

ACERVO EM PAUTA: AS EDIÇÕES DE PARTITURAS DO ACERVO PIXINGUINHA

<http://dx.doi.org/10.25091/S01013300201500030013>

VIRGINIA DE ALMEIDA BESSA

Composto por documentos pessoais, prêmios, fotos, recortes de jornais, depoimentos em áudio e cerca de mil conjuntos de partituras, muitas delas manuscritas, o Acervo Pixinguinha reúne o arquivo pessoal do compositor, organizado em sua residência a partir da década de 1940. Após a morte do músico, em 1973, o material foi preservado pela família, que no ano 2000 transmitiu sua guarda para o Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro. Nos últimos anos, o acervo vem sendo organizado e investigado por um grupo de músicos-pesquisadores contratados pela instituição, entre os quais figuram especialistas do choro e da obra de Pixinguinha em particular, como Bia Paes Leme, Anna Paes, Marcilio Lopes, Pedro Paes e os irmãos Pedro e Paulo Aragão, todos ligados à Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro. O trabalho dessa equipe já resultou na edição de quatro coletâneas de partituras pertencentes à coleção, todas publicadas em parceria com a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: *Pixinguinha na pauta* (2010), *Inéditas e redescobertas* (2012), *O Carnaval de Pixinguinha* (2014) e *Pixinguinha: outras pautas* (2014), as duas últimas contando também com a participação das Edições Sesc São Paulo.

O aspecto que mais chama a atenção nessas publicações é sua ênfase na atuação de Pixinguinha como arranjador. Com exceção de *Inéditas e redescobertas*, que reúne vinte composições para instrumento melódico solista (algumas jamais impressas, outras há muito publicadas, e hoje esquecidas), as demais coletâneas trazem arranjos de Pixinguinha para obras suas e de outros compositores, em orquestrações produzidas nos anos 1940 e 1950 para a indústria fonográfica e o rádio. *Pixinguinha na pauta* compila 36 arranjos escritos para a orquestra do programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*, transmitido semanalmente pela Rádio Tupi entre 1947 e 1952. As partituras publicadas

nessa coletânea são resultado da reunião dos manuscritos das partes cavadas¹ encontradas no Acervo Pixinguinha, já que o arranjador não tinha o hábito de escrever as grades orquestrais. No repertório constam obras de compositores brasileiros pertencentes à chamada “primeira geração de chorões”, atuantes nas três últimas décadas do século XIX e na primeira do XX, como Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Irineu de Almeida, Paulino Sacramento, entre outros menos conhecidos. Há ainda uma composição do então jovem Jacob do Bandolim, além de seis músicas do próprio Pixinguinha, entre elas um curioso concerto para bateria. A escolha desses 36 arranjos, entre os mais de trezentos preservados na coleção do músico, deveu-se à existência de gravações originais dos mesmos, as quais foram produzidas pela própria emissora em frágeis discos de acetato com base de vidro, como prova aos patrocinadores de que seus anúncios haviam sido devidamente inseridos no programa. Esses registros costumavam ser descartados logo após seu uso, mas alguns deles foram excepcionalmente guardados por um contrarregista da rádio. Embora boa parte desses discos tenha se perdido, cópias em fita encontram-se hoje preservadas no acervo da Collector’s.²

Logo após a publicação dessa primeira coletânea, foram descobertas na Coleção Jacob do Bandolim, pertencente ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), outras 32 gravações da orquestra do programa *O Pessoal da Velha Guarda*, das quais oito traziam arranjos de Pixinguinha para composições suas. Gravados em fitas de rolo pelo próprio Jacob diretamente do aparelho de rádio, esses registros ensejaram a publicação de *Pixinguinha: outras pautas*, que reúne 44 arranjos. Além dos 32 números musicais gravados, cujas partes cavadas foram todas preservadas no Acervo Pixinguinha, a coletânea traz mais onze orquestrações feitas pelo arranjador para sua própria obra, estas sem registro sonoro. A maioria foi criada para o programa *O Pessoal da Velha Guarda*, mas algumas foram escritas para outras ocasiões, como é o caso do famoso “arranjo sinfônico” de “Carinhoso”, composto em 1938 para a Rádio Mayrink Veiga. A publicação apresenta ainda o arranjo de “Careca não vai à missa”, uma resposta do compositor Manoel Joaquim Maria (que era manco) a um choro que satirizava sua condição física: “Capenga não forma”, do compositor (calvo) J. G. Flores Horta. As duas composições foram interpretadas pela orquestra do programa *O Pessoal da Velha Guarda*, mas apenas a última teve sua gravação preservada. Por interesse histórico, os editores acharam por bem publicar também a partitura da primeira.

Por fim, *O Carnaval de Pixinguinha* reúne as partituras de 25 arranjos produzidos pelo músico para a gravadora Sinter nos anos 1950, dos quais cinco nunca chegaram a ser gravados e vinte foram registrados em disco (oito no álbum *O Carnaval da Velha Guarda*, de 1955, e doze

[1] Cada uma das vozes ou instrumentos de uma composição, extraída da partitura (ou grade) e distribuída aos executantes.

[2] Empresa fundada em 1983 pelo radialista e colecionador José Manzo para disponibilizar ao público as gravações de sua coleção, formada por discos de 78 rpm e programas de rádio (www.collectors.com.br).

em *Assim é que é: Pixinguinha e sua banda em polcas, maxixes e choros*, de 1957). No repertório, constam sambas de grandes nomes do gênero, como Donga, João da Baiana, J. Cascata, Nássara e o próprio Pixinguinha, que assina três deles. Há também um grande número de polcas, choros e maxixes, dos quais três foram igualmente compostos por Pixinguinha. Cinco das partituras editadas nessa coletânea repetem números presentes nas duas anteriores, mas diferem deles por conta de sua orquestração mais enxuta.

Cada uma dessas publicações vem acompanhada de um encarte contendo textos em que os pesquisadores apresentam as obras editadas e seus autores, comentam os principais recursos empregados por Pixinguinha em suas orquestrações e explicam os critérios editoriais adotados pela equipe de revisores. Além disso, todas as gravações existentes foram disponibilizadas em formato digital (*streaming*) no site do IMS (www.ims.com.br), o que permite ao leitor escutar como os arranjos soavam. Se a divulgação dos textos e áudios dessas coletâneas tem um interesse público evidente e imediato, o mesmo não se pode dizer da edição de suas partituras. Afinal, qual é a importância da publicação do registro escrito de um repertório geralmente transmitido por meio da fonografia e reinterpretado, quase sempre, com novos arranjos?

Em primeiro lugar, como ressaltam os próprios pesquisadores responsáveis pela edição, as coletâneas vêm suprir uma lacuna no conhecimento da atuação de Pixinguinha como arranjador, servindo, portanto, como um instrumento para a construção e a preservação da memória do músico. De fato, embora seja hoje mais lembrado como compositor inventivo e instrumentista virtuoso, foi como arranjador que Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), apelidado Pixinguinha ainda criança, conquistou em vida sua celebridade. Em 1928, quando já era conhecido como flautista e líder do famoso grupo musical Oito Batutas, passou a compor arranjos para os primeiros discos elétricos gravados no Brasil, atuando na Odeon, na Parlophon e na Brunswick. No ano seguinte, tornou-se um dos mais renomados orquestradores da fonografia brasileira, contratado com exclusividade pela Victor, recém-instalada no país. Até meados dos anos 1930, as orquestras regidas por ele nessa gravadora (como a Victor Brasileira, o Grupo da Guarda Velha e os Diabos do Céu) acompanharam os cantores de maior destaque na cena musical brasileira, como Carmen Miranda, Francisco Alves, Vicente Celestino, Sílvio Caldas.

Ainda na década de 1930, além de atuar como regente e arranjador também na Columbia, começou a compor e reger arranjos orquestrais para o rádio, sendo contratado pela emissora Mayrink Veiga em 1937. Na segunda metade dos anos 1940, após um período de relativo afastamento do cenário musical, passou a figurar como um dos principais

atrativos da emissão radiofônica *O Pessoal da Velha Guarda*. Além de dirigir a orquestra do programa e assinar seus arranjos, Pixinguinha também tocava saxofone em famoso duo com o flautista Benedito Lacerda. Foi nessa época que ganharam força os discursos acerca da “brasilidade” de suas orquestrações, contrastada com o estilo americanizado e moderno de outros arranjadores brasileiros da época. Em 1952, Pixinguinha foi apontado pelo compositor nacionalista César Guerra-Peixe, em depoimento ao jornal paulistano *O Tempo*, como “o único orquestrador que dá força regional à nossa música”,³ ideia retomada em 1970 pelo maestro Júlio Medaglia, que identificou sua escrita orquestral ao processo de “formação de uma linguagem musical caracteristicamente brasileira”.⁴ Após sua morte, Pixinguinha continuou a ser lembrado por memorialistas e biógrafos como o responsável por “abrasileirar” as orquestrações de música popular.⁵

Apesar desses discursos, incessantemente repetidos, pouco se conhece de seu trabalho como arranjador. As raras investigações realizadas sobre esse tema basearam-se nos discos de 78 rotações gravados sob sua batuta nas décadas de 1920 e 1930, dos quais muitos chegaram até nós preservados em acervos públicos e coleções particulares.⁶ Quase nada se escreveu sobre as orquestrações produzidas por Pixinguinha para o rádio. Além disso, por mais que os fonogramas nos informem sobre alguns procedimentos empregados em suas orquestrações e revelem como estas soavam, eles não permitem avaliar a escrita do arranjador, o que exigiria uma transcrição fiel das partes de cada instrumento presente nas gravações, algo quase impossível diante das limitações intrínsecas aos fonogramas de 78 rotações e da perda de qualidade dos mesmos em função de seu desgaste físico ao longo do tempo. Disso deriva um segundo aspecto da edição dessas partituras: seu interesse musicológico. Para além de preservar e divulgar os arranjos de Pixinguinha, o objetivo das coletâneas é possibilitar seu estudo analítico, revelando detalhes da escrita do arranjador incessíveis quando se tem por fonte apenas as gravações. A edição em partitura se torna ainda mais relevante quando se leva em conta a inexistência, no Acervo Pixinguinha, das grades orquestrais, o que dificulta a análise dos manuscritos.

As primeiras avaliações musicológicas do material foram produzidas pela própria equipe de revisores do projeto. Em textos publicados nos encartes das coletâneas, Paulo Aragão aponta as inovações introduzidas por Pixinguinha na tradicional linguagem de orquestração para banda, sua principal influência. Ele destaca, por exemplo, o emprego característico da percussão, que não só ganhou maior variedade de timbres, incorporando instrumentos e ritmos oriundos do samba do Estácio e da Cidade Nova, mas também se tornou estrutural, compondo com bateria, piano e contrabaixo (e, muitas vezes, também vio-

[3] Citado em Cabral, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 190.

[4] Encarte do LP *Pixinguinha*. São Paulo: Abril Cultural, 1970 (Coleção História da Música Popular Brasileira), p. 12.

[5] Cf. Cabral, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*; Silva, Marília B. da; Oliveira Filho, Arthur L. de. *Pixinguinha: filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

[6] É o caso dos trabalhos de Aragão, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro, UNIRIO, 2001; e Bessa, Virginia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

lão e cavaquinho) a base rítmico-harmônica dos arranjos. Talvez tenha sido essa a principal qualidade identificada pelos críticos da época à “brasileiridade” de suas orquestrações. No acompanhamento, os outros naipes (metais, madeiras, saxofones e cordas) preenchem a base, realizando desenhos rítmicos, notas longas e contracantos, com grande variedade e equilíbrio. Outra característica importante é o manejo de timbres e texturas, a melodia sendo apresentada ora em blocos, ora em solos, ora passeando pelos diferentes naipes, numa rica paleta de cores. Tudo isso, afirma Aragão, revela que, longe de ser um arranjador puramente intuitivo ou espontâneo, como muitos querem crer, Pixinguinha tinha pleno domínio dos efeitos buscados.

Interessante notar que alguns desses procedimentos já podiam ser escutados nos arranjos produzidos por Pixinguinha para a indústria fonográfica nos anos 1920, 1930 e início dos 1940. Contudo, o confronto auditivo das gravações dessa fase com aquelas realizadas para a Sinter na década de 1950, ou com os registros sonoros das orquestrações de *O Pessoal da Velha Guarda*, revela que as primeiras soam curiosamente mais modernas, incorporando sonoridades novas para a época e dialogando com a música de seu tempo. Isso se torna ainda mais perceptível quando comparamos dois arranjos elaborados para a mesma canção — por exemplo, a marcha-rancho “Depois que você me deixou”, de Nassara e J. Cascata. A música foi originalmente gravada por Orlando Silva na Victor em 1940, e seu fonograma está disponível para audição on-line na Biblioteca de Música do IMS (ims.com.br). Quem costumava fazer os arranjos fonográficos para o célebre cantor era Radamés Gnattali, mas alguns elementos audíveis nessa gravação, como a reexposição instrumental da primeira parte em outra tonalidade e os desenhos melódicos realizados pelo flautim, levam a crer que seu arranjo foi feito por Pixinguinha, responsável pelas orquestrações de músicas de Carnaval na Victor até o início dos anos 1940. Em 1955, outro registro fonográfico da mesma canção foi realizado no disco *O Carnaval da Velha Guarda*, porém com um arranjo que parece mais antigo que o primeiro. A introdução da gravação original, caracterizada por efeitos harmônicos realizados sobre a base rítmica bem “balançada” formada por bateria, contrabaixo e sopros, foi substituída por outra mais contrapontística e de ritmo bem marcado, com ênfase na percussão. A modulação, que era praticamente uma “assinatura” dos arranjos fonográficos de Pixinguinha em sua primeira fase, não aparece na gravação da Sinter. Esta se caracteriza pelo contraponto realizado pela tuba (que realiza as “baixarias” características do choro) e pelo bombardino (que executa clichês típicos das bandas militares), contrastando com a condução predominantemente harmônica da gravação da Victor. A única semelhança entre os dois arranjos são os desenhos melódicos do flautim, que, embora não

apareçam na partitura editada pelo IMS, também figuram na gravação d' *O Carnaval da Velha Guarda*.

Observações semelhantes podem ser feitas em relação a outros sambas registrados nesse mesmo disco, como “Ai eu queria”, de Pixinguinha e Vidraça, originalmente gravado por Francisco Alves e Orquestra Típica Oito Batutas em 1928; “Adeus morena”, de Gastão Viana, lançado em 1932 na voz de Murilo Caldas com acompanhamento do Grupo da Guarda Velha; e “Gavião calçudo”, tema popular gravado em 1928 por Patrício Teixeira e Orquestra Típica Pixinguinha-Donga. Na época de seu lançamento, aliás, esta última gravação foi duramente criticada pelo jornalista Cruz Cordeiro, da revista *Phono-Arte*, que lamentou o fato de Pixinguinha “se deixar influenciar extraordinariamente pelas melodias e ritmos do jazz”.⁷ Para ele, “Gavião calçudo” mais parecia “um *fox-trot* que um samba. As suas melodias, os seus contracantos e mesmo quase que o seu ritmo, tudo respira música dos *yankees*”.⁸ De fato, a introdução da gravação lembra um *fox-trot*, a alternância entre cantor e sopros na primeira parte remete aos procedimentos das orquestras de *hot jazz*, e a frase-clichê entoada pelo saxofone tenor ao final dos quatro primeiros versos é marcadamente jazzística. Essas características, que revelam a escuta aberta de Pixinguinha, sensível nos anos 1920 e 1930 às diversas sonoridades que formavam o cadinho da música popular consumida no Rio de Janeiro, foram eliminadas no arranjo do disco da Sinter, que para ficar mais “brasileiro” incorporou elementos (sobretudo rítmicos, mas também de acompanhamento) do velho maxixe. É curioso notar ainda que, entre os arranjos mais ousados de *Pixinguinha: outras pautas*, destacam-se aqueles compostos nos anos 1920 e 1930, como “Lamentos”, datado de 1925, “Carinhoso”, de 1938, ou “Caprichoso”, do mesmo ano.

Essas impressões, que mereceriam ser confirmadas e aprofundadas num estudo mais rigoroso, nos levam a questionar o impacto na obra de Pixinguinha dos discursos produzidos sobre ele nos anos 1940 e 1950, especialmente após 1947, quando a emissão *O Pessoal da Velha Guarda* foi ao ar. Idealizado pelo radialista Almirante, um dos principais responsáveis pela construção de uma memória histórica da música popular brasileira,⁹ o programa tinha a finalidade de recuperar “músicas de tempos imemoriais”, “trazendo lembranças deliciosas de um tempo que já vai longe, de um tempo que pertence à juventude do Pessoal da Velha Guarda”,¹⁰ grupo de músicos que tinha em Pixinguinha seu principal expoente. O curioso, conforme já havíamos observado em trabalho anterior,¹¹ é que grande parte do repertório exibido pelo programa não pertencia à juventude de Pixinguinha, como sugeria a vinheta de abertura, mas remontava ao final do século XIX e aos primeiros anos do século XX, quando ele sequer havia nascido ou era ainda uma criança. Nesse sentido, é interessante notar o precoce

[7] *Phono-Arte*, n. 14, fev. 1929, p. 32.

[8] *Phono-Arte*, n. 14, fev. 1929, p. 32.

[9] Lima, Giuliana Souza de. *Almirante, “a mais alta patente do rádio”, e a construção da história da música popular brasileira*. São Paulo: Alameda, 2015.

[10] Nota de abertura do programa *O Pessoal da Velha Guarda*.

[11] Bessa, Virginia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 262-265.

“envelhecimento” do músico, que antes mesmo de completar cinquenta anos passou a ser associado com o “passado esquecido” da música brasileira, com as canções “do tempo de nossos avós”.

O programa também foi responsável pela identificação de Pixinguinha como um “maestro e instrumentador 100% brasileiro”,¹² sua escolha como arranjador do programa refletindo “o cuidado que temos para que ela [a música brasileira] não se desvirtue mais, não se *fox-trotize* mais, não se *boleize* mais”.¹³ Talvez tenha sido essa demanda por uma brasilidade que levou Pixinguinha a abandonar a escuta aberta das décadas anteriores e a se apegar, em seus arranjos, às sonoridades consideradas “autenticamente brasileiras” e identificadas a um passado musical pretensamente imune às influências estrangeiras. Sem menosprezar a riqueza dos arranjos produzidos por Pixinguinha para esse programa, que de fato revelam uma enorme habilidade em manejar os timbres da orquestra que ele tinha à disposição, parece-nos, numa primeira escuta, que eles não têm a mesma verve dos arranjos fonográficos produzidos nas décadas anteriores. Assim, além de possibilitar que as orquestrações de Pixinguinha sejam objeto de análise musical, a publicação de suas partituras subsidia ainda questionamentos no campo da nova musicologia histórica, a qual se interessa não apenas pelas características intrínsecas da linguagem musical, mas também por suas relações com os processos sociais e as construções discursivas de seu tempo.

Finalmente, a edição em partitura dos arranjos de Pixinguinha possibilita que eles sejam tocados e ouvidos em interpretações contemporâneas. Para tanto, os editores comprometeram-se a fornecer, a pedido dos interessados, as partes cavadas das orquestrações, já que somente as grades foram publicadas. Ainda com o propósito de ressaltar o valor artístico (e não apenas histórico) do material, o IMS criou a Orquestra Pixinguinha na Pauta. Reunindo trinta músicos sob a regência de Pedro Aragão, o conjunto realizou as primeiras audições públicas de alguns dos arranjos reunidos na primeira coletânea, por ocasião de seu lançamento, em 2010. A mesma proposta foi repetida em 2014, com *Pixinguinha: outras pautas*, e em 2015, com *O Carnaval de Pixinguinha*. Nesses espetáculos, buscou-se a maior fidelidade possível às sonoridades da época, num zelo interpretativo próximo ao da música de concerto, ainda que os instrumentistas tenham usufruído de certa liberdade que caracteriza a performance da música popular.

O interesse pela interpretação de arranjos históricos da música brasileira, especialmente entre os músicos de choro, não é algo novo. Em 1988, o cavaquinista Henrique Cazes organizou a Orquestra Brasília, mais tarde renomeada Orquestra Pixinguinha, para registrar em disco uma série de arranjos do compositor de “Carinhoso” editados em partitura pela Irmãos Vitale entre 1946 e 1949, mas que nunca

[12] Fala de Almirante no programa *O Pessoal da Velha Guarda* de 13 mar. 1948. Transcrição de Alexandre Dias, disponível em: <http://daniella-thompson.com>.

[13] Fala de Almirante no programa *O Pessoal da Velha Guarda* (sem data), citado em Paes, Anna. “Encontro de bambas”. In: *Pixinguinha na pauta*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; São Paulo: Imprensa Oficial 2010.

havia sido gravados.¹⁴ A novidade introduzida pelo IMS foi aliar a interpretação artística à divulgação do registro escrito desses arranjos, a fim de integrá-los ao repertório das orquestras de música popular. Essa, aliás, é uma tendência observada entre os praticantes de choro, que têm valorizado cada vez mais o registro escrito das performances históricas do gênero. Não por acaso, no mesmo ano de lançamento de *Pixinguinha na pauta* foram publicados em partitura os contracantos realizados por Pixinguinha ao saxofone em seu duo com Benedito Lacerda, transcritos pelos músicos Mário Sève e David Ganc a partir dos discos de 78 rotações gravados pela dupla entre 1946 e 1950 e dos registros sonoros do programa *O Pessoal da Velha Guarda*.¹⁵ Apontados por muitos estudiosos da música popular como um dos maiores exemplos da inventividade contrapontística e melódica de Pixinguinha, tais contracantos foram originalmente improvisados, não possuindo, portanto, qualquer registro escrito. Sua transcrição em partitura permite que os instrumentistas não só reproduzam as performances de Pixinguinha e Benedito Lacerda, mas também as analisem estilisticamente e, utilizando-as como modelo, improvisem seus próprios contracantos. Do mesmo modo, ao serem tomadas como objeto de estudo, as orquestrações de Pixinguinha registradas na pauta também pretendem inspirar compositores e arranjadores de música popular.

Em resumo, a publicação das partituras do Acervo Pixinguinha ilumina aspectos da trajetória e da obra do músico ainda pouco estudados. A começar pelas características de sua escrita como arranjador, a qual reúne elementos oriundos de diferentes tradições, das bandas militares às escolas de samba, passando pelas orquestras de salão. Ao mesmo tempo, as transformações ocorridas na linguagem orquestral do músico, que pouco a pouco foi abandonando as influências jazzísticas e os hibridismos idiomáticos em prol de uma brasilidade associada a certo passado musical, evidenciam o impacto que tiveram em sua obra as primeiras narrativas históricas sobre a música popular, divulgadas por Almirante no programa *O Pessoal da Velha Guarda*. Esses discursos influenciariam também a própria construção da memória do músico, transformado no principal depositário das tradições musicais brasileiras. Se, por um lado, as coletâneas do IMS parecem reforçar essa memória, reiterando a imagem de Pixinguinha como “pai do arranjo brasileiro”, por outro acabam por arrefecê-la, evidenciando os meandros de sua construção.

VIRGINIA DE ALMEIDA BESSA é doutora em história social pela USP.

[14] Trata-se da coleção de arranjos intitulada *Orquestra Brasília*, escrita para orquestra de salão.

[15] Sève, Mário; Ganc, David. *Choro duetos: Pixinguinha e Benedito Lacerda*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2010. Um segundo volume foi lançado em 2011.

Recebido para publicação
em 7 de outubro de 2015.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

103, novembro 2015

pp. 229-236
