na “primeira geração de **historiadores** da música urbana” do Brasil, cujas obras teriam realizado “um autêntico trabalho de ‘**operação historiográfica**’”, inaugurando um discurso que se firmou e se consagrou com o tempo. (MORAES, José. “História e historiadores da música popular urbana no Brasil”. VI Congresso IASPM-LA. Buenos Aires, 2005 – grifos meus).

Guimarães (Vagalume)⁶⁷, Almirante foi, sem dúvida, o fundador de um discurso e de uma prática de preservação e resgate do passado musical popular brasileiro.

Nascido no Rio de Janeiro, em 1908, Henrique Foreis Domingues iniciou sua carreira artística em 1928 como pandeirista do conjunto amador “Flor do Tempo”, que reunia jovens da classe média carioca, entre eles o cantor, compositor e violonista Carlos Braga (o Braguinha) e o jovem Noel Rosa. Pouco tempo mais tarde, deixaria o amadorismo de lado e se profissionalizaria como músico, atuando na indústria fonográfica e, principalmente, no rádio, onde iniciaria suas atividades de coletor e divulgador do “folclore nacional”. Atendendo a seus apelos, os ouvintes enviavam-lhe por carta descrições sobre usos e costumes regionais; lendas, rezas e cantigas folclóricas, “causos” e pregões, os quais eram “arranjados”⁶⁸ e “devolvidos” ao público em seus programas radiofônicos, tais como o já citado *Curiosidades musicais*, o *Instantâneos sonoros do Brasil* (uma versão mais curta, de apenas 12 minutos, do *Curiosidades*) e *Aquarelas do Brasil*⁶⁹. Nesse sentido, o radialista se aproximava do projeto nacionalista de Villa-Lobos e Mário de Andrade (os quais defendiam a reelaboração do material folclórico brasileiro na construção da música nacional), embora se valesse de meios muito distintos daqueles empregados pelos dois eruditos. A atuação de Almirante no rádio também se aproximaria das propostas educativas de Roquette-Pinto. Tendo como lema “educar divertindo e divertir educando”⁷⁰, o radialista imbuía-se de um propósito instrutivo na criação de seus programas, visando apresentar ao grande público algumas das “tradições esquecidas de nosso povo”. A grande diferença de Almirante em relação àqueles intelectuais era a valorização da canção e do gosto das massas, elementos desprezados pela *intelligentsia* brasileira.

Por meio de seus programas, o radialista não apenas instituíra uma memória acerca da música brasileira, mas também criava um “imaginário sonoro” do Brasil, criando paisagens e quadros que seriam representativos de nosso povo e de nossa História:

⁶⁷ Autores, respectivamente, de *O choro* (publicado em 1936), *Samba* (publicado em 1933) e *Na roda do samba* (publicado em 1933). As três obras foram reeditadas pela Funarte na década de 1970.

⁶⁸ O principal arranjador dos programas de Almirante na Rádio Nacional era Radamés Gnattali. Este, contudo, não atuava ainda como “arranjador moderno”: apenas orquestrava os temas recolhidos, da forma mais singela possível.

⁶⁹ Boa parte do material recolhido nessas pesquisas compõe hoje o vasto “Arquivo Almirante” que pertence ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

⁷⁰ Prefácio de Hermínio Belo de Carvalho a CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante. Uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

Com a ajuda de cantores, narradores, orquestras, conjuntos e ruídos adequados, consigo **reproduzir quadros sonoros** sobre costumes, tradições, festas e cantigas populares de nosso país. Temas legítimos de folclore apresentados em suas formas originais, em arranjos orquestrais, altamente **descritivos**. (...) Revivi, através do microfone, quadros sonoros de engenhos e usinas... As cantigas de engenho, nos salões da casa-grande e na rudeza negra das senzalas, adquirem sua verdadeira expressão **quando enquadradas na narração evocativa daquelas épocas distantes**.⁷¹

Embora se conhecessem de longa data, Almirante e Pixinguinha só começariam a trabalhar juntos, sistematicamente, em 1946. O radialista acabara de romper seu contrato com a Rádio Nacional, transferindo-se para a Tupi, onde daria continuidade aos programas de caráter memorialístico. Pixinguinha, por sua vez, estava afastado havia um ano do cargo de arranjador e instrumentista na rádio Mayrink Veiga, onde atuara como artista contratado desde 1937. Não era uma época fácil para o flautista, como já vimos. Apesar disso, ele vinha obtendo algum sucesso ao lado de Benedito Lacerda, na série de discos gravados pela Victor. Foi então que Almirante teve a idéia de juntar os dois músicos numa única atração radiofônica, exclusivamente dedicada à música brasileira de “tempos imemoriais”. Surge, assim, o *Pessoal da Velha Guarda*,

um programa para oferecer **músicas do Brasil de ontem e de hoje** em arranjos especiais de Pixinguinha para a orquestra exclusiva do *Pessoal da Velha Guarda*. Polcas, xotes, valsas, modinhas, choros, enfim, as **músicas tradicionais das serenatas** aqui aparecerão tocadas também por um **legítimo grupo de chorões**, formado de bombardino, flautas, saxofones, violões, cavaquinhos, e entoadas por **autênticos seresteiros**. (...) Quando essas melodias nos chegam, chegam-nos também **lembranças deliciosas de um tempo que já vai longe, de um tempo que pertence à juventude do pessoal da Velha Guarda**.⁷²

Os “seresteiros” em questão eram o próprio Pixinguinha, “maestro e instrumentador 100% brasileiro!”, tocando saxofone e confeccionando os arranjos da “Orquestra da Velha Guarda”, composta por sopros e percussão; Benedito Lacerda com seu regional, o trombonista Raul de Barros e o “Grupo dos Chorões” (não identificado), além de cantores convidados. O radialista recupera, nessa vinheta, o mesmo vocabulário (“legítimo grupo de chorões”, “autênticos seresteiros”) utilizado pela imprensa brasileira na década de 1920 para exaltar a música divulgada pelos “Batutas”. Com a

⁷¹ ACQUARONE, Francisco. “‘Almirante’, as canções de engenho e os pregões”. In: *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves; São Paulo/Belo Horizonte: Ed. Paulo de Azevedo Ltda, s/d., p. 285, grifos meus.

⁷² Nota de abertura do programa *O pessoal da Velha Guarda*. Série *Assim era o rádio*, da Collector’s (Transcrição de Alexandre Dias, disponível em: <http://daniellathompson.com>).

diferença de que, aqui, não era apenas a *música* que pertencia ao passado: os músicos também.

Nesse sentido, vale a pena chamar atenção para o precoce “envelhecimento” de Pixinguinha. Antes mesmo de completar 50 anos, o músico já era identificado com o “passado esquecido” da música brasileira, com as canções “do tempo de nossos avós”. É verdade que essa associação já era realizada havia tempo. O próprio nome da orquestra (e do programa), *Velha Guarda*, era inversão de *Guarda Velha*, como ficou conhecido um dos mais famosos conjuntos dirigidos por Pixinguinha na Victor no início da década de 1930. Mas enquanto na produção fonográfica a orquestra se auto-identificava como *estilizadora* dos ritmos brasileiros, no programa de Almirante seus instrumentistas eram apresentados, senão como a própria personificação da música em questão, ao menos como seus últimos representantes. O curioso é que grande parte do repertório exibido pelo programa não pertencia à “juventude do *Pessoal da Guarda Velha*” como sugeria a vinheta de abertura; eram muito anteriores, remontando ao final do século XIX e aos primeiros anos do século XX, quando Pixinguinha era ainda uma criança. É o caso, por exemplo, da polca *Eugênia*, de Belisoário de Santana, música que fez sucesso no Brasil do início dos oitocentos, ou de *Atraente*, polca de Chiquinha Gonzaga, datada de 1877, entre tantas outras.

Os programas iniciavam-se sempre com algum comentário crítico do radialista, que tinha por finalidade “ajudar um pouco a nossa desprezada música popular”. Muitas vezes, essa “ajuda” se baseava na incorporação de valores oriundos da música de concerto, tais como o “respeito absoluto” pela escrita musical:

É nesse intuito que vimos hoje chamar a atenção de vocês para a maneira como certos cantores **deturpam** as melodias. Ao invés de cantarem as melodias **exatamente como os compositores as escreveram**, eles, os cantores, ou por serem duros de ouvido ou por acharem de colaborar alteram as notas que o autor imaginou. Uma única nota que se altera em uma melodia é tanto **erro** como a mudança de uma letra numa palavra. (...) Aqui na *Velha Guarda* vocês notarão sempre que há **um respeito absoluto pelas melodias originais**. E isto faz com que a gente deva aplaudir mais vivamente esses bambas que por todos os meios preservam o nosso patrimônio artístico.⁷³

Almirante chamava atenção, ainda, para o “modo incharacterístico” com que certos cantores interpretam os gêneros nacionais. Influenciados por Bing Crosby ou Frank Sinatra, eles

⁷³ Programa *Pessoal da Velha Guarda* n. 4. Série *Assim era o rádio*, da Collector's (grifos meus).

vivem se espremendo pelas melodias afora, numa forma gemente, antecipando ou atrasando as frases musicais fugindo completamente às regras de música que determinam os tempos fortes e os tempos fracos. (...) Nesse ponto, honra seja feita ao *Pessoal da Velha Guarda*, que toca as nossas músicas com a maior exatidão e maior respeito às suas características incompungíveis!⁷⁴

Assim, além de inaugurar um método de recolhimento, seleção e preservação da música popular e do “folclore urbano”, Almirante também impôs um modelo de “autenticidade” na interpretação da música brasileira, do qual Pixinguinha se tornaria o principal representante.

... e *Modernidade*.

Uma outra vertente da programação na Rádio Nacional, representada pelos arranjadores, buscava “elevar” a escuta do público ouvinte. Mesmo quando se tratava de gêneros brasileiros, estes eram revestidos com uma roupagem mais “sofisticada”. A primeira tentativa nesse sentido surgiu já na década de 1930, com o programa *Nossa música brasileira*, estrelado pela “Orquestra Carioca”, sob a batuta de Radamés Gnattali. Era uma “orquestra comum de rádio; três saxofones, dois pistons, um trombone, violino, viola, violoncelo (quinteto de cordas), piano e bateria”⁷⁵. O programa ia ao ar semanalmente, apresentando grandes sucessos da música popular em arranjos “modernos”.

Em 1943, seguindo na mesma linha, surgiria o programa *Um milhão de melodias*, também conhecido como *Coca-Cola*, em referência a seu patrocinador. Durante os 13 anos em que permaneceu no ar, o programa exibia, semanalmente, duas músicas brasileiras antigas, duas atuais e três sucessos estrangeiros, todos em arranjos grandiosos elaborados para a “Orquestra Brasileira” de Radamés Gnattali⁷⁶. Esta era formada pelo núcleo original da “Orquestra Carioca”, aos quais vieram se somar novos instrumentos: dois violões (Garoto e Bola Sete), um cavaquinho (Jairo Meneses), um acordeão (Chiquinho), e um naipe de percussão composto por pandeiro (João da Baiana), ganzá (Bide), prato-e-faca e caixeta (Heitor dos Prazeres)⁷⁷. Com esses novos timbres, Radamés visava dar um ar mais “brasileiro” às orquestrações, que ainda assim

⁷⁴ Programa *Pessoal da Velha Guarda* n. 2, exibido em 15/10/1947. Série *Assim era o rádio*, da Collector's.

⁷⁵ Depoimento de Radamés Gnattali a Lourival Marques. Série *Depoimentos*, da Collector's.

⁷⁶ SAROLDI e MOREIRA, op. cit., p. 30.

⁷⁷ Com exceção do violonista Bola Sete, os únicos negros da orquestra restringiam-se à percussão.

mantinham um quê de *big band*. Pois além dos instrumentos brasileiros, a orquestra recebera, ainda, um reforço nos sopros: no total eram cinco saxofones, três pistons e três trombones. Isso sem falar nos instrumentos sinfônicos: a orquestra contava, então, com oito violinos, duas violas, dois violoncelos, contrabaixo, três flautas, oboé, fagote, clarinete e até uma harpa⁷⁸. Além de dar uma nova roupagem a músicas conhecidas e divulgar versões em português de canções famosas, o programa também se gabava de “recuperar melodias e canções quase esquecidas”, integrando, assim, o projeto de construção da memória musical brasileira, encabeçado por Almirante. Essa mesma orquestra era responsável, ainda, pela execução de um programa de música sinfônica, regido por Léo Peracchi.

Essa proposta “sinfonizante”⁷⁹ do rádio encontraria sua forma mais acabada na década de 1950, por meio do programa *Quando os maestros se encontram*, “o mais belo serão do rádio brasileiro”. A cada semana, cinco regentes e arranjadores comandavam a “grande orquestra da Rádio Nacional, engalanada pela roupagem de luxuosos arranjos”⁸⁰. Eram os maestros: Radamés Gnattali, Lyrio Panicalli, Léo Peracchi, Alberto Lazoli e Alceu Bocchino⁸¹. A orquestra do programa tinha formação sinfônica completa, e executava músicas do repertório nacional e estrangeiro.

Chama atenção o caráter didático do programa. Antes de ser executado, cada um dos arranjos era descrito pelo apresentador, que destacava “efeitos”, gêneros, ritmos e mudanças de andamento. É o caso da descrição do *Samba que eu quero ver*, de João de Barro e Djalma Ferreira, em arranjo de Alceu Bocchino:

Arranjo tipo fantasia que começa livre, como **canção**. Apresenta depois algumas **mudanças de ritmo** quando surge o **fox**, o (**beginnig?**) e finalmente a **batucada**, anunciada por quatro compassos de ritmo a descoberto, feitos por Luciano Perrone, na bateria. O arranjo vai se dissolvendo no final num **efeito curioso**, e que chama a atenção dos ouvintes.⁸²

⁷⁸ Idem, p. 31; Depoimento de Radamés Gnattali a Lourival Marques.

⁷⁹ O termo foi cunhado por José Miguel Wisnik para definir o projeto musical nacionalista durante o governo Vargas, do qual o rádio se aproximava em muitos aspectos. “Sinfonia”, aqui, não se refere ao gênero musical do século XIX, mas a um “conjunto de obras de vários gêneros que une materiais sonoros os mais diversos para extrair daí um efeito de totalização”. (WISNIK. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, J. Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 162).

⁸⁰ Vinheta de abertura do programa *Quando os maestros se encontram*. Série *Assim era o rádio*, da Collector’s.

⁸¹ O programa também recebia maestros convidados. Tom Jobim, por exemplo, marcou sua estréia como arranjador e regente no rádio nesse programa. “Com a batuta, Radamés Gnattali”, *Pasquim*, 6/5/1977.

⁸² *Quando os maestros se encontram* n.1, exibido em 6/8/1954. Série *Assim era o rádio*, da Collector’s. Grifos meus.

Muitas vezes, o locutor se valia de imagens e sentimentos para descrever os efeitos do arranjo. Também apresentava aos ouvintes os diferentes timbres da orquestra e utilizava termos técnicos, na tentativa, talvez, de inserir os ouvintes no universo da música de concerto:

As flautas, o clarinete e o clarone aparecem primeiro, sobre os **pizzicatos** de violinos para anunciar a melodia de Parish Mills, *Sophisticated Lady*. Depois, o arranjo do maestro Lírio Panicall se desenvolve trazendo-nos momentos de **ternura** e **encantamento**, quando as cordas estão com a melodia. E **momentos graciosos**, quando voltam os instrumentinos para o primeiro plano.⁸³

Muitas vezes, o apresentador conduzia a escuta do ouvinte, destacando as passagens que devem ser notadas com atenção: “Ao apresentarmos *Jalousie*, de Jacob Gade, **desejamos** que os ouvintes observem o trabalho de instrumentação e os vocalizes de Norma Suelly”⁸⁴.

Esses mesmos recursos de orquestração eram utilizados nos arranjos de música brasileira. É o caso de *Aquarela mineira*, de Ary Barroso, cuja escuta também foi conduzida pelo apresentador, no imperativo: “**Notem** no final, o lembrete da orquestra, daquele querido e tradicional coreto de mesa popular nas alterosas, o ‘Peixe Vivo’. E **notem** ainda a parte cantada, que está a cargo de Jorge Goulart.”⁸⁵

Os novos arranjadores tornavam-se, assim, peças fundamentais na construção do “imaginário sonoro” dos ouvintes, a um só tempo “moderno” e “brasileiro”.

9.3. Pixinguinha e Radamés Gnattali

No final dos anos 1930, como vimos, Pixinguinha e Radamés Gnattali passariam a representar duas vertentes distintas e complementares da música popular brasileira. O primeiro seria associado ao antigo, ao típico, ao tradicional; o segundo, ao novo, ao sofisticado, ao moderno. Essa distinção – apregoada, sobretudo, pelo rádio – enfatizava não apenas as divergências estilísticas entre os compositores, mas também aspectos da vida pessoal de cada um deles.

Embora a diferença de idade entre os dois arranjadores não chegasse a dez anos⁸⁶, parecia haver um fosso de gerações entre eles. Essa distância era reforçada tanto

⁸³ Idem. Grifos meus.

⁸⁴ *Quando os maestros se encontram* n. 1.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Pixinguinha nasceu em abril de 1897 e Radamés em janeiro de 1906.

pelos *papéis* que lhes eram atribuídos no cenário musical brasileiro (Pixinguinha como representante da Velha Guarda; Radamés como expoente da música “moderna”) quanto pelas *biografias* dos compositores, conforme eram narradas na época. Vale lembrar que um dos recursos utilizados pelo rádio na “invenção de uma tradição” musical brasileira consistia na reconstrução de trajetórias pessoais e artísticas de alguns de seus principais compositores e intérpretes, prática que se perpetuou na bibliografia tradicional da música popular⁸⁷. Uma das primeiras iniciativas nesse sentido data de 1939. Trata-se da série *Vida pitoresca e musical dos compositores*, produzida por Lamartine Babo na Rádio Nacional. A cada semana, uma personalidade era biografada pelo programa, que teve sua primeira audição dedicada ao compositor e poeta Catulo da Paixão Cearense⁸⁸. O mesmo modelo seria seguido, nas décadas seguintes, por programas como *Um compositor por semana* e a série *Caricaturas*, ambos produzidos por Fernando Lobo na Rádio Nacional. A comparação entre as narrativas biográficas criadas para Pixinguinha e para Radamés Gnattali nesses dois últimos programas parece-nos bastante representativa do modo como a memória musical brasileira foi sendo construída pelo rádio.

Caricaturas foi ao ar pela primeira vez em 1947, permanecendo em cartaz até o início dos anos 1950. Tinha por objetivo apresentar o “retrato falado” de um determinado artista, por meio da reconstrução de sua biografia. O programa se caracterizava por um tom ficcional, reforçado pela dramatização de falas e eventos representativos da vida do biografado, bem como pela trilha sonora, que vinha criar a ambientação de suspense, romance, tristeza ou alegria de cada uma das cenas evocadas, como numa pequena rádio-novela. O episódio dedicado a Pixinguinha foi ao ar em 23 de abril de 1948, dia de São Jorge. Esse, aliás, foi o mote escolhido para dar início ao programa, narrado por Roberto Faissal: “Meus amigos, hoje é dia de São Jorge. E São Jorge é o santo dos pobres. Quem nasce no dia dele tem direito a uma felicidade sólida, como a que não têm os abastados.”⁸⁹

Munido de uma lista de aniversariantes, o locutor inicia uma busca por pessoas que, nascidas naquele dia, pudessem ser caricaturadas em homenagem ao santo. De posse de seus endereços, adentra pelas ruas da cidade, batendo de porta em porta, atrás de alguém que valesse a pena de ser retratado pelo programa. Mas, para seu desespero,

⁸⁷ Basta observar a produção bibliográfica sobre música popular brasileira das últimas décadas para notar a predominância das obras de caráter biográfico.

⁸⁸ SAROLDI e MOREIRA, op. cit., p. 24.

⁸⁹ Programa *Caricaturas* n. 14 (Pixinguinha). Série *Assim era o Rádio*, da Collector's.

só encontra homens de “destinos sofridos”, e explode em indignação: “Será que nenhum homem [nascido nesse dia] foi grande, foi feliz? Será que nenhum deles tenha erguido um monumento com as próprias mãos para que todos vissem? (...) Falo de um monumento para os que vêm depois, para os que continuam a vida!”

São Jorge, que tudo observava do alto de sua onisciência, responde com sua voz de baixo-barítono:

—Há vários. Há um, principalmente, que fez o mais belo dos monumentos.

—Mas, quem é? – indaga o narrador.

—Procure... procure meu amigo!

Eis que o narrador encontra, em sua lista de aniversariantes, o nome de Alfredo Vianna, músico que naquele dia completaria 50 anos de idade⁹⁰. “Nunca ouvi falar nesse camarada. Mas, vamos ver.” Ao fundo, ouvem-se, distantes, as notas do tema de *Carinhoso*, primeiro esboço do “monumento” procurado pelo narrador. Após telefonar à Sociedade de Autores, buscando informações sobre o aniversariante, o caricaturista descobre, com espanto, que Alfredo Vianna não era ninguém menos que o famoso flautista. Donde conclui, satisfeito: “Então vamos à caricatura de Pixinguinha!” E o tema de *Carinhoso* invade a cena, majestoso, num arranjo sinfônico para grande orquestra.

No quadro seguinte, o narrador dirige-se à casa do flautista, em Olaria, onde uma grande festa de aniversário, com choro e partido-alto, era realizada no “terreiro”. Ali se reúne um “mundo de criaturas”, “gente de todas as classes, de todas as cores, de todas as partes”. Pixinguinha é descrito pelo locutor como um homem “risonho, bonachão e manso como todo poeta”. Inicia-se, então, a caricatura do flautista, a princípio traçada por ele próprio, em primeira pessoa, como numa entrevista. Em seguida, o locutor assume a narrativa, elencando os episódios mais representativos da vida do artista, desde as primeiras aulas de música, ainda na infância, até a gravação de seu maior sucesso, na voz de Orlando Silva, passando pelo tempo em que foi acometido por varíola, quando menino, e pela temporada parisiense dos “Oito Batutas”. Mesmo reconhecendo que o compositor fizera muitas outras “lindas melodias” depois de *Carinhoso* (a exemplo do choro *Um a zero*, também executado no programa), o

⁹⁰ Na verdade, Pixinguinha completaria 51 anos em 1948. Ele nasceu em 23/4/1897, mas só foi registrado no ano seguinte. O fato provocou certa confusão acerca do verdadeiro ano de seu nascimento, que só foi desfeita à época das comemorações de seus 70º aniversário, em 1968, quando alguns pesquisadores, na ânsia da “comprovação documental”, se encarregaram de procurar seu registro de nascimento.

narrador parece apontar o “monumento” como o ponto culminante da trajetória de Pixinguinha.

Percurso narrativo totalmente diverso foi adotado na caricatura de Radamés Gnattali, que foi ao ar em 13 de outubro de 1947. O programa, apresentado em tom mais sério (ou menos caricato), se inicia com uma lista de elogios ao pianista, seguida de alguns questionamentos:

Radamés Gnattali, um nome destacado da música brasileira, um maestro respeitado, um compositor consagrado, um pianista aplaudido. (...) Que fez ele para se agigantar no meio de uma turma do conservatório da sua terra, que da mesma maneira que ele recebeu diploma? Por que conseguiu que seu nome, repetido, fosse identificado? Como?⁹¹

Aos poucos, por meio de sua narrativa, o locutor vai construindo aquela que parece ser a tese do programa: a de que o sucesso do artista foi resultado da conjugação entre talento inato e esforço pessoal. Para tanto, ele inicia sua caricatura destacando a origem simples do pai de Radamés, Alexandre Gnattali, imigrante italiano que, depois do duro expediente como operário na cidade de Porto Alegre, ainda encontrava tempo para se dedicar ao estudo do piano: “de dia, um trabalho árduo que cansava o corpo, à noite, um estudo suado que acariciava a alma”⁹². Em seguida, o narrador chama atenção para o fato de Radamés se distinguir de seus colegas, já na época da escola: “Fez o curso primário como todo menino, mas trazia do berço uma sensibilidade artística que nem todo menino tem.” Esse discurso destacava, de um lado, o talento inato do futuro maestro, e, de outro, o caráter combativo e trabalhador do progenitor, que teria sido herdado pelo filho. Qualidades bastante distintas daquelas apresentadas na caricatura de Pixinguinha, cujo pai era descrito como um funcionário público que, nas horas vagas, também era músico. “Resultado” – conclui o caricaturista de Pixinguinha: “um mau funcionário.” “E olha” – acrescenta o caricaturado: “um mau músico.”

De fato, o único valor positivo atribuído à ascendência de Pixinguinha, em sua caricatura, era o sangue negro, herdado da avó africana: “A avó de Pixinguinha tinha um nome estranho, Eduvige, e trazia nas veias um forte sangue africano. E guardava um mundo de tradições da terra negra.”⁹³

De acordo com o programa, essa mesma avó foi quem apelidou o flautista, ainda menino, de Pixinguinha.

⁹¹ Programa *Caricaturas* n. 7 (Radamés Gnattali). Série *Assim era o rádio*, da Collector's.

⁹² *Idem*.

⁹³ Programa *Caricaturas* n. 14 (Pixinguinha). Série *Assim era o rádio*, da Collector's.

Foi ela que, quando viu os primeiros anos do neto dentro da casa, murmurou: —[voz de velha]: Ah, esse menino é muito mazinho(?). Mas meu Deus, eu nunca vi um menino tão quietinho assim. E ele tem bom coração...! Ah, eu já sei. Eu vou chamar ele de hoje em diante de... Pixinguinha! É isso, Pixinguinha!

E foi mais tarde, quando Pixinguinha já tinha dez anos, que sua curiosidade empurrou-o para a pergunta:

—[voz de menino]: Vovó, por que é que a senhora não me chama de Alfredo, hein?

—Porque Alfredo não é um nome de boa estrela pra você. Você merece uma estrela grande, e bem branca, bem bonita. Pra mim, você... pra mim, você será sempre o Pixinguinha..Mesmo já homem, e mesmo já pai de filho.Eu sempre vou lhe chamar de Pixinguinha.

—Pixinguinha? Mas por quê? O que quer dizer Pixinguinha?

—Ah, isso... isso é coisa da minha gente, sabe?! Pixinguinha, sabe o que quer dizer? Quer dizer... um negrinho bom...um negrinho... E você é um negrinho muito bom!⁹⁴

Essa mesma explicação seria perpetuada por diversos pesquisadores da música popular. No verbete *Pixinguinha* da *Enciclopédia musical brasileira*, o apelido do compositor é apresentado como uma mistura de *Pizindim*, alcunha dada pela avó do flautista, que quer dizer “‘menino bom’ num dialeto africano”, e *Bexiguinha*, apelido que recebera depois de ter contraído varíola na infância. A transcrição do depoimento de Pixinguinha ao MIS-RJ, publicada pelo próprio Museu, parece ter sido a fonte consultada pelos autores da *Enciclopédia*:

MIS – Por que você é conhecido por Pixinguinha?

Pixinguinha – O meu apelido não era Pixinguinha e sim Pizinguim. Pizinguim foi dado pela minha avó africana. Segundo o Almirante quer dizer “menino bobo”. Já Pixinguinha surgiu porque eu contraí bexiga, na época da epidemia. Começaram então a me tratar de bexiguinha e depois de Pexinguinha.⁹⁵

Uma segunda transcrição desse mesmo depoimento, feita pelos biógrafos Marília Barboza da Silva e Arthur de Oliveria Filho, põe em cheque a explicação:

MIS – Que quer dizer Pizindim?

Pixinguinha – Disse essa minha avó, justamente, que morreu com seus 95 anos de idade – eu era pequeno, eu não sabia nada dessas coisas – mas depois o Almirante viu que Pizindim era “menino bom”, ele é que me disse... eu achei aquilo... eu fiquei... Agora Pixinguinha, porque eu tive bexiga, tive a epidemia, eu tive bexiga, então me tratavam de Bixiguinha, Pixinguinha,

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ MIS. *As vozes desassombradas do Museu. Pixinguinha, João da Baiana, Donga*. Rio de Janeiro, Secretaria de Educação e Cultura/Museu da Imagem e do Som, 1970, pp. 13-4.

outros de Pixinguinha, houve essa complicação de apelidos e eu não sei porque eu fiquei como Pixinguinha.⁹⁶

Essa transcrição, bem mais fiel à fala do depoente⁹⁷, apresenta pelo menos duas discrepâncias em relação à primeira versão, publicada pelo Museu. Primeira: Pixinguinha não fazia menção alguma à origem “africana” de sua avó. Em depoimento a Sérgio Cabral, concedido em 1977, as três irmãs de Pixinguinha vivas à época (Cristodolina, Hermengarda e Jandira) negaram, com espanto, a veracidade da informação. As três afirmaram que nenhuma das duas avós era africana, e que ambas falavam muito bem o português, contrariando a versão mítica de que D. Eduvirge falaria “enrolado”⁹⁸. Além disso, a primeira transcrição do depoimento omite a desconfiança do próprio Pixinguinha com relação à suposta origem africana do apelido, que lhe foi apresentada por Almirante.

Algumas questões: por que Almirante teria “inventado” a história da origem africana do nome? Por que a primeira transcrição do depoimento omite esse fato? E por que a *Enciclopédia musical brasileira*, uma das principais obras de referência da música popular brasileira, manteve a versão “mítica”, mesmo depois de ela ter sido desconstruída por Marília Barboza e Sérgio Cabral? Em todos os níveis (o da *invenção*, o da *adulteração* e o da *reiteração da farsa*), o episódio deixa transparecer uma relação inequívoca, e já quase “naturalizada”, entre música popular e herança africana, a qual teria sido propagada, justamente, na época de Almirante.

Diferentemente de Pixinguinha, a proximidade de Radamés Gnattali com a música brasileira é apresentada pelo caricaturista não como característica herdada, quase natural (era descendente de italianos!), mas como resultado de seu esforço pessoal, de seu estudo perseverante. Tendo completado sua formação no conservatório, o jovem pianista chegaria à idade adulta ignorando a “música de seu país”, fato que lhe traria profundo desgosto. O narrador descreve um episódio ocorrido quando Radamés Gnattali já vivia no Rio de Janeiro, atuando profissionalmente, ao lado de alguns dos principais “pianeiros” da época, na Casa Vieira Machado. Solicitado, por seus colegas, a tocar uma de “nossas coisas”, uma música brasileira, o pianista responde, frustrado: “Mas eu não toco. Eu não sei tocar música popular.” Entram os violinos, compondo um

⁹⁶ SILVA e OLIVEIRA FILHO, op. cit., p. 12.

⁹⁷ Cf. gravação do depoimento, disponível no MIS-RJ.

⁹⁸ SILVA e OLIVEIRA FILHO, op. cit., p. 11.

acorde dissonante, formado pela sobreposição de quintas, criando um clima de suspense que só é quebrado pelo solilóquio do jovem Radamés:

[frustrado]: Não sei tocar?! Eu não sei tocar! [indignado]: E por que tenho um diploma, uma medalha de ouro, se não sei tocar a música da minha terra? Não, eu preciso tocar! [soam os acordes introdutórios de *Alma brasileira*, choro de Radamés Gnattali, tocados ao piano]. Difícil, mas sim, eu preciso aprender! Tenho que aprender! Eu tenho que tocar como eles tocam! [segue *Alma Brasileira*, agora executada por grande orquestra].

Em seguida, entra o narrador: “E estudou muito. Lutou muito, e descobriu o segredo do ritmo como ninguém até hoje.”

Seguem-se diversos episódios da vida do compositor, destacando sua atuação no teatro, no disco e na Rádio Nacional, como instrumentista, orquestrador, maestro e compositor, tanto de música “séria” como popular. O programa se encerra com a execução de *Alma Brasileira*:

E aqui fica o último traço dessa caricatura, que as minhas mãos não possuem o talento necessário para torná-la verdadeiramente fiel. Os olhos se embaçam quando se percebem o vulto de um gênio. É o que deve ter acontecido comigo. Quando a contribuição vale pela admiração que evoca o artista perfeito. Porque é simples e faz questão que o chamem de músico. Apenas músico. Músico que tem um nome: Radamés Gnattali.

Para além do tom laudatório das palavras finais do narrador, chama atenção o uso de verbos no presente, a indicar a continuidade das atividades do músico, ao contrário da caricatura de Pixinguinha, que se encerra com um verbo conjugado no passado: “Cinqüenta anos faz no dia de hoje o artista que **deu** ao Brasil a jóia mais rara encontrada no terreno da música. Alfredo da Rocha Vianna Junior.”

Um homem pobre que, nascido no dia de São Jorge, teve “direito a uma felicidade sólida”; um “negrinho bom”, dotado de uma “estrela bem branca”, herdeiro das tradições africanas; o construtor de “um monumento para os que **vêm depois**, para os que **continuam a vida**”: eis os traços da caricatura de Pixinguinha. Essas mesmas idéias seriam repetidas em *Um compositor por semana*, programa que marcava encontros “com os mais populares e mais famosos nomes da nossa música. Os de ontem, os de hoje; os modernos e os antigos estarão semanalmente conosco presente pelas suas músicas, pelas criações magníficas.”⁹⁹ Não por acaso, foram escolhidos para os dois programas de estréia dessa série as figuras de Pixinguinha, em programa exibido no dia 23/3/1949, e de Radamés Gnattali, que foi ao ar na semana seguinte.

⁹⁹ Nota de abertura de *Um compositor por semana*. Série *Assim era o rádio*, da Collector’s.

A distância entre os arranjadores, contudo, não se restringia às trajetórias biográficas; abarcava também suas obras. A comparação entre os dois não foi poupada pelos biógrafos de Pixinguinha, que ressaltaram a existência de uma “rixa”, ainda que amigável, entre o “maestro” e o “flautista”. Essa idéia também era frequentemente reiterada pelas entrevistas concedidas por Radamés Gnattali. Embora nutrisse uma profunda admiração pelo compositor de *Carinhoso*, o maestro afirmava que Pixinguinha era talentoso mesmo como intérprete e compositor: “suas orquestrações não eram boas”¹⁰⁰.

O fosso estilístico que distanciava os dois arranjadores pode ser claramente percebido por meio da comparação entre as orquestrações que cada um deles elaborava para os programas de rádio nas décadas de 1940 e 1950. A audição de parte desse material pode ser feita através dos discos de acetato que compõem o acervo da Coleção Rádio Nacional do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Além de gravações, o museu também preserva um grande número de partituras. Trata-se, aliás, de uma das únicas instituições brasileiras que disponibilizam, para pesquisa, manuscritos das orquestrações elaboradas por Pixinguinha¹⁰¹. Lá também podem ser encontrados, em número bem maior, os arranjos orquestrais elaborados por Radamés Gnattali para os diversos programas da Rádio Nacional em que atuava como maestro. O contato com o registro escrito dessas orquestrações possibilitou-nos perceber os recursos utilizados por cada um dos arranjadores, muitos deles imperceptíveis ou difíceis de serem identificados exclusivamente pela audição das gravações.

Tendo em mãos essa documentação, foram escolhidos, para análise, três arranjos de cada orquestrador. O primeiro critério utilizado na seleção do material, até para efeito de comparação, foi a coincidência das composições arranjadas, o que já reduziu bastante nosso campo de possibilidades. Foram encontradas, no acervo de partituras do MIS-RJ, apenas 10 composições que receberam arranjos tanto de Radamés Gnattali como de Pixinguinha¹⁰². Entre elas, escolhemos uma polca (*Marreco quer água*, de Pixinguinha), um samba (*Silêncio de um minuto*, de Noel Rosa, registrado como samba-

¹⁰⁰ “Com a batuta, Radamés Gnattali”. *Pasquim*, 6/5/1977, p. 13.

¹⁰¹ Muitos dos arranjos orquestrais produzidos por Pixinguinha encontram-se em seu arquivo pessoal, atualmente depositado no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. O acesso ao acervo, entretanto, ainda é restrito. Não nos foi permitido sequer examinar o catálogo dessa coleção. Uma outra parcela de seus arranjos, escritos para orquestra de salão, foi editada pela Carlos Wehers na década de 1940. Trata-se, porém, de uma produção voltada para as orquestras que tocavam em bailes e casas noturnas, cuja formação diferia bastante das orquestras de disco e de rádio.

¹⁰² Nosso ponto de partida foi um levantamento prévio feito pela museóloga da casa, Ádua Néri, contendo todos os arranjos de Pixinguinha pertencentes à coleção.

canção em algumas gravações) e uma canção (*Luar de Paquetá*, de Freire Júnior e Hermes Fontes), de forma a englobar o maior número possível de gêneros. Demos preferência aos arranjos que tivessem sido gravados, ou em discos comerciais ou em acetato, critério que não pode ser plenamente atendido, já que não encontramos nenhuma gravação de *Luar de Paquetá* que correspondesse às partituras encontradas.

A análise comparativa entre os dois arranjadores não pretende ser exaustiva nem estritamente musicológica. Os elementos musicais aqui apresentados só têm relevância na medida em que revelam aspectos mais gerais dos recursos utilizados por cada orquestrador. Foram examinadas a instrumentação, as harmonias, a condução das vozes e os aspectos rítmicos de cada um dos arranjos.

Silêncio de um minuto (samba de Noel Rosa)

Silêncio de um minuto foi composto em 1935, e faz parte da chamada “vertente lírica”¹⁰³, quase trágica, da obra de Noel Rosa. Ao tom solene dos versos da canção, que trata de um amor desfeito¹⁰⁴, contrapõe-se uma melodia alegre, escrita em tonalidade maior e plena de figurações rítmicas “sincopadas”.

A partitura do arranjo elaborado por Pixinguinha para esse samba (ver anexo 4a) data de fevereiro de 1940, mas não traz nenhuma indicação sobre o programa radiofônico para o qual se destinava, nem sobre o cantor que a interpretara no rádio. Acreditamos, contudo, que a intérprete tenha sido Marília Batista, pois, ainda naquele ano, a cantora gravaria o [mesmo arranjo](#) pela Victor. Escrito para dois clarinetes, dois pistons, trombone, baixo e piano, o arranjo foi gravado em disco com essa mesma formação, acrescida de percussão (pandeiro e marcação de madeira)¹⁰⁵.

Já o arranjo de Radamés Gnattali (anexo 4b), não traz informações nem sobre o programa para o qual foi escrito, nem sobre a data em que foi composto. Indica, contudo, a cantora que deveria interpretá-lo no rádio: Aracy de Almeida. A intérprete também seria responsável pelo [registro em disco desse mesmo arranjo](#), feita na Continental, em 1951. A gravação é bastante fiel à partitura da Rádio Nacional. As únicas diferenças entre as duas são o acréscimo da percussão (reco-reco) e a ausência do piano, na versão gravada.

¹⁰³ ANTÔNIO, João (org). *Noel Rosa*. São Paulo, Brasil: Abril Educação, c1982, p. 73.

¹⁰⁴ A letra do samba, como as demais canções citadas nesse trabalho, encontra-se nos anexos.

¹⁰⁵ É provável, no entanto, que sua execução radiofônica também tenha contado com a presença de percussionistas – os quais, tocando “de ouvido”, não tiveram suas partes escritas por Pixinguinha.

A audição das duas gravações já nos permite notar diferenças fundamentais entre as linguagens dos dois arranjadores. A começar pela introdução. No arranjo de Radamés, ela remete claramente à linguagem das *big bands*, perceptível não apenas na instrumentação (trompete, três sax altos, três tenores, um barítono, guitarra e contrabaixo), mas também nas inflexões melódicas e na rítmica, repleta de síncopas e contratempos, que juntos compõem um “ritmo quebrado”, freqüentemente deslocado em relação aos tempos fortes do compasso, característico do *swing*:

Essa figuração rítmica, irregular, aparecerá ao longo de toda a peça, conforme se pode observar na partitura (e na gravação). Ela será complementada pela regularidade rítmica do “paradigma do Estácio”, executado pela percussão do início ao fim da música. É essa batida – aliás, bastante sutil – que atribui à gravação a caracterização de *samba*.

Pixinguinha, por sua vez, abusa das tercinas em sua introdução, alternando-a com a figura , uma diferença sutil que também atribuía a seu arranjo um caráter “swingado”, embora distante daquele obtido por Radamés. Essas figuras estavam presentes em praticamente todos os seus arranjos fonográficos desde o final da década de 1920, e seriam, mais tarde, os principais elementos associados à “brasilidade” do músico:

The image shows a musical score for five instruments: Clarinete I, Clarinete II, Trompete I, Trompete II, and Trombone. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The Clarinete I and Trompete I parts have triplets marked with a '3' above the notes. The Trombone part is in the bass clef and has a more melodic line.

Na versão gravada, essa figuração rítmica é contraposta à “marcação” feita pela percussão de madeira, que executa o paradigma do Estácio.

Com relação à harmonia, nota-se, na orquestração de Radamés, a utilização constante de acordes de 9^a e, em quantidade bem menor, de acordes de 6^a e 11^a (ver partitura). Já em Pixinguinha predominam as tríades simples, com o acréscimo, apenas, da sétima nos acordes de dominante. Diversos autores apontam o uso de notas acrescentadas aos acordes (nonas, décimas primeiras, décimas terceiras) como uma inovação introduzida na música brasileira por Radamés Gnattali e outros músicos de sua geração, o que revelaria sua influência pelo *jazz*. O arranjador defendia-se das críticas alegando, com certa propriedade, que esse recurso era utilizado na música erudita muito antes de ser difundido pela música popular norte-americana: “O acorde americano, como ficou conhecido o acorde de nona, agradou muito o público e, se também era utilizado no jazz, era porque compositores de jazz ouviam Ravel e Debussy. Aqui ninguém nunca tinha ouvido o tal acorde em outro lugar, a não ser na música americana, e vieram as críticas.”¹⁰⁶ Embora conhecesse a fundo a música erudita, é inegável que, *em sua produção popular*, Radamés tivesse incorporado esses acordes não de Ravel e Debussy, como dá a entender, mas de Glenn Miller e George Gershwin, por quem nutria confessa admiração.

Com relação à grafia, vale notar o uso que Radamés faz da cifragem de acordes, tanto na mão esquerda do piano como na guitarra, onde apenas o ritmo é grafado com a

¹⁰⁶ Entrevista de Radamés ao JT.

notação tradicional. Esse recurso, aliás, era utilizado em praticamente todos os arranjos de Radamés consultados naquele acervo. Por outro lado, em nenhuma das partituras de Pixinguinha pertencentes ao MIS-RJ encontra-se esse tipo de grafia. Ali, todas as notas são registradas pela notação tradicional.

Ainda nesse sentido, cabe ressaltar o caráter “vertical” da orquestração de Radamés, com o coro de saxofones executando acordes homofonicamente* do início ao fim da peça (com a única exceção do trecho compreendido entre os compassos 22 a 29, onde o primeiro alto faz um contracanto à melodia executada pelo piano). Além da harmonia, o naipe de metais também desempenha uma função rítmica no arranjo, fazendo as vezes dos instrumentos de percussão – ausentes na versão escrita e restritos à bateria e ao reco-reco na versão gravada. Esses recursos contrastam com a orquestração de Pixinguinha, em que predomina o contraponto. É raro, nos arranjos de Pixinguinha, que um naipe execute apenas acordes. Nesse sentido, é importante ressaltar que Pixinguinha *escrevia apenas as partes instrumentais*, sem a “grade” do maestro, fato que revela o *pensamento horizontal* do arranjador. Além disso, os sopros têm uma função quase que exclusivamente contrapontística, ficando a parte rítmica da peça a cargo dos instrumentos de percussão – outro aspecto apontado pela bibliografia como característico da “brasilidade” de Pixinguinha.

Luar de Paquetá

A canção *Luar de Paquetá* foi composta por Freire Junior em 1922, sob a designação de “tango-fado”, mas só faria sucesso no ano seguinte, ao ser veiculada numa revista teatral de mesmo nome¹⁰⁷. A letra “rebuscada” do poeta Hermes Fontes, repleta de imagens “afetadas” e de palavras então caídas em desuso (como “nereidas incessantes”, “hóstia azul fervendo em chamas”, “noites olorosas”¹⁰⁸), é bastante representativa de um momento em que a canção popular aspirava ao “eruditismo” musical e literário, tendo como um de seus maiores expoentes, nessa linha, Catulo da Paixão Cearense. Trata-se, portanto, de uma composição pertencente ao repertório da Velha Guarda – logo, mais próxima do universo de Pixinguinha que do de Radamés Gnattali. Daí a surpresa causada pela orquestração elaborada por esse último, escrita

* “Homofonia”, em música, diz respeito à movimentação rítmica simultânea de todas as vozes de uma composição.

¹⁰⁷ MELLO e SEVERIANO, op. cit., p. 64.

¹⁰⁸ A letra encontra-se nos anexos do trabalho, e a canção pode ser escutada em sua versão integral na [gravação feita por Déo e Dircinha Batista](#), pela Continental, em 1943.

para piano, trio de madeiras (flauta, oboé, clarinete), trio de metais (sax alto, tenor e barítono), guitarra e quinteto de cordas (dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo) (ver anexo 4c). O arranjo, que mesclava timbres “eruditos” à moderna guitarra elétrica (presente na música brasileira muito antes do Tropicalismo!), parece-nos bastante representativo da vertente “modernizante” do rádio brasileiro, que, como já dissemos, tinha, entre outros, o intento de apresentar “velhas páginas brasileiras orquestradas em ritmos novos”¹⁰⁹.

A partitura do arranjo, que foi executada por Muraro e sua orquestra no programa da Rádio Nacional “Um fio de melodia”, exibido em 24 de maio de 1951, é uma transcrição do arranjo elaborado por Radamés para o programa “Um milhão de melodias”, exibido pela Rádio Nacional naquele mesmo ano. Infelizmente, não encontramos a gravação em acetato de nenhum dos programas.

Radamés se valeu de três estilos distintos em sua orquestração. O primeiro deles, presente nos solos do piano (introdução, coda e *intermezzo* da seção B), apresenta certa coloração “impressionista”, caracterizada por uma textura simples, com poucos eventos sonoros, bem como pelos acordes arpejados, repletos de notas acrescentadas (nonas, sextas, décimas terceiras), e pela cadência inconclusa, já que os três trechos em questão terminam num acorde de dominante (compassos 10, 50 e 70):

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). The music is in 4/4 time. The first staff shows measures 1 through 4. Measure 1 starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The melody in the treble clef features arpeggiated chords with added notes. The bass clef provides a simple accompaniment. The system ends with a piano (p) dynamic and an asterisk (*). The second system also consists of two staves. It begins with a piano (p) dynamic. The melody continues with arpeggiated figures. The system concludes with a piano (p) dynamic and an asterisk (*).

¹⁰⁹ Slogan do programa *Os arranjos modernos de Radamés Gnattali*, exibido pela Rádio Nacional em 1940. Cf. SAROLDI e MOREIRA, p. 30.

O segundo estilo, que remete à Velha Guarda, aparece na seção A, iniciada no compasso 11. É quando se introduz a melodia da canção, executada em solo de guitarra, passando depois às madeiras, para retornar à guitarra novamente. Nessa seção, nota-se a predominância do contraponto, presente nos contracantos à melodia principal, uma referência ao estilo “antigo” de orquestração.

The image shows a musical score for the second style of Pixinguinha. It consists of five staves: Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The guitar part starts at measure 11 with a melodic line marked *mf* and the instruction "sola ao microfone". A star symbol (*) is placed above the first measure of the guitar part. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc.) enter at measure 11 with a sustained chord marked *pp*. The score shows the first four measures of this section.

O terceiro estilo, marcadamente “sinfonizante”, inicia-se no compasso 26, e é caracterizado pelo uso das cordas, que executam a melodia numa construção grandiloquente. A textura é predominantemente homofônica, embora o ponto culminante da música seja atingido por um movimento contrapontístico, realizado pelos arcos e madeiras entre os compassos 34 e 42, resultando num efeito bastante característico da música romântica.

O arranjo de Pixinguinha também não indica a data nem o programa para o qual foi composto. Ao contrário do que ocorre no arranjo de Radamés, aqui a introdução foi elaborada a partir de elementos da própria composição original (ver anexo 4d). Trata-se de uma variação sobre a primeira frase melódica da seção A. O uso das cordas, em Pixinguinha, é totalmente diverso daquele feito por Radamés. Aqui elas não desempenham o papel “sinfonizante”. Ao contrário, poderiam ser facilmente substituídas por outros instrumentos (sopros, por exemplo), e o efeito seria o mesmo. Assim como nos demais arranjos de Pixinguinha, nota-se a predominância do contraponto e o uso de tríades básicas, sem notas acrescentadas.

Marreco quer água

A última peça escolhida para comparação entre os dois arranjadores foi *Marreco quer água*, polca de Pixinguinha. Não se sabe ao certo quando a peça foi escrita. É provável, contudo, que se trate de uma composição tardia de Pixinguinha, feita especialmente para orquestra.

Nenhuma das duas partituras encontradas no acervo do MIS-RJ traz indicação de data, tampouco dos programas para os quais os arranjos foram escritos (ver anexos 4e e 4f). Em 1947, contudo, o arranjo de Pixinguinha (ou uma [versão muito semelhante](#)) foi apresentado no programa da rádio Tupi, “O pessoal da Velha Guarda”, preservado em acetato e comercializado pela *Collector’s*.

A peça foi escrita em torno de uma célula motívica bastante simples, formada por dois intervalos melódicos consecutivos: uma terça ascendente e uma segunda descendente:



Quando executada pelos pistons ou trombones, em *wha-wha*, esse pequeno motivo parece imitar o grasnar de marrecos. A cada aparição, porém, ele é executado por um instrumento ou naipe diferente, seguido de um “eco”. Deste modo, a melodia parece “passear” pela orquestra, ressurgindo, a cada momento, em uma voz diferente (ver partitura).

Foi nos gêneros instrumentais brasileiros, a polca e o choro, sobretudo, que Pixinguinha preservou sua “fama” como orquestrador. Nos arranjos elaborados para esses gêneros encontram-se as características mais valorizadas pelas gerações futuras do estilo de orquestração Pixinguinha, tais como a exploração de diferentes timbres, a disposição horizontal das vozes (contraponto) e a valorização dos instrumentos de percussão. Na década de 1980, a “Orquestra Brasília”, liderada pelo cavaquinho Henrique Cazes e especializada no repertório de Pixinguinha, gravou um disco contendo 12 arranjos do flautista, todos instrumentais e com essas características¹¹⁰. As partituras desses arranjos, encontradas “por acaso” na Biblioteca Nacional, foram escritas para o programa “Pessoal da Velha Guarda”, apresentado na rádio Tupi. Em 2005, o mesmo

¹¹⁰ *Orquestra Brasília. O maior legado de Pixinguinha*. Rio de Janeiro, Kuarup, 1988.

conjunto, desta vez intitulado “Orquestra Pixinguinha”, grava um segundo disco, contendo outros dez arranjos elaborados por ele¹¹¹.

Um arranjo de *Marreco quer água* foi elaborado por Radamés Gnattali para o programa “[Quando canta o Brasil](#)”, exibido na Rádio Nacional em março de 1957¹¹². Do ponto de vista da *orquestração*, esse arranjo assemelha-se bastante ao de Pixinguinha tanto no que diz respeito à harmonia e condução das vozes como na seleção e uso dos timbres. As únicas diferenças são o número de instrumentos presentes em cada naipe, bem maior na orquestração de Radamés, e o “eco”, que no arranjo de Radamés é ascendente (ver anexo 4f). As semelhanças entre as partituras dos dois arranjos revelam que Pixinguinha já havia estabelecido uma linguagem orquestral para o choro, que não podia ser alterada, tanto nos timbres como na harmonia e na condução das vozes. Por outro lado, a diferença entre as duas *interpretações* é flagrante. A orquestra regida por Radamés interpreta a polca com uma pulsação bastante lenta (♩=104), a Pixinguinha imprime à sua composição um andamento muito mais acelerado (♩=138) e virtuosístico, bem mais compatível com a linguagem do choro.

*

Ao contrário do que apregoa a bibliografia tradicional sobre a música brasileira, a identificação de Pixinguinha como um “arranjador brasileiro” não surge na época mais profícua do compositor, quando elabora seus primeiros arranjos orquestrais para a indústria fonográfica. Ao contrário, naquele momento algumas de suas orquestrações foram consideradas “americanizadas”, a exemplo de *Carinhoso* e *Gavião calçado*. A brasilidade de Pixinguinha parece ter sido fundada *a posteriori*, em contraposição aos arranjadores “modernos” e “americanizados” surgidos no final da década de 1930 e ao longo das décadas de 1940 e 1950, num contexto de produção da memória musical brasileira. Foi essa memória que acabou perpetuando idéias como a da “democracia racial” no nosso meio musical, bem como valores associados à “autenticidade” de certos compositores e gêneros, considerados de “raiz”.

¹¹¹ *Orquestra Pixinguinha*. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2005.

¹¹² Acervo Collector’s.

CODA

À escuta de Pixinguinha

Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido; escreva depressa: Pixinguinha.

Ary Vasconcelos¹

Para além da notoriedade que obteve como compositor, intérprete, arranjador e maestro, um dos aspectos que mais chama atenção na trajetória de Pixinguinha é sua identificação com as “raízes” musicais brasileiras, atribuída por grande parte dos cronistas e memorialistas da nossa música popular e referendada por seus biógrafos, como revela a epígrafe acima. Num determinado momento de sua vida, justamente quando sua atividade profissional se reduzia drasticamente – senão em quantidade, ao menos em termos de visibilidade e rendimento financeiro – Pixinguinha passou a ser visto como o principal depositário da memória musical brasileira.

Se, por um lado, esse processo coroou o artista com os louros do reconhecimento, por outro o impediu de seguir criando, fadado a reproduzir a música de “tempos imemoriais”. Notam-se, assim, dois momentos distintos na trajetória do artista: primeiro, o das soluções criativas, em que soube se valer das brechas existentes no mercado musical brasileiro para *fazer ouvir* sua *escuta*, compondo, criando e atuando intensamente no cerne da indústria fonográfica; depois, o da “museificação”, em que passou a ser valorizado justamente por sua relação com um “passado musical brasileiro”. Passado que, de alguma forma, ele ajudou a construir, ao eleger as músicas mais representativas “daqueles tempos”.

Durante a “fase criativa”, Pixinguinha incorporou diferentes sonoridades à sua obra, em interpretações virtuosas, como o *Samba do urubu*, e composições inventivas, a exemplo de *Um a zero*. Figurou no centro de iniciativas que aspiravam ser, a um só tempo, modernas (“exóticas”) e brasileiras (“autênticas”), tais como a “Bi-Orquestra” dos “Oito Batutas” e a *jazz band* da Companhia Negra de Revistas. Apropriou-se indistintamente de *fox-trots* e temas folclóricos em suas criações, como se pode notar em composições como *Gavião calçudo* e em tantas orquestrações produzidas para a indústria fonográfica. Como arranjador, aliás, foi um dos responsáveis pela criação de um *imaginário sonoro* de uma

¹ *Panorama da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1964, p. 84.

época, compondo uma “trilha musical” constituída de marchinhas e sambas carnavalescos que fariam enorme sucesso e marcariam a memória auditiva de toda uma geração de brasileiros.

O Brasil dos anos 1920 e 1930, palco e platéia dessa audição, foi um país *ruidoso*, em diversos sentidos. A começar pelo bulício das cidades, com suas múltiplas vozes. Naqueles tempos de intensa urbanização, novos sons se anunciavam, fundiam-se, sobrepunham-se, criando uma paisagem sonora diferente de tudo que se ouvira até então. Somavam-se a ela os rumores das massas: o fonógrafo, o cinema, o rádio, as festividades populares. A coroar tal realidade estrepitosa, a pompa e o luxo do mundo do espetáculo, cujas primeiras estrelas já despontavam.

Para além dos *espaços* da cidade, o ruído invadiu também os *discursos*, que eram continuamente apropriados e reinterpretados: dos intelectuais pelos artistas populares, destes pelo público, e vice-versa em ambos os casos. Noções como “típico”, “autêntico”, “exótico”, “mestiço”, “negro” e “moderno” eram incorporadas ou descartadas pelos músicos populares em função de sua receptividade pelo público – sempre heterogênea – e de sua demanda pela indústria do entretenimento, sobretudo a fonográfica. A regular esse processo, a necessidade de trabalho e inserção social dos músicos populares, que nunca negaram à sua produção um caráter deliberadamente comercial.

Curiosamente, *esse* passado foi praticamente esquecido pelos que narraram a trajetória de Pixinguinha. O compositor nacionalista Brasília Itiberê – que o considerava, ao lado de Bach, um de seus principais “mestres” de contraponto – enxergava no flautista

a floração máxima desse fenômeno da música urbana, da música popular carioca: uma cristalização de beleza pura, **inteiramente impermeável às más influências, nacionais ou estrangeiras**. Não se enquadrando no âmbito da música erudita, ele atinge **momentos geniais de transcendência ou de transfiguração folclórica** – com um vigor e uma marca inconfundível de **autenticidade racial**.²

Essa memória, como vimos, começou a ser construída nas décadas de 1940 e 1950, reorientando não apenas a obra, mas também o *modo* como o artista passou a ser *escutado*. A partir de então, ele se tornaria um “museu vivo”, reconhecido antes como representante e

² ITIBERÊ, Brasília. “Pixinguinha, mestre do contraponto”. In: *Mangueira, Montmartre e outras favelas*. Rio de Janeiro: São José, 1970, p. 235 (grifos meus).

guardião de uma tradição esquecida do que como sujeito atuante e criativo. Foi com essa “missão” que nos anos 1940 regravou grandes choros de sua autoria, em dupla com Benedito Lacerda, e participou do programa de rádio idealizado por Almirante, *O pessoal da Velha Guarda*.

Em 1954, ao lado de outros músicos “da antiga”, Pixinguinha protagonizou o Festival da Velha Guarda, espetáculo organizado pelo mesmo radialista na cidade de São Paulo, no bojo das comemorações do Quarto Centenário. Estreado no dia 23 de abril – data de aniversário de Pixinguinha – o evento foi reeditado no ano seguinte, reunindo durante três dias “a fina flor da velha, nobre e autêntica boêmia que os duros tempos de hoje já não compreendem”³. Além de Pixinguinha, J. Cascata, Dilermando Reis, Donga, Nozinho, João da Baiana e Alfredinho – identificados, à época, como “grandes figuras do **passado** de nossa música popular” – também fizeram parte do espetáculo “convidados especiais”, tais como Carolina Cardoso de Menezes, Paulo Tapajós e Radamés Gnattali⁴.

Na década de 1950, a relação de Pixinguinha com a indústria fonográfica não cessara de todo, mas certamente se modificara. Em 1958, ao lado de Abel Ferreira (clarinete), Pedro Vieira (flauta), Orlando Silva Leite (trombone) e Irani Pinto (violão), Pixinguinha gravou pela Sinter um LP intitulado *Os cinco companheiros*, em alusão ao nome do quinteto em que tomara parte no final da década de 1930 e com o qual se apresentava, regularmente, na rádio Mayrink Veiga⁵. Nesse mesmo período, Pixinguinha participou ainda da gravação de outros discos esparsos, ora atuando ao lado da “Velha Guarda”, ora liderando seu próprio conjunto, intitulado “Pixinguinha e sua banda” – os grupos que regia já não eram mais identificados como “orquestras”, título reservado às formações sinfônicas ou similares.

Na década de 1960, em parceria com Vinícius de Moraes, Pixinguinha compôs a trilha do filme de Alex Viany, *Sol sobre a lama*. Mais uma vez, era a “brasilidade” do músico (e não sua verve criativa) que contava. Segundo declaração do diretor ao jornal *Última Hora*, “só me interessaria fazer um filme genuinamente brasileiro. Portanto, vi desde logo que a música de Pixinguinha me seria tão indispensável quanto a história, os

³ “Assembléia da Velha Guarda em São Paulo Quatrocentão”. *Última Hora*, 4/5/1955.

⁴ “Os ‘velhos’ fizeram sucesso”. *Revista do Rádio*, 28/5/1955.

⁵ O quinteto original era formado por Pixinguinha na flauta, Tute no violão de sete cordas, José Valeriano no de seis, Luperce Miranda no bandolim e João da Baiana no pandeiro.

atores, a paisagem, a câmara e o filme virgem”⁶. A atuação do músico permaneceu, assim, restrita ao repertório do passado, efemérides e homenagens, através das quais Pixinguinha se projetou para a posteridade.

Ao resgatar a trajetória desse músico, tínhamos, entre outros objetivos, duas preocupações bastante claras. Primeiro, a de lançar luz sobre aquele *outro* passado, não o harmonioso, preservado pelo filtro da memória, mas o ruidoso e dissonante, aparentemente contraditório, marcado por inúmeras interações, influências e possibilidades. Depois, a de abrir os ouvidos para a História, uma tarefa arriscada – dadas as especificidades da linguagem que nos propusemos estudar, bem como a precariedade das fontes – mas que começa a ganhar adeptos entre os historiadores.

⁶ Apud CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997, p. 188.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES

1. Periódicos

1.1. Rio de Janeiro

- Revista Phono-Arte* (1929-1931)
- Revista musical* (1923-1927)
- A scena muda* (números esparsos)
- A careta* (números esparsos)
- Gazeta de Notícias*, 1919, 1922 (números esparsos).
- Jornal do Brasil*, 1919, 1922, 1926 (números esparsos).
- A Noite*, 1919, 1922 (números esparsos).
- O Paiz*, 1922 (números esparsos).
- Correio da Manhã*, 1919, 1922 (números esparsos), 2 de novembro de 1957.
- Rio Jornal*, 14 de abril de 1919.
- Diário da Noite*, 1932.
- Última hora*, 4 de maio de 1955.
- Revista do Rádio*, 21 de maio de 1955.
- O jornal*, 16 de maio de 1958.
- Diário de Notícias*, 19 de junho de 1960.

1.2. São Paulo

- Correio Paulistano*, 1919 (números esparsos).
- A Gazeta*, 1919 (números esparsos).
- O Estado de São Paulo*, 1919 (números esparsos).
- O Furão*, 25 de outubro de 1919.

1.3. Outras cidades

- O Albor*, Cravinhos, 02 de dezembro de 1919.
- O Cravinhos*, Cravinhos, 02 de dezembro de 1919.
- Diário de Minas*, Belo Horizonte, 02 de janeiro de 1920.
- Jornal de Minas*, Belo Horizonte, 02 de janeiro de 1920.
- O Pharol*, Juiz de Fora, 16 de janeiro de 1920.
- Jornal do Commercio*, Juiz de Fora, 16 de janeiro de 1920.
- Diário de Pernambuco*, 01 de fevereiro de 1922.

2. Depoimentos e entrevistas

2.1. Pixinguinha

- a) *Em áudio*
Depoimentos ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 1966 e 1968.
- b) *Impressos*

Transcrição dos depoimentos ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 1966 e 1968. In: MOTA, M. Aparecida Rezende (coord.). *Pixinguinha*. Série Depoimentos. Rio de Janeiro: UERJ/Departamento Cultural, 1997.

Entrevista ao jornal *A Notícia*. Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1922, 1ª página.

Entrevista à *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, 4 de junho de 1972.

Entrevista à *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, 20/01/1973.

Entrevista a João Batista Borges Pereira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, USP, n. 42, 1987, p 77-107.

2.2. Radamés Gnattali

a) *Em áudio*

Depoimento de Radamés Gnattali a Lourival Marques. Programa “Assim era o Rádio”, da Rádio Nacional. (Série Depoimentos, da Collector’s).

b) *Impressos*

Entrevista a *O Pasquim*. “Com a Batuta Radamés Gnattali”. Rio de Janeiro, *O Pasquim*, 6/5/1977.

Entrevista a Bruno Cartier. “Uma história que conta como os violinos chegaram até aos arranjos do samba”. São Paulo, *Jornal da Tarde*, 19/03/79.

Entrevista a Miguel Almeida. “Radamés Gnattali, maestro do chorinho e do erudito”. São Paulo, *Folha da Tarde*, 9/11/82.

2.3. De outros depoentes

Depoimento de João da Baiana ao MIS-RJ. In: *As Vozes desassombradas do Museu. Pixinguinha, Donga e João da Baiana. Extraído dos depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: MIS-RJ, 1970, pp. 51-69.

Depoimento de Donga ao MIS-RJ. In: *As Vozes desassombradas do Museu. Pixinguinha, Donga e João da Baiana. Extraído dos depoimentos para a posteridade realizados no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: MIS-RJ, 1970, pp. 73-98.

Depoimento de Luciano Perrone a Lourival Marques, s/d.
Coleção Rádio Nacional, MIS-RJ. Editado pela Collector’s (Série Depoimentos).

Depoimento de Almirante a Jairo Severiano e Aloysio de Alencar Pinto, 1978.
Museu Cearense de Comunicação. Editado pela Collector’s.

3. Programas de rádio editados pela Collector’s

Programa *Caricaturas* (Caricaturas de Radamés Gnattali, Pixinguinha, Donga)

Programa *Quando os Maestros se encontram* (nº 1 a 5)

Programa *O Pessoal da Velha Guarda* (nº 1 a 6)

Programa *Quando canta o Brasil* (nº 16)

4. Fonogramas

4.1. Interpretações de Pixinguinha

Título	Intérprete	nº de série	Gênero	Ano	Autor
A Vida é um buraco	Pixinguinha e regional	Victor 33275-B	choro	1930	Pixinguinha
Agüenta seu Fulgêncio	Pixinguinha e regional	Victor 33246-B	choro	1930	Pixinguinha
Ainda existe	Pixinguinha e regional	Odeon 10.163-B	choro	1928	Pixinguinha
Até a Volta	Oito Batutas	Victor 73835-B	tanguinho	1923	Marcelo Tupynamba
Até eu	Oito Batutas	Victor 73826-B	samba	1923	Marcelo Tupynamba
Ba-ta-clan	Oito Batutas	Victor 73831-A	maxixe	1923	A. Treisleberk
Carinhoso	Pixinguinha e seu conjunto	Victor 34.724-A	choro	1941	Pixinguinha
Carinhoso	Pixinguinha, B. Lacerda e seu regional,	Isaura Garcia Victor 80.575A	choro	1937	Pixinguinha
Carne Assada	Choro carioca	PHOENIX 70650	polca	1913/14	Pixinguinha
Carurú	Oito Batutas	Victor 73827-B	samba	1923	João Tomaz
Chorei	Pixinguinha e regional	Odeon 12.131-A	Choro	1940/42	Pixinguinha
Dainéia	Choro carioca	Favourite Record 1-450005	Polca	1911	Irineu de Almeida
Domingo eu vou lá	Grupo do Pixinguinha	Odeon 122101	Samba	1921	Caninha
Eu também vou	Grupo do Pixinguinha	Odeon 122100	Samba	1921	s/ indicação
Faladô	Oito Batutas	Victor 73833-B	samba	1923	João Tomaz
Fica calmo que aparece	Grupo do Pixinguinha	Odeon 121611	samba	1919	Donga
Garuna	Oito Batutas	Victor 73828-A	maxixe	1923	J. Pernambuco
Guará	Choro carioca	Phoenix 70653	polca	1913/14	Bonfiglio de Oliveira
Iolanda	Pixinguinha e regional	Odeon 11.204-B	Valsa	1934/35	Pixinguinha
Já te digo	A Velha Guarda e J. Cascata	Sinter 489-A	samba	1956	Já te digo
La brisa	Grupo do Pixinguinha	Odeon (?)	Tango	1912	Pixinguinha
Lá vem elle!	Oito Batutas	Victor 73831-B	maxixe	1923	J. G. Oliveira Barreto
Lamentos	Pixinguinha e seu conjunto	Victor 34742-B	choro	1941	Pixinguinha
Lá-Ré	Oito Batutas	Victor 73829-B	polka	1923	Alfredo Vianna
Marreco quer Água	Pixinguinha e sua Orquestra	Victor 802081-A	polca	1959	Pixinguinha
Massada	Choro carioca	Favourite Record 1-450090	Polca	1911	Lulu Cavaquinho
Meu Passarinho	Oito Batutas	Victor 73826-A	samba	1923	Octávio Vianna
Mi dêxa serpentina	Oito Batutas	Victor 73828-B	polka	1923	Nelson dos Santos Alves
Nair	Oito Batutas	Victor 73832-B	polka	1923	A. J. Oliveira
Não presto p'ra nada!	Oito Batutas	Victor 73832-A	maxixe	1923	J. Bicudo
Não tem nome	Choro carioca	Phoenix 70652	polca	1913/14	Pixinguinha
Nininha	Choro carioca	Favourite Record 1-450004	Polca	1911	Irineu de Almeida
O urubu e o gavião	Pixinguinha	Victor 33262-B	choro	1930	Pixinguinha
Os cinco companheiros	Duas flautas e regional	Odeon 12151-B	Choro	1940/42	Pixinguinha
Os dois que se gostam	Grupo Pixinguinha	Odeon 121613	maxixe	1919	Pixinguinha
Os dois que se gostam	Grupo do Pixinguinha	Odeon 121613-A	Tango	1919	Pixinguinha
Os Oito Batutas	Grupo Pixinguinha	Odeon 121610-B	choro/tango	1919	Pixinguinha
Os Oito Batutas	Grupo do Pixinguinha	Odeon 121610	Tango	1919	Pixinguinha
Paciente	Pixinguinha e sua Orquestra	Victor 802081-B	choro	1959	Pixinguinha
Patrão prenda seu gado	A Velha Guarda e Almirante	Sinter 439-A	partido alto	1955	
P'ra quem é...	Oito Batutas	Victor 73829-A	maxixe	1923	J. Bicudo

Recordando	Pixinguinha	Odeon 11.204-A	Choro	1934/5	Pixinguinha
Recordando	Pixinguinha	Odeon 11.204-A	Choro	1934/5	Pixinguinha
Rosa	Choro Pixinguinha	Odeon 121365	valsa	1917	Pixinguinha
Rosa	Choro Pixinguinha	Odeon 121365	Valsa	1917/19	Pixinguinha
Título	Intérprete	nº de série	Gênero	Ano	Autor
Roseclair	Choro carioca	Phoenix 70654	polca	1913/14	Bonfiglio de Oliveira
Segura ele	Pixinguinha e regional	Victor 33243-B	choro	1930	Pixinguinha
Si papae souber!	Oito Batutas	Victor 73830-B	maxixe-samba	1923	Romeo Silva
Sofres porque queres	Choro Pixinguinha Grupo 10 Azes de Pixinguinha	Odeon 121364	tango	1917	Pixinguinha
Tapa buraco	Oito Batutas	Odeon 123067	choro	1926	Pixinguinha
Trez estrelinhas	Oito Batutas	Victor 73834-A	chôro	1923	A. Medeiros
Tricolor	Oito Batutas	Victor 73830-A	maxixe	1923	Romeo Silva
Urubú	Oito Batutas	Victor 73827-A	samba	1923	Alfredo Vianna
Vamos brincar	Pixinguinha e Regional	Odeon 10.163-A	Choro	1927/28	Pixinguinha
Vira a casaca	Oito Batutas	Victor 73834-B	marcha	1923	Gaudio Viotti
Vittorioso	Oito Batutas	Victor 73835-A	marcha	1923	Gaudio Viotti
Ya te digo	Oito Batutas	Victor 73833-A	samba	1923	Octávio e Alfredo Vianna
Yaô africano	Patrício Teixeira e regional	Victor 34346-A	lundu	1938	Pixinguinha e Gastão Viana

4.2. Composições de Pixinguinha gravadas por terceiros

Título	Intérprete	N. Série	Gênero	Ano
As Vitaminas	Jararaca	Odeon 12824-A		1948
Benguelê	Anjos do Inferno	Victor 800408-B	lundu	1946
Carinhoso	Luperce Miranda	Victor 33795-B	choro	1934
Carinhoso	Muraro	Victor 34734-A	fox	1941
Carinhoso	Carolina Cardoso de Menezes	Victor 800061-B	choro	1943
Céu do Brasil	Roberto Paiva	Odeon 11.818-A	Marcha-rancho	1940
Dominante	Bloco dos Parafusos	Odeon 121.132	Tango	1915/16
Festa de branco	Francisco Alves	Odeon 10130-A	samba	1928
Gavião calçudo	Patrício Teixeira, piano e violão	Odeon 10.436-A	samba	1929
Mulata baiana	Patrício Teixeira	Victor 34346-B	Samba-jongo	1938
Papagaio sabido	Breno Ferreira	Victor 33273-A	Samba	1930
Por você fiz o que pude	Carmen Barbosa	Columbia 8154-B	Samba	1936
Pretensiosa	Solo de Bandoneones	Parlophon 12848-B	polca	1928
Rancho abandonado	Albénzio Perrone	Victor 33271-A	canção	1930
Teus ciúmes	Benício Barbosa/ H. Chaves	Odeon 10248-A	Samba	1928
Você é bamba	Carmen Barbosa	Columbia 8154-A	Samba	1936

4.3. Arranjos de Pixinguinha

a) para o grupo Diabos do Céu

Título	Intérprete	nº série Victor	Gênero	Ano	Compositor
50 por cento	Alzirinha Camargo	34025A	marcha	1936	Lamartine Babo
A lua também quer brincar	Sônia carvalho	34022A	marcha	1936	Silvino Neto
A lua vem surgindo	Elisa Coelho	33700B	samba	1933	André Filho
A.M.E.I.	Francisco Alves	34033A	marcha	1936	Nássara e Frazão
Ali baba	Odete Amaral	34269-B	marcha	1937	Arlindo Marques Jr e Roberto Roberti
Alo...alo...	Carmen Miranda	33746B	samba	1933	André Filho
Amei uma cachopa	Manoel Monteiro	34139A	marcha	1936	Milton Oliveira e Max Bulhões

Amei uma vez só	Gastão Formenti	34023B	samba	1935	Serra Saint-Claire
Anoiteceu	Carmen Miranda	33904B	samba	1935	Ari Barroso
Aula de canto	Barbosa Jr	34287-A	marcha	1937	Oscar Levado e Peterpan
Bicho danado	Diabos do Céu	33227-A	maxixe	1929	Maurício Braga
Título	Intérprete	nº Victor	Gênero	Ano	Compositor
Cadencia	Francisco Alves	34024-A	marcha	1936	Lamartine Babo e Nássara
Carneirinho	Francisco Alves	33786A	marcha	1934	
Chegou a hora da fogueira	Carmen Miranda e M. Reis	33671A	Marcha	1933	Lamartine Babo
Chegou a turma boa	Carmen Miranda	33620-B	samba	1932	Valfrido Silva
chora... chora...	Manoel Monteiro	34139B	marcha	1936	Zequinha de Abreu
Colibri	Odete Amaral	34120B	marcha	1936	Ari Barroso
Comprei uma fantasia de Pierrot	Francisco Alves	34024-B	samba tristonho	1936	Lamartine Babo e Alberto Ribeiro
Condecoração	J. Oliveira	34037A	samba		Remo Bizaglia e Aristides Teixeira
Deusa da mata	Almirante	33787B	toada	1934	Henrique Brito e Carvalho Guimarães
Deve ser o meu amor	Sônia carvalho	34022B	batucada	1936	Ari Barroso
Diabinho de saia	Diabos do Céu	34293-B	marcha-frevo	1938	José Gonçalves, o Zumba
Diabo sem rabo	Patrício Teixeira	34287-B		1937	Milton Oliveira e Haroldo Lobo
Diabo Solto	Diabos do Céu	34142B	frevo	1937	Levino Ferreira
Dom Quixote	Orlando Silva	34127A	marcha	1936	Arlindo Marques Jr e Roberto Roberti
Duas cigarras	Castro Barbosa	34255-B	marcha	1937	Zequinha de Abreu, Francisco Morato
E de amargar	Mário Reis	33752A	Marcha pernambucana		Capiba
Eu fiz um samba	Sílvio Caldas	33722A	samba	1933	Paulinho
Eu quero te dar um beijo	Carmen Miranda	33749A	marcha	1933	Joubert de Carvalho
Feiticeira	Sílvio Caldas	33722A	samba	1933	Hervé Clodovil
Foi de madrugada	Odete Amaral	34120A	batucada	1936	Ari Barroso
Foi ela	Francisco Alves e L. Babo	33880A	samba	1935	Ari Barroso
Garota colossal	Francisco Alves	33883-A		1935	Nássara
Garota da rua	Almirante	34743B	marcha	1934	João de Barro
Grau dez	Francisco Alves	33880B	marcha	1935	Lamartine Babo e Ari Barroso
Ingratidão	Araci de Almeida	34027A	samba	1935	J. Maria de Abreu e Rego B. de Souza
Isto é lá com Santo Antônio	C. Miranda e Mário Reis	33789A	marcha	1934	Lamartine Babo
Janete	Lamartine Babo	34034-B	marcha	1935	Lamartine Babo e Assis Valente
Lágrimas sentidas	Odete Amaral	34241-A	samba	1937	Marcílio Vieira, José Alvarenga
Luzia no frevo	Diabos do Céu	33750A	frevo pernambucano	1933	Antônio da Silva
Magoas de um vagabundo	Sílvio Caldas	33918A	samba	1933	Olvaldo Silva, Valfrido Silva
Mais um balão	Francisco Alves	33934B	marcha	1935	Assis Valente
Manhãs de sol	Francisco Alves	34002-A	marcha	1935	João de Barro, Alberto Ribeiro
Marchinha Nupcial	Carmem Miranda	33736B	marcha	1934	Lamartine Babo
Marido da Eva	Francisco Alves	34033A	marcha	1936	Nássara e Antônio Fonseca
Me respeite, ouviu?	Carmen Miranda	3746A	Samba	1933	Valfrido Silva
Menina dos meus olhos	Lamartine Babo	34034-A	marcha	1935	Lamartine Babo e Noel Rosa
Menina tostadinha	Almirante	33890A	marcha	1935	Ari Barroso
Metamorfose	Sônia Carvalho	34073B	batuque	1935	Gaya
Meu São João	Francisco Alves	33944B	Marcha	1935	Orestes Barbosa e Nássara
Moleque indigesto	Lamartine Babo	33620-A	marcha	1932	Lamartine Babo
Moreninha da Tijuca ou Paquetá	Almirante	33889B	marcha	1935	João de Barro
Mulatinho Bamba	Carmen Miranda	33904A	marcha	1935	Ari Barroso, Kid Pepe
Mulher fingida	Orlando Silva	34136A	Samba		Bidê e Ataulfo Alves
Nada alem	Mário Reis	33888-A	marcha	1935	Lamartine Babo
Não caio nessa	Carlos Galhardo	33750B	m. pernamb.	1933	José M. Barbosa
Não foi por amor	Orlando Silva	34047B	Samba		Zé Pretinho e Germano Augusto

Não há de que	Carlos Galhardo	34121B	Samba	1936	Bidê e Alberto Ribeiro
Não há mais vale	Diabos do Céu	34706-B	Frevo	1940	José Gonçalves (Zumba)
Não há o gente o não	Orlando Silva	34136B	marcha		Antônio de Almeida, Cristóvão de Alencar
Não sou limão	Alzirinha Camargo	34039-B	marcha	1936	José Fernandes
Título	Intérprete	nº Victor	Gênero	Ano	Compositor
Neném sai da garoa	Raul Torres	34285-B	marcha	1937	Raul Torres e João Pacífico
Ninguém fura o balão	Almirante	33787A	marcha	1934	Bidê (musica) e Armando Vieira Marçal (letra)
Ninho deserto	Francisco Alves e Carmen Miranda	33827B	samba	1934	Evaldo Rui
Nostalgia de Plutão	Diabos do Céu	33717A	choro	1933	Cícero de Menezes
O meu sonho foi balão	Dircinha Batista	33938A	marcha	1935	Alberto Ribeiro e Hervê Cordovil
O palhaço quem e?	Carlos Galhardo	34121A	marcha	1936	Bidê e Paulo Barbosa
O que e que você quer mais	Francisco Alves	34131B	samba	1936	Nássara e Roberto Martins
O samba e a Saudade	Elisa Coelho	33700A	samba	1933	André Filho
O sol nasceu para todos	Mário Reis	33738A	samba		Lamartine Babo
O teu olhar me inspirou	Sílvio Caldas	33755A	samba	1937	Valfrido Silva, Bide
Oh! oh! Não!	Luiz Barbosa	34029A	marcha	1936	Antônio de Almeida e A. Godinho
Olha a Lua	A. Pescuma	34037B	marcha		J. Robin
Olhando o céu todo enfeitado	Francisco Alves	33934A	marcha	1935	Assis Valente
Orgia de Plutão	Orlando Silva	34006A	samba	1935	Waldemar Costa e Waldomiro Braga
Ótima ocasião	Araci de Almeida	34027B	marcha	1935	Luiz Vassallo
Parei com elas	Francisco Alves	34131A	samba	1936	Nássara e Alberto Ribeiro
Parei contigo	Mário Reis	33888-B	samba	1935	Lamartine Babo
Pau que nasce torto	Diabos do Céu	34039-A	marcha	1936	Zequinha de Abreu, Carlos Rego Bastos Souza
Pega na criança	Jaime Brito	34257-A	marcha	1937	Jaime Brito, Valfrido Silva
Piroli, Piroli	Castro Barbosa	34255-A	marcha	1937	Antônio Almeida, Kid Pepe
Pistolões	Mário Reis	33940A	marcha	1935	Lamartine Babo
Poe a roupa no penhor	Almirante	34289-B	samba	1937	Bidê, Valfrido Silva
Ponto de interrogação	Orlando Silva	34006B	marcha	1935	Murilo Caldas
Prá meu São João	Mário Reis	33789B	samba	1934	Humberto pinto e Kid Pepe
Primeira mulher	Orlando Silva	34127B	samba	1936	Arlindo Marques Jr e Roberto Roberti
Quanta promessa	Gastão Formenti	34023A	marcha	1935	Serra Saint-Claire
Que fim você levou?	Neyde Martins	34142A	frevo-canção	1937	Nelson Ferreira
Quem foi que disse	Odete Amaral	34241-B	marcha	1937	Amado Régis, Marsílio Vieira
Quisera amá-la	Luiz Barbosa	34013A	marcha	1935	Nássara e Luiz Barbosa
Rasguei a minha fantasia	Mário Reis	33887-A	marcha	1934	Lamartine Babo
Retiro da saudade	Francisco Alves e Carmen Miranda	33827A	marcha	1934	Nássara e Noel Rosa
Ridi Palhaço	Mário Reis	33738B	marcha		Lamartine Babo
Roda de Fogo	Mário Reis	33940B	samba	1935	L. Babo e Alcir Pires Vermelho
S. Antônio, S. Pedro, S. João	Araci de Almeida	33937B	marcha	1935	Herivelto Martins e Alcebiades Barcelos
São João há de sorrir	Zezé Fonseca	34062B	marcha	1936	J. Maria de Abreu e Francisco Matoso
Saudades da Mocidade	Sílvio Caldas	33755B	samba	1937	André Filho
Sobe meu balão	Francisco Alves	33944A	Marcha	1935	Ary Barroso
Sorvete Yaya	Luiz Barbosa	34013B	marcha	1935	Nássara e Alberto Ribeiro
Ta bom, deixa	Barbosa Jr	34287-B	marcha	1937	Barbosa Jr., Chuca-Chuca
Tic-Tac	Araci de Almeida	33949-A	marcha	1935	Waldemar Silva e Martins Roberto
Trem Azul	Almirante	34743A	marcha	1934	João de Barro
Uma furtiva lágrima	Francisco Alves	34113A	marcha	1936	Ari Barroso
Uma porta e a janela	Francisco Alves	34002-B	marcha	1935	Roberto Martins e Nássara
Uma vezinha so...	Carmen Miranda	33749A	marcha	1933	Joubert de Carvalho
Verbo Amar	Mário Reis	33887-B	samba	1934	Lamartine Babo
Viu...	Sônia Carvalho	34073A	marcha	1935	Ari barroso

Voce faz assim comigo	Mário Reis	33752A	marcha pernambucana		Irmãos Valença
Voce pensa que eu não vi	Luiz Barbosa	34029B	marcha	1936	Hervé Cordovil e Roberto Martins
Voce vai se arrepender	Alzirinha Camargo	34025B	samba	1936	Kid Pepe, Germano Augusto e Germano Padel
Voltaste ao teu lar	Sílvio Caldas	33918B	samba	1933	Heitor dos Prazeres

b) Para o grupo da Guarda Velha

Título	Intérprete	N. Série	Gênero	Ano	Compositor
A tua vida é um segredo	Mário Reis	33614-B	samba	1933	Lamartine Babo
Adeus Morena	Almirante	33601-B	samba	1932	André Filho
Beijo da moça	Patrício Teixeira	33606-B	samba	1932	Heitor dos Prazeres
E ela não jurou	Sílvio Caldas	33601-A	marcha	1930	Ari Barroso
Linda morena	Mário Reis	33614-A	marcha	1933	Lamartine Babo
Marchinha Nupcial	Grupo da Guarda Velha	33734-A	samba	1932	Noel Rosa
Moreninha da Praia	Almirante	33623-A	marcha	1933	João de Barro
Não te perdôo	Sílvio Caldas	33578-A	samba	1930	Sílvio Caldas
Nosso amor vai morrendo	André Filho	33618-B	samba	1932	André Filho
Olha a rola	Patrício Teixeira	33606-A	samba	1932	Pixinguinha e Donga
Passarinho...passarinho...	Castro Barbosa	33514B	samba	1931	Lamartine Babo
Prato Fundo	Almirante	33623-B	marcha	1933	Noel Rosa
Prazer é sofrer	Sílvio Caldas	33578-B	samba	1930	Sílvio Caldas/De Chocolate
Se eu fora rei	Sílvio Caldas	33610-A		1930	João de Barro
Segura esta mulher	Sílvio Caldas	33399-A	marcha	1930	Pixinguinha e Josué de Barros
Teu Cabelo Não Nega	Castro Barbosa	33514A	marcha	1931	Lamartine Babo
Trem Blindado	Almirante	33610-A	samba	1932	Nelson Ferreira
Você, por exemplo	Almirante	33594-B	samba	1932	Orlando Tomás Coelho
Vou Navegar	André Filho	33618-A	samba	1932	André Filho
Morena	Almirante	33610A	m. pernamb.	1933	Nelson Ferreira

c) Para a Orquestra Victor Brasileira

Título	Intérprete	N. Série	Gênero	Ano	Compositor
Aborrecido	Orquestra	33247-A	samba	1929	Pixinguinha
Agüenta seu Fulgêncio	Orquestra	33243B	choro	1929	Pixinguinha
Babao Miloque	Orquestra	33235-A	batuque africano	1929	Josué de Barros
Boca Bonita	Gastão Formenti	33699-B	s. canção	1933	Joubert de Carvalho
Boi Bumba	Gastão Formenti	33939-A	toada amazônica	1935	Wldemar Henrique
Carnaval Ta Aí	Carmen Miranda	33289-A	Maxixe	1930	Tinoco Filho
Cobra Grande	Gastão Formenti	33939-B	lenda amaz.	1935	Wldemar Henrique
Dr. ...Sem Sorte	Orquestra	33289-B	Maxixe	1930	De Bens
E tumba	Almirante	33572-B	Batucada	1932	Almirante e Candoca da Conceição
Entardecer	Orquestra	800115A	choro	1951?	Véro
Felicidade	Sílvio Vieira	33710B	valsa	1933	Joubert de Carvalho e Olgário Mariano
Flor que ninguém colheu	Sílvio Vieira	r33710A	tango-canção	1933	Joubert de Carvalho
Foi boto sinha	Gastão Formenti	33807-B	toada amazônica	1934	Waldemar Henrique, Ant. Tavernard
Historia de um capitão africano	Orquestra	33235-B	samba	1929	Josué de Barros
Inconstitucionalissimamente	Carmen Miranda	33721A	marcha		Hervé Cordovil
Lágrimas de Amor	Orquestra	33865-A	valsa	1934	Zequinha de abreu
Mariuza	Gastão Formenti	33699-A	valsa	1933	Joubert de Carvalho
Mexe com tudo	Orquestra	34294-B	marcha-frevo	1938	Levino Ferreira
Modulando	Orquestra	800408B	lundu	1946	Pixinguinha e jararaca

Murilo no frevo	Orquestra	34706-A	frevo	1940	Levino Ferreira
Na gruta do feiticeiro	Almirante	33572-A	toada	1932	Almirante, Candoca da Conceição e E. Vidal
Ouve... amor...	Gastão Formenti	33682B	canção	1933	Ari Kerner da Veiga Castro e Zequinha de Abreu
Promessa	Gastão Formenti	33682A	canção	1933	Ari Kerner da Veiga Castro
Título	Intérprete	nº Victor	Gênero	Ano	Compositor
Samba na Areia	Mário Pessoa	33209-B	choro	1929	Pixinguinha
Saudoso Adeus	Orquestra	33675-B	marcha	1932	Lamartine Babo
Segura Ele	Orquestra	33246B	choro	1929	Pixinguinha
Suspiros	Orquestra	33854-A	choro	1934	Zequinha de Abreu
Tao grande, tao bobo	Carmen Miranda	33721A	marcha		Assis Valente
Tem pena do Nego	Gastão Formenti	33807-A	batuque amazônico	1934	Waldemar Henrique, Antônio Tavernard
Tristonho	Orquestra	800115B	valsa	1951?	Véro
Urubatan	Orquestra	33204-A	choro	1929	Pixinguinha
Vem cá não vou	Orquestra	33209-A	choro	1929	Desmond Gerald

d) Para Orquestra Típica Pixinguinha Donga

Título	Intérprete	N. Série	Gênero	Ano	Compositor
Tem Fogo Aqui	Orquestra	Odeon 12893-B	maxixe		Paulo dos Santos
Desprezado	Orquestra	Parlophon 12867-B	Samba	1928	Felisberto Martins
Os teus beijos	Orquestra	Victor 33204-B	Choro	1929	Pixinguinha
Promessa	Benício Brabosa	Parlophon 12864-A	Samba	1928	Pixinguinha
Gavião Calçudo	Patricio Teixeira	Victor 33865-B	Valsa	1934	Zequinha de abreu
Mulher Boêmia	B. Barbosa e Donga	Parlophon 12864-A	Samba	1929	Pixinguinha e Cícero de Almeida
Carinhos	Orquestra	Parlophon 12865-A	Samba	1928	Pixinguinha

e) Para a Orquestra Típica Victor

Título	Intérprete	N. Série Victor	Gênero	Ano	Compositor
Aguenta o Leme	Orquestra	33048 ^a	choro		José M. Abreu
Arroz doce	Orquestra	34058B	choro	1935	Zequinha de Abreu e Carlos Rego Batista de Souza
Aurora	Orquestra	33417B	mazurka	1930	A. C. Sala
Confissão	Orquestra	33417A	valsa		A. C. Sala
Derradeira ilusao	Orquestra	34058A	valsa	1935	Zequinha de Abreu
Nas margens da Paraíba	Orquestra	33955A	valsa	1935	Zequinha de Abreu
Relembrando o passado	Orquestra	33048A	valsa		Vero
Ressurreição	Orquestra	33854B	valsa	1934	Zequinha de Abreu
Sob a tristeza da tarde	Orquestra	33955B	valsa	1935	Zequinha de Abreu
Sururu na cidade	Orquestra	33854A	chorinho	1934	Zequinha de Abreu
Sururu na cidade	Orquestra	34143B	frevo	1937	José Gonçalves (Zumba)
Conversa Fiada	Orquestra	33717B	polca-choro		Véro
Duas da Manhã	Orquestra	33717A	valsa		Véro
Primavera de Amor	Orquestra	33717A	valsa		Véro

f) Para a Orquestra Típica Oito Batutas

Título	Intérprete	N. Série Odeon	Gênero	Ano	Compositor
Ai eu queria	Francisco Alves	10122A	samba	1928	Pixinguinha, Augusto Amaral "Vidraça"
Quem foi que disse	Benício Barbosa	10264B	samba	1928	Pixinguinha
Pé de mulata	Patrício Teixeira	10293B	samba	1928	Pixinguinha

Sou da Fuzarca	Benício Barbosa	10294A	marcha	1928	Vantuil de Carvalho
Não sou mais trouxa	Benício Barbosa	10339A	samba	1929	Pedro Cabral

g) Para Pixinguinha e sua Orquestra Columbia

Título	Intérprete	N. Série Columbia	Gênero	Ano	Compositor
Morena	Carlos Galhardo	8157A	marcha	193?	Roberto Martins
Rei vagabundo	Carlos Galhardo	8157A	marcha	193?	Ataulfo Alves e Roberto Martins
Quando lembrares deste Amor	Carmem Barbosa	8155B	samba	193?	Adolfo Tixeira
Veja o sol no horizonte	Carmem Barbosa	8155A	samba	193?	Adolfo Tixeira
Coração constipado	Moreira da Silva	8109B	marcha	1935	Gomes Filho
Gosto de você Yayá	Moreira da Silva	8109A	marcha	1935	Gomes Filho

4.4. Arranjos de Radamés Gnattali

Título	Intérprete	N. Série Columbia	Gênero	Ano	Compositor
Aquarela do Brasil	Francisco Alves	Odeon	Samba	1939	Ary Barroso
Cabuloso	Trio Carioca	Victor 34134-B	choro	1937	Radamés Gnattali (Véro)
Carinhoso	Cjto Regional Victor e Orlando Silva	Victor 34181-A	samba	1937	Pixinguinha e João de Barro
Carinhoso	Radamés e sua Orquestra	Continental 16849A	choro	1953	Pixinguinha e João de Barro
Lábios que beijei	Orlando Silva e (orquestra?)	Victor 34157B	valsa	1937	J. Cascata; Leonel Azevedo
Recordando	Trio Carioca	Victor 34134-A	choro	1937	Radamés Gnattali (Véro)
Rosa	Cjto Regional Victor e Orlando Silva	Victor 34181-A	canção	1937	Pixinguinha e Otávio de Souza

4.5. Outros Arranjadores

Título	Intérprete	N. Série	Gênero	Ano	Compositor
Carinhoso	Zacarias e sua Orquestra	Victor 800187A	Choro	1943/44	Pixinguinha
Cena caipira	Francisco Alves e Orquestra Copacabana	Odeon 10769A	toada	1931	Eduardo Souto
Cena Carioca	Francisco Alves e Orquestra Copacabana	Odeon 10800A	samba	1930	Braguinha
Cena Carioca	Francisco Alves e Orquestra Copacabana	Odeon 10800A	samba	1930	Braguinha
Desprezado	Orquestra Pan-American	Odeon 10498B	Choro		Pixinguinha
É Bom parar	Nuno Roland, S. Bountman e Orq. do Cassino Copacabana	Victor 34837B	samba	1941	Rubens Soares
Levanta meu nego	Orquestra J. Tomás	Victor 33460A	maxixe	1931	Pixinguinha
Mandei carimbar	Araci de Almeida c/ Reis do Ritmo		batucada em frases populares		Kid Pepe e Augusto Germano
Minha pombinha	Araci de Almeida c/ Reis do Ritmo		Marcha		Kid Pepe e Augusto Germano
Para mim perdeste o valor	Francisco Alves e Orquestra Pan American	Odeon 10441B	samba	1929	Francisco alves
Uma jura que eu fiz	Mário Reis e Orquestra Copacabana	Odeon 10928A	Samba	1932	Ismael Silva, N. Rosa e Francisco Alves

4.6. Coletâneas

Memórias Musicais, coleção com 15 CD's editada pelo selo Biscoito Fino em parceria com a editora Sarapuí e apoio da Petrobrás.

No tempo dos Oito Batutas, CD editado pela Revivendo, contendo as gravações realizadas pelo grupo na Argentina, no ano de 1923.

S... Antônio, Pedro e João, CD editado pela Revivendo, contendo gravações de músicas juninas durante a década de 30.

Rio de Janeiro. 1842-1920. Uma Trilha Musical. IMS-RJ, 1999.

5. Partituras

5.1. Arranjos de Pixinguinha

Marreco quer água – polca de Pixinguinha (arranjo de Pixinguinha para a Rádio Nacional)

Lamentos – choro de Pixinguinha (arranjo de Pixinguinha para a Rádio Nacional)

Flor Amorosa, de Viriato (arranjo de Pixinguinha para a Rádio Nacional)

Silêncio de um Minuto, samba-canção de Noel Rosa (arranjo de Pixinguinha para a Rádio Nacional)

Flauzina, choro de Pedrinho da Vila Isabel (arranjo de Pixinguinha para a Rádio Nacional)

Daynéia, choro de Irineu de Almeida (arranjo de Pixinguinha para a Rádio Nacional)

Luar de Paquetá, canção de Freire Junior (arranjo de Pixinguinha para a Rádio Nacional)

5.2. Arranjos de Radamés Gnattali

Marreco quer água – polca de Pixinguinha (arranjo de Radamés Gnattali para a Rádio Nacional)

Lamentos – choro de Pixinguinha (arranjo de Radamés Gnattali para a Rádio Nacional)

Flor Amorosa, de Viriato (arranjo de Radamés Gnattali para a Rádio Nacional)

Silêncio de um Minuto, samba-canção de Noel Rosa (arranjo de Radamés Gnattali para a Rádio Nacional)

Flauzina, choro de Pedrinho da Vila Isabel (arranjo de Radamés Gnattali para a Rádio Nacional)

Daynéia, choro de Irineu de Almeida (arranjo de Radamés Gnattali para a Rádio Nacional)

Luar de Paquetá, canção de Freire Junior (arranjo de Radamés Gnattali para a Rádio Nacional)

5.3. Coleções

CARRASQUEIRA, Maria José (coord.). *O melhor de Pixinguinha. Melodias e cifras*. São Paulo, Irmãos Vitale, 1997.

6. Arquivos, bibliotecas, museu e instituições

Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (Divisão de Música e Divisão de Periódicos).

Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo (Divisão de Periódicos e Microfilmes).

Bibliotecas da Universidade de São Paulo (FFLCH, ECA, IEB).

Discoteca Municipal Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo (Biblioteca e Acervo de Discos).

Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro (Acervo Humberto Franceschi).

Instituto Moreira Salles, São Paulo (Acervo Tinhorão).

Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro.

Discoteca da Universidade Anhembi Morumbi – Centro.

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes Primárias

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música Brasileira*. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

_____. “Pianolatria”. *Revista Klaxon*. São Paulo, n.1, 15/05/1922, s/p.

_____. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Org. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

HOUSTON-PÉRET, Elsie. *Chants Populaires du Brésil*. Paris: Librairie Orientaliste Geuthner, 1930.

AZEVEDO, Luis Heitor Correa de. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

NOCE, Carlos. *O desvario da mulher moderna*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1928.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Ed. Fac-similar 1936. Rio de Janeiro: Funarte (Série MPB Reedições), 1978.

2. Obras sobre Pixinguinha

ALENCAR, Edigar de. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Cátedra-INL, 1979.

BARROS, Orlando de. “Pixinguinha contra os foros da civilização”. In: MOTA, M. Aparecida Rezende. *Pixinguinha. Série Depoimentos*. Rio de Janeiro: UERJ, MIS-RJ, 1997, pp. 27-38.

BRAGA, Sebastião. *O Lendário Pixinguinha*. Niterói: Ed. Muiraquitã, 1995.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha. Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

GIRON, Luís Antônio. “Pixinguinha, quintessência da música popular brasileira”. *Revista do Instituto Histórico e Brasileiro*. São Paulo: IEB-USP, n. 42, 1997, pp. 43-57.

SILVA, Marília T. Barbosa da, OLIVEIRA FILHO, Artur L. de. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

3. Música e Entretenimento

ACQUARONE, Francisco. “‘Almirante’, as canções de engenho e os pregões”. In: *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves; São Paulo/Belo Horizonte: Ed. Paulo de Azevedo Ltda, s/d., pp.283-6.

- ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- ALENCAR, Edigar de. *Clareza e Sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1984.
- ALMIRANTE (Henrique Fôreis Domingues). *No Tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Francisco Alves, 1977.
- ANDRADE, Mário de. “Ernesto Nazareth” (1926). In: *Música, Doce Música*. 2ª. ed. São Paulo: Martins, 1976.
- ARAÚJO, Rosa M.Barboza. *A Vocação do Prazer. A cidade e a família no Rio de Janeiro Republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. *Os Tangos Brasileiros. Rio de Janeiro: 1870-1920*. São Paulo, FFLCH-USP (tese de doutoramento), 1996.
- BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali. O eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita. Um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Funarte, EdUEJR, 2001.
- BARROS, Orlando de. “Pixinguinha contra os foros da civilização”. In: MOTA, M. Aparecida Rezende (coord.). *Pixinguinha*. Rio de Janeiro: UERJ/Departamento Cultural, 1997, pp. 27-38.
- CALADO, Carlos. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva (Série Debates), Secretaria do Estado da Cultura, 1990.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. 2ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- DANTAS, Macedo. *Cornélio Pires: Criação e Riso*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro de meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
- EFEGÊ, Jota. *Maxixe, a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- ESTEVES, Eulícia. *Acordes e acordos. A História do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro. 1907-1941*. Supervisão e apresentação de Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996, 132 pp.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e Seu Tempo*. Rio de Janeiro: Petrobrás/Sarapuí/ Biscoito Fino, 2002.

- FROTA, Wander Nunes. *Auxílio Luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.
- GAVA, José Estevan. *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.
- GARDEL, André. *O Encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: SMC, 1996.
- GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.
- GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no Pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular: “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920*. Campinas, IFCH-Unicamp (dissertação de mestrado), 1998.
- _____. *“Como eles se divertem” (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920*. Campinas: IFCH-Unicamp (tese de doutorado), 2003.
- GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo (1895-1900). O circuito da Partitura*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1995.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na Roda do Samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- LEAL, José de Souza. *João Pernambuco. A arte de um povo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.,
- LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio. A trajetória de Nora Ney e João Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.
- MACHADO, Carlos. *O Enigma do homem célebre. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth (1863-1934). Música, História e Literatura*. São Paulo, FFLCH-USP (tese de doutorado), 2005.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra., 1982
- MELO, Zuza Homem de e SEVERIANO, Jaime. *A Canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 1 (1901-1957). 5ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Cidade e Cultura Urbana na Primeira República*. São Paulo: Atual (Coleção Discutindo a História do Brasil), 1994.

- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- _____. “Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo”. *Tempo. Revista do Departamento de História da UFF*. Rio de Janeiro, n. 10, pp. 39-62.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- MONTEIRO, Neyde Veneziano. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas, São Paulo: Pontes/ Ed. da Unicamp, 1991.
- MUKUNA, Kazadi Wa. *Influência bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global, s/d.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, Col. História e Reflexões.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul. Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.
- NUNES, Mário. *Quarenta anos de Teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, 4 vols.
- ODERIGO, Nestor R. Ortiz. *Rostros de Bronce. Músicos negros de ayer y de hoy*. Buenos Aires: Los libros del mirasol, 1964.
- PINTO, Aluysio Alencar. “Ernesto Nazareth/ Flagrantes.” *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, n. 6, pp. 38-46, 1963.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões. Aspectos e figuras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.
- REIS, Letícia Vidor de Souza. *Na Batucada da Vida samba e política no Rio de Janeiro (1889-1930)*. São Paulo, FFLCH-USP (tese de doutoramento), 1999.
- SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial*. Trad. port. Sônia Salles Gomes. São Paulo: Martins, 1963.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. As transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ/ Zahar, 2001.
- _____. “O Feitiço Decente”. *Opus* nº 2. Porto Alegre, Instituto de Artes da UFRGS/ANPPOM, 1990, pp. 21-28.

- SANDRONI, Carlos. “Mudanças de padrão rítmico no samba carioca”. *Trans – revista transcultural de música* (publicação virtual), 2, nov. 1996. www.sibetrans.com. Consulta em: jul/2004.
- SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro. Estudos e Composições*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1999.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. 5ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2002, vol. 1
- SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio. O sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1995.
- SUZUKI Jr., Matinas e VASCONCELLOS, Gilberto. “A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira”. In: FAUSTO, Boris (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1984, T. 3, vol. 4, p. 503-523.
- TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em Conserva. Arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. São Paulo, FFLCH-USP (dissertação de mestrado), 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- _____. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- TOTA, Antônio Pedro. *O samba da legitimidade*. São Paulo, FFLCH-USP (dissertação de mestrado), 1980.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/ed. da UFRJ, 1998.
- ULLÔA, Alejandro. *Pagode: a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. Rio de Janeiro: Multimaís editorial, 1998.
- WISER, William. *Os Anos Loucos. Paris na década de 20*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: SQUEFF, E. e WISNIK, J. M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*. São Paulo, Brasiliense, pp. 129-191, 1982.

WISNIK, José Miguel. “Algumas questões de música e política no Brasil” In: BOSI, Alfredo (org). *Cultura brasileira*. São Paulo, Ática (Série Fundamentos), 1987.

_____. “Machado Maxixe: o caso Pestana”. *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP. São Paulo: Ed. 34, n. 4/5, pp. 13-79, 2003.

4. História e Metodologia

ARNAUD, Claude. “Le retour de la biographie: d’un tabou à l’autre”. *Le débat*, n. 54, mar/abr1989, pp. 40-46.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann Tropical: a renovação urbana do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992 (Col. Biblioteca Carioca, vol. 11).

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 2ª ed. São Paulo, Cia das Letras, 1987.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e Botequim. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHARTIER, Roger. *História Política. Entre práticas e representações*. (trad. port. Maria Manuela Galhardo). Lisboa: DIFEL, 1990.

_____. “‘Cultura Popular’: revisitando um conceito”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, pp. 179-192.

CONTIER, Arnaldo Daraya. “Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas Interpretações (1926-1890)”. *Historia em Debate. Problemas, Temas, Perspectivas*. Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História. Rio de Janeiro: ANPUH, 1991, pp.151-189.

_____. *Música e História. Revista de História*. São Paulo: USP, 1988. pp. 69-89.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1977

GUINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

LE GOFF, Jacques. “Comment écrire une biographie aujourd’hui?” *Le débat*, n. 54, 1989, pp. 48-53.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, pp. 203-221.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A Questão Nacional da Primeira República*. São Paulo: Brasiliense / MCT / CNPq, 1990.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870- 1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau (org.), *História da Vida Privada no Brasil*, vol. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. *Literatura como Missão. Tensões Sociais e criação cultural na Primeira República*. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura dos frementes anos 20*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

VENTURA, Roberto. “Um Brasil Mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia á República”. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1500-2000). Formação: Histórias*. São Paulo, Cia das Letras, 2000, pp. 329-359.

VOVELLE em “Os intermediários Culturais.” In: *Ideologias e Mentalidades*. Trad. port.: Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WISSENBACH, Maria C. “Da escravidão à liberdade: Dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (org.), *História da Vida Privada no Brasil*, vol. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

5. Sociologia, Crítica, Musicologia e Semiótica

ADORNO, Theodor. “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”. *Os Pensadores*, vol. XLVIII. São Paulo: Ed. Abril, 1975.

_____. “Moda sin tiempo. Sobre el jazz”. In: *Prismas. La Crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. esp. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones, Ariel, 1962, pp. 126-141.

ATTALI, Jacques. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1999.

- BASTOS, Raphael José de Menezes. “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 20, n. 58, junho de 2005, pp. 177-213.
- BACZKO, Bronislaw. “Imaginação Social”. In *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. *Os Pensadores*, vol. XLVIII. São Paulo: Abril, 1975.
- CAESAR, Rodolfo. “A escuta como objeto de pesquisa”. *Opus* nº 7, out/2000. www.anppom.iar.unicamp.br Consulta: jan/2004.
- CÁZNÓK, Yara. *A audição da música nova: uma investigação histórica e fenomenológica*. São Paulo, PUC-SP, 1992 (dissertação de mestrado).
- COELHO, Márcio Luiz de Gusrmão. *Elementos para a análise semiótica do arranjo na canção popular brasileira*. São Paulo, FFLCH-USP (dissertação de mestrado), 2002
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva. (Coleção Debates), 1993.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro à sociedade de classes*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2. Vols, 1978.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. “Intelectuais negros e modernidade no Brasil”. *Working Paper Number CBS-52-04*. Oxford: *Centre for Brazilian Studies*, 2004, pp.1-64. Disponível em: <www.brazil.ox.ac.uk/papers.html>. Acesso em 10jun05
- IAZZETTA, Fernando. “A música, o corpo e as máquinas”. *Opus*. Rio de Janeiro: ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), n. 4, 1997, pp. 27-44.
- KRIS, Ernest e KURZ, O. *Lenda e Magia na imagem do artista. Uma experiência histórica*. Lisboa: Presença, 1988.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Popular e Indústria Cultural*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- _____. “A Escola de Frankfurt e a questão cultural”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 1. São Paulo, ANPOCS, 1986.
- PEREIRA, João Batista Borges. “O negro e a comercialização da música brasileira”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: USP, n. 8, 1970, pp. 6-15.

- PEREIRA, João Batista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. 2ª edição. São Paulo, EDUSP, 2001.
- QUINTERO-RIVERA, Maréira. *A Cor e o Som da Nação. Idéia de mestiçagem na Crítica Musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.
- SANDRONI, “O paradigma do tresillo”. *Opus - Revista da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música)*. São Paulo, ANPPOM, n. 8, 2002.
- SZENDY, Peter. *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris : Les Éditions de Munit, 2001.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três Compositores da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro à Bossa Nova*. São Paulo, ECA-USP (dissertação de mestrado), 2001.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As Vozes da Canção na Mídia*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Introdução e notas de Lopoldo Waizbort e prefácio de Gabriel Cohn. São Paulo, Edusp. 1995.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido. Uma outra história das músicas*. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

6. Obras de Referência

- ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação de Oneyda Alvarenga [1982-84] e Flávia Camargo Toni [1984-89]. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP/IEB-USP, Brasília: MinC, Coleção Reconquista do Brasil, vol. 162, 1989.
- Atlas de música*. Organização de Ulrich Michels. Madri: Alianza Editorial, 1994, 2. vols.
- Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Coordenação: Alzira Alves de Abreu [et. Al.]. Ed. ver. E atual. Rio de Janeiro: Ed. FGV; CPDOC, 2001.
- Enciclopédia Musical Brasileira. Erudita, Folclórica e Popular*. Organização de Marcos Antônio Marcondes; apresentação de Ricardo Ribenboim. 2ª ed., revista e ampliada. São Paulo: Art Editora, 1998.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillian Publishers Limited, 1980.
- SANTOS, Alcino [et al.]. *Discografia Brasileira 78rpm. 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, vol. I, II e III.

7. Sites da Internet

Dicionário Cravo Albin. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: 11 jul 05.

Pessoal da Velha Guarda. Transcrição dos programas de Almirante na Rádio Tupi, por Alexandre Dias. disponível em:
<<http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/Pessoal.htm>> Acesso em: 12 dez 05.

ANEXOS

Ficha Técnica do CD

1. **Urubu** (samba), Alfredo Vianna.
Oito Batutas.
Victor 73.826-A, 1919.
2. **Um a Zero** (choro), Pixinguinha e Benedito Lacerda.
Pixinguinha e Benedito Lacerda.
Victor, 80.0442-A, 1946.
3. Excerto musical de *Um a Zero*
4. Excerto musical de *Um a Zero*
5. **Olha o Poste!** (tango), Octávio Dutra.
Terror dos facões.
Odeon 120.727, 1913
6. Excerto musical de *Olha o Poste!*
(seção C)
7. **Sofres porque queres** (polca), Alfredo Vianna.
Choro Pixinguinha.
Odeon 121.364, 1919.
8. **Coco Dendê** (coco), João Pernambuco.
Elsie Houston.
Columbia 7050, 1930.
9. **Caruru** (samba), João Thomaz e Donga
Oito Batutas
Victor 73.827B, 1923.
10. **Promessa** (samba), Pixinguinha.
Benício Barbosa e Orquestra Típica Pixinguinha-Donga
Parlophon 12865-A, 1928.
11. **Você pensa que eu não vi** (marcha),
Hervé Cordovil e Roberto Martins
Luiz Barbosa e Diabos do Céu
Victor 34029B, 1936.
12. Excerto musical *Você pensa que eu não vi*
(ponte modulatória)
13. **Chegou a Hora da Fogueira** (marcha junina), Lamartine Babo.
Diabos do Céu, Carmen Miranda e Mário Reis.
Victor 33671-A, 1933
14. **Tão grande, tão bobo** (marcha), Hervé Cordovil
Carmen Miranda e Orquestra Victor Brasileira
Victor 33721-A, 1933
15. **Deve ser o meu amor** (batucada), Ary Barroso
Sônia Carvalho e Diabos do Céu
Victor 34022-B, 1936
16. **Inconstitucionalissimamente** (marcha),
Assis Valente
Carmen Miranda e Orquestra Victor Brasileira
Victor 33721-A, 1933
17. **Lamento** (choro), Pixinguinha
Orquestra Típica Pixinguinha-Donga
Parlophon 12867-A, 19928
18. Excerto *Lamento*
19. **Gavião calçado** (samba), Pixinguinha e Cícero de Almeida.
Patricio Teixeira e Orquestra Típica Pixinguinha-Donga
Parlophon 12916-A, 1929
20. Excerto Musical de Gavião Calçado
21. **De Papo pro ar** (cateretê), Joubert de Carvalho e Olegário Mariano
Gastão Formenti e Orquestra Típica Victor
Victor 33469-A, 1931
22. **Ninguém fura o balão** (marcha junina), Alcebiades Barcellos e Armando Marçal
Almirante e Diabos do Céu
Victor 33787-A, 1934.
23. **El Manicero** (rumba), Moises Simon
Roberto Inglez e Orquestra
Odeon 8023 (s/d)
24. **Não há ó gente ó não** (marcha), Antônio de Almeida, Cristóvão de Alencar
Orlando Silva e Diabos do Céu
Victor 34136-B, 1937
25. Excerto musical de *Chegou a hora da fogueira*
26. **Trem azul** (marcha), João de Barro
Almirante e Diabos do Céu
Victor 33743-A, 1934.
27. **Cena Caipira** (toada), Eduardo Souto
Francisco Alves e Orquestra Copacabana
Odeon 10769-A, 1931
28. **Cena Carioca** (samba), João de Barro
Francisco Alves e Orquestra Copacabana
Odeon 10800-A, 1930
29. Excerto musical de *El Manicero*
(pregão)
30. **Para mim perdeste o valor** (samba),
Francisco Alves
Francisco Alves e Orquestra Pan American
Odeon 10441-B, 1929

- 31. *Se você jurar*** (samba), Ismael Silva.
Francisco Alves e Nilton Bastos
Francisco Alves, Mário Reis e Orquestra
Copacabana
Odeon 10747-B, 1930/1
- 32. *Mulato bamba*** (samba), Noel Rosa
Mário Reis e Orquestra Copacabana
Odeon 10928-B, 1932
- 33. *Será você*** (samba), Carlos Medina
Carmen Miranda e Orquestra Victor Brasileira
Victor 33323-A, 1930.
- 34. *Tenho um novo amor*** (samba), Cartola e
Noel Rosa
Carmen Miranda e Guarda Velha
Victor 33575-B, 1932.
- 35. *Saudade da mocidade*** (samba), André
Filho
Silvio Caldas e Diabos do Céu
Victor 33755-B, 1934
- 36. *Eu fiz um samba*** (samba), Paulinho
Silvio Caldas e Diabos do Céu
Victor 33722-B, 1933
- 37. *Não há de que*** (samba), Alcebiades
Barcelos e Alberto Ribeiro
Carlos Galhardo e Diabos do Céu
Victor 34121-B, 1936
- 38. *Uma jura que eu fiz*** (samba)
- 39. *Não faz mal amor*** (samba), Cartola
Francisco Alves e Orquestra Copacabana
Odeon 10927-A, 1932
- 40. *Carinhoso*** (samba estilizado), Pixinguinha
e João de Barro
Orlando Silva e Conjunto Regional Victor
Victor34181-A, 1937
- 41. *Carinhoso*** (choro), Pixinguinha
Orquestra Victor Brasileira
Victor 33209-B, 1929
- 42. *Lábios que beijei*** (valsas), J. Cascata
Orlando Silva e Orquestra
Victor 34157-B, 1937
- 43. *Cabuloso*** (choro), Radamés Gnattali
Trio Carioca
Victor 34134-B, 1937
- 44.** Excerto musical de *Cabuloso* (saxofone)
- 45.** Excerto musical de *Cabuloso* (ritmo
"swingado")
- 46. *Recordando*** (choro), Radamés Gnattali
Trio Carioca
Victor 34134-A, 1937
- 47. *É bom parar*** (samba), Rubens Soares
Francisco Alves e Diabos do Céu
Victor 34038-B, 1936
- 48. *É bom parar*** (samba), Rubens Soares
Nuno Roland, Simão Bountman e sua Orquestra
do Cassino Copacabana
Victor 34837-B, 1941
- 49.** Excerto musical de *É bom parar* (riff).
- 50. *Silêncio de um minuto*** (samba), Noel
Rosa
Marília Batista e Orquestra
Victor 34604-B, 1940
- 51. *Silêncio de um minuto*** (samba), Noel
Rosa
Aracy de Almeida e Orquestra Radamés
Continental 16391-B, 1951
- 52. *Luar de Paquetá*** (marcha-rancho), Freire
Junior e Hermes Fontes
Déo e Dircinha Batista
Continental 15105-A, 1943.
- 53. *Marreco quer água*** (polca), Pixinguinha
Orquestra da Velha Guarda, sob regência de
Pixinguinha
- 54. *Marreco quer água*** (polca), Pixinguinha
Orquestra da Rádio Nacional, sob regência de
Radamés Gnattali

Letras das canções
(em ordem alfabética)

Cena caipira

Eduardo Souto

Vejo o luar “crespiar”
Na lagoa tremer e começo a lembrar
Meu passado viver
E vejo então a cismar
Que a saudade é lagoa e que eu
Faço as “vezes” do luar

Lá no céu limpo a sorrir
Já pegou a sair um “froquinho” de neve
imitando “argodão”
E, ‘té parece pra mim
Ele vem se podá sobre o chão
Desse meu coração

Cena carioca

João de Barro

Amendoim
Torradinho
Tá quentinho
Amendoim torrado

Amendoim
Torradinho
Tá quentinho
Também
Também tão
Quentinho
Os abraços
De meu bem

Sorvete Iaiá
É de coco da Bahia

Na Bahia
Uma cabrocha
Eu mandei
Buscar também
Mas que pena
Era gelado
O coração de meu bem

Olha a laranja seleta
Olha a boa laranja lima
Olha a boa tangerina

Com flores de laranjeira
Eu hei de ver-te também
E irás
Comigo à igreja
Cabrochinha meu bem

Chegou a hora da fogueira

Lamartine Babo

Chegou a hora da fogueira!
É noite de São João...
O céu fica todo iluminado
Fica o céu todo estrelado
Pintadinho de Balão...
Pensando no caboclo a noite inteira
Também fica uma fogueira
Dentro do meu coração.

Quando eu era pequenino
De pé no chão
Eu cortava papel fino
Pra fazer balão...
E o balão ia subindo
Para o azul da imensidão.

Hoje em dia o meu destino
Não vive em paz
O balão de papel fino
Já não sobe mais...
O balão da ilusão
Levou pedra
E foi ao chão.

De papo pro Ar

Joubert de Carvalho e Olegário Mariano

Não quero outra vida
Pescando no rio de Jereré
Tenho peixe bom
Tem siri patola
Que dá com o pé

Quando no terreiro
Faz noite de luar
E vem a saudade me atormentar
Eu me vingo dela
Tocando viola de papo pro ar

Se compro na feira
Feijão, rapadura
Pra que trabalhar
Eu gosto do rancho
O homem não deve se amotinar

Deve ser o meu amor

Ary Barroso

Ouçó a batida de um tambor
No compasso do pandeiro
Deve ser o meu amor
Batucando no terreiro

Meu amor quando samba
Ninguém dá opinião
Tem diploma de bamba
Põe os pés no coração
Meu Deus do céu
Ele é meu de mais ninguém
E eu dele também
E assim o nosso amor não tem fim

É bom parar

Rubens Soares

Por que bebes tanto assim rapaz?

Chega, já é demais

Se é por causa de mulher

É bom parar

Porque nenhuma delas

Sabe amar

Se tu hoje estás sofrendo

É porque Deus assim quer

E quanto mais vai bebendo

Mais lembranças desta mulher

Não crês, conforme suponho,

Nestes versos de canção:

"Mais cresce a mulher no sonho, oi

Na taça e no coração"

Sei que tens em tua vida

Um enorme sofrimento

Mas não penses que a bebida

Seja um medicamento

De ti não terei mais pena

É bom parar por aí

Quem não bebe te condena, oi

Quem bebe zomba de ti

Eu fiz um samba

Paulinho

Eu fiz um samba

Sociedade com uma preta

Eu fiz a música

E ela fez a letra

E foi por isso

Que o samba se tingiu

De toda a cor morena

que depois me seduziu

E daí a minha vida

É uma música danada

Lá em casa só se ouviu

O choro da criança

Combinação

Sempre teve o seu valor

O samba que era branco

Ficou logo de outra cor

Eis aia mulatinha

Que de fato é uma loucura

Ela pode se gabar

Que veio da mistura

Gavião calçado

Pixinguinha e Cícero de Almeida

Chorei, porque

Fiquei sem meu amor

O gavião malvado

Bateu asa foi com ela,

E me deixou

Quem tiver mulher bonita

Esconda do gavião

Ele tem unha comprida

Deixa os marido na mão

Mas viva quem é solteiro!

Não tem amor nem paixão

Mas vocês que são casado

Cuidado com o gavião

Lábios que beije

J. Cascata

Lábios que beije

Mãos que afaguei

Numa noite de luar, assim,

O mar na solidão bramia

E o vento a soluçar, pedia

Que fosses sincera para mim.

Nada tu ouviste

E logo que partiste

Para os braços de outro amor.

Eu fiquei chorando

Minha mágoa cantando

Sou estátua perenal da dor.

Passo os dias soluçando com meu pinho

Carpindo a minha dor, sozinho

Sem esperanças de vê-la jamais

Deus tem compaixão deste infeliz

Porque sofrer assim

Compadei-vos dos meus ais.

Tua imagem permanece imaculada

Em minha retina cansada

De chorar por teu amor.

Lábios que beije

Mãos que afaguei

Luar de Paquetá

Freire Junior

Nessas noites dolorosas
Quando o mar, desfeito em rosas,
Se desfolha à lua cheia
Lembra a ilha um ninho oculto
Onde o amor celebra em culto
Todo o encanto que o rodeia
Nos canteiros ondulantes,
As nereidas incessantes
Abrem lírios ao luar
A água em prece borborinha
E em redor da Capelinha
Vai rezando o verbo amar.

Jardim de afetos
Pombal de amores
Humildes tetos
De pescadores...
Se a lua brilha
Que bem nos dá
Amar na Ilha
De Paquetá!

Pensamento de quem ama,
Hóstia azul, fervendo em chama
Entre lábios separados...
Pensamento de quem ama
Leva o meu radiograma
Ao jardim dos namorados.
Onde é esse paraíso,
O caminho que idealizo
Na ascensão para esse altar,
Paquetá é um céu profundo
Que começa neste mundo
Mas não sabe onde acabar...

Sobre o mar de azul rendado,
Que é toalha de uma noivado,
Surge a Ilha — taça erguida.
E o luar — vinho doirado
Enche a taça do Passado
Que embriaga a nossa vida!
Ai, que filtro milagroso,
Para a mágua e para o gozo
Para a eterna inspiração!
O luar, na mocidade,
Abre as rosas da saudade
Dentro em nosso coração.

Não há de que

Alcebiades Barcelos e Alberto Ribeiro

O amor não se compra em armazém
É dado por alguém de coração
E não pede em casamento
Nem um níquel de tostão

Você pediu desculpas a mim
Não há de que, não há de que
Pois eu também me vinguei
A desforra tirei da sua ingratidão
Me esquecendo de você

Mulato bamba

Noel Rosa

Este mulato forte é do Salgueiro
Passear no tintureiro era o seu esporte
Já nasceu com sorte
E desde pirralho vive à custa do baralho
Nunca viu trabalho

E quando tira samba é novidade
Quer no morro ou na cidade, ele sempre foi o
bamba
As morenas do lugar vivem a se lamentar
Por saber que ele não quer
Se apaixonar por mulher

O mulato é de fato
E sabe fazer frente a qualquer valente
Mas não quer saber de fita
Nem com mulher bonita

Sei que ele anda agora aborrecido
Porque vive perseguido sempre a toda hora
Ele vai-se embora
Para se livrar do feitiço e do azar
Das morenas de lá

Eu sei que o morro inteiro vai sentir
Quando o mulato partir dando adeus para o
Salgueiro
As morenas vão chorar, vão pedir pra ele voltar
Ele então diz com desdém:
"Quem tudo quer, nada tem!"

Não faz mal amor

Cartola

Não faz mal amor,
Deixa-me dormir
Ó minha flor tenha dó de mim
Sonhei, acordei assustado,
Receioso que tivesse me enganado
Eu não vivo sossegado

Só tens ambição e vaidade
Não pensas em felicidade
E eu não descanso um momento
Por pensar que teu amor
É só fingimento
Mas eu vou entrar com meu jogo
Eu vou pôr à prova de fogo
A tua sincera amizade
Para ver se tu falaste a verdade

Amar sem penar é bem raro
O verbo cumprir custa caro
Amor é bem fácil achar
O que acho mais difícil
É saber amar

O mundo tem suas surpresas
Mas nós temos nossas defesas
Por isso eu estou prevenido
Pra saber se sou ou não traído

Para mim perdeste o valor*Francisco Alves*

Eu vou deixar essa amizade
Que para mim não convém
Ela só usa de falsidade
E tentou me querer bem

Juro não nego, levo saudade
Pois que meu único amor
Desse jamais terei piedade
Pra mim perdeste o valor

Ai como é triste viver assim
Enganado por seu bem
Desse jamais terei piedade
Não quero a dor de ninguém

Samba de fato*Pixinguinha e Cícero de Almeida*

Samba de partido alto
Só vai cabrocha que samba de fato

Só vai mulato filho de baiana
E a gente rica de Copacabana
Doutor formado de anel de ouro
Branca cheirosa de cabelo louro, olé

Também vai nego que é gente boa
Crioula prosa agente dá coroa
Porque no samba nego tem patente
Tem melodia que maltrata a gente, olé

E quando o samba ta mesmo enfezado
A gente fica com os óio virado
Se por acaso tem desarmonia
Vai todo mundo pra delegacia, olé

De madrugada quando acaba o samba
A gente fica com as perna bamba
Corpo moído só pedindo cama
A noite toda só cortando rama, olé.

A boca fica com um gosto mau
De cabo velho de colher de pau
Porque no samba que não tem cachaça
Fico zangado fazendo pirraça, olé.

Saudade da mocidade*André Filho*

Adeus, adeus
Vou deixar a mocidade
Levo os olhos rasos d'água
E a dor de uma saudade

Sonhei na vida
Fui poeta e seresteiro
Adeus pra sempre violão meu companheiro
Anda meu samba vai dizer a esta cidade
Que és o samba da saudade

Será você*Carlos Medina*

Eu ando à procura de alguém
Será você?
Pra que me tenha e me queira bem,
Sabe por que?
Sina tão triste é a de quem vive só
Não pertence a ninguém
E quem vê não tem dó
Ai de mim!

Mas esse alguém que procuro
Não sei por que
Era tão bom eu te juro sim
Fosse você
Mas se amor você não sentir
Com que dor vou fingir
E esquecer ao sorrir

Não, não se vai
Disso você é incapaz
Para que tentar iludir
Se você nem sabe mentir?

Se você jurar*Ismael Silva, Francisco Alves e Nitlon Bastos*

Se você jurar que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar

Muito tenho sofrido
Por minha lealdade
Agora estou sabido
Não vou atrás de amizade
A minha vida é boa
Não tenho em que pensar
Por uma coisa à toa
Não vou me regenerar

A mulher é um jogo
Difícil de acertar
E o homem como um bobo
Não se cansa de jogar
O que eu posso fazer
É se você jurar
Arriscar a perder
Ou desta vez então ganhar

Silêncio de um minuto

Noel Rosa

Não te vejo e não te escuto
O meu samba está de luto
Eu peço o silêncio de um minuto
Homenagem a história
De um amor cheio de glória
Que me pesa na memória

Nosso amor cheio de glória
De prazer e de emoção
Foi vencido e a vitória
Cabe à tua ingratidão

Tu cavaste a minha dor
Com a pá do fingimento
E cobriste o nosso amor
Com a cal do esquecimento
Teu silêncio absoluto
Obrigou-me a confessar
Que o meu samba está de luto
Meu violão vai soluçar

Luto preto é vaidade
Neste funeral de amor
O meu luto é saudade
E saudade não tem cor

Tão grande, tão bobo

Hervé Cordovil

Você dorme de dia que nem um danado
Ronca de noite que nem um louco
É por isso que você é assim
Tão grande e tão bobo
Só você é quem me acha ruim
Tão grande, tão bobo

Você devia ter nascido no verão
Debaixo de uma forte chuarada
Por isso é que você tem cara de chorão
E ronca que parece trovoadas

Você devia ser um grande jogador
Um grande jogador de ping-pong
E a macacada ao ver você pular, meu bem
Telegrafava logo ao King-Kong

Tenho um novo amor

Cartola

Tenho um novo amor, tenho um novo amor
Que vive pensando em mim
Não que me ver triste nem zangada
Gosta que eu ande assim ... engraçada

Eu não quero dar a perceber
que gosto demais do meu amor
Se ele compreender, vai se convencer
de que tem prá mim um enorme valor

Se acaso algum dia apagar
do teu pensamento o meu amor
para não chorar e não mais penar
mando embora a saudade prá livrar-me da dor

Trem azul

João de Barro

U-uh U-uh!
Lá vai o trem azul
Embarquem meninas
Pro norte ou pro sul

Menina o meu coração
Tem muito lugar pois não tem lotação
É um trem que cabem dez ou cabem mil
Da estrada de ferro Central do Brasil

Menina o meu coração
Ao anda na linha nem tem estação
É um trem anarquizado como o quê
Que apita nas curvas só quando te vê

Uma jura que eu fiz

Noel Rosa, Ismael Silva e Francisco Alves

Não tenho amor
Nem posso amar
Pra não quebrar
Uma jura que fiz
E pra não ter
Em quem pensar
Eu vivo só
E sou muito feliz

Aquela que eu mais amava
Só pensava em me trair
Quando eu menos esperava
Partiu sem se despedir
Essa mesma criatura
Quis voltar mas eu não quis
E hoje cumprindo a jura
Vivo só e sou feliz

Um amor pra ser traído
Só depende da vontade

Você pensa que eu não vi

Hervé Cordovil e Roberto Martins

Você pensa que eu não vi Lili, Eu vi
Você pensa que eu não vi Lili, Eu vi
Eu vi mas não quero dizer
Com medo que a polícia vá me prender

Você é uma pequena engraçada
Só chega em casa atrasada
Enquanto a turma vai acordando
Você vai chegando, você vai chegando

Você troca a noite pelo dia
Ninguém sabe a sua moradia
Você é uma pequena encrocada
Não digo mais nada, não digo mais nada