UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES - ECA-USP
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS

ANA LÚCIA FERREIRA FONTENELE

Pixinguinha entre o velho e o novo:
os arranjos para orquestra popular (1947-1957)

São Paulo
2018

ANA LÚCIA FERREIRA FONTENELE

Pixinguinha entre o velho e o novo:
os arranjos para orquestra popular (1947-1957)

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro.

Área de concentração: Musicologia
Linha de Pesquisa: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Fontenele, Ana Lúcia Ferreira Fontenele

Pixinguinha entre o velho e o novo: os arranjos para
orquestra popular (1947-1957) / Ana Lúcia Ferreira
Fontenele Fontenele. -- São Paulo: A. L. F. F. Fontenele,
2018.

169 p. + CD ÁUDIO.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Marcos Câmara de Castro
Bibliografia

1. Música Popular 2. Choro 3. Arranjo I. Castro, Marcos
Câmara de II. Título.

CDD 21.ed. - 780

[illegible]

Ao meu pai Duílio de Menezes Fontenele (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Aos familiares e amigos pelo apoio e por perdoarem as minhas ausências.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro, como também aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Antonio Carrasqueira, Heloísa Valente e Paulo Tarso Salles.

À Profa. Dra. Anaïs Fléchet, do Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés da Université des Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, que me co-orientou durante o período em que estive na França.

As pesquisadores da mesma temática que contribuíram com seus trabalhos e informações extras a mim enviadas, Giuliana Lima, Anna Paes, Pedro Aragão, Alexandre Caldi e Paulo Aragão.

Aos entrevistados, em especial ao pesquisador Miguel Azevedo (Nirez), que muito me auxiliou na pesquisa dos fonogramas da discografia de Pixinguinha, como também de outros registros sonoros.

À Profa. Dra. Mércia Pinto pelas boas dicas.

Às instituições Fundação Biblioteca Nacional; Centro Cultura Banco do Brasil (RJ); ; Fundação Joaquim Nabuco (PE); Instituto Moreira Salles (RJ) e Casa do Choro (RJ), através das quais pude realizar consultas de forma presencial, como também em suas páginas na internet.

Às amigas que me ajudaram no processo de revisão da tese, Andréa Fontenele de Almeida e Ana Beatriz Barros Leal.

Às colegas do PPGMUS (ECA-USP) pelas boas trocas, Laura Dantas e Carolina Andrade.

RESUMO

A presente tese pretende demonstrar de que forma se deu a junção do velho com o novo nos arranjos de Pixinguinha para orquestra popular do período entre 1947 a 1957. Por um lado, observa-se a influência da musicalidade do princípio do gênero choro, como o tipo de orquestração derivada das bandas militares e a presença de subgêneros ligados a danças de salão europeias como a polca, o *schottisch*, entre outros. Por outro, encontram-se elementos musicais considerados modernos, os quais Pixinguinha já vinha incorporando-os na linguagem do choro. Dentre eles destacam-se a criação de vozes em contraponto à melodia principal, como também o uso de variações rítmicas ligadas ao samba dos seus primórdios e ao maxixe. Por meio do mapeamento dos elementos constituintes do tipo de musicalidade ligado ao princípio do choro e o seu diálogo com esses novos recursos, foi realizada a análise musical de quatro arranjos para orquestra popular criados por Pixinguinha nessa fase da sua carreira.

Palavras-chaves: musica popular urbana, choro, samba e arranjo.

ABSTRACT

This thesis intends to demonstrate how old and new were combined in Pixinguinha's arrangements for the Popular Orchestra in the period between 1947 and 1957. On the one hand, the influence of musicality is noted at the beginning of choro musical genre as the kind of orchestration coming from military bands and the presence of subgenres coming from European ballroom dances such as polka and schottisch among others. On the other hand, in such arrangements, we may find some musical elements considered modern and which Pixinguinha had already been incorporating into choro. Stand out among them the use of voice in contrast with the main melody as well as the rhythmic variations connected to the basics of samba and maxixe. Due to the mapping of constituent elements of musicality coming from choro basic rules and its connection with these new resources, a musical analysis of the four arrangements created for the Popular Orchestra by Pixinguinha during this phase of his career, was performed.

Keywords: urban popular music, choro, samba and arrangement.

ENTREVISTAS

Odette Ernest Dias (flautista e pesquisadora)
Henrique Cazes (cavaquinista e produtor musical)
Miguel Azevedo (Nirez) (pesquisador)
Jairo Severiano (pesquisador e produtor musical)
José Silas Xavier (pesquisador e produtor musical)

LISTA DE FIGURAS

Capítulo II

Figura 1 - Padrão rítmico do samba moderno (SANDRONI, 2012)	39
Figura 2 - Variação do padrão rítmico do samba moderno (SANDRONI, 2012)	39
Figura 3 - <i>Carinhoso</i> (Introdução)	46
Figura 4 - <i>Carinhoso</i> (Progressão harmônica/início)	46

Capítulo VI

Figura 5 - Trecho melódico (1) da polca AEQE (Comp. 5)	111
Figura 6 - Trecho melódico (2) da polca AEQE (anacruse do Comp. 22).....	111
Figura 7 - Padrão rítmico (1) da polca AEQE	112
Figura 8 - Fragmento melódico – divisão de trechos (Parte A e Final)	118
Figura 9 - Melodia e voz de contraponto da polca AEQE do LP da Sinter (LEME, 2010)	119
Figura 10 - Contraponto bombardino. Parte B. AEQE (PAES LEME, 2014b).....	120
Figura 11 - Melodia principal (flautas) e 2ª voz (clarinetas) da polca AEQE (LEME, 2010)	121
Figura 12 - Polca AEQE (Parte III)	122
Figura 13 - Voz de contraponto (1) (VIANNA e LACERDA 1949).....	124
Figura 14 - Frase final da Parte C (comp. 52-55) (VIANNA e LACERDA 1949) ..	124
Figura 15 - Padrão rítmico (2) da polca OGC de Pixinguinha. (CAZES e ARATANHA, 1989)	125
Figura 16 - Padrão rítmico da polca (3) OGC no arranjo original da série OBSB e no arranjo do LP <i>São Pixinguinha</i> (VIANNA, 1949 e BELLO DE CARVALHO, 1971)	125
Figura 17 - Parte do piano da polca GC (Comp. 8-14) (VIANNA e LACERDA, 1949)	127
Figura 18 - Introdução da polca GC (VIANNA e LACERDA, 1949)	128
Figura 19 - Polca <i>Atraente</i> de Chiquinha Gonzaga (Início) (ANNA e CARRILHO, 2018)	128
Figura 20 - Variações do motivo melódico da polca <i>Flor do Abacate</i>	130
Figura 21 - Polca <i>Flor do Abacate</i> (Compassos 13 a 15)	132
Figura 22 - Polca <i>Cercando Frango</i> (motivos)	134

LISTA DE TABELAS

Capítulo III

Tabela 1 - Gravações inéditas dos Discos 2 e 3 do LP <i>Chorando Callado</i>	67
Tabela 2 - Compositores do princípio do choro	70

Capítulo IV

Tabela 3 - Repertório do programa OPVG: compositores do princípio do choro .	79
Tabela 4 - Composições de Pixinguinha no programa OPVG	82
Tabela 5 - Músicas de Pixinguinha anteriores ao programa OPVG	84
Tabela 6 - Repertório da orquestra do programa OPVG: Outros compositores ...	85

Capítulo V

Tabela 7 - Arranjos de Pixinguinha (editados)	98
---	----

LISTA DE QUADROS

Capítulo VI

Quadro I - Análise Musical (Referencial Teórico)	116
Quadro II – Forma musical dos dois arranjos da polca AEQE.	121
Quadro III - Melodias com configuração métrica da polca (GC)	126
Quadro IV - Progressões harmônicas com o baixo em grau conjunto (GC)	127

LISTA DE ABREVIATURAS

LP – *Long Play*

CD – Compact Disk

PVG – Programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*

AEQE – Polca *Assim é que é*

GC – Polca *O Gato e o Canário*

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1 -	PIXINGUINHA: INFLUÊNCIAS, FORMAÇÃO MUSICAL E INÍCIO DA SUA ATUAÇÃO PROFISSIONAL	22
1.1	O GÊNERO CHORO E OUTRAS INFLUÊNCIAS	22
1.2	FORMAÇÃO MUSICAL	26
1.3	OS PRIMEIROS TRABALHOS PROFISSIONAIS	28
1.4	O GRUPO OS OITO BATUTAS E AS NOVAS INFLUÊNCIAS MUSICAIS	29
1.5	A ATUAÇÃO DE ARTISTAS NEGROS NA INDÚSTRIA DE ENTRETENIMENTO	31
2 -	A MÚSICA NO BRASIL MODERNO E OS ARRANJOS DA FASE COMERCIAL DA CARREIRA DE PIXINGUINHA	34
2.1	O SAMBA NO BRASIL MODERNO	35
2.2	O PAPEL DO ARRANJO	39
2.3	PIXINGUINHA COMO ARRANJADOR	41
2.4	CASO CARINHOSO (1937)	44
2.4	PIXINGUINHA E OS “OUTROS” ARRANJOS ORQUESTRAIS (1928-1941)	49
3 -	AS INICIATIVAS DE DIVULGAÇÃO E OS PRIMEIROS PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	52
3.1	A ATUAÇÃO DE PIXINGUINHA	54
3.2	INICIATIVAS GOVERNAMENTAIS	56
3.3	O PAPEL DE VILLA-LOBOS	58
3.4	OS PRIMEIROS PESQUISADORES.....	61
3.5	RELANÇAMENTO DE FONOGRAMAS	62
3.6	RELANÇAMENTO E REGRAVAÇÕES DO REPERTÓRIO DO PRINCÍPIO DO CHORO	64
	3.6.1 Os LPs <i>Chorando Callado</i>	64
	3.6.2 A série <i>Princípios do Choro</i>	68
3.7	INVENTÁRIO DO PRINCÍPIO DO CHORO	69

4 -	A ATUAÇÃO DE ALMIRANTE E PIXINGUINHA NA CONDUÇÃO DO PROGRAMA O PESSOAL DA VELHA GUARDA	74
4.1	ALMIRANTE E O PROGRAMA RADIOFÔNICO O PESSOAL DA VELHA GUARDA	75
4.2	OS ARRANJOS PARA A ORQUESTRA DO PROGRAMA RADIOFÔNICO O PESSOAL DA VELHA GUARDA	78
	4.2.1 O repertório tradicional do princípio do choro	79
	4.2.2 As composições de Pixinguinha	81
	4.2.3 As outras músicas do programa radiofônico PVG	84
4.3	A ORQUESTRA UTILIZADA POR PIXINGUINHA	87
4.4	A PUBLICAÇÃO DOS ARRANJOS DE PIXINGUINHA	89
4.5	O MOVIMENTO “O PESSOAL DA VELHA GUARDA”	91
5 -	OUTROS ARRANJOS DE PIXINGUINHA PARA ORQUESTRA POPULAR E PEQUENOS GRUPOS (1947-1957)	94
5.1	PIXINGUINHA ENTRE O VELHO E O NOVO	94
5.2	OS ARRANJOS DO ACERVO DA BIBLIOTECA NACIONAL	96
5.3	OS ARRANJOS PARA PEQUENOS GRUPOS	101
	5.3.1 LP <i>A Velha Guarda</i>	102
	LP <i>Assim é que é... Pixinguinha e Sua Banda em polcas, maxixes e choros</i>	103
6 -	ANÁLISE MUSICAL DE TRÊS ARRANJOS DE PIXINGUINHA PARA ORQUESTRA POPULAR E PEQUENOS GRUPOS.....	106
6.1	A TEORIA DAS TÓPICAS MUSICAIS E O CONTEXTO BRASILEIRO	109
	6.1.1 A tópica “brejeiro”	109
	6.1.2 A tópica “época de ouro”	111
6.2	A TEORIA DAS TÓPICAS MUSICAIS E O DISCURSO MUSICAL	113
6.3	ANÁLISE MUSICAL	116
	6.3.1 A polca <i>Assim é que</i>	117
	6.3.2 A polca <i>O Gato e o Canário</i>	122
	6.3.3 A polca <i>Flor do Abacate</i>	129
	6.3.4 A polca ligeira <i>Cercando Frango</i>	132
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136
	APÊNDICES	148

ANEXOS	161
CD – ÁUDIO	169

INTRODUÇÃO

O presente projeto pretende observar os arranjos de Pixinguinha para orquestra popular realizados, entre os anos de 1947 a 1957, na fase madura da carreira. Tais arranjos retratam o tipo de musicalidade¹ que caracterizava o período de formação da música popular urbana, no Brasil, no final do século XIX e início do século XX. Nesse período, surgiram práticas musicais que consolidaram o choro e o samba carioca nas suas fases iniciais. Por meio desses arranjos instrumentais, Pixinguinha resgatou referências dos contextos sociais e musicais que permearam a sua formação musical.

Dentre os principais arranjos para a orquestra popular da época encontram-se os produzidos para o programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*, apresentado e produzido pelo cantor e radialista Almirante, na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, de 1947 a 1952. Na mesma época, de 1946 a 1951, foram editados alguns arranjos da série *Orquestra Brasília*, pela Irmãos Vitale Editores. Esses arranjos foram realizados para músicas compostas por Pixinguinha e Benedito Lacerda e interpretadas por ambos na dupla que formaram em 1946.

Um total de cem arranjos produzidos por Pixinguinha para o programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*² foi lançado em duas séries de partituras nos anos de 2010 e 2014, com o apoio do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, pelo SESC e Imprensa Oficial de São Paulo. Na ocasião do lançamento dessas partituras, alguns arranjos foram interpretados pela orquestra *Orquestra Pixinguinha na Pauta*, arregimentada para esses dois momentos específicos.

Os arranjos da série *Orquestra Brasília* fizeram parte das diversas atividades previstas para a dupla, surgida em 1946, integrada por Pixinguinha, como compositor e saxofonista, e pelo flautista Benedito Lacerda. O contrato da dupla envolveu também o lançamento de álbuns de partituras com as melodias e harmonias dos choros, pela Irmãos Vitale Editores, além da gravação de 17 discos

¹ O termo musicalidade, numa perspectiva ligada à etnomusicologia, envolve aspectos que, segundo Mukuna (2008, p.13), vão além do estudo dos aspectos musicais, “enquanto seu objetivo é de contribuir para a compreensão de seus criadores, os seres humanos”.

² *Pixinguinha na Pauta* (PAES LEME, 2010) e *Outras Pautas* (PAES LEME et al., 2014a).

duplos de 78 rpm, pela gravadora RCA-Victor, no período de 1946 a 1950 (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1998). Em 1988 (CAZES e ARATANHA, 1989) e em 1996 (CAZES, 1996)³ foram gravados dois CDs, pela gravadora Kuarup, que recuperaram e registraram cerca de dezesseis arranjos da série *Orquestra Brasília*.

Além dos arranjos citados, também foram observados os arranjos para pequenos grupos realizados no período de 1955 a 1957, de dois LPs, dos sete lançados pela gravadora Sinter. Tais gravações se deram em função do sucesso do grupo recém-formado por Pixinguinha: o grupo *A Velha Guarda*, durante o I e II Festival da Velha Guarda em São Paulo, em 1954 e 1955. Nesses discos foram gravados, tanto os choros de autoria de Pixinguinha, músicas de compositores do princípio do choro, como também os sambas compostos por Pixinguinha em parceria com Donga e João da Baiana.

Além da releitura de músicas de compositores das primeiras gerações do choro no Brasil, e das composições próprias criadas nesse clima musical do princípio do choro, os arranjos para orquestra popular dessa fase da carreira de Pixinguinha refletem outros dois aspectos ligados ao próprio estilo de choro criado e executado por Pixinguinha. Essas características descritas a seguir, estão presentes em algumas fases da carreira de Pixinguinha e são ressaltadas na fase madura da sua carreira.

O primeiro aspecto que se destaca nessa fase de criação de Pixinguinha, tanto como intérprete como compositor, é a utilização de contrapontos, aparentemente improvisados, de caráter mais harmônico, realizados, em geral, pelas vozes mais graves. Uma das manifestações mais fortes dessa tendência foram as criações de Pixinguinha ao saxofone para as interpretações da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda, a partir de 1946.

O segundo aspecto concentra-se nas renovações no âmbito da instrumentação por meio de um tratamento diferenciado dado às seções rítmico-harmônicas da orquestra popular, como também na recriação de ambientes de criação e de convivência entre músicos e público, ambientes esses similares aos vivenciados nas primeiras fases da sua carreira como músico e líder de grupos

³ Este CD, de 1996, foi relançado em 2005, pela gravadora Biscoito Fino.

musicais. Em alguns arranjos realizados para o Programa *O Pessoal da Velha Guarda* Pixinguinha apropria-se de uma estética musical antiga, por exemplo, na interpretação de subgêneros do princípio do choro, como a polca, transformados em maxixe.

Desde as primeiras décadas da sua atuação como músico, compositor e arranjador, Pixinguinha pôde demonstrar em seus arranjos para os diversos grupos instrumentais dos quais liderou, o legado musical da época do princípio do choro e das bandas militares, além de incorporar características musicais da música estrangeira. Isso se deu desde meados da década de 1910 até o início da década de 1940, período no qual Pixinguinha atua no circuito comercial da indústria do disco, nos programas de rádio, em locais de entretenimento da cidade do Rio de Janeiro, como também durante o período em que esteve em viagens nacionais e internacionais realizadas com o grupo *Os Oito Batutas*.

Pixinguinha também foi influenciado por práticas musicais afrodescendentes como o batuque e a umbigada, entre outros tipos de expressões musicais coletivas. Alguns músicos descendentes das chamadas tias baianas participaram das práticas dos sambas surgidos no contexto da Casa da Tia Ciata. Dentre eles, destacam-se João da Baiana, Donga e Pixinguinha, que ali praticavam o samba vindo da Bahia e renovado na cidade do Rio de Janeiro (MENEZES BASTOS, 2005; MOURA, 1983).

Nessa perspectiva, destaca-se a atuação de Pixinguinha como o resultado de uma história de vida peculiar. O compositor conviveu desde a sua infância com figuras significativas no âmbito do choro praticado na passagem do século XIX para o início do século XX, época na qual se praticavam os ritmos advindos das danças de salão europeias. Cresceu em uma época de sedimentação dos gêneros musicais brasileiros como o samba, o choro e a música de Carnaval, praticada inicialmente como música instrumental para pequenas bandas de sopros. E também absorveu influências da música internacional, não apenas por meio das orquestrações das *jazz bands*, presentes no Brasil desde 1917⁴, como também a partir dos acompanhamentos orquestrais da música americana cantada.

⁴ Segundo Ferreira (2005, p.60), esse repertório de *jazz bands* americanas chegavam no Brasil através da música impressa e discos e continuou influenciando a música brasileira até a década de 1940.

A presente pesquisa parte da hipótese de que, apesar dos diversos diálogos com gêneros musicais variados, como, por exemplo, o *jazz*, na fase em que esteve produzindo arranjos de cunho comercial, Pixinguinha revisita, principalmente na fase madura da sua carreira, a musicalidade praticada no Brasil desde o final do século XIX e início do século XX. Nessa perspectiva, serão observados aspectos diversos na produção de Pixinguinha que irão de certa forma responder aos questionamentos surgidos a partir da hipótese lançada pela presente tese. Tais questões concentram-se a partir do diálogo estabelecido por Pixinguinha, entre elementos musicais considerados novos por ele inseridos na linguagem do choro da sua época, e a sua ligação com o estilo do choro do seu princípio, momento no qual as danças de salão foram adaptadas ao contexto musical e interpretativo brasileiro.

Para tanto, nosso referencial teórico terá como base alguns trabalhos relativos a mediações no contexto da produção da música popular urbana no Brasil (TRAVASSOS, 2003b; VIANNA, 2007; BRAGA, 2001). Tal perspectiva tem sido abordada em publicações que discorrem sobre as mediações ocorridas, tanto em torno do samba, nas décadas de 1930 e 1940, como também em período anterior, época do surgimento dos primeiros gêneros de música popular urbana na cidade do Rio de Janeiro, desde o final do século XIX e início do século XX (TRAVASSOS, 2003a; MACHADO, 2007; WISNIK, 1983).

Para Travassos (2003b), na cidade do Rio de Janeiro, as mediações ocorriam entre músicos de camadas sociais diferentes nas casas de editoras de partituras, nas antessalas dos cinemas e no teatro musicado, como também entre músicos dos meios erudito e popular. Um exemplo desses tipos de encontros, foram os ocorridos na casa do pai de Pixinguinha, onde estavam presentes músicos de outras classes sociais, entre eles Villa-Lobos.

Posteriormente, tais encontros se ampliaram com a rede de pessoas ligadas à nascente indústria do entretenimento e no ambiente boêmio na cidade do Rio de Janeiro. A partir da década de 20, tais mediações ocorreram entre artistas populares e intelectuais burgueses. Segundo Travassos (2003b, p. 15), “por suas posições nessas redes, alguns desempenharam o papel de mediadores que atravessaram fronteiras entre os ambientes culturais hierarquicamente ordenados das sociedades de classes”.

Um outro aspecto, ainda no contexto da modernidade, refere-se a pesquisa histórica em música no âmbito criação de ambientes e padrões que remontam práticas musicais do passado. Para Hobsbawm (1997, p.10), na *Introdução* do livro *A invenção das tradições*, tais iniciativas são consideradas como:

Reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a ‘invenção da tradição’ um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea.

O autor aponta ainda para uma perspectiva que seria “a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais”. A possibilidade de surgimento de uma “linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas” (HOBBSAWM, 1997, p. 14). Tal tendência foi vivenciada por Pixinguinha, como também por toda a equipe de músicos, no processo de criação e execução de arranjos para o programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*, idealizado pelo produtor e radialista Almirante, no período de 1947 a 1952 na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, a partir da apropriação e releitura, principalmente, do repertório ligado ao choro do final do século XIX e princípio do século XX, entre outros gêneros musicais como, por exemplo, a música carnavalesca do início do século XX.

Tais referenciais irão apoiar as formulações teóricas da tese nas abordagens ligadas aos processos sociais que envolvem a profissionalização de Pixinguinha, como também a sua trajetória na fase madura da sua carreira. Como afirmado anteriormente, nesse período (1947-1957) Pixinguinha, além da utilização de outros recursos, realiza uma espécie de “releitura” de gêneros musicais do princípio da música popular urbana do Brasil, principalmente do princípio do choro.

Para a análise de dados, tanto da fase antiga do repertório musical do choro, quanto das práticas sociais dessa época, envolvidas na construção dessa espécie de “recomposição”⁵ de um passado musical, serão elencadas algumas publicações de cunho historiográfico, como as coletâneas de gravações das fases mecânica e

⁵ Termo utilizado por Oliveira (2008, p.24), relacionado a iniciativas de Mário de Andrade no projeto modernista ligado à música por ele sugerido.

elétrica de gravações, como também o lançamento de partituras e gravações contemporâneas de obras de compositores pouco veiculados na atualidade (XAVIER, 1981, CARRILHO e PAES, 2003 e, HIME, 2002).

Com o intuito de propiciar uma análise contextualizada dos arranjos orquestrais criados por Pixinguinha no período citado foi utilizado ainda um referencial teórico ligado à Teoria das Tópicas aplicada ao contexto da música popular brasileira (PIEIDADE, 2007, 2011, 2012 e 2013). Essa teoria aborda os elementos do discurso musical na medida em que ressalta a expressividade do sentido musical. Introduzida por Ratner (1980), a Teoria das Tópicas Musicais articula elementos das unidades musicais com figuras da retórica musical (PIEIDADE, 2006). Essas unidades musicais, segundo Piedade (2006, p.12) “são atribuídas de qualidade ou *éthos*, isto por meio de convenção cultural (diga-se histórica e tácita)”. Os aspectos ligados à semiótica musical foram utilizados na parte relativa à análise musical dos arranjos de Pixinguinha para orquestra popular

No Capítulo 1 será observado o processo de formação e aprendizado musical de Pixinguinha, suas primeiras influências musicais e experiências profissionais como músico e compositor no âmbito da música popular brasileira urbana. Neste capítulo, também foi ressaltada a sua convivência com músicos da geração anterior no âmbito do choro, como também com os descendentes da comunidade negra na região nomeada como Pequena África, no Rio de Janeiro,

No Capítulo 2 será observado o ambiente social e musical da fase elétrica de gravação, período no qual Pixinguinha se estabelece como um dos principais arranjadores da indústria do disco no Brasil, no meio radiofônico. Serão observados aspectos como o estabelecimento do samba moderno e o papel do arranjo na música popular brasileira de cunho comercial, além da influência da música estrangeira nesse processo.

No Capítulo 3 foram abordadas as iniciativas de preservação e divulgação de gêneros musicais como o choro e o samba carioca nos seus primórdios. Tais iniciativas aconteceram a partir do trabalho e das publicações de alguns pesquisadores e também por meio da divulgação de tal repertório em programas radiofônicos, desde o final da década de 40.

No mesmo capítulo foram observadas outras iniciativas de retomada dessa perspectiva de preservação da música popular brasileira. Entre elas, destacam-se o relançamento e as releituras de gravações originais e interpretações contemporâneas em coletâneas ligadas ao repertório do princípio do choro.

Como forma de contextualizar os arranjos de Pixinguinha para orquestra popular, objeto principal da presente pesquisa, foi realizado ao final do Capítulo 3 um inventário do choro do final do século XIX e início do século XX, a partir de dados de coletâneas lançadas desde a década de 80. Para a abordagem desse tema foram utilizadas entrevistas⁶ com músicos e pesquisadores que participaram de forma direta dos processos de produção e gravação dos discos (LPs e CDs) das séries *Chorando Callado* (XAVIER, 1981), *Memórias Musicais* (HIME, 2002) e *Princípios do Choro* (PAES e CARRILHO, 2003).

O Capítulo 4 aborda a trajetória de Almirante, considerado como a maior patente do rádio brasileiro, principalmente, como pesquisador e produtor de programas radiofônicos. Maior destaque foi dado ao seu trabalho junto ao programa de rádio *O Pessoal da Velha Guarda*, e os desdobramentos dessa iniciativa com o movimento em torno dos integrantes do grupo *A Velha Guarda*. A atuação de Pixinguinha como arranjador do referido programa também foi detalhada no presente capítulo.

No Capítulo 5 foram observados outros arranjos de Pixinguinha para orquestra popular presentes no acervo da Biblioteca Nacional, entre eles a série de arranjos *Orquestra Brasília*. Nesse acervo constam também outros arranjos para orquestra popular e canto, os quais, juntamente com a série *Orquestra Brasília*, compõem o repertório de dois CDs produzidos por Henrique Cazes e Mário de Aratanha em 1988 e 1996. Além desses arranjos, também foi destacado o repertório que integra dois discos da gravadora Sinter, de 1955 e 1957, para os quais Pixinguinha realizou arranjos para pequenos grupos.

⁶ Para as entrevistas não foi adotado um modelo único de perguntas pelo fato de as abordagens junto aos entrevistados não estarem relacionadas a uma questão única, e sim de uma temática com a qual os mesmos estiveram, ou estão envolvidos. Na presente tese foram relatadas algumas citações indiretas das falas dos entrevistados.

No Capítulo 6 foram analisados alguns arranjos instrumentais para orquestras populares e pequenos grupos citados nos capítulos anteriores (5 e 6). Como parte da metodologia adotada para as análises foi utilizada a Teoria das Tópicas, proposta por Ratner (1980), adaptada ao contexto da música brasileira a partir das proposições de Piedade (2007; 2013), além de outros critérios mais ligados a análise da música tonal. Também foram feitas análises comparativas de alguns arranjos por meios das suas versões para orquestra popular e para pequenos grupos.

Por fim, destacamos a relevância musicológica da presente pesquisa, pelo fato de discutir e colocar em voga a produção criativa de Pixinguinha da fase madura da sua carreira. Apesar do vasto material disponível, como as gravações e publicações dos arranjos, tal fase da carreira do compositor tem sido pouco explorada em publicações acadêmicas.

Como afirmado acima, os arranjos realizados para orquestra popular, no período de 1947 a 1957, revelam, além das características da própria linguagem musical de Pixinguinha⁷, o gênero choro derivado de subgêneros ligados às danças de salão europeias, como a polca, o *schottisch*, a valsa, dentre outros.

O objetivo da presente tese concentra-se em ressaltar a produção criativa de Pixinguinha nesse período, fase na qual o compositor realiza arranjos mais simples, quando comparados aos arranjos de fases anteriores da sua carreira, como os realizados para serem interpretados por cantores e cantoras da considerada “época de ouro” da música popular brasileira (GIRON, 1997).

Parte da abordagem da presente tese refere-se a sonoridade presente no princípio do choro no Brasil. Para tanto destaca-se a análise do processo de produção de discos, como por exemplo a série de três LPs, de 1981, produzida por José Silas Xavier. Tal disco, além de um documento sonoro, pois apresenta em um dos LPs um repertório de gravações originais, constitui-se em um exemplo de performance musical de certa forma histórica e artística, através dos registros

⁷ Dentre as principais características introduzidas por Pixinguinha ao gênero choro e mais especificamente, através dos seus arranjos para orquestra popular destacam-se a presença de elementos modernos ligados a articulação melódica e rítmica, como também aspectos relativos a orquestração e instrumentação (MCCANN, 2004, PAES, 2012, LIMA, 2014).

contemporâneos de muitos desses choros antigos executados por músicos residentes em Brasília.

O disco citado acima, intitulado *Chorando Callado*, um disco brinde de final de ano, lançado pela Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil (FENAB), me foi apresentado por um amigo, funcionário do Banco do Brasil, no momento em que eu estava descobrindo sonoridades que auxiliaram a minha trajetória como compositora de canções populares. Naquele momento, a audição do choro “vestido” por esse tipo de sonoridade, mais antiga, me fascinou. Esses sons me fizeram dar alguns passos importantes, como ir a Brasília estudar flauta com a musicista e pesquisadora Odete Ernest Dias, intérprete de boa parte das músicas presentes em dois dos LPs que compõem a série.

Essa semente permaneceu guardada e após caminhos diversos no meu processo de formação e profissionalização como compositora e professora em um curso superior de música⁸ retorno a essa memória musical e afetiva, com a qual tanto me identifico. No processo de construção da presente tese pude conviver com o objeto da pesquisa, não somente com critério metodológico necessário a demonstração de uma tese, como também vivenciar tal musicalidade de uma forma mais profunda, na medida em quem que tornei-me uma “quase instrumentista” do choro.

Por fim, destaco ainda a participação como monitora de um curso de curta duração sobre música popular brasileira na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, em 2006, ministrado pelo compositor e arranjador Roberto Gnattali. Nesse ano eu atuava como professora substituta naquela instituição e a participação no referido curso foi de extrema importância pra mim. Naquele momento, apesar estar atuando em outra área de pesquisa na música, tive a oportunidade de me remeter às mesmas práticas musicais citadas acima.

⁸ A autora é docente do Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Acre (UFAC), desde 2008.

CAPÍTULO 1 PIXINGUINHA: INFLUÊNCIAS, FORMAÇÃO E INÍCIO DA SUA ATUAÇÃO PROFISSIONAL.

A presente pesquisa busca demonstrar que, apesar dos diversos diálogos com gêneros musicais variados, como por exemplo o *jazz*, Pixinguinha foi influenciado pela musicalidade praticada no Brasil desde o final do século XIX, época do surgimento do gênero do choro. Tal musicalidade surgiu desde que aqui chegaram as danças de salão vindas da Europa como a polca, o *schottisch* e a mazurca, entre outras.

Essa influência foi preponderante dentre as práticas musicais vivenciadas por Pixinguinha e seus amigos músicos, tanto na fase em que esteve atuando no circuito comercial da produção musical, e, de forma mais evidente, na fase madura da sua carreira. No período de 1947 a 1959, Pixinguinha atuou como saxofonista na dupla com o flautista Benedito Lacerda e como instrumentista e arranjador no programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda* e nos LPs gravados pela gravadora Sinter.

1.1 O GÊNERO CHORO E OUTRAS INFLUÊNCIAS

O gênero choro, considerado como uma "forma de tocar" ou, como afirmado anteriormente, um estilo "brasileiro" de execução das danças de salão advindas da Europa, constituiu-se no primeiro gênero de música instrumental brasileira (ARAGÃO, 2013). Uma ordem social composta por pessoas que frequentavam os salões desde o Brasil Império e início da República, as moças e moços de classe média que aprendiam o piano e os músicos de classes sociais mais baixas contribuíram para a formação da nossa tradição musical. Machado (2007, p. 21) considera tais fenômenos como uma "mediação cultural" derivada desse fenômeno de "trânsito ou troca entre opostos".

Os primeiros representantes que se destacaram por sua produção como compositores e intérpretes desde a época das danças de salão foram considerados como pioneiros do gênero choro. Entre eles, destacam-se o compositor Henrique

Alves de Mesquita, Joaquim Callado, Viriato Figueira, o compositor belga M.A. Reichert⁹, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga.

Nesse processo de caldeamento cultural, a polca foi o gênero que mais se abrigou. Chegada ao Brasil por volta 1844, essa dança de salão originária da Boêmia, de ritmo binário marcante, se fez presente tanto em bailes tradicionais, inclusive no Carnaval, como também obteve outros temperos quando levada às festas, por exemplo, do Bairro Cidade Nova, no centro do Rio de Janeiro. Foi, portanto, um gênero musical que circulou entre as diversas classes sociais.

Tanto Nazareth como Viriato Figueira (flautista) contemporâneo de Joaquim Callado e Patápio Silva compuseram polcas de certo modo tão sofisticadas que desafiavam a possível fronteira entre o popular e o erudito. Machado (2007) cita um diálogo entre polcas compostas por Viriato Figueira como *Caiu não disse?* dirigida em uma espécie de disputa musical a Ernesto Nazareth que respondeu com a polca *Não caio n'outra!* Esse embate indicava, segundo Tinhorão (1991, p.15) “a preocupação virtuosística dos solistas chorões de introduzirem passagens (modulações) imprevistas na tentativa de “derrubar” os acompanhadores”.

Nesse contexto, destaca-se ainda o surgimento do tango brasileiro como um gênero híbrido que, segundo Severiano (2013), foi criado por Henrique Alves de Mesquita¹⁰ a partir da “mistura” da *habanera* e do tango espanhol com elementos da polca e do lundu. Ernesto Nazareth foi quem melhor sistematizou esse gênero em um momento no qual, segundo Machado (2007, p. 40), “os gêneros sincopados já se encontravam decantados na cultura musical brasileira”.

A utilização da síncope atua como quebra de previsibilidade métrica¹¹ presente em gêneros derivados da polca, como o tango brasileiro, por exemplo, na música de Nazareth. Tal característica foi ressaltada, tanto por Mário de Andrade,

⁹ Compositor belga que chegou ao Brasil na segunda metade do século XIX, convidado por D. Pedro II, para atuar como músico da corte (SEVERIANO, 2013, p. 36).

¹⁰ Segundo Tinhorão (1991, p.16) o tango brasileiro foi lançado em 1871 por Henrique Alves de Mesquita “como abrigamento dos tangos espanhóis e franceses trazidos ao Rio por companhias de teatro musicado europeu”.

¹¹ Com relação à presença da síncope na música europeia, segundo Machado (2007), ela acontecia dentro da previsibilidade métrica de cada compasso, já na música brasileira a síncope acontecia, por exemplo, no samba numa série rítmica de dois compassos binários.

como pelo pianista Arthur Rubinstein ao ouvir as interpretações de Nazareth quando da sua estadia no Rio de Janeiro, no período de 1918 a 1920 (MACHADO, 2007).

Nesse contexto, a partir da segunda metade do século XIX, as músicas praticadas nos salões desde o tempo do Brasil Império foram sendo adaptadas a um grupo instrumental chamado de “conjunto de pau e corda” por pessoas de classes populares e em locais diversos da cidade do Rio de Janeiro. Se nos salões a música era executada por pianistas e por bandas de coreto, nos bairros de subúrbio e no centro da cidade esses gêneros, que logo se incorporaram ao choro, eram executados pelo violão, flauta e cavaquinho.

Travassos (1997) aponta que tais diálogos entre práticas musicais de diferentes classes sociais, também ocorreram na Europa, na qual gêneros musicais comuns ao âmbito das classes burguesas, executados nos salões, passam transitar nos meios populares em um processo de “apropriação”. Tal fenômeno se deu no Brasil nos diálogos entre a modinha e o lundu, como apontado, segundo a autora (1997, p. 181), por Mário de Andrade (1980)¹² com relação às modinhas imperiais. No âmbito do gênero choro, tais influências configuraram-se por meio de interpretações “abrasileiradas” das danças de salão europeias como a polca, a valsa e o *schottisch*, entre outras.

Além do choro derivado das danças europeias, as manifestações musicais vivenciadas por Pixinguinha, por seus irmãos e amigos músicos dialogavam também com outros tipos de manifestações musicais presentes em outros contextos que caracterizaram o modo de vida do carioca. Dentre elas, destaca-se a música praticada no contexto da religiosidade dos afrodescendentes, que propiciaram o surgimento de gêneros embalados pelo movimento corporal, como o lundu, o maxixe e o samba, como também o carnaval brasileiro dos antigos ranchos e dos blocos de rua.

Segundo Silva (1978), na primeira década do século XX, a religiosidade era vivenciada no âmbito das classes populares por meio do catolicismo popular e nos terreiros do candomblé e, mais tarde, da umbanda. Para a autora (1978, p.111), nesse clima religioso várias práticas se fazem presentes, como o culto aos santos

¹² ANDRADE, Mário de. **Modinhas Imperiais**. 2ª ed. Belo Horizonte: Martins/Itatiaia, 1980.

populares, divindades e entidades, forças da natureza e às almas. Nessa perspectiva os crentes recorrem “às devoções domésticas, fazem-se e pagam-se promessas, usam-se medalhas, amuletos, patuás e guias”.

Para Silva (1978, p. 116), a cidade do Rio de Janeiro “já nasceu rica em contrastes”. É um local no qual “o arcaico é atualizado” e “o novo, incorporado”. Segundo Roger Bastide¹³, apud Silva (1978, p.116):

O sociólogo que estuda o Brasil não sabe mais que sistema de conceitos utilizar. Todas as noções que aprendeu nos países europeus ou norte-americanos não valem aqui. O antigo mistura-se com o novo. As épocas históricas emaranham-se umas nas outras. Os mesmos termos como ‘classe social’ ou ‘dialética histórica’ não têm o mesmo significado, não recobram as mesmas realidades concretas. Seria necessário, em lugar de conceitos rígidos, descobrir noções de certo modo líquidas, capazes de descrever fenômenos de fusão, ebulição, de interpretação, noções que se modelariam conforme uma realidade viva, em perpétua transformação. O sociólogo que quiser compreender o Brasil, não raro precisa transformar-se em poeta.

Segundo Severiano (2013, p.69), “o samba não existiria se antes não tivessem existido as múltiplas formas de samba folclórico, práticas das rodas de batuque”. Nesse contexto, as comunidades de negros lideradas por tias baianas, entre elas a Tia Ciata, segundo Moura (1983, p. 94), “organizavam-se politicamente, em seu sentido extenso, a partir dos centros religiosos e das organizações festivas”. Para o autor (1983, p. 96), a Tia Ciata é “relembrada em todos os relatos do surgimento do samba carioca e dos ranchos”.

Moura situa o espaço da casa da Tia Ciata como “um local de afirmação do negro”, no qual:

Era necessário aprender a se relacionar de alguma maneira com os brancos, ter aliados, conhecer gente de outras classes, como os jornalistas pioneiros que cobriam nas páginas secundárias dos jornais os acontecimentos das ruas que ganhavam algum destaque nas proximidades do carnaval. Os brancos das elites não eram vistos como inimigos, nem claramente responsabilizados pela escravidão... Podiam aparecer, era gente de que um negro podia se valer em caso de precisão (MOURA, 1983, p. 100-101).

O autor destaca ainda que nesse ambiente da casa da Tia Ciata, tocavam-se sambas de partido alto entre os mais velhos e quando apareciam músicos

¹³ BASTIDE, Roger. **Brasil** - Terra de Contrastes. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

profissionais a música instrumental era executada (MOURA, 1983, p. 101-102). Muitos desses músicos integraram a primeira geração de descendentes das tias baianas na cidade do Rio de Janeiro. Entre eles, destacam-se algumas das grandes figuras do meio musical carioca como: “Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Heitor dos Prazeres, entre outros, que “surgem ainda crianças naquelas rodas onde aprendem as tradições musicais baianas e que depois dariam uma forma nova, carioca” a essas práticas musicais ali vivenciadas (MOURA, 1983, p. 103).

Outro local de destaque nesse período de transição entre os campos informais e profissionais das práticas musicais do Rio de Janeiro foi a festa da Penha. Para Moura (1983, p. 115), “a festa da Penha era o momento de encontro de sua comunidade de origem com a cidade, desvendando para os ‘outros’ essa cultura que subalternamente se preservava e que era a cada momento reinventada pelo negro no Rio de Janeiro”.

Os primeiros sucessos do carnaval de rua do Rio de Janeiro foram lançados na Festa da Penha. Pixinguinha integrou alguns grupos que tocavam nesse local como o *Grupo do Caxangá*, entre outros. Por lá, também surgiram os contatos com os agenciadores da indústria de entretenimento em processo de criação. As práticas culturais vivenciadas, não só na Festa da Penha, como também em locais do centro antigo do Rio de Janeiro, passam a ser apresentadas em casas de espetáculos, da emergente indústria do entretenimento. Dentre elas, destacam-se O Teatro *Maison Moderne* na praça Tiradentes e o Cinema *Pathé* na Avenida Rio Branco (MOURA, 2000, p. 137).

Segundo Sandroni (2012, p. 202): “até os anos 1930, os grandes veículos de comunicação não eram ainda o rádio, nem o disco, mas a música ao vivo, as bandas e blocos que atuavam em momentos especiais como o Carnaval e a Festa da Penha, além do teatro de revista no resto do ano”.

1.2 FORMAÇÃO MUSICAL

Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha), nascido no ano de 1897, conviveu desde criança com músicos da segunda geração do choro no Brasil. Mesmo sem ter conhecido seus pioneiros, os compositores e intérpretes Joaquim

Callado e Patápio Silva, Pixinguinha pôde vivenciar, nas rodas de choro promovidas pelo seu pai, o ambiente musical do choro executado por pequenos grupos. Nesses encontros participavam músicos como os violonistas Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras, Tute, Juca Kallut (flautista), Luís de Souza e Bonfiglio de Oliveira (trompetista), Irineu de Almeida (oficlíde) e Heitor Villa-Lobos (violão). (CABRAL, 2007).

A partir do convívio com o músico Irineu de Almeida, que foi seu professor e que o acompanhou nas suas primeiras incursões profissionais como flautista, Pixinguinha desenvolve experiências ligadas ao improviso musical, característica esta que marcaria sua carreira como intérprete.

Outra grande influência no processo de formação de Pixinguinha, deriva-se da utilização de melodias de cunho harmônico em regiões graves, as baixarias presentes nas interpretações de gêneros do repertório popular, entre eles o maxixe, realizadas pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, fundada em 1896, e liderada por Anacleto de Medeiros.

Através da utilização desses dois elementos, um ligado à criação de improvisos melódicos realizados juntamente à melodia principal ou em contracanto a ela e o outro através de um tratamento diferenciado dado aos baixos, Pixinguinha pôde, juntamente com outros músicos da sua geração, sistematizar o gênero choro.

Em período posterior, por volta de 1933, já adulto, Pixinguinha foi aconselhado por alguns amigos a solidificar os conhecimentos musicais ingressando, após alguns testes, no 3º ano do curso de Teoria Musical do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro (CABRAL, 2007). Por outro lado, alguns professores e compositores como Paulo Silva e o violonista Baden Powell, em período posterior, o aconselhavam a não estudar, pois o que ele fazia musicalmente, mesmo estando, eventualmente, “fora das regras” soava de forma adequada (CABRAL, 2007).

1.3 OS PRIMEIROS TRABALHOS PROFISSIONAIS

Em 1911, Pixinguinha participa do grupo *Choro Carioca*, integrado também por Irineu de Almeida, no oficleide e bombardino e pelos seus irmãos, Léo e Otávio, nos violões e Henrique Vianna no cavaquinho (PAES, 2002). Com essa formação foram registradas cerca de oito composições, como as polcas: *Nhonhô no Sarrilho*¹⁴ de Guilherme Cantalice, *Albertina*, *Nininha* e *Dainéia* de Irineu de Almeida, além do tango do mesmo autor, *São João debaixo d'água*. Estes são considerados os primeiros registros fonográficos de Pixinguinha como flautista, acompanhado pelas linhas contrapontísticas à melodia principal, criadas e executadas por Irineu de Almeida, nos instrumentos citados.

Em 1912, o grupo registra duas composições de Irineu de Almeida, *Lulu* e *Qualquer Coisa*, esta última tendo o oficleide de Irineu de Almeida como solista, sem a participação da flauta de Pixinguinha. Em 1914, o grupo conta com a participação de Bonfiglio de Oliveira como trompetista. São registradas três composições de Pixinguinha, as polcas *Carne Assada* e *Não tem nome* e uma mazurca intitulada *Petronília* (HIME, 2002 e FRANCESCHI, 2002). Além dessas da autoria de Pixinguinha, foram gravadas mais duas composições de Bonfiglio de Oliveira, a polca *Guará* e a valsa *Rosecler*¹⁵. Nessas últimas gravações, em 1914, não se tem registro se foi Pixinguinha que participou executando um flautim¹⁶, pois a melodia solo foi executada pelo trompete de Bonfiglio de Oliveira.

A sonoridade equilibrada dessas primeiras gravações do grupo *Choro Carioca* será desenvolvida por Pixinguinha em grupos com os quais grava choros de sua autoria, como o grupo Choro Pixinguinha¹⁷, formado em 1917 e o *Grupo do Pexinguinha*, com o qual Pixinguinha registra tangos, sambas, valsas, maxixes de

¹⁴Primeira gravação realizada por Pixinguinha como flautista (CABRAL, 2007).

¹⁵ Segundo dados da **Discografia Brasileira 78 rpm** – 1902-1964 (SANTOS et al., 1982) e confirmados por Humberto Franceschi, (2002, p. 191) essas foram as últimas peças gravadas pelo grupo *Choro Carioca*, em 1914, pela gravadora *Phoenix*.

¹⁶ Segundo informações do pesquisador José Silas Xavier, em entrevista concedida à autora em 05.12.2016, Pixinguinha participou da orquestra, liderada pelo clarinetista Luiz de Souza, que atuava na sala de projeção do Cine *Palais*, desde 1916, tocando flauta e flautim.

¹⁷ Grupo com o qual Pixinguinha registra o choro *Sofres porque queres* e a valsa *Rosa*, ambas de sua autoria.

sua autoria, como também um tango argentino¹⁸, no período de 1917 a 1922. Segundo Pedro Aragão (2002), do *Grupo do Pixinguinha*, além de Pixinguinha na flauta, participavam o violonista de 7 cordas, Arthur de Souza Nascimento (Tute) e Nelson Alves no cavaquinho, substituído em algumas gravações, por Chico da Baiana. Para Aragão (2002):

Vale destacar nestas gravações a facilidade de toque e a 'bossa' da interpretação que seriam o grande diferencial de Pixinguinha frente a outros flautistas de sua época. Outro aspecto digno de nota são os contracantos realizados por Tute no sete cordas, que comprovam o seu pioneirismo neste instrumento e que serviriam como referência para gerações de violonistas posteriores.

Esses registros do início da sua carreira constituem a base musical de Pixinguinha, expressa na sua atuação como intérprete, como também nas suas composições do período de 1917 a 1922. O destaque para essas interpretações de Pixinguinha como flautista é adição de ornamentações de caráter improvisatório na melodia principal, quando acompanhado pelos contrapontos de Irineu de Almeida, ao oficleide e bombardino, ou por Bonfiglio de Oliveira (trompetista), ambos aspectos presentes nas gravações do grupo *Choro Carioca*.

1.4 O GRUPO OS OITO BATUTAS E AS NOVAS INFLUÊNCIAS MUSICAIS

Desde 1912, com o surgimento do *Grupo do Caxangá*, liderado por João Pernambuco, houve uma ampla divulgação da música regional, principalmente do nordeste do Brasil, possibilitando o surgimento de uma nova vertente no âmbito da música popular urbana da época do início do século XX no Brasil. Em 1914, o grupo é ampliado passando a contar com vários músicos de destaque da cidade do Rio de Janeiro. Em 1919, foi formado, sob a liderança de Pixinguinha, o grupo *Os Oito Batutas*, composto por integrantes do *Grupo do Caxangá*, entre os quais: Pixinguinha, Donga e Nelson Alves. (MARTINS, 2014). O grupo *Os Oito Batutas* mesclava em seu repertório o choro, o samba e as canções sertanejas. Esse tipo de sonoridade híbrida permitiu ao grupo uma atuação peculiar nos diversos locais os quais apresentava-se, como também a obtenção de reconhecimento em outros países.

¹⁸ Segundo informação do pesquisador José Silas Xavier, durante a entrevista citada, a autoria do tango *La Brisa* é de Francisco Canaro e Juan Canaro.

Em 1923, após a chegada de Paris¹⁹, o grupo *Os Oito Batutas* segue para uma excursão na Argentina, onde foram feitas gravações de vinte músicas do seu repertório. No período de 1923 a 1927 o grupo *Os Oito Batutas* passa a aderir à tendência da atualidade introduzindo em seu repertório gêneros derivados do *jazz* americano. Nessa época, formam-se dois grupos subsequentes, a *Jazz Band Os Batutas* e a *Biorquestra Os Batutas*. Segundo Martins (2014, p.13), ao final da década de 1920, o conjunto apresentava-se “apenas esporadicamente”.

Segundo Menezes Bastos (2005), o primeiro contato de Pixinguinha e seus companheiros músicos com o *jazz* característico das primeiras décadas do século XX, que ultrapassou a fronteira norte-americana, chegando à Europa, se deu à época da estadia do grupo *Les Batutes*, em Paris.

É importante nos atentarmos para as palavras do próprio Pixinguinha com relação a uma não absorção “passiva” do *jazz* americano por parte dos integrantes do grupo *Les Batutes*, ainda na França. Segundo Pixinguinha, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, apud Menezes Bastos (2005, p. 185), “se tratava de uma questão muito mais de admiração e escolha ativa – portanto de apropriação – do que de influência, naturalizada, passiva”. O autor destaca ainda que na temporada de seis meses em Paris, a partir de 1922, os integrantes do grupo *Os Batutas* conviveram com grupos não só norte-americanos, mas de várias partes do mundo.

Por outro lado, para Menezes Bastos (2005), a experiência desse grupo liderado por Pixinguinha, em Paris, projetou a autêntica música brasileira ao Mundo. O cenário social e cultural da cidade europeia estava pronto a absorver músicas consideradas “exóticas” e a questão étnica estava sendo valorizada por intelectuais, artistas e antropólogos em atuação àquela época. Tanto o grupo *Les Batutes* como também o compositor Villa-Lobos respondiam a essas demandas culturais que os franceses queriam (CÂMARA DE CASTRO, 2010).

Esses fatos propiciaram, segundo Menezes Bastos (2005), a solidificação de uma musicalidade que estava por se firmar, no contexto da indústria cultural em

¹⁹ O grupo *Os Oitos Batutas* da versão inicial seguiu para uma temporada em Paris com o nome *Les Batutes*, com um integrante a menos, em 1922. A viagem contou com o apoio do empresário Arnaldo Guinle e do dançarino Duque, que residia em Paris (CABRAL, 2007).

formação no Brasil, a ser vivenciada por integrantes do grupo nas suas próximas atuações como músicos e arranjadores na indústria de entretenimento, dos discos e do rádio brasileiro.

Diante de uma mescla de manifestações musicais brasileiras, como o maxixe, o choro e o samba e da influência das *jazz bands* norte-americanas, segundo Tinhorão (2002, p.49), até o início da década de 1930, “a música popular carioca ainda não havia conseguido fixar os seus diferentes gêneros, o que refletia a falta de estruturação das camadas sociais a que se deviam dirigir, e que eram, elas também, de formação recente”.

A partir de tal cenário, Menezes Bastos (2005, p. 180) considera que “o choro foi assumindo um papel central em nossa cultura até se consagrar, vinculado ao samba, como o símbolo da música popular brasileira ao tempo em que se tornava compatível com o *jazz*, nova linguagem musical do sistema mundial”.

1.5 A ATUAÇÃO DE ARTISTAS NEGROS NA INDÚSTRIA DE ENTRETENIMENTO

A partir de 1924, os grupos musicais e orquestras típicas, integrados por negros, além dos registros sonoros em disco, atuavam nas rádios cariocas, como a Rádio Sociedade. Por um lado, tal perspectiva de profissionalização do negro no âmbito das rádios e do entretenimento “o auxilia em seu processo de competição com os brancos” (PEREIRA, 1970, p.15). Por outro lado, segundo Pereira (2001), apud Bessa (2010, p. 168): “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, rapidamente substituídos por artistas brancos ou ficando em segundo plano”.

Alguns autores abordam aspectos ligados à atuação de grupos artísticos integrados e liderados por negros como forma de afirmação da identidade nacional (PEREIRA, 2001). Desde a estadia do grupo *Les Batutes*, em 1922, em Paris, Pixinguinha e os outros integrantes vivenciaram essa valorização da música produzida por negros e mestiços. No final da década de 1920, ecoa no Brasil um movimento de valorização do ritmo, em voga nos cafés e casas noturnas de Paris, ambiente que reunia músicas de diversas partes do Mundo, em gêneros como o *jazz*, o maxixe, o samba e o tango, entre outros.

Diante dessas premissas e a partir da atuação dos integrantes do grupo Os *Oito Batutas* em outras orquestras típicas fundadas no período de 1928 a 1931, respectivamente a *Orquestra Típica Oito Batutas* (1928), a *Orquestra Típica Pixinguinha-Donga*, a *Orquestra Oito Batutas* (1929), a *Orquestra Brunswick*²⁰ (1930) e a *Orquestra dos Batutas* (1931), em gravações de sambas, maxixes e choros, claramente associados à música de dança, o grupo ligado a Pixinguinha participa de forma ativa da solidificação da música popular brasileira no âmbito da indústria cultural no Brasil.

Nessa perspectiva, segundo Moura (2000, p.123):

O sucesso desses pioneiros, que através dos espetáculos dialogariam com a sociedade instituída e cidadã, e a posterior afirmação e generalização de uma cultura vinda do meio negro, reinventa a cidade que se queria francesa, embora crie um padrão de sucesso individual para o artista popular que não repercute na massa, mantendo o negro, se triunfante culturalmente, ainda aprisionado e vencido, embora insubordinado no Brasil moderno.

O contexto do surgimento da indústria cultural coincide com a iminência de sucesso de grupos integrados, na sua maioria, por músicos negros como citado acima. Nessa perspectiva Moura (2000, p.153) afirma que:

A entrada no xadrez cultural internacional dessa multiplicidade de gêneros de origem negra, introduzida de forma duradoura pela indústria cultural, é, sem dúvida, o fenômeno mais significativo na cultura do século XX, integrada ao processo em que os diversos âmbitos culturais passam a ser compreendidos dentro de um mesmo sistema, de uma totalidade, repercutindo reciprocamente, se opondo, se influenciando sub-repticiamente.

Nas duas primeiras décadas do século XX, destaca-se a convivência de Pixinguinha com o samba praticado por cariocas e descendentes de nordestinos, os líderes e músicos da comunidade que frequentavam os bairros da região portuária da cidade do Rio de Janeiro, como o bairro Cidade Nova e as casas das tias baianas e de fundadores de casas ligadas ao candomblé e de ranchos carnavalescos, como a Tia Ciata e Hilário Jovino.

Apesar de considerar-se um músico e compositor mais ligado ao choro (FERNANDES, 1970), Pixinguinha esteve também ligado ao samba na perspectiva

²⁰ Orquestra fundada em 1929 para realizar gravações junto à gravadora do mesmo A orquestra esteve em funcionamento até 1931 e foi dirigida pelo baterista J. Thomaz. (ALBIN, 2015).

citada por Wisnik (1983), através de um espelhamento entre as práticas musicais dos meios populares, como as práticas religiosas, o samba e o choro entre si, como também com as práticas musicais do meio burguês, por meio do diálogo entre o popular e o erudito. Nesse processo de espelhamento, segundo Wisnik (1983, p. 160), as lutas de classe é colocada “no ponto invisível, no lugar onde ela *não parece estar*” (Grifo do autor).

Por outro lado, no contexto da modernidade surgem novos mediadores culturais. Segundo Machado (2007, p.21), o termo mediadores culturais foi utilizado por Vovelle (1987)²¹ e é eventualmente utilizado por este autor como mediadores culturais dentro do mesmo contexto. Para Machado (2007, p.21) conceitualmente, o termo mediador difere da proposição de Freyre²², por não denotar uma convivência necessariamente pacífica entre opostos. Tais dinâmicas se destacam na música popular brasileira a partir do surgimento do samba moderno e da tecnologia elétrica de registro sonoro, a serem abordadas no Capítulo 2.

²¹ VOVELLE, Michel. 1987. “Os intermediários culturais”. Em: **Ideologias e Mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 207-224.

²² Segundo Machado (2007, p.21) o termo proposto por Gilberto Freyre para tais situações de diálogos entre pessoas de diferentes classes sociais no Brasil, presente na análise de Vianna (2007, cap.5), esteve ligado a uma unificação social, situação esta que prescindia o conflito.

CAPÍTULO 2 A MÚSICA NO BRASIL MODERNO E OS ARRANJOS DA FASE COMERCIAL DA CARREIRA DE PIXINGUINHA

A partir de observações de Severiano e Homem de Mello (2006, p.50), conclui-se que os grupos tradicionais de choro tiveram um maior número de registros sonoros até 1917 e, com o início da Primeira Guerra Mundial, as *jazz bands* passam a dominar o cenário de gravações, ainda na fase mecânica de registro sonoro²³. Por outro lado, a partir da observação de dados quantitativos relacionados aos gêneros musicais de maior predominância na sua obra, conclui-se que Pixinguinha não foi influenciado de forma enfática pelo *jazz*²⁴.

Para a música brasileira, segundo (FERREIRA, 2005, p. 59) a absorção da formação instrumental das *jazz bands*, como também das *big bands*, ao longo no período de 1920 a 1940, não aconteceu de forma a descaracterizar o tipo de musicalidade presente nas bandas de sopro do início do choro – como a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro regida por Anacleto de Medeiros que incorporou a linguagem do choro às bandas militares –, e também as bandas de sopro das músicas de baile, nas interpretações de gêneros brasileiros como o maxixe e o samba. Para o autor esses gêneros brasileiros ligados à dança:

Assemelham-se a gêneros de outros países nos quais também ocorre a fusão entre a música de origem africana e a de origem europeia, como era, principalmente, o caso dos EUA, com seus charlestons, shimmies etc. Todos eles swingavam, isto é, enfatizavam o aspecto rítmico de uma forma única, resultado da fusão que aludimos (FERREIRA, 2015, p.60).

Esse período que se inicia em 1917 e que prepara a fase de gravação elétrica, em 1927, segundo os autores, foi “marcado pela onda de renovação de costumes que impera no pós-guerra, é um período de formação de novos gêneros

²³ Destacam-se as *jazz bands*: American Jazz Band Silva de Souza, Orquestra Brasil América, Orquestra Pan-Americana do Cassino Copacabana e a Jazz Band Sul-Americana Romeu Silva, em atuação no Brasil no período de 1923 a 1930 (Vasconcelos, 1984, p. 26).

²⁴A partir dos dados presentes na discografia das obras compostas por Pixinguinha, elaborada por Miguel Azevedo (Nirez), gentilmente cedida à autora, foram registrados, no período de 1919 a 1962, além dos sambas, maxixes e outros gêneros derivados da vertente musical afro-brasileira, uma grande quantidade de choros, valsas, polcas, tangos, polcas choro, polcas marcha, diante de uma produção insignificante de gêneros ligados às *big bands* americanas.

musicais e implantação de inventos tecnológicos relacionados com a área do lazer” (SEVERIANO e HOMEM DE MELLO, 2006, 49).

Segundo Severiano e Homem de Mello (2006, p.291), a partir da década de 1930, “a música cantada passou a dominar por completo a preferência do público brasileiro, fazendo com que as gravações instrumentais raramente se tornassem sucesso”. Para os autores (2006, p.50), ao final do ano de 1928, “as novidades do século XX passam a ditar os rumos de nossa música popular”. Essa fase é considerada por eles como “a primeira grande fase da música popular brasileira, a chamada Época de Ouro”.

Boa parte dos instrumentistas do choro passa a integrar os grupos e orquestra de acompanhamento de cantores e cantoras da considerada “Época de Ouro” da música popular brasileira. A música cantada, na perspectiva da música gravada, passa a ocupar posições de destaque desde 1917, com o surgimento da música carnavalesca cantada, a marchinha, e com o advento do samba (SEVERIANO e HOMEM DE MELLO, 2006, p.49).

2.1 O SAMBA NO BRASIL MODERNO

O gênero samba no Brasil se configura a partir de um diálogo entre músicos e intérpretes negros e brancos. Tal fato se consolidou desde o final da década de 1920, a partir da convivência de sambistas do morro do Estácio com compositores, músicos e intérpretes residentes em outros morros cariocas e em bairros como Vila Isabel, na cidade do Rio de Janeiro (NAVES, 1998, p. 101-103).

Desde os primeiros sambas compostos nessa fase a temática da malandragem é adotada. Segundo Naves:

Esses sambistas do Estácio, juntamente com os de outros morros – todos descendentes de escravos –, teriam sido os primeiros a assumir, com orgulho, a denominação. Esse tipo de postura, além da temática intimamente ligada à boemia, tornava-os alvo de críticas dos sambistas pertencentes à geração anterior (NAVES, 1998, p. 99).

Em depoimento a Roberto Moura²⁵ apud Naves (1998), com o intuito de diferenciar os personagens do samba dos morros cariocas, dos sambistas da região da Cidade Nova e Saúde – os sambistas da geração de Donga, Pixinguinha, João da Baiana e Sinhô –, Cartola declara que:

As casas dos rancheiros, das grandes tias baianas, como a casa famosa da Tia Ciata, na Visconde de Itaúna, era mais pra gente “de origem”, aparentada. Para a gente sem eira nem beira das favelas era mais fácil chegar às reuniões do Bar do Apolo, onde se encontravam Ismael Silva, Bide, Francelino, Brancura, Baiaco, Tibério, o grande Rubem Barcelos, gente que estava fazendo um samba novo, que não era mais coisa de rancho, nem mesmo parecido com o samba amaxiado que Sinhô lançara (NAVES, 1998, p. 102).

Um dos primeiros sambas derivados do diálogo entre sambistas e personagens do âmbito da indústria de entretenimento, como os compositores veiculados no rádio e nos discos, foi o samba *A Malandragem* lançado em 1928, resultado de uma parceria entre Ismael Silva e Bide (Alcebíades Barcelos), na interpretação de Francisco Alves. Tal registro, como aponta Valença²⁶ apud Naves (1998, p. 103), teria sido o primeiro a projetar um compositor de escola de samba no ambiente das classes média e alta da cidade do Rio de Janeiro.

A gravação do samba *Na Pavuna*²⁷, em 1929, com a interpretação do *Bando de Tangarás*, um grupo do bairro Vila Isabel no Rio de Janeiro, integrado por Noel Rosa, Almirante e João de Barro, o Braguinha, entre outros, é considerada como o primeiro registro em disco do acompanhamento rítmico do samba moderno. Esse novo ritmo aplicado ao samba estava sendo vivenciado desde 1927 por grupos como o *Bando de Tangarás*, como também por ritmistas e outros músicos do morro do Estácio (DOMINGUES, 2013, p.150-151 e NAVES, 1998, p. 90-91).

Com relação a arregimentação dos músicos para a gravação do samba *Na Pavuna*, Almirante declara:

Concluído o samba e apresentado aos companheiros do Bando de Tangarás (grifo nosso), surgiu a ideia de levá-lo para o disco de

²⁵ MOURA, Roberto. **Cartola**: todo o tempo que vivi. Corisco Ed. Rio de Janeiro, 1988.

²⁶ VALENÇA, Suetônio Soares. Do terreiro à passarela, três glórias do samba. Em: Bide, Marçal & Paulo da Portela. **História da Música Popular Brasileira**. Abril Cultural. São Paulo, 1982.

²⁷ Música de autoria de Almirante e Homero Dornellas (Candoca da Anunciação) registrada pela gravadora *Parlophon*, sob o n. 13.089 (DOMINGUES, 2013, p. 149).

maneira sui generis, até então jamais tentada na história das gravações no Brasil, pois “Na Pavuna” seria gravada com a batucada própria das escolas de samba. Arrebanhamos alguns tocadores de tambores, cuícas, surdos e pandeiros entre os adeptos e mestres da matéria [...] Além dos violões e cavaquinho, buscamos o bandolim de Luperce Miranda e o piano de Carolina Cardoso de Menezes para reforçar a afinação do disco (DOMINGUES, 2013, p.150).

Nessa perspectiva, o registro do ritmo do samba moderno em disco abre perspectivas para se mesclar os arranjos orquestrais do samba com o ritmo das batucadas dos morros cariocas e das escolas de samba desse período, propiciando, segundo Cabral (2005, p.60), a profissionalização de grandes ritmistas, dentre eles João da Baiana, Tio Faustino, Alcebíades Barcelos (Bide), Armando Marçal, Buci Moreira, Raul Marques e Ministro da Cuíca.

Por outro lado, segundo Sandroni (2012, p. 203), nas gravações de músicas baseadas no tipo de acompanhamento do samba moderno, iniciadas por volta de 1928, instrumentos ligados aos grupos regionais como violão e cavaquinho, como também os instrumentos ligados à percussão das escolas de samba, como cuíca, surdo e tamborim, apareciam nas gravações de forma nebulosa.

Segundo o autor, apesar da falta de presença dos instrumentos de base harmônica, como também dos instrumentos de percussão, a partir do tratamento orquestral presente nos arranjos do samba moderno registrados à essa época, “a sensação de estar escutando um samba de estilo novo era perfeitamente definida”. Tal fenômeno se fazia presente em função das construções das frases melódicas estarem baseadas no “arcabouço rítmico” do samba moderno (SANDRONI, 2012, p. 203).

A partir das considerações apontadas por Carlos Sandroni (2012), é possível inferir que muitos dos músicos ritmistas citados acima se projetaram muito mais como compositores, pois tiveram suas músicas gravadas por cantores influentes no mercado do disco no Brasil desde o final da década de 1920, dentre eles os cantores Francis Alves e Mário Reis. No contexto da tecnologia de gravação por meios elétricos, tais cantores – unidos ao trabalho dos arranjadores brasileiros e estrangeiros – foram responsáveis pela construção musical de uma nova feitura ao considerado samba moderno.

Para Vianna (2007)²⁸, tal fato reforçou a ideia de homogeneização do samba em torno de uma estética musical única para o país. Esse fenômeno se dá quando o samba passa a ser eminentemente uma música de caráter urbano, praticado por negros e brancos, e torna-se sinônimo de identidade nacional, apoiado pelo discurso de intelectuais brasileiros que colocaram o samba como um reflexo positivo da mestiçagem brasileira²⁹. Nesse contexto, segundo Barata, “a cultura negra até poderia compor a identidade da nação brasileira, mas sabendo seu lugar, se adaptando, se civilizando” (BARATA, 2012, p.1796).

Por outro lado, tal fenômeno caracterizado pela ascensão dessa prática musical para um patamar profissional e sofisticado, além de atender aos anseios de uma elite – apoiada pelos suportes midiáticos da indústria do entretenimento – acabou por atingir o seu maior objetivo: uma grande massa populacional, consumidora de discos e ouvinte do rádio. Tais aspectos serão discutidos com mais profundidade no capítulo que se segue.

As figuras representadas abaixo caracterizam boa parte dos acompanhamentos instrumentais do samba moderno³⁰ (Figuras 1 e 2). Tais células rítmicas são caracterizadas, por uma acentuação no segundo tempo do compasso, como também pela presença de três a quatro síncopes no período de dois compassos.

No contexto dos desfiles das escolas de samba durante o carnaval brasileiro, tal acento no segundo tempo do compasso gera uma flutuação no tempo preenchida, em contraponto, pela célula da voz superior, geralmente executada pelo tamborim³¹. Ao mesmo tempo, ainda no contexto carnavalesco, segundo Miranda (2009, 92), “essa nova levada, ao fazer o sambista dançar caminhando,

²⁸ Livro publicado em 1995 como resultado da tese de doutoramento defendida pelo autor no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, em janeiro de 1997.

²⁹ Tal fenômeno se inicia quando intelectuais brasileiros, como o caso de Manuel Bandeira, passam “a pensar tanto a cidade quanto o País através de suas ruas” (NAVES, 1998, p. 94).

³⁰ Fenômeno nomeado por Sandroni (2012, 34-39) como o paradigma do Estácio.

³¹ Vale ressaltar que os dois padrões de acompanhamento relativos ao samba moderno, acima citados, executados pelo tamborim, não acontecem de forma rígida durante toda uma música, tornando-se em vários momentos flexíveis (MIRANDA, 2009, p. 97). Na música africana esses ritmos são considerados como o *time-line*.

configurando a melhor forma de expressão da gestualidade de uma nova personagem urbana, a figura do malandro, torna o próprio samba malandro”.

Figura 1 - Padrão rítmico do samba moderno (SANDRONI, 2012).

Figura 2 - Padrão rítmico do samba moderno (SANDRONI, 2012).

Desse período, destaca-se a presença de vários músicos, grupos e orquestras que atuaram no acompanhamento de grandes cantores e cantoras da época, como também no âmbito da música instrumental. Segundo dados da *Brasileira 78 rpm – 1902-1964* (SANTOS et al. 1982), destaca-se a atuação de intérpretes como: Dante Santoro (flautista); Abel Ferreira (clarinetista e saxofonista); Fon-Fon (saxofonista); Horondino Silva (Dino 7 cordas); Tute (violonista); Dilermando Reis (violonista). Laurindo de Almeida (violonista), Custódio de Mesquita (pianista), Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) (violão e violão tenor), Carolina Cardoso de Menezes (pianista) e Luciano Perrone (baterista).

Vários dos grupos regionais formados por músicos citados acima passam a adotar no acompanhamento do gênero choro uma nova espécie de moldura baseada nessa base rítmica e sua variação ligada ao samba do Estácio. Dentre esses grupos regionais, destacam-se o Regional Benedito Lacerda e o Regional do Canhoto, que muito bem incorporaram a roupagem do samba moderno no choro.

2.2 O PAPEL DO ARRANJO

A música popular, segundo Taag (2003, p. 12) é produzida por profissionais e amadores. É basicamente distribuída pelos meios de comunicação em massa através do fonograma, considerada, portanto, como um tipo de organização industrial. No ano dessa publicação em língua inglesa, 1982, o autor considerou

haver, ainda pouca formalização teórica e estética em torno desse assunto. Porém nos últimos anos os estudos de música popular relacionado com os meios de comunicação foram ampliados (MARTIN-BARBERO, 2005).

Na perspectiva de uma construção musical para as massas, outro fator tornou-se preponderante nesse processo: o arranjo musical. Para Paulo Aragão (2001), o arranjo passa a ser um componente inerente a qualquer música popular comercial. O autor afirma ainda que:

Os arranjos cumpriam a função de dar “roupagens nobres” às novidades musicais que vinham das camadas mais baixas, porém esse “produto” não poderia ser apresentado em seu estado bruto, tal qual era praticado por seus agentes tradicionais em seus meios originais (ARAGÃO, 2001, p. 29).

Definição similar está presente no verbete arranjo do dicionário *Grove*, no qual considera o arranjo como um mecanismo associado à tradução na literatura, os sentimentos do compositor são traduzidos para uma linguagem mais “inteligível” ao público consumidor da música (FULLER-MAITLAND, 2016). Outra reflexão possível seria a associação do arranjo com versão. Em termos literários uma versão da letra de uma canção para outra língua se constitui não como uma tradução literal da letra. A versão é feita por meio de um tipo de criação literária mais livre, respeitando-se a temática da canção, com o intuito de adequar a prosódia musical, como também a musicalidade da língua para a qual ela é realizada³².

Segundo Trotta (2009, p. 2), “a complexidade dos arranjos orquestrais servia para conferir valor à prática do samba, ainda em vias de legitimação social”. Nesse sentido a identidade local é assim levada a se transformar em uma representação da diferença que se possa fazê-la comercializável, ou seja, submetida ao turbilhão das colagens e hibridações que impõe o mercado (MARTIN-BARBERO, 2005, apud ROSA, 2014. p. 13).

Tal tendência se inicia no Brasil, principalmente, a partir de 1929 com a instalação da gravadora *Victor Machine of Brazil*, que foi, segundo Naves (1998, p. 176), “a promotora de arranjos inovadores para a música popular”. Para Naves (1998, p. 176), com a presença dos arranjos:

³² Exemplos de versão encontram-se nas músicas *Negro Amor* e *Joquim* de Bob Dylan, gravadas com versão em português por Gal Costa (1981) e por Vitor Ramil (2013).

Muda-se a concepção de acompanhamento musical, passando-se a valorizar orquestrações exuberantes, e não mais a simplicidade que vigorava até então. As formações pequenas de instrumentos, que constituíam os 'regionais' predominantes até o momento, são substituídas pelo padrão sinfônico, para o qual concorrem os mais diversos tipos de cordas, metais, teclados e percussões.

Além dos arranjadores estrangeiros que atuavam no Brasil, como o arranjador Simon Bountman, da gravadora Odeon, alguns compositores brasileiros do meio popular foram se aperfeiçoando nessa arte de criar arranjos, dentre eles, destacam-se Pixinguinha e Radamés Gnattali. Esses nomes tiveram um maior destaque em boa parte dos arranjos, principalmente, da fase elétrica de gravações. Por outro lado, segundo Braga (2001), apesar de menos conhecidos, inúmeros arranjadores estiveram em atividade nesse período³³.

2.3 PIXINGUINHA COMO ARRANJADOR

As primeiras experiências de Pixinguinha como arranjador ocorreram a partir do trabalho com os grupos que liderou desde a época da dissolução dos conjuntos derivados do grupo *Os Oito Batutas*³⁴, por volta de 1928, com o surgimento da Orquestra Típica Pixinguinha-Donga. Essa orquestra foi criada com cerca de 40 músicos para apresentar-se em uma exposição promovida pelo Automóvel Clube do Brasil. Nas gravações realizadas por essa orquestra, composta apenas de sopros, o número de instrumentistas é menor (ARAGÃO, 2001).

A partir de 1929, Pixinguinha atuou como diretor e arranjador da Orquestra Victor Brasileira, como também de outros grupos musicais como o *Grupo da Guarda Velha* e *Os Diabos do Céu*. Alguns dos melhores músicos do Rio de Janeiro, muitos deles companheiros de Pixinguinha de períodos anteriores, passaram a integrar a *Orquestra Victor Brasileira*. Em paralelo aos arranjos realizados para acompanhar os cantores da época, Pixinguinha sempre realizou arranjos instrumentais, iniciados a partir de 1928, para a *Orquestra Típica Pixinguinha-Donga*.

³³ Dentre os quarenta nomes citados por Braga (2001, 106), destacam-se: Lírío Panicali, Eleazar de Carvalho, Henrique Vogeler, Gaó, Luiz Batista Guerra Peixe (pai de César Guerra Peixe), Custódio Mesquita, Vadico e Ivan.

³⁴ Grupo inicialmente nomeado como *Orquestra Típica Os Oito Batutas*, em 1919.

Como abordado acima, desde o início do sistema elétrico de gravação, em 1927, mais discos foram gravados com uma melhor qualidade sonora e com um maior público consumidor. Tal fato exigiu, de acordo com Kifouri (2005), “que os acompanhamentos musicais sejam aprimorados, como os que se ouviam nos discos importados, que traziam orquestras imponentes”. Nesse processo, os primeiros arranjos feitos para sambas e marchas carnavalescas da música popular brasileira foram feitos por Pixinguinha. Para a autora:

Entre suas funções de arranjador, cabia a Pixinguinha a tarefa de encontrar novos sons e gêneros musicais que, até então, eram tratados de forma primitiva [...] ao fazer o arranjo propriamente dito, tornava-se quase coautor da melodia, enriquecendo-a com introdução e passagens musicais que o autor jamais havia imaginado (KIFOURI, 2005, pg.157).

Por outro lado, muitos dos músicos escolhidos por Pixinguinha para integrarem essas orquestras populares e grupos musicais dirigidos por ele, como também ele próprio, eram considerados exóticos exatamente por preservarem e expressarem em suas práticas musicais as características típicas da música popular urbana vivenciadas por eles na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX (CABRAL, 2010). Para Paulo Aragão (2001), a música praticada por Pixinguinha e alguns dos seus companheiros foi considerada como dos artistas “típicos”, apesar de seus arranjos serem trabalhados de forma “correta” na perspectiva do mercado. A pesquisadora Virgínia Bessa observa que essa brasilidade atribuída a Pixinguinha, como um compositor e arranjador “típico” pode estar associada a dois aspectos: aos próprios arranjos de Pixinguinha, nos quais a articulação do ritmo era ressaltada através dos instrumentos de percussão ou, ainda, a uma atribuição “*a posteriori*” adotada por autores, que segundo a pesquisadora, foram “responsáveis pela construção da memória musical brasileira” (BESSA, 2010, p. 233)

Na mesma perspectiva, com relação a incorporação de ritmos norte-americanos no Brasil, Medaglia³⁵ (apud, Naves, 1998, p. 178) registra uma espécie de reação positiva de alguns compositores e arranjadores brasileiros “às provocações vivas da cultura musical popular”, apresentando “soluções próprias e originais” para as composições e arranjos que criavam. Dentre eles, destaca os

³⁵ MEDAGLIA, Júlio. Assim não dá. **Revista da USP** (4), p. 69-72. Universidade de São Paulo: 1989/1990.

compositores e pianistas Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga; as pianistas Tia Amélia e Carolina Cardozo de Menezes e os chorões Pixinguinha, Benedito Lacerda, Dilermando Reis, entre outros (NAVES, 1998, p.179).

Por outro lado, observa-se também que apesar dessa perspectiva de “brasilidade” presente nas criações de muitos compositores e arranjadores brasileiros, durante o período em que Pixinguinha esteve ligado às produções da considerada época de ouro da música popular brasileira, nas décadas de 1930 e 1940, sua produção criativa como compositor e arranjador esteve ligada às perspectivas de cunho mais comercial, com nítidas influências da música estrangeira.

Segundo Radamés Gnattali, em entrevista concedida ao *Pasquim*, em 1977³⁶, os arranjos de maior balanço eram solicitados a Pixinguinha. Na mesma entrevista Radamés aborda os estilos de orquestrações dos dois arranjadores, se autodeclarando como um arranjador de música sinfônica e classificando Pixinguinha como um arranjador influenciado pela estética das bandas militares. Radamés afirma ainda que considera Pixinguinha um bom músico, um bom improvisador no choro e que como orquestrador Pixinguinha “não era bom”.

Por outro lado, Gnattali declara em diversos momentos da entrevista a influência direta da música popular praticada na cidade do Rio Janeiro, na sua formação como músico e compositor. Destaca que a convivência com músicos como Pixinguinha e seus amigos foi fundamental para a sedimentação da sua base. A partir dessa construção e desse convívio Radamés soube, como poucos, mesclar elementos populares em seus arranjos e composições, além de influenciar uma nova geração de músicos nesse sentido.

Alguns autores, entre eles Aragão (2001) e Bessa (2010) abordaram com profundidade tais aspectos na atuação de Pixinguinha como arranjador nessa fase da sua carreira. Entre os arranjos produzidos por Pixinguinha nessa fase destacam-se aqueles realizados para a música carnavalesca nas vozes de Carmen Miranda, Francisco Alves, Mário Reis e Orlando Silva, entre outros.

³⁶ Entrevista publicada em 12 de maio de 1977, na cidade do Rio de Janeiro, na edição de número 410 do *Pasquim*.

2.4 CASO CARINHOSO (1937)

Na mesma perspectiva do samba no Brasil Moderno, o *Carinhoso*, sua história e seus arranjos surgem, primeiramente, como um assunto em torno do qual se construíram algumas polêmicas, entre elas se seria um samba ou um choro? Em que ano fora composto? Por quanto tempo teria permanecido guardado, por não ser considerado concluído pelo próprio Pixinguinha como um choro verdadeiro? E por fim, a discussão sobre quem teria feito o arranjo que revelou a música, já com a letra de João de Barro (Braguinha), para todo o país na voz de Orlando Silva, em 1937.

O *Carinhoso* considerado por Pixinguinha como uma polca lenta, foi primeiramente apresentado ao público, em 1928³⁷, como uma música em duas partes, acompanhada, na sua primeira parte por uma harmonia sofisticada para a época. Nessa perspectiva e no contexto do Brasil Moderno, ela poderia ser classificada, em função do próprio andamento e do tratamento harmônico, como um choro moderno³⁸. Para as gravações posteriores a 1928, o *Carinhoso* foi nomeado como um *Samba Estylizado*³⁹.

Com o arranjo do *Carinhoso* de 1937, observa-se uma perspectiva da época em se valorizar o trabalho criativo do arranjador. Nesse arranjo do *Carinhoso*, que contou com a interpretação do cantor Orlando Silva, a música é executada inteira em versão instrumental para, posteriormente, entrar a voz do solista.

O arranjo foi feito para ser interpretado pelo *Grupo Regional da RCA Victor*. Radamés Gnattali participou dessa gravação como pianista do grupo composto, segundo Cabral (2007), por piano, flauta, dois clarinetes, contrabaixo, violão, cavaquinho e bateria.

Para Aragão (1999, p.25), os arranjos comerciais de Pixinguinha oscilavam entre uma estética da simplicidade, quando utilizava grupos regionais e uma estética mais elaborada, nos arranjos criados para conjuntos mais numerosos. Entre as características musicais dos seus arranjos destacam-se: um modelo de

³⁷ Arranjo para orquestra de sopros, registrado pela *Orquestra Típica Pixinguinha-Donga*.

³⁸ Alguns críticos da época assinalaram, de forma negativa, uma influência jazzística nesse primeiro arranjo do *Carinhoso*, entre eles o crítico musical da Revista *PhonoArte*, Cruz Cordeiro (CABRAL, 2007).

³⁹ Informação que integra a capa da partitura da Editora Mangione, lançada, provavelmente, pois os editores não confirmaram a data oficial, em 1936.

acompanhamento rítmico conferido aos sopros de forma discreta; maior presença e elaboração na utilização dos instrumentos de percussão; estruturação tonal elaborada (modulações para as regiões da medianta superior menor em uma tonalidade maior e para a tonalidade da medianta inferior); partes intermediárias de preparação com acordes de dominantes para a tonalidade da medianta superior menor, por exemplo, e, por fim, a criação de introduções com materiais temáticos novos.

Praticamente todos esses recursos foram utilizados na estrutura do arranjo do *Carinhoso* de 1937. A introdução traz um novo material melódico e se inicia com um acorde de VIb (acorde de empréstimo modal) seguindo-se ao acorde de I grau (Comp. 1-2/Figura 3). Nessa gravação, a música é executada inteira na tonalidade de Fá maior⁴⁰ modulando, na parte B, para a região da medianta superior menor (Lá menor). Em seguida há uma ponte preparando uma modulação, na repetição da música, para a tonalidade do cantor Orlando Silva, a tonalidade de Ré maior, região da medianta inferior.

Figura 3 - *Carinhoso* (Introdução)

Ulhôa e Lopes (2014) observaram alguns deslocamentos dos incisos na gravação do *Carinhoso* de 1937, interpretada por Orlando Silva⁴¹. Segundo os autores Pixinguinha pode ter percebido um novo fraseado, na segunda parte, quando da modulação para Ré maior, surgido na versão cantada. Tal articulação frasal empregada pelo intérprete teria inspirado Pixinguinha na criação da introdução citada acima, a qual, a partir desse registro de 1937, foi incorporada aos inúmeros arranjos posteriores do *Carinhoso* (ULHÔA e LOPES, 2014).

⁴⁰ Provavelmente os instrumentos foram afinados $\frac{1}{2}$ tom acima da afinação padrão, cuja referência é a nota lá³, 440 Hz. A partir dessa premissa o arranjo encontra-se na tonalidade original do *Carinhoso*, em Fá maior.

⁴¹ Tais deslocamentos rítmicos são muito comuns como observados por Ulhôa em outro artigo, e por ela nomeados como um efeito de métrica derramada (ULHÔA, 1999).

Um recurso resultante de uma sequência melódico-cromática de acompanhamento derivada de notas da progressão harmônica utilizado por Pixinguinha no arranjo de 1928 tornou-se imprescindível em todas as versões posteriores do *Carinhoso* (Figura 4). Posteriormente, tal recurso passa a ser utilizado por vários arranjadores, entre eles Radamés Gnattali que utilizou esse efeito melódico harmônico no arranjo para a *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, em 1939.

Figura 4 - *Carinhoso* (Progressão harmônica/início).

Com relação a harmonia dessa parte inicial do *Carinhoso*, a presença da sequência cromática na voz superior ao baixo pedal nas notas fundamentais dos acordes de Fá maior e Lá menor, alguns autores a consideram como um recurso influenciado pelo *jazz*. Esse contorno cromático de 5/5#/6/5#/5, segundo do musicólogo Ian Guest, citado por Silva e Oliveira Filho (1998), parece mais influenciado pela técnica do baixo contínuo da música barroca. Para Guest:

Se o desenho do baixo contínuo de Vivaldi é um canto expressivo contraposto às demais linhas que, por sua vez formam outros contracantos entre si, o mesmo ocorre num choro de Pixinguinha, cuja melodia nem só se comporta, senão impõe linhas vigorosas de baixo e intermediária. Lembro-me do *Carinhoso*. Não é possível estar mais distante do mundo do *jazz* (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1998, p. 89).

Segundo Piedade (2006), citado por Farias (2014), tal fragmento constitui-se em uma tópica brasileira por tratar-se de um signo sonoro introduzido por Pixinguinha e utilizado em outros sambas, além do samba exaltação *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso. Dentre eles destaca-se o samba *É* de Gonzaguinha, no qual o compositor mescla a utilização de tal recurso harmônico em um contexto variado, tanto nos aspectos musicais, pois introduz o samba com um ritmo de baião, ao mesmo tempo que o articula juntamente com uma letra mais ligada ao contexto da música de protesto no Brasil e não ao samba “exaltação”. Dessa forma, Farias

(2014) destaca como apontado por Roy Wagner (2010)⁴², os processos de transformações de um símbolo em um determinado espaço cultural.

Alguns autores (CABRAL, 1990 e MCCANN, 2004) creditam a Radamés Gnattali a autoria do arranjo do *Carinhoso* e da valsa *Rosa*⁴³, diante de fatos que vinham colocando Pixinguinha à margem dos trabalhos profissionais, principalmente na RCA Victor Brasileira (BESSA, 2010). Além de Pixinguinha atuavam como arranjadores na Victor Brasileira: Radamés Gnattali, Iberê Gomes Grosso e Célio Nogueira, entre outros (CABRAL, 2007).

Segundo Braga (2002), arranjadores como Pixinguinha e, mais tarde, o próprio Radamés, sofriam pressão por parte de diretores de gravadoras e rádios no sentido de realizarem orquestrações de cunho sinfônico e “americanizadas” para a música popular brasileira. A partir da seguinte citação de Radamés Gnattali, presente em Barbosa e Devos (1984)⁴⁴ apud Braga (2002, p.109), além do relato da pressão sofrida pelos arranjadores brasileiros na década de 1930, temos indícios da possível autoria de algum arranjo do *Carinhoso*:

No tempo da RCA, na Rua do Mercado, começou a Rádio Transmissora⁴⁵. E lá o americano Mr. Evans, que era dublê de gerente e diretor artístico [além de gravador] queria dar tons mais profissionais às gravações, a fim de competir com mais apuro com o disco estrangeiro que chegava ao Brasil com belos arranjos orquestrais. Naquela época ouvia-se muita música estrangeira. Mr. Evans me pediu para organizar uma orquestra grande. Eu organizei: cordas completas [violinos, violas, violoncelos e contrabaixos], duas flautas, clarineta, quatro saxes, três pistons, dois trombones, trompas. Uma orquestra grande. Então ele contratou um arranjador paulista o Galvão, que tinha estudado arranjo nos Estados Unidos. Aqui não tinha ninguém que escrevesse a coisa mais sinfônica – jazz sinfônico. Eu era o regente da orquestra. O Galvão fez os arranjos e eu gostei. Comecei a estudar aquelas partes e comecei a aprender. E depois eu fiz o arranjo de *Carinhoso* no mesmo estilo.

Por outro lado, em entrevista concedida em 1966, Pixinguinha dá o seguinte depoimento com relação ao *Carinhoso*:

⁴² WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

⁴³ Ambas as músicas são de Pixinguinha com letra de João de Barro (*Carinhoso*) e Otávio de Souza (*Rosa*).

⁴⁴ BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali, o eterno experimentador**. FUNARTE. Rio de Janeiro, 1984.

⁴⁵ A Rádio Transmissora foi inaugurada em janeiro de 1936 no Rio de Janeiro (BRAGA, 2002).

Compus o Carinhoso mais ou menos em 1920. Era uma peça instrumental, com bastante influência do jazz americano. Em 1934, o diretor da gravadora, um americano alto, me disse com aquele sotaque: 'Pixanguinha, quer gravar Carinhoso?'. Concordei e comecei o trabalho para adaptá-lo na linha samba-canção (PEREIRA, 1997).

A partir das premissas aqui citadas como os depoimentos de Pixinguinha e Radamés Gnattali acerca dos arranjos conclui-se que o arranjo pode ter sido feito apenas de Pixinguinha. Como não constava nos selos e nas capas dos discos a autoria do arranjos, ela era revelada em geral pelo conhecimento entre os atores ligados a indústria fonográfica qual o arranjador responsável por cada orquestra de uma gravadora específica. No caso desse grupo regional formado especificamente para a gravação do *Carinhoso* e da valsa *Rosa*, presume-se que a autoria seja de Pixinguinha.

Com relação à data na qual a música *Carinhoso* teria sido composta, o próprio Pixinguinha tinha dúvidas, pois como citado acima em entrevista concedida ao pesquisador João Baptista Pereira, em abril de 1966, Pixinguinha afirma ter criado o *Carinhoso* em 1920. Em depoimento realizado em outubro de 1966, no Museu da Imagem e do Som (MIS), Pixinguinha afirma ter composto o *Carinhoso* em 1923 ou 1924, afirmando ser uma música antiga⁴⁶.

No encarte do LP, *Pixinguinha* da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira* da *Abril Cultural*, lançado em 2ª edição, em 1976, na página 11, é citada uma entrevista que Pixinguinha teria concedido em 1968, na ocasião da comemoração dos seus 70 anos na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, na qual Pixinguinha afirma que a música *Carinhoso* teria sido composta em 1923⁴⁷. Nessa entrevista, como consta no encarte do referido LP, o compositor relata que a música ficou engavetada por quatorze anos, o que confirmaria a data de 1923, pois apesar de gravada pela *Orquestra Típica Pixinguinha-Donga*, em 1928 e pela *Orquestra Victor Brasileira*, em 1929, a versão que fez sucesso com a letra de João de Barro, foi lançada em 1937.

⁴⁶ Depoimento em áudio de Pixinguinha coletado junto ao acervo do pesquisador Jairo Severiano, cedido pelo mesmo a autora da presente tese, realizado no dia 06.out.1966.

⁴⁷ A mesma data, 1923, é citada na biografia de Pixinguinha presente em Vasconcelos (1964, p.88).

No segundo depoimento de Pixinguinha ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, realizado no dia 22 de abril de 1968, tendo como entrevistadores, Hermínio Bello de Carvalho e Jacob do Bandolim, sob a direção de Ricardo Cravo Albin, Pixinguinha afirma ter composto o *Carinhoso* em 1916 ou 1917, em tom de dúvida e com uma pausa após a afirmação. Tal áudio foi veiculado em rede de televisão nacional em 2017, como referência ao “centenário” da música *Carinhoso*. Segundo Bia Paes Leme em declaração feita ao jornal O Globo em 26 de novembro de 2016, “há sempre algo novo a se descobrir sobre Pixinguinha”⁴⁸.

Finalmente, com relação ao *Carinhoso* podemos considerar que o nível de sofisticação buscado por Pixinguinha nos arranjos anteriores, os de 1928 e 1929, é atingido em sua plenitude nos registros, de 1937, na interpretação de Orlando Silva, como também no arranjo sinfônico, de 1938⁴⁹. Aragão (1999, p.27), aponta Pixinguinha, considerado por outros autores como um arranjador que “abrasileirou” as orquestrações da música popular brasileira, entre eles Cabral (2007, p.145), como o arranjador que “criou e legitimou uma nova forma de se fazer ‘arranjos brasileiros’”.

2.5 PIXINGUINHA E OS “OUTROS” ARRANJOS ORQUESTRAIS (1928-1942)

Como arranjador de grupos e orquestras ligados às gravadoras comerciais, principalmente a Victor Brasileira, Pixinguinha pôde realizar – em paralelo aos arranjos de cunho comercial para o acompanhamento de cantores populares em evidência nesse período – diversos arranjos para choros, maxixes e sambas de sua autoria, como também de outros compositores.

⁴⁸ Após as comemorações do aniversário de 70 anos de nascimento de Pixinguinha em 1968, o músico Jacob do Bandolim revela o que descobrira no ano anterior, que Pixinguinha teria nascido em 1897 e que em 1968, estaria completando 71 anos. Segundo Cabral, ele mesmo, Sérgio Cabral, teria recolhido, por sugestão de Jacob do Bandolim, um documento na Igreja de Santana, onde Pixinguinha foi batizado, que revela a data de 23 de abril de 1897 seria a data real do nascimento de Pixinguinha (CABRAL, 1990). Diante de tais fatos se comemorou o centenário de nascimento de Pixinguinha em 1997. Em matéria veiculada no jornal O Globo do dia 26 de novembro de 2016 (FILGUEIRAS, 2016), há uma outra revelação sobre a data de nascimento de Pixinguinha, que seria diferente à do registro de nascimento encontrado por Sérgio Cabral, em 1967. Conforme a autora, a partir de informações de Alexandre Dias, membro da equipe do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, em pesquisa junto ao livro de registro no cartório no qual Pixinguinha foi registrado, a data de nascimento de Pixinguinha não seria no dia 23 de abril de 1997, dia no qual é comemorado o Dia Nacional do Choro, e sim no dia 04 de maio de 1997.

⁴⁹ Arranjo realizado por Pixinguinha para a orquestra da Rádio Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro.

Em gravações com a *Orquestra Típica Pixinguinha-Donga* (1928-1929) e com o *Grupo da Guarda Velha* (1931-1932) Pixinguinha pôde demonstrar seu talento como arranjador de música dançante, nas suas criações para orquestra popular e no acompanhamento de maxixes e sambas, entre outros estilos ligados tanto ao samba praticado na primeira fase do samba carioca como também no estilo do samba moderno.

Dentre os arranjos dessa fase, destacam-se os arranjos para *Carinhoso*, *Lamentos* e *Desprezado*, dentre outros, para a *Orquestra Típica Pixinguinha-Donga*. Essa orquestra típica esteve presente em gravações de intérpretes como Patrício Teixeira no samba *Gavião Calçudo*, arranjo considerado por alguns críticos musicais da época, como o crítico musical Cruz Cordeiro, como um arranjo jazzista.

Com a *Orquestra Victor Brasileira* Pixinguinha pôde realizar arranjos mais estilizados como o arranjo do *Carinhoso* de 1929, e os arranjos para os choros *Vem cá, não vou* e *Urubatan*, ambos de sua autoria. Segundo Cabral (2007), Pixinguinha criou, nessa época, formações instrumentais diversas para a execução de arranjos variados como, no caso da *Orquestra Victor Brasileira*, dedicada a arranjos mais lentos (CABRAL, 2007, p. 150).

Com o *Grupo da Guarda Velha*, os arranjos foram tipicamente criados para a ambientação dos acompanhamentos recheados com muita percussão dos sambas tradicionais e da música dançante. Deles eles, destacam-se alguns maxixes, partido alto e sambas compostos por Pixinguinha em parceria com Donga e João da Baiana como, *Conversa de Crioulo*, *Patrão Prenda seu Gado*, *Ha Hu lahô*, *Já andei* e *Que que rê*, as duas últimas interpretadas por Zaira de Oliveira e Francisco Senna. Nesse grupo músicos e compositores cantavam e havia ainda, as vozes de Zaira de Oliveira e Francisco Senna, numa espécie de coro. Tal grupo também atuou acompanhando cantores da época.

Segundo Cazes (2008, p. 178), esses arranjos de caráter dançante para orquestra popular, vêm sendo relançados nos bares da Lapa, desde a década de 1990, como também registrados em discos. Dentre os músicos que se destacam na realização de produções e execuções musicais associados à música “de gafieira”

estão o próprio Henrique Cazes, o clarinetista Paulo Moura e os músicos da dupla Zé da Velha e Silvério Pontes⁵⁰.

⁵⁰ Destacam-se os CDs com arranjos de Pixinguinha produzidos por Henrique Cazes (CAZES E ARATANHA, 1989 e CAZES, 1996) a serem citados nos capítulos 5 e 6, como também os CDs *Paulo Moura e Os batutas* (MENEZES, 1997), e *Só Pixinguinha* da dupla Zé da Velha (trombone) e Silvério Pontes (trompete), (PONTES, 2006).

CAPÍTULO 3 INICIATIVAS DE PRESERVAÇÃO E DIVULGAÇÃO E OS PESQUISADORES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

A partir do início da década de 1930, conforme abordado no capítulo anterior, além do aspecto comercial, a música passa a ser vista sob um novo prisma em diálogo com “fatos históricos e políticos da nação brasileira” (ARAGÃO, 2013, p. 23). Aragão (2013, p. 23) considera ainda que “a música aparece então como “supraestrutura” determinada pelas condições econômicas e políticas da nação; mais do que isso, ela resulta do enfoque das lutas de classe e de estágios de dominação em diferentes níveis, regidos por forças nacionais e internacionais”.

O reflexo de tais iniciativas aconteceu em face das mudanças ocorridas entre as dinâmicas relacionais entre artistas populares, produtores e arranjadores. No contexto do samba moderno, parte desses artistas é composta por negros, em geral, pobres que viviam nos morros da cidade do Rio de Janeiro (VIANNA, 2007). Essas mediações entre os atores da cena musical carioca nos espaços públicos e privados do ambiente musical carioca se constituem em aspectos relevantes a serem observados.

Em alguns momentos da presente tese, como no contexto do Capítulo 1, foram destacados aspectos ligados ao surgimento de uma indústria do entretenimento ligada às práticas musicais e às mediações de pessoas conectadas a esse fazer musical em espaços públicos como os cafés dançantes (os cabarés), as salas e antessalas do cinema mudo, as casas de editoras de partituras e os teatros de revista, como também do carnaval do período das duas primeiras décadas do século XX.

A partir de meados da década de 1920, as configurações com relação a esses espaços passam a se “elitizar” em torno dos artistas populares ligados ao samba e às escolas de samba já “oficializadas”. Nessa perspectiva, como abordado no Capítulo 2, ocorreu a potencialização de um mercado cultural balizado na gravação de discos e no surgimento dos programas radiofônicos de auditório e como consequência a profissionalização de músicos e compositores populares, negros e brancos.

Outro aspecto relevante nesse processo é a forma como foi conduzida, não só pelos artistas intelectuais, herdeiros das ideias modernistas relacionadas à arte popular, como também por membros ligados ao governo, a formulação de um tipo de estética musical homogênea, em torno do samba moderno, a toda a nação brasileira. Nesse sentido entram em cena questões ligadas a mestiçagem, identidade nacional, e numa visão global ao nacionalismo (VIANNA, 2007; WISNIK, 1983).

Segundo Thiesse (1999, p. 14), “a nação nasce de um postulado e de uma invenção. Mas, ela não vive senão através da adesão coletiva a essa ficção”. No contexto europeu tais questões são melhor delimitadas e combatidas, principalmente no meio acadêmico. Essa formulação de uma nação, entidade esta construída numa via de mão única pelos governantes, muitas vezes foi vivenciada em governos ditos ditatoriais e fascistas (FRANCFORT, 2004).

Para Thiesse (1999, p. 16) “a formação das nações está ligada à modernidade econômica e social”. Considera ainda que “o culto à tradição, a celebração do patrimônio ancestral tem sido um contraponto eficaz permitindo às sociedades ocidentais a efetuar as mutações radicais sem cair em um estado de anomia⁵¹”.

Na perspectiva nacionalista os signos musicais são utilizados como forma de unir e integrar o povo em torno de um sentimento de pertencimento a uma nação específica. No Brasil, apesar de algumas iniciativas de valorização de culturas musicais regionais, o que prevaleceu foi a música veiculada no âmbito do mercado e, nessa perspectiva o samba e de certa forma o choro carioca foram os gêneros musicais escolhidos como expressões musicais do “povo” brasileiro.

Desde o início da década de 30, o próprio governo incentiva uma espécie de “carnavalização” da música brasileira “deixando fluir” os tipos diversos de manifestações surgidas no âmbito da música popular de caráter urbano no Brasil (NAVES, 2015). Segundo Wisnik (1983, p. 148) com a emergência dos meios modernos de reprodução elétrica a música popular brasileira de caráter urbano sofre um “abalo no seu campo de atuação”. Como consequência, considera ainda que:

⁵¹ A anomia é sinônimo de desorganização social. É uma noção criada pelo sociólogo Emile Durkheim.

A intelectualidade nacionalista não pôde entender essa dinâmica complexa que se abre com a emergência de uma cultura popular urbana que procede por apropriações *polimorfos* junto com o estabelecimento de um mercado musical onde o popular em transformação convive com dados da música internacional e do cotidiano citadino. Como vêem no popular distanciado um *ethos* platônico, acham que ele deve retornar de forma organizadamente pedagógica para devolver o caráter perdido pela cultura de massas. Acontece que esse retorno nunca pode se dar, essa regressão à origem não encontra o intervalo para de impor, arrastada na esteira do processo tecnológico-econômico onde rola o caos heteronímico do mercado (WISNIK, 1983, p.148).

3.1 A ATUAÇÃO DE PIXINGUINHA

Nesse processo de construção a história moderna da música popular brasileira nos mostrou, pelo menos, dois pólos de comportamento diante dos fatos: por um lado certa conformidade por parte do grande público e, de outro, algumas inquietações por parte de artistas e intelectuais. Pixinguinha atua nos dois polos, no primeiro como um artista cuja carreira se estabelece no contexto da indústria fonográfica e do rádio, e por outro lado, como artista comprometido com a preservação e veiculação da música brasileira, nos espaços públicos e na difusão por meio radiofônico.

Em 1928, Pixinguinha participa de encontros significativos com intelectuais ligados ao movimento modernista. Um desses encontros, em especial, configura-se como o momento de definição de um novo projeto de musicalidade brasileira denominado por Vianna (2007) como “O Mistério do Samba”. Tal encontro reuniu músicos importantes da área de música popular como Pixinguinha e Donga, e ainda Prudente de Moraes Neto, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Patrício Teixeira (CABRAL, 2007). Tal encontro teria sido mediado a partir do olhar do poeta francês Blaise Cendrars que teria apresentado Donga a Prudente de Moraes, o que facilitou essa possibilidade de diálogo (VIANNA, 2007).

Em 1930, Pixinguinha participa, juntamente com vários músicos, alguns deles ligados a corporações de bandas militares, de uma manifestação solicitando por parte do Governo Vargas providências e leis que garantissem a circulação e execução de dois terços de música brasileira nas casas de espetáculos e rádios brasileiras. Reivindicavam também, diante do surgimento do cinema sonoro, que os filmes que ainda não tivessem tal tecnologia fossem acompanhados por grupos

instrumentais, as “orquestras típicas nacionais”, como também a presença das mesmas, nas salas de espera dos cinemas (CABRAL, 2007, p. 156-157).

Dois anos após, em 1932, coube a Villa-Lobos encampar a mesma batalha defendida pelos músicos profissionais ligados à música popular brasileira, alertando não só sobre um número elevado de músicos desempregados na cidade do Rio de Janeiro como também, mais uma vez, solicitando ao governo soluções que garantissem a execução e circulação de música brasileira diante da invasão de músicas e grupos liderados por estrangeiros na capital da República. Segundo Cabral (1996, p. 33-34), a invasão do cinema falado e os gêneros musicais americanos como o *fox-trote* influenciavam “o comportamento do público brasileiro levando a que homens e mulheres passassem a vestir-se e a pentear-se de acordo com as roupas e os penteados dos artistas internacionais de cinema”.

Em 1933, após uma solicitação do compositor Orestes Barbosa e do cantor Mauro Reis, o governo do estado da Guanabara promove um concerto na Rádio Clube, no qual é utilizada uma “Orquestra Típica Brasileira”, sob a batuta de Pixinguinha, ocasião na qual houve discurso de políticos, entre eles de Osvaldo Aranha, enaltecendo tal iniciativa, além de ressaltar a necessidade de se divulgar e executar a música popular brasileira nos meios de comunicação e em locais de entretenimento (CABRAL, 2007).

Tais fatos trazem à cena o encontro entre intelectuais, artistas populares mais ou menos conscientes ou mesmo comprometidos com ideais ligados à preservação de música popular brasileira

Por outro lado, são muitos os exemplos de sambistas que resistiram às restrições imposta pelas leis do mercado e num processo de resistência continuaram a expressar seus anseios e desejos por meio da música. Um momento ímpar nesse processo foi o samba ligado ao cotidiano do malandro carioca, em reação ao movimento de samba “oficial”, que buscava projetar a imagem do brasileiro como um bom cidadão “trabalhador”. Esse tema foi destaque em um dos primeiros trabalhos escritos relacionado com a música popular no Brasil, mais especificamente ao samba, o livro *Acertei no milhar*, publicado em 1982, da pesquisadora Claudia Matos.

Se em algum momento o sambista foi considerado um símbolo de baderna e marginalizado, em outro foi recebido em salão da burguesia. O artista negro no Brasil se projetou por meio da resistência e da real afirmação da sua alteridade por meio do seu potencial artístico. Nessa perspectiva, segundo Francfort (2004, p. 14):

a musicologia pode ser completada por uma abordagem histórica dos universos sonoros e musicais, pesquisando na música, – não somente por meio das letras, dos livretos ou pelo título das obras – e sim como um “reflexo” e um “ator” que intervirá nas grandes transformações sociais e culturais e na formação das nações e das identidades”

3.2 INICIATIVAS GOVERNAMENTAIS

No final da década de 1930, segundo Naves (2015, p. 113), uma iniciativa idealizada por Villa-Lobos resultou na formulação de um anteprojeto no qual foi sugerida a criação da Divisão de Educação Cívico Musical. Tal ação possibilitaria a implementação do ensino de canto orfeônico nas escolas como também, entre outros itens propostos por Villa-Lobos, uma “ajuda ao governo para a realização da ‘censura artística nas estações de rádio’”.

Com relação a essa iniciativa encampada por Villa-Lobos ligada ao canto orfeônico Wisnik (1983, p. 189) aponta para uma estratégia comum ao Governo Vargas da chamada República Nova, na medida que impõe uma liderança quase ditatorial por parte do “chefe”, regente do grande coro. Nessa perspectiva, segundo Wisnik (1983, p. 190), “o músico e o político se correspondem: para destrinchar a partitura política da nação o chefe teria que ser, a seu modo, um verdadeiro maestro, e o maestro, para conduzir a harmonia social regendo o conflito, teria que constituir-se num verdadeiro chefe”. Tal mecanismo presente na política cultural dos governos Getúlio Vargas de certa forma inspiraram Villa-Lobos a representar tal papel. Por outro lado, outros aspectos destacam-se nesse processo, dentre eles, o contato de milhares de crianças e centenas de ensaiadores com o repertório adaptado e arranjado por Villa-Lobos de cantigas infantis brasileiras, que integram o *Guia Prático*.

A partir de 1937, o ministro da Educação, Gustavo Capanema, passa a acolher intelectuais modernistas nos seus quadros administrativos, como Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari e Mário de

Andrade (NAVES, 2015). Em 1941, é fundada uma “Comissão de Pesquisas Populares” para o estudo da música popular urbana integrada por intelectuais entre eles, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Marisa Lira, Brasília Itiberê e Renato de Almeida, entre outros. Nessa época, Pixinguinha participou, com os integrantes dessa comissão, de um programa de rádio no qual os objetivos do grupo foram debatidos e expostos a um maior público (ARAGÃO, 2013).

Apesar do diálogo e da viabilização de projetos culturais educativos propostos por artistas e intelectuais, o governo Vargas incentiva aspectos ligados a uma “carnavalização” do panorama musical brasileiro. Segundo Naves (2015), nessa década de 30, ocorreram não só a oficialização dos desfiles de Carnaval no Brasil, em 1933, como também o surgimento de gêneros como o samba-enredo e a marchinha. Para a autora (2015, p. 115), “tais gêneros dialogavam, cada um a seu modo, com o ideal de integração presente nas concepções culturais e políticas do momento”, como também foram absorvidos no âmbito da indústria de entretenimento no Brasil.

Em 1937, como forma de fortalecimento do seu governo, Getúlio Vargas assina a Lei nº 385 que, dentre outros aspectos, estimula as atividades artísticas e obriga a inclusão de obras de autores brasileiros nas programações musicais das rádios do País (CABRAL, 1996).

Nessa época, a música brasileira veiculada nas rádios, principalmente as do Rio de Janeiro, constituía-se basicamente de gêneros ligados ao samba moderno, como apontado no Capítulo 2, executada com arranjos ligados a perspectiva estética do mercado. Dentre esses gêneros destacam-se o samba-enredo, as marchinhas carnavalescas, o samba-canção e os sambas com temáticas juninas e natalinas (NAVES, 2015; BESSA, 2010).

Por outro lado, eram veiculadas ainda, segundo (BESSA, 2010, p. 192-194), músicas regionais, “como a toada, o cateretê, o maracatu e o frevo” e, ainda, um repertório ligado aos “gêneros afro-brasileiros, como o batuque, a macumba, a chula raiada, o partido alto, etc”. Em São Paulo, após iniciativas de registro em disco da música caipira, em 1929, com músicas de Manoel Rodrigues Lourenço (Mandi) e de Cornélio Pires, esse tipo de repertório também passa a ser divulgado pelo rádio.

Em 1940, em virtude da importância dos meios de comunicação nesse processo, a Rádio Nacional, inaugurada em 1936, é encampada pelo Governo Vargas. Tal iniciativa objetivava realizar um suporte às ações de caráter populistas do governo Vargas na área da cultura e do lazer, com a institucionalização do carnaval carioca e a nacionalização do samba (MOURA, 2000, p. 127). Nesse sentido, segundo Naves (2015, p. 121), o papel da Rádio Nacional pode ser considerado como “um ato representativo da atividade conciliatória do governo Vargas com relação ao ideário educativo modernista e à fruição desinteressada oferecida pela indústria de entretenimento”.

Em entrevista concedida a autora⁵² o pesquisador Jairo Severiano destaca ainda a presença da Rádio Nacional em todo o País, a partir do final do ano 1942, quando passa a transmitir sua programação através das ondas curtas (Anexo 1). Tal fato, considerado pelo pesquisador como um fator de integração nacional, pôde finalmente transformar o samba moderno, da década de 30, como símbolo da nação brasileira. Em período posterior, a música nordestina, considerada como música regional, foi divulgada na própria Rádio Nacional do Rio de Janeiro, a partir da atuação de Luiz Gonzaga, o rei do gênero baião.

3.3 O PAPEL DE VILLA-LOBOS

Em 1930, após a chegada de Paris, Villa-Lobos passa a integrar com a equipe responsável pela política cultural do governo Vargas. Como afirmado no início capítulo, nesse período, Villa-Lobos, juntamente com outros artistas, entre eles Pixinguinha, tentaram sistematizar formas de diminuir a invasão de músicas estrangeiras nos meios de difusão sonora no Brasil.

Em diferentes momentos as práticas de Villa-Lobos e Pixinguinha, tanto artística como políticas se encontram. Como afirmado no Capítulo 1, na década de 20, os dois artistas foram a Paris com a ajuda do empresário Arnaldo Guinle. Anteriormente, entre 1919 e 1921, tanto Villa-Lobos como Pixinguinha, João Pernambuco e Donga empreenderam viagens pelo Brasil, também patrocinadas por

⁵² Entrevista concedida no dia 09 de dezembro de 2016, na cidade do Rio de Janeiro.

Guinle, que objetivavam a pesquisa de músicas folclóricas de outras regiões do Brasil, das regiões Sudeste e Nordeste (CABRAL, 2007).

A partir da sua ligação com integrantes do Governo Vargas, Villa-Lobos conseguiu realizar inúmeros concertos com suas composições, tanto na cidade do Rio de Janeiro como em outros estados do Brasil (NAVES, 2015). Em períodos anteriores à sua viagem a França, eram raros os momentos nos quais Villa-Lobos conseguia veicular a sua obra, como, por exemplo, em concertos e locais nos quais a música erudita era difundida

Em 1932, como parte do projeto político do Estado Novo implantado por Getúlio Vargas, Villa-Lobos concretiza o seu projeto pedagógico-musical como a introdução do ensino musical nas escolas com ênfase no canto coral (NAVES, 2015, p.113). Tal iniciativa recupera ideais ligados ao modernismo musical idealizado por Mário de Andrade. Nessa perspectiva, segundo Naves (2015, p. 111), o presidente Getúlio Vargas, “apesar de operar como político, partilhava com os modernistas o desejo de reunir diferentes peças que compõem o País e de costurá-las para dar concretude à ideia de Brasil”.

Ainda como parte integrante das políticas culturais do Estado Novo, Villa-Lobos participa da concepção de duas outras iniciativas de divulgação e preservação da música popular urbana na cidade do Rio de Janeiro. A primeira foi a montagem de um rancho carnavalesco o *Sôdade do Cordão*, durante o carnaval de 1940, e, no mesmo ano, a arregimentação de músicos e compositores para as gravações, por parte de uma equipe americana, do LP duplo *Native Brazilian Music*.

A relação de Villa-Lobos com compositores sambistas se deu, desde o início da década de 30, a partir das visitas do compositor ao morro da Mangueira onde encontrava compositores ligados ao samba, como Cartola e seus companheiros. Segundo Napolitano (2007, p. 33) a partir de 1933 começa o processo de “subida ao morro” por parte de artistas da classe média, entre eles o cantor Mário Reis e o compositor Braguinha e de alguns intelectuais brasileiros. Para o autor, “o encontro entre bacharéis e bambas esteve na origem da invenção da nação musical brasileira, iniciando uma tradição que se manteria viva até meados dos anos 1970”.

Nas décadas de 30 e 40, além do contato com sambistas do morro da Mangueira, Villa-Lobos também manteve contato com um sambista e pai de santo, que promoveu o primeiro concurso de sambas-enredos do Rio de Janeiro, o Zé Espinguela (CABRAL, 2011). A amizade entre Villa-Lobos e Zé Espinguela foi descrita posteriormente em crônica por David Nasser, inicialmente publicada, segundo Lira Neto (2015), na *Revista O Cruzeiro*, em 1944. Nessa crônica, o jornalista David Nasser relata uma ida dele próprio com Villa-Lobos, em 1939, a uma sessão de candomblé no morro do Quitungo, em Irajá, conduzida por Zé Espinguela (NASSER, 1973, p.71).

Em fevereiro de 1940, a missão solicitada por Villa-Lobos a Zé Espinguela seria cumprida com o desfile do cordão carnavalesco *Sôdade do Cordão* que, de acordo com Lira Neto (2017, p.17), “concentrou-se na praça Tiradentes e desfilou em direção à sofisticada avenida Rio Branco”. Segundo Nasser (1973, p.72), naquele momento “deslizava um cordão à moda antiga, com todos os trajes característicos, os reis, os velhos, os diabos, a rainha do inferno, os pajens, os escravos, roupas farfalhantes e coloridas, os estandartes sacudindo aos ventos o nome do estranho bloco”.

No mesmo ano, em 1940, Villa-Lobos realiza a arregimentação de músicos e compositores para as gravações, por parte de uma equipe americana, do LP duplo *Native Brazilian Music* (STOKOWSKI, 1942), lançado em 1942 (THOMPSON, 2017). Para tanto, Villa-Lobos novamente buscou auxílio dos seus amigos sambistas, como Cartola, Carlos Cachça e Zé Espinguela, para a interpretação dos sambas e dos pontos do candomblé. Para as interpretações do choro, escalou o clarinetista Luiz Americano e Pixinguinha como flautista, entre outros. Seus amigos Donga e João da Baiana participaram das gravações de alguns sambas, como também uma dupla de cantores (Zé da Zilda e Janir Martins), a dupla Jararaca e Ratinho, um coro de pastoras da Mangueira e um coro que executou arranjos de músicas indígenas realizados por Villa-Lobos.

Segundo Lira Neto (2017), desde as primeiras conversas sobre tais gravações, entre Villa-Lobos e o regente Stokowski, foi definido por ambos que seriam registrados sambas, choros e pontos das religiões afro-brasileiras, executados por seus próprios criadores e intérpretes, e não o que se tocava no

rádio, como o samba nas vozes de cantores e cantoras famosas. O compositor Cartola teve sua voz gravada pela primeira vez cantando seus sambas nesses registros do *Native Brazilian Music* (CABRAL, 2011, p.315).

Thompson (2017) cita que, em 1942, esse disco duplo foi lançado nos Estados Unidos e que tal iniciativa integrou um grupo de ações implementadas entre o Governo Vargas e o governo dos EUA nas áreas cultural, política e econômica. Para a autora (2017) as gravações foram realizadas em uma noite e sem o respeito devido, desde o processo de captação do som realizado a bordo de um navio, no Rio de Janeiro, até o próprio lançamento dos mesmos.

Dentre as interpretações registradas, cerca de 40 músicas, apenas 17 foram lançadas nos dois LPs. Pixinguinha participa de boa parte dos sambas gravados e de alguns choros como flautista realizando improvisos em contraponto às melodias principais interpretadas por instrumentistas do choro ou pelos cantores dos sambas. Esses registros foram lançados no Brasil apenas em 1987, numa iniciativa do Museu Villa-Lobos, a partir de uma cópia pertencente a Lúcio Rangel ou ao pesquisador Jairo Severiano (LIRA NETO, 2017).

3.4 OS PRIMEIROS PESQUISADORES

Durante as décadas de 30 e 40, surgiram os primeiros historiadores da música popular brasileira. Tais pesquisadores foram nomeados como intelectuais informais, por trabalharem em seus escritos, segundo Lima (2014, p. 40) “de maneira quase intuitiva”. Esse grupo que integra a primeira geração de pesquisadores da música popular urbana era composto, segundo a autora, por jornalistas, cronistas e músicos populares. Entre eles, destacam-se Almirante, Edgar de Alencar, Orestes Barbosa, Vagalume, Jota Efegê, Mariza Lira e Lúcio Rangel (LIMA, 2014, p. 41). A atuação desses pesquisadores trouxe à tona questões ligadas ao contexto de gêneros da música popular urbana no Brasil, considerados, de acordo com Lima (2014, p. 41), como “escusos” para a época.

A partir das décadas de 50 e 60 surge uma classe de pesquisadores, considerados por alguns autores como “folcloristas urbanos” (ARAGÃO, 2013). Dentre eles, destaca-se a atuação de Oneyda Alvarenga, Ary Vasconcelos, Lúcio Rangel, entre outros. Nessa década, segundo Naves (2015, p. 125):

Vivenciou-se, por exemplo, no plano cultural, uma tensão resultante de um processo de fragmentação em curso, propiciando uma abertura para a recepção de ritmos estrangeiros e regionais, que incomodavam profundamente os defensores de um certo modelo de música brasileira que operavam com conceitos de autenticidade e unidade nacional.

Como resposta a esse novo panorama musical é lançada a *Revista da Música Brasileira*, editada por Lúcio Rangel e veiculada no período de 1954 a 1956. Tal publicação, para Naves (2015, p. 125), deu voz a intelectuais que defendiam um tipo de estética musical da música brasileira ligada aos gêneros samba e ao choro e também às manifestações musicais de cunho folclórico, na perspectiva desenhada pelos ideais modernistas acima abordados.

No primeiro número da revista foi veiculada uma entrevista com Pixinguinha, “rotulando-o” como um defensor da autêntica música brasileira, um modelo de artista que não se deixou influenciar pela música estrangeira vigente àquela época (NAVES, 2015). Tal imagem de Pixinguinha foi criada e de certa forma “alimentada” pelo compositor no contexto da sua atuação no programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*, produzido por Almirante, que será abordado em capítulo posterior, no período de 1947 a 1952.

Na década de 60, continuam surgindo trabalhos escritos sobre música popular brasileira em colunas especializadas nos jornais brasileiros e publicações bibliográficas de autores, jornalistas, como Sérgio Cabral e José Ramos Tinhorão, entre outros.

A partir década de 60 surgiram iniciativas de preservação de coleções de acervos ligados a música popular brasileira como os de Almirante, Jacob do Bandolim e Mozart de Araújo, entre outros. Atualmente, tais acervos encontram-se no Museu da Imagem e do Som (Almirante e Jacob do Bandolim), no Centro Cultural Banco do Brasil (Mozart de Araújo) e no Instituto Moreira Salles (Pixinguinha e José Ramos Tinhorão), ambos na cidade do Rio de Janeiro.

3.5 RELANÇAMENTO DE FONOGRAMAS

A partir do final da década de 60, por iniciativa do pesquisador Ary Vasconcelos, foram relançadas LPs com algumas gravações históricas e

significativas do repertório de choro, e também da canção popular das primeiras décadas do século XX. A coleção *Monumentos da Música Popular Brasileira: Os Pioneiros*⁵³ iniciou essa nova faceta que dá acesso aos documentos sonoros da época dos discos de 78 rpm.

Na década de 70, foi lançada pela Editora Abril, uma coleção, composta por 48 fascículos, a *História da Música Popular Brasileira* (LIMA, 2014, p. 95)⁵⁴. Tal coleção buscou abranger toda a história da música popular, tanto a música cantada quanto a música de caráter instrumental, como o choro. Um dos volumes está dedicado à obra de Pixinguinha com o registro de sambas e choros com letra, como *Carinhoso* e *Rosa*⁵⁵, como também seus choros mais famosos.

A década de 80 registra, ainda em LPs, gravações originais da fase considerada como época de ouro da música popular brasileira, nas vozes de cantores e cantoras das décadas de 30 e 40 e gravações de música instrumental (choro) através do selo *Revivendo* do colecionador Leon Barg. Posteriormente, alguns desses LPs, foram relançados em CDs. Dentre eles, destaca-se o CD *Pixinguinha no tempo dos Oito Batutas*, com as gravações realizadas pelo grupo, em 1923, na Argentina.

Em 1981 foi lançada pela FUNARTE a *Discografia Brasileira em 78 rpm 1092-1964*, a partir do trabalho de pesquisadores e colecionadores como Miguel de Azevedo (Nirez), Jairo Severiano, Alcindo Santos e Grácio Barbalho. Os principais dados sobre a discografia de Pixinguinha, citados nos capítulos iniciais foram recolhidos por esta fonte bibliográfica.

Com o aparecimento dos CDs, alguns LPs e mesmos os discos de 78 rpm, – tecnologia anterior aos LPs, documentados na *Discografia Brasileira* (SANTOS, et al. 1981) foram relançados pelas principais gravadoras brasileiras (CABRAL, 2005).

⁵³ Coleção de LPs do selo Fontana da EMI Odeon, produzidos por Ary Vasconcelos, a qual alguns dos LPs foram dedicados à música instrumental de caráter popular como o choro. Tais LPs foram lançados em meados da década de 1970.

⁵⁴ Segundo Lima (2014, p.95), participaram como consultores da primeira fase da coleção pesquisadores e músicos como Almirante, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Tárík de Souza, Ary Vasconcelos, Lúcio Rangel, Rogério Duprat e Sérgio Cabral, entre outros.

⁵⁵ Apesar de constar no encarte do LP dedicado a obra de Pixinguinha, nas duas versões de lançamento, como sendo de 1937 as gravações de *Carinhoso* e *Rosa*, interpretadas pelo cantor Orlando Silva, as versões presentes nos referidos LPs são as de 1966, também gravadas por Orlando Silva com arranjos bem diferentes.

3.6 MÚSICA DO PRINCÍPIO DO CHORO (RELANÇAMENTO E REGRAVAÇÕES)

O relançamento e as regravações do repertório do princípio do choro, como também alguns choros compostos em período posterior, constituem-se em uma fonte importante relativa aos dados sonoros ligados ao choro. Neste tópico serão detalhados o processo de elaboração e gravação dos registros sonoros das séries *Chorando Callado* (XAVIER, 1981) e *Princípios do Choro* (PAES e CARRILHO, 2003) além da coletânea com gravações originais, *Memórias Musicais* (HIME, 2002). A partir dos dados presentes nessas publicações foi realizado ainda um inventário do princípio do choro como parte do presente capítulo.

Como veremos, Pixinguinha integra a equipe do programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*, apresentado entre os anos de 1947 a 1952, como arranjador e regente da orquestra popular, para a qual realizou uma quantidade numerosa de arranjos de compositores e gêneros do princípio do choro. A partir do destaque dado pela equipe do programa a esse tipo de repertório mais antigo consideramos relevante para o objetivo da tese esse levantamento de regravações e publicação de partituras de compositores do princípio do choro.

A publicação dessas séries e coletâneas de músicas dessa época, apresentadas em gravações originais e inéditas, lançadas desde o ano de 1981, permitiu aos músicos e pesquisadores terem uma dimensão mais real da sonoridade do trabalho de compositores pioneiros do choro, como também dos diversos tipos de formações instrumentais utilizadas na música instrumental brasileira do período do final do século XIX e início do século XX.

3.6.1 Os LPs *Chorando Callado* (1981)

Em 1981, foi lançado o disco *Chorando Callado*⁵⁶, a ser nomeado a partir desse ponto como CC, composto por três LPs, que se destacou por trazer gravações originais de compositores tradicionais do choro como Chiquinha Gonzaga, Callado, Ernesto Nazareth, Pixinguinha e Abel Ferreira, como também interpretações contemporâneas, ao estilo antigo, de músicas de compositores do

⁵⁶ Série composta de 3 LPs, produzidos por José Silas Xavier e lançado por um selo da Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil (FENAB).

princípio do choro e, ainda, composições de Pixinguinha, Luiz Americano e Jacob do Bandolim.

Essa série de LPs destaca-se, não só por trazer regravações importantes como também pelo ineditismo em registrar obras de compositores do princípio do choro em releituras de polcas, *schottisch*, valsas, mazurcas, entre outros ritmos característicos dessa fase do gênero choro tão pouco encontradas, principalmente no âmbito das gravações do choro das décadas de 40 a 80. O pesquisador Ary Vasconcelos (1984, p. 48) afirma com relação a esta série, que “pela primeira vez foram apresentados ao público os choros dos grandes mestres do passado como Callado, Viriato Figueira da Silva, Chiquinha Gonzaga, Juca Vale, Capitão Rangel, Anacleto de Medeiros, Albertino Pimentel, Duque Estrada Meyer, etc”.

Participaram das gravações alguns músicos radicados em Brasília, como o carioca Jorginho do Pandeiro; as flautistas Odette Ernest Dias (franco-brasileira) e sua filha Bete Ernest Dias; os violonistas Alencar 7 Cordas, Jaime Ernest Dias e Valério (violões de 6 cordas); o bandolinista Reco do Bandolim, o clarinetista Luiz Gonzaga Carneiro (Gonzaguinha) e Paulinho no trombone, entre outros. Além dos referidos músicos participaram ainda dessas gravações o cavaquinhista Jonas. Tal grupo formou a base do grupo regional e dos solistas. Participaram ainda alguns músicos percussionistas e músicos de sopros, inclusive um músico executando um oficleide, em duas quadrilhas arranjadas por Vavá.

Segundo Silas Xavier em entrevista concedida para esta pesquisa⁵⁷, o repertório de músicas do princípio do choro foi escolhido dentre as partituras apresentadas a ele por um antigo chorão, que integrou, em 1917, juntamente com Pixinguinha e João Pernambuco, o *Grupo do Caxangá*, o cavaquinhista Honório Matos (ALMIRANTE, 2013, p. 16). De acordo com Silas, ao final da entrevista concedida por Honório a ele, em 1979, a esposa do músico perguntou se ele não gostaria de levar um saco⁵⁸ com as partituras do músico, com o objetivo de livrar-se daquele “entulho”.

⁵⁷ Entrevista concedida a autora em 05.12.2016 na cidade de Juiz de Fora-MG.

⁵⁸ Segundo Silas, esse saco era de uma antiga loja “Casas da Mãe” do Rio de Janeiro (Entrevista 05.12.2016).

Na mesma entrevista Silas Xavier relatou que os músicos que participaram das gravações não tiveram dificuldades em interpretar os choros derivados de ritmos de dança de salão europeias, como também o tango brasileiro. Apesar desses subgêneros do choro estarem aparentemente fora dos circuitos comerciais de registro sonoro, muitos músicos do choro mantiveram-se executando o choro com ritmos característicos dessas danças europeias, principalmente a polca, tanto na cidade do Rio de Janeiro⁵⁹, como em outras cidades do Brasil (ARAGÃO, 2013, p. 119).

Nessa perspectiva, Tinhorão afirma tanto com relação ao samba carioca como ao choro: “o samba criado no Estácio ao alvorecer da década de 30, e até hoje cultivado pelos sambistas das escolas de samba, e ainda – de uma maneira geral – o samba de carnaval, o chorinho e a marcha continuariam a evoluir dentro das características populares cariocas” (TINHORÃO, 1997, p.50).

Especialmente em Brasília, desde o final da década de 50 e início da década de 60, houve uma confluência de músicos de várias regiões do Brasil e também de alguns chorões que vieram do Rio de Janeiro entre eles, destacam-se o compositor Avena de Castro, o pandeirista Jorginho e os cavaquinhistas Valdir Azevedo e Jonas, entre outros.

O encarte do CC traz um amplo texto acerca dos ambientes social e musical do final do século XIX e início do século XX, principalmente no que se refere ao gênero choro, assinado por Claver Filho. Parte dos músicos e o historiador Claver Filho foram professores da Universidade de Brasília, como também da Escola de Música de Brasília.

O pesquisador e colaborador de Silas Xavier contou com a colaboração do pesquisador e produtor Jairo Severiano. No encarte do CC Jairo Severiano escreveu sobre os dados discográficos das treze faixas das gravações originais de um dos LPs (Disco 1) e sobre o repertório registrado nos dois outros LPs⁶⁰.

⁵⁹ Segundo Aragão (2013, p. 120) um exemplo dessa espécie de resistência com relação ao estilo de acompanhamento do choro, derivado da polca, foram as reuniões de chorões antigos do Rio de Janeiro, entre eles Napoleão de Oliveira e Léo Viana. Esse reduto do choro carioca conhecido como “Retiro da Velha Guarda” perdurou até a década de 1970, no bairro Jacarepaguá.

⁶⁰ Tais dados, segundo Severiano, no encarte do *Chorando Callado*, não são totalmente precisos devido ao desaparecimento de catálogos das gravações do princípio do século XX.

Com relação aos dois LPs com gravações, na sua maioria de compositores do princípio do choro (Disco 2 e Disco 3), destaca-se o registro de músicas de compositores como: o Joaquim Antônio da Silva Callado, Viriato Figueira da Silva, Chiquinha Gonzaga, Juca Valle, Capitão Rangel, Duque Estrada Meyer, José Pereira da Silveira, Videira, Mário Alvares Conceição, Irineu de Almeida, Felisberto Marques, Eurico Baptista, Cicero Telles de Menezes e Pixinguinha (Tabela 1).

Tabela 1. Gravações inéditas dos Discos 2 e 3 do LP CC

Músicas	Gênero	Compositores
Polucena	Polca	Joaquim Antônio da Silva Callado
Água do Vintém	Tango Brasileiro	Chiquinha Gonzaga
Ali Babá	Tango	Henrique Alves de Mesquita
Macia	Polca	Viriato Figueira da Silva
Penso em ti	Polca	Juca Valle
Geralda	Quadrilha	Capitão Rangel
É Segredo	Polca	Viriato Figueira da Silva
Receiosa	Polca	Duque Estrada Meyer
Não insistas, rapariga!	Polca	Chiquinha Gonzaga
Bocaiúva	Polca	J. P. da Silveira
Mazurka	Mazurca	Videira
Família Meyer	Quadrilha	Callado
Saudades do Cais da Glória	Polca	Callado
Cuera	Polca-tango	Ernesto Nazareth
Lídia	Polca	Anacleto de Medeiros
Paixão Encoberta	Valsa	Mário A. Conceição
Boêmia Terra	Polca	Irineu de Almeida
Tiririca	Polca	Albertino Pimentel
Nenê	Valsa	Felisberto Marques
Ondina	Choro	Eurico Batista
Desmantelando Relógios	Choro	Cícero Telles de Menezes
Abraçando Jacaré	Choro	Pixinguinha
Tocando pra você	Choro	Luiz Americano
Dolente	Choro	Jacob do Bandolim
24 Músicas		

Fonte: LPs **Chorando Callado** (XAVIER, 1981).

Por meio das pesquisas nos livros *Choro: reminiscências dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto (1936 e 1978), *Raízes da Música Popular Brasileira* e *Panorama da Música Brasileira na Belle Époque* de Ary Vasconcelos (1977 e s/d) e no *Dicionário da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular* (1977) foram publicadas, ainda no encarte dos LP da série CC, uma breve biografia de cada compositor, tanto dos mais antigos, como de compositores que viveram até as

décadas de 70 e 80 como Pixinguinha, Benedito Lacerda, Luiz Americano, Abel Ferreira e Jacob do Bandolim⁶¹.

Não somente o CC tem sido uma referência para músicos e pesquisadores, como também outros lançamentos do selo FENAB⁶², muitos deles não comercializados, já que foram produzidos para brindes de final de ano aos associados dessa federação de funcionários. O pesquisador Ary Vasconcelos cita o lançamento de tal disco como um dos principais eventos ligados ao choro no ano de 1981 (VASCONCELOS, 1984, p.48).

3.6.2 A série *Princípios do Choro*

A série *Princípios do Choro* (2003)⁶³ surgiu a partir de uma grande pesquisa realizada por Maurício Carrilho e Anna Paes nos cadernos de partituras manuscritos do acervo de Jacob do Bandolim (ARAGÃO, 2013, p. 184), entre outras fontes. Ela é composta por cinco volumes de partituras e por gravações contemporâneas de 215 músicas de compositores do princípio do choro no Brasil (TRAVASSOS, 2005).

A série *Princípios do Choro* contemplou um grande número de compositores. Além dos 29 compositores presentes na Tabela 2, do tópico seguinte, marcados como a fonte de letra B, a série abrange ainda obras de compositores menos conhecidos, perfazendo um total de 50 compositores.

Segundo Maurício Carrilho em entrevista concedida a Almir Chediak, presente na introdução do *Song Book Choro*, composto de três volumes e organizado pelos músicos Mário Sève, Rogério Souza e Dininho, em 2009, não seria justo falar no choro brasileiro lembrando apenas de dois ou três compositores. Para Carrilho o gênero choro tem mais de 150 anos e é fruto do trabalho de um “conjunto de pessoas, a maioria delas desconhecida, e que é a grande responsável pelo choro ter chegado até hoje” (SÉVE, SOUZA e DININHO, 2009, p. 38).

⁶¹ Pesquisa realizada por Vicente Sales, também funcionário do Banco do Brasil, como José Silas Xavier, em Brasília e Jairo Severiano, no Rio de Janeiro.

⁶² Durante mais de uma década (1980 a 1991) foram lançados, pelo selo da FENAB, cerca de 12 discos, alguns deles contendo mais de um LP, como o disco *Chorando Callado*. No âmbito do choro destacam-se os discos: *Bandas de Música de ontem e de sempre* (vols. 1 e 2), *Chorando Callado 2*, *Recordações de um Sarau Artístico*, *Sarau Brasileiro* e *Os Pianeiros*.

⁶³ Série de 5 Volumes de Partituras e 15 CDs com gravações inéditas, lançado pela Acari Records em 2003.

Além da pesquisa nos cadernos de partituras de Jacob do Bandolim, Carrilho revela que buscou músicas inéditas nos arquivos do pesquisador Mozart Araújo, que encontra-se no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, como também no arquivo do compositor Donga. Tal pesquisa, além de registrar obras significativas do repertório do princípio do choro, revelou ainda músicas de compositores desconhecidos, cujos nomes, segundo Carrilho, não constam em nenhuma fonte importante do âmbito do choro como o livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos* (PINTO, 2009) e as publicações do pesquisador Ary Vasconcelos (1964; 1977 e 1984). Dentre esses compositores inéditos, destacam-se os compositores Frederico de Jesus, Cláudio Monteiro e Luiz Borges de Araújo (SÉVE, SOUZA e DININHO, 2009, p. 41).

As gravações dos choros de autores e gêneros musicais do princípio do gênero choro, presentes nos CDs que acompanham os livros de partitura da série *Princípios do Choro*, foram realizadas por intérpretes como: Antonio Carrasqueira, Leonardo Miranda, Naomi Kumamoto e Marcelo Bernardes (flauta); Proveta e Paulo Sérgio Santos (sax tenor e clarinete); Pedro Amorim (bandolim); Bernardo Bessler (violino), entre outros, como solistas. Como músicos acompanhadores participaram: Maurício Carrilho, Luiz Otávio Braga, José Paulo Becker e João Lira (violões e viola de 10 cordas); Luciana Rabelo (cavaquinho) e Jorginho do Pandeiro e Celsinho Silva (pandeiro), entre outros.

3.7 INVENTÁRIO DO PRINCÍPIO DO CHORO

Nesse inventário do princípio do choro foram observados alguns dados das séries e coletâneas citadas acima: *Chorando Callado* (1981); *Princípios do Choro* (2003), como também a série *Memórias Musicais* (FRANCESCHI, 2002). A coletânea com gravações originais *Memórias Musicais*⁶⁴, lançada em 2002, a partir do acervo do pesquisador e colecionador Humberto Franceschi oferece um panorama da música de cunho instrumental no Brasil desde o início das gravações de discos, em 1902 até o ano de 1941.

⁶⁴ Série de 15 CDs, com encartes escritos por músicos pesquisadores, Pedro Aragão, Anna Paes e Pedro Paes, lançado em 2003, pela gravadora Biscoito Fino.

Foram catalogados mais de vinte compositores em atuação desde o Brasil Império, como Henrique Alves de Mesquita até os compositores nascidos na última década do século XX, os quais atuaram nas duas primeiras décadas do século e que foram contemporâneos de Pixinguinha (Tabela 2). Tais músicos integram, segundo Vasconcelos (1984), as duas primeiras gerações do princípio do choro, como afirmado no Capítulo 1 (Tópico 1.1), com relação às influências musicais de Pixinguinha.

Tabela 2 – Compositores do princípio do choro⁶⁵

Compositor	Estado	Nascimento	Morte	Fontes
Henrique Alves de Mesquita	RJ	1830	1906	A - B - C
Capitão Rangel	RJ	1845?	1905?	A - C
Saturnino	RJ	1845?	1905?	B - C
Chiquinha Gonzaga	RJ	1847	1935	A - B - C
Joaquim da Silva Callado	RJ	1848	1880	A - C
Duque Estrada Meyer	RJ	1848	1905	A - C
Juca Valle	RJ	1850?	1910?	A - B - C
Guilherme Cantalice	RJ	1850?	1920	C
Viriato Figueira da Silva	RJ	1851	1883	A - B - C
Henrique Dourado	RJ	1851	1920	C
Juca Kalut	RJ	1858	1922	C
Felisberto Marques	RJ	1860?	1895?	A - C
Videira	RJ	1860?	1895?	A - C
Sátiro Bilhar	RJ	1860	1927	C
Mario Álvares da Conceição	RJ	1861?	1905	A - B - C
Pedro Galdino	RJ	1862?	1922?	C
Álvaro Sandim	RJ	1862?	1922?	B
Ernesto Nazareth	RJ	1863	1934	A - C
Luís de Souza	RJ	1865	1920	C
Pedro de Alcântara	RJ	1866	1929	A - B
Anacleto de Medeiros	RJ	1866	1907	A - B - C
Paulino Sacramento	RJ	1870	1926	B
Eurico Batista	RJ	1870	1930	A - C
Agenor Bens	RJ	1870	1928	B
Irineu Pianinho	RJ	1870?	1930?	B - C
Irineu de Almeida	RJ	1873	1916	A - C
Quincas Laranjeiras	RJ	1873	1935	C
Albertino Pimentel	RJ	1874	1929	A - C
Candinho do Trombone	RJ	1879	1960	A - C
Patápio Silva	RJ	1880	1907	B - C
Cicero Teles de Menezes	RJ	1880?	1910?	A - C
Lulu Cavaquinho	RJ	1878?	1923?	C
Antônio Maria Passos	RJ	1880	1980	B
Zequinha de Abreu	SP	1880	1953	B

⁶⁵ Os pontos de interrogação inseridos na presente tabela, constam nas bibliografias consultadas e refletem a falta de precisão quanto as datas de nascimento e morte dos compositores citados.

Tabela 2 (Continuação).

Compositor	Estado	Nascimento	Morte	Fontes
José Nunes	RJ	1880	1961	B
João Pernambuco	PE	1883	1947	B
Otávio Dutra	RS	1884	1977	B
Tute	RJ	1886	1970	B
Américo Jacomino	SP	1889	1950	B
Marcelo Tupinambá	SP	1889	1977	B
Levino Ferreira	PE	1890	1937	B
Bonfiglio de Oliveira	SP	1891	1974	B

Fontes: A (**Chorando Callado**, XAVIER, 1981); B (**Memórias Musicais**, HIME, 2002); C (**Princípios do Choro**, PAES E CARRILHO, 2003); **Panorama da música popular da Belle Époque** (VASCONCELOS, 1977) e **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira** (CRAVO ALBIN, 2014).

Além dos compositores citados acima, a coleção *Memórias Musicais* (2002)⁶⁶ registra ainda um apanhado dos intérpretes, grupos, blocos, bandas e orquestras da fase de gravação mecânica (1902-1927), como também os gêneros mais executados na época. Dentre os principais intérpretes, destacam-se Patápio Silva e Agenor Bens, ambos flautistas, Ernesto Nazareth (piano), Candinho do Trombone e Irineu de Almeida (oficleide e bombardino) e Bonfiglio de Oliveira (trompete), entre outros.

O número de grupos dessa fase mecânica de gravação é elevado, cerca de 40, entre grupos e bandas. Dentre eles, destacam-se: a Banda da Casa Edison, a Banda do Corpo de Bombeiros, o Grupo Chiquinha Gonzaga, o Grupo Os Passos no Choro e o Grupo Terror dos Facões, O Pessoal do Bloco, dentre outros. Entre os intérpretes que realizaram gravações como solistas nessa fase de registro sonoro destacam-se os flautistas Patápio Silva, Agenor Bens e Pedro de Almeida. Ernesto Nazareth destaca-se como compositor e intérprete das suas próprias obras.

Os gêneros musicais mais executados da fase de gravação mecânica, interpretados por músicos solistas e pelos grupos mais tradicionais do período foram a polca (32), seguida da valsa (24), do *schottisch* (16), do tango (16), do maxixe (12) e do choro (11). Outras ocorrências aparecem com os gêneros híbridos como a polca-maxixe (2), o maxixe-choro (1), a polca-tango (1), a mazurca (1), a quadrilha

⁶⁶ Coletânea composta por gravações originais do acervo do pesquisador Humberto Franceschi composta de música instrumental do período de 1902 a 1941. A coleção é composta de 15 CDs e de um livro/encarte no qual cada CD é comentado pelos pesquisadores, Pedro Aragão e Anna Paes, entre outros (HIME, 2002).

(1). Constam também alguns gêneros característicos das bandas marciais, o dobrado (2), a marcha (1) e ainda o samba (2) e a *habanera* (1).

Nessa perspectiva, faz-se necessário ainda destacar alguns dados relativos à música de cunho instrumental tanto no contexto da fase mecânica como do período da fase elétrica de gravação, como forma de contextualizar uma espécie de linha evolutiva do choro e também do samba instrumental, até o final da década de 1940.

Os primeiros registros relativos ao termo samba, presentes na coletânea *Memórias Musicais* (FRANCESCHI, 2002) referem-se a um partido alto intitulado *Samba em Casa* e o samba *Urubu Malandro*⁶⁷ registrados na década de 10, pelo *Conjunto da Casa Faulhaber* e pelo *Grupo da Casa Edison*. O *Urubu Malandro* contou com a interpretação, como solista, do clarinetista Manoel Malaquias.

Pixinguinha atua como intérprete e líder de grupos, ainda na fase mecânica de gravação, como citado em capítulos anteriores. A coletânea *Memórias Musicais* destaca a presença de Pixinguinha em quatro grupos que atuaram entre 1918 a 1926: o *Grupo do Pexinguinha*, o *Choro do Pixinguinha*, o *Grupo Oito Batutas* e o *Grupo 10 Ases de Pixinguinha*. Com esses grupos são registradas composições ligadas ao choro, como também três sambas, dois deles instrumentais, o *Domingo eu vou lá*, de Caninha, *Eu também vou*, de Pixinguinha e *Fica calmo que aparece*, de Donga.

A análise das gravações presentes na coletânea *Memórias Musicais* da fase elétrica de gravação, de 1927 até o período de 1941 revela uma diminuição gradativa no número de grupos e intérpretes do choro. O mesmo acontece com os compositores que tiveram suas obras gravadas, editadas e interpretadas em períodos posteriores a 1927, fase elétrica de gravação (FONTENELE, 2016).

Apesar da predominância da música cantada, principalmente, a partir da década de 30, destacam-se alguns sucessos e registros significativos de música instrumental desse período. Entre eles, ressalta-se a gravação da música *Apanhei-te Cavaquinho*, interpretada pelo seu autor, Ernesto Nazareth, aos 67 anos de idade, no final de 1930 (SEVERIANO e HOMEM DE MELLO, 2006 e SANTOS et al., 1982).

⁶⁷ O *Urubu malandro*, considerado um marco da carreira de Pixinguinha foi gravado pelo grupo *Os Oito Batutas* em 1923 e, posteriormente, em 1930, o tema é retomado por Pixinguinha na composição *O Urubu e o Gavião*, numa gravação na qual Pixinguinha é acompanhado por um grupo de choro.

No mesmo ano, destaca-se o sucesso do choro *Saxofone por que choras*, de autoria do músico e compositor, pernambucano, Ratinho (SEVERIANO e HOMEM DE MELLO, 2006).

Outro grande sucesso da música instrumental da fase elétrica de gravação foi o choro *Tico-Tico no Fubá*, do compositor paulista Zequinha de Abreu, em 1931. Segundo Severiano e Homem de Mello (2006) essa música foi composta em 1917 e tinha outro título. O registro de 1931 foi feito pela Orquestra Colbaz, dirigida pelo maestro Gaó. A música *Tico-Tico no Fubá* tornou-se sucesso no Brasil e nos Estados Unidos e foi considerada como a música brasileira mais gravada em todos os tempos, tanto no Brasil quanto no exterior (SEVERIANO e HOMEM DE MELLO, 2006).

Por meio das publicações citadas acima, músicos, pesquisadores e o público em geral podem ter uma boa dimensão da riqueza do material sonoro da música popular de cunho instrumental no Brasil, do período citado. A primeira delas, os LPs *Chorando Callado* numa dimensão mais artística, pois além do trabalho de pesquisa de repertório antigo, e do registro de gravações antigas (12), nota-se um cuidado por parte do produtor e dos intérpretes na performance dos choros (21) do repertório do princípio do choro e das três músicas de autoria de Pixinguinha, Luiz Americano e Jacob do Bandolim, listadas na Tabela 1.

As outras duas séries, *Princípios do Choro* e *Memórias Musicais*, destacam-se pela ampla pesquisa de músicas e compositores do princípio do choro (PAES e CARRILHO, 2002) e pelo registro dos mais diversos tipos de formação instrumental no âmbito do choro no Brasil do período de 1902 a 1942.

Com esse levantamento foi possível realizar uma coleta de dados baseada nas três publicações sem a intenção de realizar um inventário do choro com dados ampliados, nem tampouco com um enfoque quantitativo. Como afirmado acima, tal coleta foi realizada como forma de auxiliar na contextualização dos capítulos seguintes.

CAPÍTULO 4 A ATUAÇÃO DE ALMIRANTE E PIXINGUINHA NA CONDUÇÃO DO PROGRAMA O PESSOAL DA VELHA GUARDA

A atuação de Almirante como pesquisador revela-se a partir da produção e apresentação de programas radiofônicos “voltados para a história (e a exaltação) de música popular urbana”, nos quais defendia um resgate da brasilidade musical (ARAGÃO, 2013, p. 20). Segundo Lima (2014, p.23), através da sua atuação como produtor e apresentador de programas radiofônicos, a partir de 1938, Almirante realiza “um discurso fundador acerca da história da música popular brasileira. Está ‘historiografia’ é singular, sobretudo, porque foi desenvolvida e difundida nos meios de comunicação de massa”.

De acordo com Paes (2012, p.30-31), no ano anterior ao programa *O Pessoal da Velha Guarda*, em 1946, com a produção do programa *Histórias das Orquestras e dos Músicos do Brasil*, Almirante inicia a empreitada de “resgate” do passado musical, relativo à música popular urbana no Brasil. Para a autora, com o intuito de “lançar um dicionário de informações de biografias de músicos e compositores brasileiros, elaborado a partir do recolhimento preenchido por músicos de várias regiões do Brasil” e com a colaboração dos ouvintes por meio do “envio de material biográfico, sugestões de repertório e partituras”, Almirante amplia o material que constituiu o seu acervo pessoal.

Esse senso de organização o ajudou a produzir seus programas radiofônicos para os quais realizava pesquisas nas bibliografias de autores como Sílvio Romero, Melo Moraes Filho, Renato de Almeida, Afonso Arinos e Câmara Cascudo, entre outros. Além das pesquisas em fontes bibliográficas Almirante contava com a colaboração dos pesquisadores citados acima. Tal processo se inicia à época do programa *Curiosidades Musicais*, em 1938, quando Almirante recebe todo o acervo do folclorista Melo Moraes como doação por parte da sua família (PAES, 2012). Inicialmente o *Curiosidades Musicais* foi um quadro apresentado durante o *Programa Casé*, por Almirante, em 1934 (LIMA, 2014). essa época, segundo Cabral (1996), Almirante e Pixinguinha integravam a equipe do programa.

A partir das catalogações dos materiais recolhidos como *scripts* dos programas radiofônicos, informações enviadas pelos ouvintes (partituras, fotos e

cartas), Almirante começa a construir o seu acervo, que posteriormente levaria para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1965, onde trabalhou até 1980, ano da sua morte. Tais materiais, em sintonia com os assuntos veiculados nos seus programas, consistiam em documentos relativos ao folclore e suas temáticas ligadas a cultura popular – envolvendo a música – e a história da música popular urbana no Rio de Janeiro, tanto de épocas anteriores como contemporâneas.

Com relação a atuação de Almirante como produtor de programas radiofônicos, Vinci de Moraes (2010, p.239-240) afirma:

[...] sua trajetória no rádio e formulações sobre música popular não eram tão lineares. Na prática, suas atividades radiofônicas ultrapassavam a simples noção de rádio educativa e desenvolveu-se voltada nitidamente ao entretenimento. E sua percepção de cultura nacional era bastante ampla, já que não estabelecia fronteiras nítidas e rígidas entre a cultura popular tradicional, urbana e de entretenimento.

Segundo Garcia-Canclini (2015, p.22), esse tipo de dinâmica ligada ao contexto da modernização “redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes”. Para o autor (p.23), se antes “o folclorista e o antropólogo relacionavam o artesanato a uma matriz mítica ou a um sistema sociocultural autônomos”, na atualidade “essas operações se revelam quase sempre construções culturais multicondicionadas por agentes que transcendem o artístico ou o simbólico”.

4.1 ALMIRANTE E O PROGRAMA *O PESSOAL DA VELHA GUARDA*

O programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda* (PVG), veiculado entre os anos de 1947 a 1952, pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro, surge em um momento no qual, alguns músicos, compositores e os pesquisadores musicais atuantes desde meados da década de 40, se mobilizavam em defesa da música brasileira ligada ao folclore musical, como também à música popular urbana dos seus primórdios (GONÇALVES, 2009).

Dentre os pesquisadores, músicos e compositores destacam-se Villa-Lobos, Pixinguinha, Luciano Gallet, Lúcio Rangel, Ary Vasconcelos, entre outros. Tal grupo buscava destacar não só a música popular urbana como também o folclore que para eles “estava na iminência de desaparecer, ante os avanços inevitáveis do progresso”

(GONÇALVES, 2009, p. 179). Segundo Gonçalves (2009, p.179), esses intelectuais, liderados por Renato de Almeida, fundaram o “movimento folclórico brasileiro”, que inicia-se em 1947 e persiste até o ano de 1964.

Esse grupo de artistas incorpora as ideias de se preservar as raízes da música popular urbana do Brasil, de períodos anteriores ao início da década de 50, encontra em Almirante um porta-voz dos seus anseios, apesar de sua atuação diferir das formas com as quais eles atuavam nessa batalha. Por estar vinculado às dinâmicas do rádio de entretenimento, Almirante utilizava-se de estratégias ligadas ao mercado, como os concursos de músicas e a participação do ouvinte, entre outros aspectos. Tal perspectiva não restringia o repertório veiculado no programa PVG, apenas à “releitura” e criação de repertório ligado aos subgêneros do princípio do choro, mas também a músicas portadoras de cargas significativas das músicas junto ao seu público, que foram sucesso, por exemplo, no carnaval carioca das primeiras décadas do século XX.

Nesse sentido, com relação a forma de abordagem do repertório musical por parte de Almirante, o pesquisador McCann (2004) considera como aspecto negativo o fato do programa ter realizado uma “recomposição”⁶⁸ de um contexto histórico anterior a partir das perspectivas e lógicas do mercado (MC CANN, 2004 apud BESSA, 2010). Por outro lado, destaca ainda um ponto positivo do programa PVG, no qual “ao invés de simplesmente recriar o passado através de impressões, ele estaria resgatando-o ao vivo, trazendo os personagens reais de suas investigações ao palco” (MCCANN, 2004, p. 168).

Almirante lançava músicas compostas por membros dos grupos musicais que atuavam no programa, como Pixinguinha, Benedito Lacerda, Jacob do Bandolim e Raul de Barros, entre outros. As interpretações de músicas instrumentais, tanto de compositores do princípio do choro quanto as compostas por músicos que atuavam no regional e na orquestra do programa, apropriavam-se das estéticas ligadas ao princípio do choro no Brasil e também utilizavam-se de instrumentações e orquestrações originais para a época.

⁶⁸ Termo utilizado por Oliveira (2008, p. 24), relacionado a iniciativas implementadas por Mário de Andrade no projeto modernista ligado à música por ele sugerido.

No contexto do programa radiofônico PVG, Almirante priorizou, não só o repertório ligado ao princípio do choro, como também os sucessos musicais dos espetáculos de teatro musicado e as músicas de sucesso dos carnavais do Rio de Janeiro desde os tempos dos ranchos. Algumas dessas composições foram interpretadas com novos arranjos, cujas fontes originais concentravam-se em partituras editadas e nos discos de cera de 78 rpm, principalmente, os lançados na fase mecânica de gravação no Brasil, do período de 1902 a 1927.

Nessa perspectiva, o programa recupera e traz o ouvinte de volta a um ambiente com o qual se identificavam, fato comprovado pela ampla participação do público solicitando músicas. Os grupos musicais do programa, os instrumentistas ligados ao choro e os cantores executavam os arranjos e ambientações musicais na perspectiva de realizar uma conexão do ouvinte com um passado musical da cidade do Rio de Janeiro.

Segundo Gumpowicz (2012, p. 17), nesse tipo de abordagem de repertório, a música se faz presente como uma “marca de pertencimento”. “O meio sonoro é o signo de uma cultura particular”. Essa cultura se expressa por meio de um percurso através do qual se observam “os usos e mensurações identitárias da música” (GUMPOWICZ, 2012, p. 18). Nesse sentido, em sintonia com os objetivos de Almirante, Gumpowicz (2012, p. 18) afirma: “essas músicas trazem à cena os momentos, os lugares e as sociabilidades que contribuíram para a construção do indivíduo”.

Essa ligação da música com um determinado espaço-tempo surge para Gumpowicz (2012, p. 20) como “um signo revelador de um grupo” e, portanto, como “um fator de constituição ou de consolidação de uma memória comum, reminiscências compartilhadas pelo indivíduo”. Dessa forma, segundo o autor (2012, p.17), a música “indica um sentido de comunhão” que se faz presente “pelas vozes que se elevam através dos cantos de marcha, hinos religiosos ou nacionais, canções militares e familiares passados de geração a geração”.

4.2 O REPERTÓRIO DA ORQUESTRA POPULAR DO PROGRAMA PVG

Segundo Anna Paes (2012), o programa realizado no período de 1947 a 1952, teve cerca de duzentas exposições de meia-hora, as quais aconteciam duas vezes por semana. A partir dos fonogramas recuperados do programa PVG, vinte programas completos do acervo *Collector's Studios* Ltda (2014)⁶⁹, e também os registros sonoros feitos pelo bandolinista Jacob do Bandolim foram catalogados um total de 269 títulos de músicas executadas no programa (PAES, 2012, p. 81).

A autora informa ainda que desse total, 75% foi composto por música instrumental executada pelos intérpretes acompanhados pelo grupo dos chorões, integrado por solistas como Benedito Lacerda (flauta) e Raul de Barros (trombone), de alguns convidados como Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho (flauta) e pelos músicos acompanhantes que integravam o regional, dentre eles, Dino 7 cordas (Horondino Silva), Meira (violão), Gilson (pandeiro) e Pedro da Conceição (percussão). Em algumas peças, os pianistas Lauro Araújo e Ernani Filho atuavam como solistas (PAES, 2012, p. 49). Parte desse percentual, cerca de 50% das músicas eram executadas pela orquestra do programa.

Com toda sua trajetória de vida e base musical, Pixinguinha chega à idade madura apto a realizar grandes proezas na viagem musical que proporcionava aos milhares de ouvintes do programa radiofônico. Essa viagem no tempo se justifica, pois Almirante almejou realizar uma releitura das formas de execução e arranjos que rememorassem os gêneros musicais característicos do final do século XIX, entre eles a polca, o *schottisch*, as valsas e quadrilhas. Além desses, a orquestra executava gêneros brasileiros como o maxixe, o tango brasileiro e o samba.

Pelo fato de ter convivido com músicos e compositores de uma geração anterior à dele, como Irineu de Almeida e Mário Álvares da Conceição (seus professores), Pixinguinha é considerado como herdeiro musical das práticas ligadas ao choro desde os primórdios desse gênero, caracterizado inicialmente como a forma “abrasileirada” de se tocar as danças de origem europeia. Tais vivências e

⁶⁹ Segundo Anna Paes (2012) tais programas da série PVG, foram preservados como forma de demonstrar aos patrocinadores os anúncios dos seus produtos. Eles foram preservados pelo jornalista José Maria Campos Manzo, que teria fundado a *Collector's Studios* Ltda, hoje administrada por seu filho, Ricardo Manzo.

experiências musicais o fizeram mergulhar na recuperação sonora daquele ambiente musical através dos arranjos elaborados para a orquestra do programa radiofônico PVG.

4.2.1 O repertório tradicional do princípio do choro

Em termos musicais, os choros do princípio da sua carreira foram considerados canônicos, compostos pelos compositores presentes na Tabela 3, pois, conservam as características relativas à forma-conteúdo musical que consolidou o gênero choro e que foi sistematizado por meio dos compositores considerados por Vasconcelos (1984) como integrantes das três primeiras gerações do choro no Brasil.

Nas séries *Pixinguinha na Pauta* e *Outras Pautas* (PAES LEME 2010 e PAES LEME et al 2014a), ambas compostas de arranjos para o programa PVG, constam 25 músicas de autoria de 16 compositores consagrados do princípio do choro, os quais estão presentes no Tabela 2. Dentre elas, destacam-se composições de Ernesto Nazareth como o tango *Ferramenta* e a polca *Flor de Abacate* de Álvaro Sandim, entre outras, ambas compostas e registradas em disco de cera de 78 rpm, em gravações do início do século XX.

Tabela 3 - Repertório do programa PVG: compositores do princípio do choro.

Música	Gênero	Compositor
Batuque		Henrique Alves de Mesquita
Gaúcho (Corta Jaca)	Tango-choro	Chiquinha Gonzaga
Para a cera do santíssimo	Canzoneta	Chiquinha Gonzaga e Artur Azevedo
Água do vintém	Tango	Chiquinha Gonzaga
Passinho de Moça	Schottisch	Henrique Dourado
Odalisca	Polca	Felisberto Marques
Hilda (Teu Beijo)	Polca-choro	Mario Álvares da Conceição
Helena	Valsa	Mario Álvares da Conceição
Sertanejo	Tango	Mario Álvares da Conceição
Jocosa	Polca-choro	Pedro Galdino
Meu Casamento (Olhos de Veludo)	Schottisch	Pedro Galdino
Flor do Abacate	Choro	Álvaro Sandim
Ferramenta	Tango-fado	Ernesto Nazareth
Turuna	Tango	Ernesto Nazareth
Dengoso	Maxixe	Ernesto Nazareth
Corroca	Polca-choro	Luís de Souza
Implorando	Schottisch	Anacleto de Medeiros

Tabela 3 (Continuação).

Música	Gênero	Compositor
Os Boêmios	Tango	Anacleto de Medeiros
Cabeça de Porco	Polca	Anacleto de Medeiros
Bebê	Maxixe	Paulino Sacramento
O Morcego	Polca	Irineu de Almeida
Jacy	Schottisch-gavota	Irineu de Almeida
Fantasia ao Luar	Schottisch	Albertino Pimentel
Soluçando	Shoro	Candinho do Trombone
Maxixe de Ferro	Maxixe	José Nunes

Fontes: **Pixinguinha na Pauta** (PAES LEME, 2010); **Pixinguinha Outras Pautas** (PAES LEME et al., 2014).

Além de tornar-se um clássico do repertório do choro, a polca *Flor da Abacate* integrou o repertório de músicas brasileiras citadas no balé *O Boi no Telhado*⁷⁰ de Darius Milhaud com o argumento escrito por Jean Cocteau. O grande *Rondó* que compõe *O Boi no Telhado* foi composto a partir de um processo composicional por justaposição (politonal), por meio de colagem de melodias de compositores brasileiros editadas em partituras, colecionadas pelo compositor francês, no período em que morou na cidade do Rio de Janeiro, entre 1917 e 1918 (CORRÊA DO LAGO, 2012).

O tango *Ferramenta* de Ernesto Nazareth, composto em 1905 (VASCONCELOS, 1964, p. 89) e o tango *Gaúcho (Corta Jaca)* de Chiquinha Gonzaga, entre outras, presentes no repertório executado pela orquestra popular do programa PVG também integraram o balé *O Boi no Telhado* (CORRÊA DO LAGO, 2012, p. 290-297).

A música que deu título ao balé, *O Boi no Telhado*, de Darius Milhaud, foi lançada no carnaval do Rio de Janeiro em 1918 e é de autoria de José Monteiro. Em 1922, Monteiro teria integrado o grupo *Les Batutes*, em sua temporada em Paris (FLÉCHET, 2012). Segundo Fléchet (2012, p.95), *O Boi no Telhado*, além de tornar-se um local de encontro de intelectuais e músicos franceses na década de 20 era o nome de um bar, que gerou o surgimento de uma expressão ligada ao contexto dos músicos de *jazz* em Paris. Para esses músicos as gírias *faire le boeuf* (literalmente “fazer o boi”) e *taper le boeuf* (“pegar o boi”) é uma forma de se descrever o ambiente de uma sessão musical improvisada na França, desde o final da Segunda

⁷⁰ Título original em francês: *Le Boeuf sur le Toit*.

Guerra. Segundo a autora, “o *boeuf* tornou-se sinônimo de *jam session* para os músicos de *jazz* e de “canja” no contexto brasileiro” (FLÉCHET, 2012, p.95).

Por fim, dentre o repertório de compositores do princípio do choro presentes no programa PVG, destacam-se algumas músicas que rememoram situações e lugares comuns ao universo do carioca do final do século XIX e início do século XX. Dentre elas, *Água do Vintém*, de Chiquinha Gonzaga e *Cabeça de Porco*, de Anacleto de Medeiros. Essas músicas retratam situações pitorescas, como também lugares, já destruídos na época, como a casa de cômodos da Rua Riachuelo, no Rio de Janeiro, que inspirou a polca *Cabeça de Porco*. Ambas as músicas tiveram suas histórias narradas por Almirante, a cada execução no programa⁷¹.

4.2.2 As composições de Pixinguinha

Segundo Anna Paes (2012, p. 81-82), do total de 269 músicas que integraram os programas preservados, cerca de 20% são de autoria de Pixinguinha. Desse percentual, a metade dessas músicas (25 músicas) foi interpretada com arranjos de Pixinguinha para a orquestra do programa OPV (Tabela 4). Dentre essas músicas de autoria de Pixinguinha, nove foram feitas em parcerias com Benedito Lacerda e Vinícius de Moraes, entre outros. As outras composições de Pixinguinha foram interpretadas no programa e gravadas em disco, pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Nas composições de Pixinguinha, destacam-se ao menos três tendências de abordagens composicionais que estão associadas às estratégias de Almirante na condução do repertório de músicas presentes no programa *O Pessoal da Velha Guarda*.

Dentre elas, como afirmado acima, chamam atenção alguns arranjos influenciados pelo estilo de orquestração da música americana veiculada nos discos e rádios desde o final da década de 10. Essas composições de cunho humorístico (1) ou imitativas de sons onomatopaicos (2), cujos títulos carregam uma carga simbólica ligada, geralmente, estão ligadas ao universo do carioca. Dentre essas

⁷¹ Músicas executadas, respectivamente, nos programas 6 e 15 do Acervo *Collector's Studios* Ltda (DIAS, 2014).

composições ressaltam-se: *Urubatan*, *Pula-Sapo*, *Marreco quer Água*, *Conversa Fiada*, *Cochichando*, *Dando Topada*, *Vou Andando*, *Cercando Frango* e *Tô Fraco*.

A última tendência observada nas composições e arranjos de Pixinguinha para o programa *O Pessoal da Velha Guarda*, que será priorizada em função do objetivo específico desta tese, são as composições mais ligadas à estética tradicional do princípio do choro (3), principalmente as polcas.

Tabela 4 - Composições de Pixinguinha no programa PVG

Composições Pixinguinha	Gênero	Parcerias
Esquecida	Polca-marcha	
Concerto para Bateria	Samba de partido-alto	
Marreco quer água	Polca-marcha	
Assim é que é (Estou Voltando)	Polca-marcha	Pix. João Pernambuco e Donga (?)
Vou Andando	Polca	
Conversa Fiada (Conversa de Crioulo)	Samba-raiado	Pix., Donga e João da Baiana
Tô Fraco (Vem cá, não vou)	Choro-humorístico	
Pula-Sapo	Polca	
Urubatan	Tango	Pixinguinha e Benedito Lacerda
Ainda me recordo	Tango-brasileiro	Pixinguinha e Benedito Lacerda
Ele e Eu	Polca	Pixinguinha e Benedito Lacerda
Querendo bem	Valsa	Pixinguinha e Ciro Porto
Quem é você	Polca-choro	
Rancho Abandonado	Valsa	Pixinguinha e Cândido das Neves
Parangolé	Maxixe	
Cercando Frango	Polca-ligeira	
Tango 1 (Número Um)	Tango	
Paciente	Choro	Pixinguinha e Daniel Santos
Dando Topada	Polca	
Minha Vez	Polca	
Caprichoso	Choro	
Vem cá Vitú (adaptação)	Polca-marcha	Domínio Público
Carinhoso (Arranjo Sinfônico)	Polca-lenta	Pixinguinha e João de Barro
Desprezado	Choro	
Lamentos	Choro	Pixinguinha e Vinícius de Moraes
Rancho Abandonado	Valsa	Pixinguinha e Cândido das Neves
Parangolé	Maxixe	

Fontes: **Pixinguinha na Pauta** (PAES LEME, 2010); **Pixinguinha Outras Pautas** (PAES LEME et al, 2014a) e **Collector's** (2014).

As músicas relacionadas abaixo, na Tabela 5, também presentes na Tabela 5, foram gravadas em período anterior ao programa *o Pessoal da Velha Guarda* e obtiveram novos arranjos criados por Pixinguinha para a orquestra popular do programa. Dentre elas, destacam-se as polcas *Vem cá não vou*, *Estou Voltando* e *Polca Marcha*, rearranjados por Pixinguinha no programa PVG sob os títulos: *Conversa Fiada*, *Assim é que é* e *Tô Fraco*.

A polca *Assim é que é*, apresentada no programa PVG, com a autoria apenas de Pixinguinha, foi gravada em 1932, com o título *Estou Voltando*. Segundo informação contida em Vasconcelos (1984)⁷², a polca *Estou voltando*, composta de quatro partes (A, B, C e D), teria a sua terceira parte composta em parceria de Pixinguinha com Donga e João Pernambuco. Na gravação de 1957, no LP *Assim é que é: Pixinguinha e sua Banca em polcas, maxixes e choros*, a autoria da música é creditada apenas a Pixinguinha, porém é interpretada sem a terceira parte, como será abordado no capítulo final, na parte referente à análise musical. Na interpretação e no arranjo para o programa PVG, as quatro partes da polca são executadas e a autoria consta como sendo apenas de Pixinguinha.

O mesmo acontece com o samba-raiado *Conversa Fiada*, presente no repertório do programa com esse título e com a autoria creditada apenas a Pixinguinha. A gravação de 1929, sob o título *Conversa de crioulo*, traz no seu encarte a parceria com Donga e João da Baiana.

O choro-humorístico *Tô Fraco*, presente no repertório do programa PVG, foi gravado anteriormente, em 1932, sob o título de *Vem cá não vou*. A polca *A Esquecida*, também apresentada no programa PVG, pela orquestra popular dirigida por Pixinguinha, também foi gravada em período anterior, em 1930, com o título de *Polca-marcha*.

⁷² Vasconcelos (1984) afirma que obteve tal informação em um texto de autoria de Roberto Moura, no encarte de um LP, de 1978, do grupo de choro *Galo Preto*, que registrou a polca *Estou Voltando*, em ritmo de choro-lento. Segundo Moura, citado por Vasconcelos (1984, p. 100), a partir de dados presentes em uma partitura original, pertencentes ao arquivo de Ligia Santos, a parceria com Donga e João Pernambuco, encontrava-se escrita em tal manuscrito.

Tabela 5 - Músicas de Pixinguinha anteriores ao programa PVG.

Músicas	Lançamento	Grupo
Desprezado	1928	Orq. Típica Pixinguinha –Donga
Lamentos	1928	Orq. Típica Pixinguinha –Donga
Carinhoso	1928	Orq. Típica Pixinguinha –Donga
Tô Fraco (Vem cá não vou)	1929	Orquestra Vitor Brasileira
Urubatan	1929	Orquestra Vitor Brasileira
Rancho Abandonado	1930	Albenzio Perone
Esquecida (Polca Marcha)	1930	Orquestra <i>Brunswick</i>
Assim é que é (Estou Voltando)	1932	Grupo da Guarda Velha
Ainda me recordo	1932	Grupo da Guarda Velha
Conversa Fiada (Conversa de Crioulo)	1932	Grupo da Guarda Velha

Fontes: **Discografia brasileira 78 rpm** – 1902-1964 (SANTOS et al., 1982) e site **Pixinguinha 120 anos** (IMS, 2017)⁷³.

Na série de composições de Pixinguinha interpretadas pela orquestra algumas parecem ter sido compostas para a orquestra do programa radiofônico. Dentre elas, estão: *Marreco quer Água*, *Cercando Frango*, *Concerto de Bateria* e *Vou Andando*, dentre outras. Uma música de domínio público, *Vem cá Vitu*, teve um arranjo e uma parceria creditada a Pixinguinha. Outras músicas, gravadas pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda, na mesma época foram aproveitadas e orquestradas por Pixinguinha. São elas: *Ainda me Recordo*, *Urubatan* e *Eu e Ele*.

4.2.3 As outras músicas do repertório do programa radiofônico PVG

Por fim, destacam-se as músicas do repertório ligadas aos signos sonoros apontados por Almirante, como também pelos ouvintes do programa, como relativos ao universo sonoro do carioca dos tempos mais remotos à época do programa PVG. Tais músicas faziam sucesso, segundo Paes (2010) “nos clubes e nas sociedades carnavalescas, nos salões e nas salas de espera dos cinemas, e nas orquestras dos teatros de revista”.

A partir dos dados coletados no repertório executado nos vinte programas PVG, preservados e comercializados pela *Collector's Studios* Ltda, como também do acervo do bandolinista Jacob do Bandolim, observa-se um número de 38 músicas e

⁷³ www.pixinguinha.com.br

de 42 compositores, que tiveram arranjos feitos por Pixinguinha e interpretadas pela orquestra do referido programa conforme tabela abaixo (Tabela 6).

Tabela 6 - Repertório da orquestra do programa PVG: Outros compositores

Músicas	Gênero	Compositor
Fecha a Carranca	Polca	Aristóteles de Magalhães Fleury
"I. Morette"	Polca	Cesare Bonafous
Morro da Favela	Polca	Passos, Bornel e Bernabé
Que é da chave	Polca-lundu	José Soares Barbosa
Partimos para Mato Grosso	Polca-marcha	Zeferino Orcadiz
Buenos Dias	Valsa	Aurélio Cavalcanti
Vale Tudo	Partido alto	Jacob do Bandolim
Tudo Preto	Maxixe	Júlio Casado
A mulher do Bode	Polca	Oswaldo Cardoso de Menezes
Da Urca ao Pão de Açúcar	Polca	Amadeu Taborda
Salve o Sol	Schottisch	Eduardo Violão
Ai, ai	Polca	Valério Vieira
Subindo ao Céu	Valsa	Aristides Borges
Olá seu Nicolau quer mingau	Dobrado	Costa Junior
<i>La mattchiche</i>	Marcha	Charles Borel-Clerc, Paul Emille Briollet, Léo Felix Lelièvre
Os passarinhos da carioca	Marcha	Luiz Nunes Sampaio (Careca)
Saudade de Ouro Preto	Valsa	Balduino R. Do Nascimento
<i>At a Georgia camp meeting</i>	<i>Cake-walk</i>	Frederick Allen "Kerry" Mills
Capenga não forma	Polca	J.G.Flores Horta
Carnaval Duvidoso	Choro	Adalberto de Azevedo
Chegou! Chegou!	Polca	Mazarino Lima
Cheirosa	Polca	Gumerindo Amaral
Dengo-Dengo (coro e orq.)	Polca-tango	Emília Duque Estrada de Farias
Fadinho de Sabina (Laranjas da Sabina)	Tango	Francisco de Carvalho e Artur Azevedo
Kananga do Japão	Polca-choro	Sinhô
O chá da meia-noite	Tango	Manuel Pedro dos Santos (Baiano)
Oh! Arara	Polca	Antonio Santos Bocot
Os tiros da vovó	Polca	C.J (domínio público)
Róseas Flores d'alvorada	Modinha	Anônimo
Saudações	Polca	Otávio Dias Moreno
Siri tá no pau	Polca-marcha	Miguel A. De Vasconcelos
Só se me deres um beijo	Polca	Júlio Augusto Pereira da Cunha
Careca não vai à missa	Polca	Manuel Joaquim Maria
Alfredinho no Choro	Choro	Alfredo C. Bricio

Tabela 6 (Continuação).

Músicas	Gênero	Compositor
A Cigana de Catumbi	Maxixe	José Resende
E me deixou saudades	Choro	José Ramos
Buliçoso	Choro	Juvenal Peixoto
Molengo	Maxixe	Pedro Antonio da Silva
TOTAL: 38 músicas		43 compositores

Fontes: **Pixinguinha na Pauta** (PAES LEME, 2010) e **Pixinguinha Outras Pautas** (PAES LEME et al, 2014a).

A polca-lundu *Que é da chave*, de José Soares Barbosa, é a mais antiga dessas músicas. Segundo Paes (PAES LEME, 2010), ela foi sucesso no Rio de Janeiro em 1872, e, posteriormente, teve uma música composta em resposta a ela, na peça teatral *A Filha de Maria Angu*, a polca *Achou-se a chave*, de Aníbal de Amaral. Tal fato foi narrado por Almirante durante o programa PVG, que foi ao ar no dia 26 de novembro de 1947 (DIAS, 2014).

Outras duas músicas interpretadas pela orquestra popular do programa PVG, com arranjos de Pixinguinha, são o tango *O chá da meia noite*, de autoria de Manuel Pedro dos Santos (Baiano) e a polca *Os tiros da vovó*, de domínio público são exemplos de músicas que tornaram-se populares nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, em período anterior ao início do processo de gravação mecânica no Brasil, em 1902.

Um dos primeiros sucessos do carnaval carioca, a polca *Oh! Arara*, gravada em 1902, pela *Banda da Casa Edison*, integrou o repertório da orquestra do programa PVG (HIME, 2002). Por fim, um dos últimos sucessos de carnaval lembrados no programa PVG, foi o maxixe *A Cigana de Catumbi*, de autoria de José Rezende, registrada em disco em 1925, pela *Orquestra Cícero* (FRANCESCHI, 2002). Do mesmo ano, destaca-se o sucesso *Os Passarinhos da Carioca*, de Careca (SEVERIANO E HOMEM DE MELLO, 2006).

É interessante se observar que, em período anterior ao registro sonoro no Brasil e nos anos seguintes, até o início da década de 20, o sucesso das músicas se dava nas ruas, nas músicas apresentadas nos teatros de revista, no período do carnaval, como também por meio da circulação das partituras de muitas dessas músicas. Boa parte das músicas de compositores das primeiras gerações do choro tornava-se populares através das partituras manuscritas. Já os primeiros tangos

brasileiros de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, ficaram conhecidos por meio das partituras editadas. Essas composições eram amplamente divulgadas nas festas familiares dos diversos bairros da cidade do Rio de Janeiro e nas lojas que comercializavam partituras e instrumentos musicais, entre eles o piano (PAES, 2012).

4.3 A ORQUESTRA UTILIZADA POR PIXINGUINHA

A orquestra utilizada por Pixinguinha tinha como base o modelo americano das *jazz bands*, formadas pelo naipe de sopros (madeiras e metais) e por uma seção de base rítmica composta por piano, guitarra, bateria e contrabaixo. Desde a década de 30 as orquestras americanas experimentaram em arranjos de cunho mais românticos ou clássicos uma formação mista, com a introdução de um naipe de violinos. Arranjos e composições do compositor Gershwin são caracterizados por esse tipo de formação instrumental, as *jazz* sinfônicas. No caso brasileiro esses tipos de orquestras executavam o gênero de samba canção e também o samba (FERREIRA, 2005).

No caso da utilização dos violinos nos arranjos dessa fase da carreira de Pixinguinha, eles realizavam efeitos sonoros diferenciados com relação ao naipe de violinos das orquestras tradicionais, como também das orquestras de *jazz* sinfônicas. Como observa Aragão (2010) no livro encarte da publicação da primeira série desses arranjos (PAES LEME, 2010), a presença dos violinos nos arranjos de Pixinguinha dessa fase não tem um grande destaque na condução das melodias principais e o naipe é geralmente dividido em estantes, entre duas e quatro, executando uma ou duas linhas melódicas. Por outro lado, Pixinguinha explora alguns efeitos tímbricos dos violinos, como os *pizzicatos*.

Na orquestra do programa PVG algumas mudanças foram feitas por Pixinguinha, tornando-a diferente dos modelos tradicionais das *jazz bands* americanas. O naipe de percussão, oriundo do contexto do samba e das escolas de samba, foi introduzido junto à bateria americana. A base harmônica era feita por baixo acústico, piano, violão e cavaquinho. Além dessa base a orquestra era composta pelo naipe de sopros (madeiras – flautim, flauta e clarineta e metais –

saxes, trompete, trombone e bombardino) e pelo naipe de violinos com até quatro linhas melódicas diferentes (*divisi*) (ARAGÃO, 2010).

A partir dessa formação instrumental, Pixinguinha traz os instrumentos considerados de base harmônica e percussivos para o plano principal dos seus arranjos. Para Paulo Aragão (2010):

As modificações, no entanto, são muito mais profundas. Na verdade, mais do que simplesmente destacar a base, Pixinguinha fez com que todos os outros elementos do arranjo passassem a girar em torno dela. O som de base, que anteriormente era mero adorno periférico, cresceu em importância, não apenas para ascender a um plano mais frontal de escuta, mas principalmente por passar a ser referencial na criação de texturas, dos contracantos, de todos os elementos que soavam nos naipes de madeiras, saxofones, metais e cordas.

Diante de tais mudanças, a partir da base rítmica, Pixinguinha realizava a levada característica de cada gênero tornando a base uma constante nos seus arranjos e, segundo Paulo Aragão (2010) “sem o compromisso da sincronia permanente com os demais instrumentos, a base tinha muito mais liberdade de ação, e conseqüentemente, muito mais balanço”. Em alguns arranjos Pixinguinha misturava entre os trechos de uma mesma música as “levadas” de características mais antigas como a polca, o maxixe, e ainda, o samba moderno.

Com relação ao jogo sonoro entre os grupos de instrumentos melódicos, Pixinguinha demonstra em seus arranjos um domínio do timbre, por meio da variedade de texturas obtidas com “a melodia sendo apresentada pelos diferentes naipes, numa rica paleta de cores” (BESSA, 2015, p.233). Tais efeitos apareciam com mais ou menos destaque. Um exemplo de exploração do timbre dos instrumentos (trompetes, saxes, trombones, flautas, clarinetes e violinos) no espaço sonoro, onde a melodia principal desloca-se em grupos variados de instrumentos de sopros em diálogo com os violinos, ocorre no arranjo da polca ligeira de autoria de Pixinguinha, *Cercando Frango*, como será observado no Capítulo 6 (PAES LEME et al, 2014a).

Outro recurso muito utilizado por Pixinguinha, em alguns dos arranjos para a orquestra do programa PVG, era a harmonização de uma melodia em blocos. Algumas vezes esse blocos que acompanhavam a melodia com linhas paralelas e com a mesma métrica concentravam-se em timbres de naipes, como, por exemplo o

naípe dos saxofones. A linha do baixo nesses casos, quando acontecia de acompanhar o desenho rítmico de uma melodia, era incrementada com inversões de acordes, além dos acordes de passagem. Tal fato ocorre, por exemplo, na polca *Assim é que é*, que também será analisada em capítulo posterior.

4.4 A PUBLICAÇÃO DOS ARRANJOS DE PIXINGUINHA

As séries de partituras com grande parte dos arranjos de Pixinguinha para a orquestra popular do programa radiofônico PVG foram lançadas em 2010 e 2014 (PAES LEME 2010 e PAES LEME et al. 2014a). Como afirmado no item 5.2, parte desses arranjos (36), os editados em 2010, foram preservados pelo jornalista José Maria Campos Manzo. Os 44 restantes estão no acervo de Jacob do Bandolim e foram publicados em 2014.

Tais edições, com um total de 100 arranjos, foram revisados por uma equipe composta por músicos e arranjadores como Pedro Aragão, Marcílio Lopes e Paulo Aragão, entre outros. As publicações foram organizadas por Bia Paes Leme, coordenadora de música do Instituto Moreira Salles no Rio Janeiro, que também participou do processo de revisão e edição.

O processo de editoração desses arranjos passou por algumas fases de revisão até chegar a montagem da partitura geral. As grades não foram escritas por Pixinguinha. Em geral, os arranjos encontravam-se sintetizados na partitura do piano, que conforme explicado por Paes Leme (2010), mantinham a escrita da melodia e da harmonia presentes na partitura, pois não havia ainda a utilização de cifras no período. Aragão (2010) considera essa prática de Pixinguinha, de escrever apenas as partes individuais dos instrumentos comum ao cotidiano dos mestres de bandas de sopros, dentre eles Anacleto de Medeiros e Paulino Sacramento.

Os contracantos dos outros instrumentos eram grafados nessa partitura do piano, com uma indicação por escrito de qual instrumento deveria tocar essa linha melódica paralela (PAES LEME, 2010). As outras linhas melódicas demandaram uma atenção especial por parte da equipe. Como Pixinguinha escrevia as partes de cada instrumento separadas, nessa etapa, foram montadas as partes orquestrais completas dos arranjos. Nesse processo foram escolhidas notas enarmônicas em

alguns trechos e respeitadas as ligaduras, acentos e indicações de dinâmica apontados por Pixinguinha. Acredita-se que em todas as etapas de editoração os áudios preservados serviram como suporte para possíveis ajustes.

Parte dos arranjos editados foi executada pela *Orquestra Pixinguinha na Pauta*, formada nas ocasiões dos concertos de lançamento das séries de partituras, em 2010 no Rio de Janeiro e em 2014 em São Paulo. Nessas ocasiões, público, músicos e pesquisadores puderam ter a real dimensão dessa produção criativa de Pixinguinha, a partir da execução desses arranjos para orquestra popular.

Com relação ao nível de elaboração musical de boa parte desses arranjos de Pixinguinha para o programa PVG e a partir das audições desses arranjos presentes no *site* do Instituto Moreira Salles (IMS, 2017) observa-se uma tendência a utilização mais econômica dos efeitos orquestrais, além de uma maior ênfase nos instrumentos de percussão. Tal fato foi observado por Giron (1997), também relacionado aos arranjos da série *Orquestra Brasília*, serão detalhados no capítulo que segue. Essa fluidez e, de certa forma, a simplicidade dos arranjos permitiram a Pixinguinha uma plena realização da sua capacidade criativa como arranjador e compositor.

Visto sob a perspectiva de quem estudou os arranjos de Pixinguinha de fases anteriores da sua carreira, veiculados nas vozes de grandes cantores e cantoras, estes arranjos produzidos por Pixinguinha para o orquestra popular do programa radiofônico PVG não apresentavam a mesma "verve" dos anteriores (BESSA, 2015, p. 8). A autora destaca que tais publicações, além de propiciarem uma pesquisa ligada à análise musical e interpretações contemporâneas, ressaltam questionamentos acerca da relevância de tais produções na perspectiva da nova musicologia histórica, que considera “não apenas as características implícitas da linguagem musical, mas também suas relações com os processos sociais e as construções discursivas de seu tempo” (BESSA, 2015, p. 8).

4.5 O MOVIMENTO “O PESSOAL DA VELHA GUARDA”

Ao final do período de produção do programa, em 1952, Almirante lançou a ideia, entre os próprios ouvintes, de registrar em discos o repertório da Orquestra da

Velha Guarda, dirigida por Pixinguinha para o referido programa. Tal intuito concretizou-se com a formação, em 1954, do grupo *O Pessoal da Velha Guarda*, que teve a sua estreia realizada durante o IV Centenário de Fundação da cidade de São Paulo. Desse grupo participaram os principais personagens do samba originados da comunidade de afrodescendentes que reuniam-se nas casas das tias baianas, como a casa da Tia Ciata, entre eles o trio Pixinguinha, Donga e João da Baiana e músicos como Alfredinho (flautim) e Benedito Lacerda (flauta).

Tal grupo de músicos e jornalistas veio à São Paulo para participar do I Festival da Velha Guarda promovido pela Rádio Record, onde Almirante apresentava programas radiofônicos. Diante do grande sucesso das primeiras apresentações, a equipe foi convidada a participar da cerimônia de aniversário da cidade de São Paulo (CABRAL, 2005). Cabral cita ainda a reação do público e artistas diante do impacto que tal grupo causava. Segundo o autor, após a participação dos programas radiofônicos na Rádio Record de São Paulo, o grupo seguiu para o Clube dos Artistas. Nesse local, em meio a intelectuais e artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo o grupo executou diversos choros e sambas. A cantora Inezita Barroso, expressou seus sentimentos, ao calor do momento com a seguinte frase: “Meu Deus! Parece um sonho!”⁷⁴ (CABRAL, 2005, p.240).

O último dia do I Festival da Velha Guarda foi realizado para um público maior no Parque do Ibirapuera e foi transmitido, segundo Cabral (2005, p. 244) pelas ondas médias e curtas da Rádio Record, pela TV Record. O evento aconteceu entre os dias 23 a 25 de abril. A partir dessas imagens foi realizado o documentário do fotógrafo Thomaz Farkas (2007), cujas imagens foram documentadas em abril de 1954, no Parque do Ibirapuera⁷⁵. Durante o mês de maio do mesmo ano, Pixinguinha permaneceu em São Paulo para, juntamente com Almirante, lançar o programa OPV, na Rádio Record.

⁷⁴ Segundo Cabral (2013, p. 240), tal declaração da cantora Inezita Barroso foi publicada na coluna “Meia-Noite” do jornal *Ultima Hora* de São Paulo.

⁷⁵ Segundo depoimento de Thomaz Farkas (2007), essas imagens ficaram perdidas no seu estúdio e foram reencontradas muitos anos depois, o que o motivou a buscar o áudio em vários locais possíveis de se obter o documento sonoro daquele show e após encontrar o som, pôde, finalmente mixar e lançar no documentário **Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba** (FARKAS, 2007).

Em 1955, aconteceu o II Festival da Velha Guarda em São Paulo e iniciou-se a gravação no Rio de Janeiro da série de LPs do grupo ligado a Pixinguinha e o *Pessoal da Velha Guarda*, pela gravadora Sinter, que serão detalhados no capítulo seguinte. O contato com o diretor da gravadora Sinter foi feito durante um show dirigido por Lúcio Rangel e produzido por Zilco Ribeiro, o espetáculo *O samba nasce do Coração*, que estreou no Rio de Janeiro, logo após a vinda do grupo de São Paulo (CABRAL, 2007).

Como conclusão do presente capítulo destaca-se a necessidade de, através de uma análise crítica do que foi ressaltado de positivo do movimento “O Pessoal da Velha Guarda”, revelar outras possibilidade de abordagens sobre o assunto. Para tanto, como apontado acima, através das citações de Vinci de Moraes e de McCann, torna-se possível ao pesquisador mais atento analisar de forma mais adequada o possível intuito de Almirante nesse processo.

Para McCann (2004):

O Pessoal da Velha Guarda ficou marcado como um movimento revitalizante mais amplo e manteve a sua essência. O programa e o movimento marcaram o nascimento de uma nova fase de choro, tornando o gênero mais popular a nível nacional do que nunca antes e expandindo suas possibilidades musicais. Mas essas inovações foram escondidas por uma ênfase constante na tradição e na preservação das riquezas culturais da nação [...] *O Pessoal da Velha Guarda* incorporou perfeitamente uma transição importante na evolução do nacionalismo brasileiro. O exaltado patriotismo de "Aquarela do Brasil" e o Estado Novo perderam sua moeda. *O Pessoal da Velha Guarda* expressou um novo protecionismo, defensivo e ressentido de influência estrangeira (MCCANN, 2004, p. 162).

A presença do repertório ligado ao princípio do choro evidenciou a prática musical antiga como também abriu caminhos para a inserção de novas características musicais introduzidas por Pixinguinha nos arranjos da orquestra popular e também nas suas composições da época. Tais aspectos revelam aspectos positivos do programa radiofônico produzido por Almirante.

Para Rivron (2007), diante do sucesso dos boleros e do samba-canção, os personagens ligados à música da “velha guarda” encontravam-se isolados da cena artística em geral, dos programas de rádio, das gravações em discos e da atuação nos locais de entretenimento da cidade do Rio de Janeiro.

O autor afirma que (RIVRON, 2007, p. 9), a partir dos ciclos de “revival” suscitados por Almirante, desde os Festivais da Velha Guarda, e posteriormente, com a gravação de sete LPs pela gravadora Sinter, Pixinguinha, Donga e João da Baiana, entre outros, “garantiram uma recuperação nas suas atividades e foram reconhecidos para a posteridade”.

Por outro lado, na perspectiva do samba urbano da década de 30, como abordado no Capítulo 1, apesar de “autorizados a representar o Brasil e a sua cultura”, a presença de artistas negros, nesse caso dos integrantes do grupo ligado a Pixinguinha e à “velha guarda”, no âmbito da indústria de entretenimento no Brasil, continuava tímida. Nessa perspectiva, Rivron (2007, p. 9-10) considera que:

Este *status* é também um tanto arriscado, pois ele não representou estabilidade à médio e longo prazo. Agarrando-se ao sonho de um sucesso duradouro ou impedidos de assumir funções gerenciais, de concepção ou de produção na indústria cultural, observamos a dificuldade desses músicos em capitalizar posições profissionais, a partir da riqueza das suas experiências culturais, sociais e profissionais.

Nessa perspectiva Rivron (2007, p. 12) observa o quanto os artistas negros dependiam não só de serem integrados a projetos idealizados por produtores “autorizados” como também ofereciam parcerias em suas criações como o caso do primeiro samba cantado registrado em disco, o *Pelo Telefone*, cuja autoria foi compartilhada por Donga com o jornalista Mauro de Almeida. Com relação aos sambistas ligados ao bairro do Estácio, na década de 30, a parceria com os intérpretes funcionava como uma espécie de caução dos compositores diante do sucesso obtido com a gravação do samba por artistas de renome, entre eles Francisco Alves.

Ainda no contexto do programa radiofônico PVG, outro aspecto importante foi a influência do repertório mais ligado ao choro do seu princípio na produção artística de músicos que participaram como convidados do referido programa radiofônico. Algumas músicas do repertório do programa fizeram-se presentes em discos do flautista Altamiro Carrilho e, principalmente, do bandolinista Jacob do Bandolim (PAES, 2012).

CAPÍTULO 5 OUTROS ARRANJOS DE PIXINGUINHA PARA ORQUESTRA POPULAR (1947-1957) E PEQUENOS GRUPOS

No presente capítulo serão observados arranjos de Pixinguinha para orquestra popular realizados para as músicas da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda, os arranjos da série *Orquestra Brasília* (1946 a 1951), além de alguns outros pertencentes ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Tais arranjos serão abordados a partir das seguintes perspectivas: (1) criação de arranjos para uma orquestra popular numa linguagem moderna e (2) a presença de vozes em contracanto à melodia principal e (3) a apropriação da musicalidade presente em obras de compositores do princípio do choro.

Serão detalhados ainda no presente capítulo, os arranjos para pequenos grupos de dois LPs lançados pela gravadora Sinter (1955 a 1957), como forma de contextualizar aspectos a serem abordados no capítulo referente à análise musical dos arranjos para orquestra popular. No Capítulo 6, serão realizadas análises comparativas de duas músicas registradas nos discos da gravadora Sinter, com os respectivos arranjos para uma formação maior, no caso a orquestra popular do programa radiofônico PVG.

5.1 PIXINGUINHA ENTRE O VELHO E O NOVO

Nesses arranjos, Pixinguinha mescla as influências musicais advindas da prática do choro do seu princípio à estética orquestral proveniente das bandas de sopro do início do século e ao samba desenvolvido nas comunidades afro-brasileiras da cidade do Rio de Janeiro, com elementos musicais modernos da música popular brasileira, da qual foi um dos principais sistematizadores.

Nesse contexto, Pixinguinha desenvolve uma perspectiva criativa em que práticas musicais antigas e modernas convivem e confluem de forma original e orgânica. Dentre os aspectos antigos, do contexto do princípio do choro, destacam-se o tratamento do ritmo ligado às danças europeias como a polca, o *shottisch*, a valsa e tango, entre outros, como também o tratamento dos baixos característicos das bandas militares.

As primeiras manifestações desses ditos aspectos modernos desenvolvidos por Pixinguinha se deram, em 1946, a partir da sua atuação como saxofonista na dupla com Benedito Lacerda. Os contrapontos de caráter improvisatórios criados em paralelo à melodia principal, presentes nas gravações dos choros executados pela dupla, são considerados como uma das principais características dessa fase criativa do compositor, intérprete e arranjador (CALDI, 1998, p. 86-87 e CABRAL, 2007, p. 183).

Nos seus arranjos para orquestra popular, tais renovações se deram a partir da utilização, na seção de percussão, da bateria herdada das *jazz bands* em diálogo com os instrumentos percussivos característicos das escolas de samba do Rio de Janeiro. Na seção harmônica, além do piano e contrabaixo, foram incorporados os instrumentos do regional de choro, como o violão e o cavaquinho (ARAGÃO, 2010).

Alguns elementos constituintes do choro como a instrumentação, a partir da introdução de instrumentos de sopros como solistas e como acompanhadores nas vozes contrapontísticas assinalados por Mozart Araújo⁷⁶, apud Naves (1998, p. 174), resultou na formação, segundo o autor, de uma “orquestra típica brasileira que corresponde ao *jazz* americano”. Naves (1998, p. 175) enumera ainda outros fatores que se somam a este para a criação de uma maior variedade no âmbito do gênero choro no Brasil:

Talvez nenhum outro gênero contribua mais que o choro para a consolidação do excesso na música popular, pois sua riqueza, segundo Araújo (1994, p. 186) consiste ‘não só na diversidade de formas e gêneros, como na diversidade de ritmos, não apenas na variedade de instrumentos musicais que emprega, como no virtuosismo de sua execução, onde reponta como característica fundamental a capacidade de improvisação’.

Através da contextualização do tipo de instrumentação e aspectos relativos a orquestração utilizados por Pixinguinha nessa formação de orquestra popular, possibilitando uma interpretação mais adequada da música popular brasileira, procuramos melhor fundamentar nossa hipótese, considerando “que apesar dos diversos diálogos com gêneros musicais variados, como por exemplo o *jazz*, Pixinguinha manteve-se fiel à musicalidade praticada no Brasil desde o final do século XIX”.

⁷⁶ ARAÚJO Mozart. **Rapsódia Brasileira**. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994.

Na fase madura da sua carreira, Pixinguinha encontra um campo de criação que relembra a época dos grupos *Os Oito Batutas* (1919 a 1928), do *Grupo da Guarda Velha* (1931 a 1932), como também dos primeiros grupos os quais participou e fundou como o grupo *Choro Carioca*, *Choro Pixinguinha* e *Grupo do Pixinguinha* (1917 a 1922). Nesse período, em virtude das circunstâncias citadas e das novas possibilidades de atuação profissional, Pixinguinha retomou práticas musicais e sociais características da época de sedimentação do gênero choro e do início do samba na cidade do Rio de Janeiro⁷⁷, além de experimentar novos elementos musicais em confluência com esses tipos de repertórios mais antigos.

5.2 OS ARRANJOS DO ACERVO DA BIBLIOTECA NACIONAL

Essa série de arranjos para orquestra popular, lançada no período de 1946 a 1951, é muito pouco comentada em livros e requer um maior detalhamento por parte desta pesquisa. Esses são provas reais dos arranjos realizados por Pixinguinha dentre os poucos editados por essa editora e pela Editora Mangione S. A, que detém os direitos autorais de várias músicas de Pixinguinha, dentre elas o *Carinhoso*. Boa parte desse material integra a série *Orquestra Brasília*.

Muitos dos arranjos posteriores a 1940 para orquestras populares e pequenos grupos foram preservados e fazem parte do acervo do compositor⁷⁸. Tais arranjos foram feitos para programas radiofônicos como também outros editados em partitura. A partir dessa época, o próprio Pixinguinha passa a ter mais cuidado em guardar as partes separadas dos seus arranjos, principalmente, no período em que conviveu mais diretamente com o cantor e radialista Almirante (ARAGÃO, 2010).

Pixinguinha raramente escrevia as grades orquestrais dos seus arranjos (CAZES, 1996). Isso acontecia porque parte dos músicos que tocavam com Pixinguinha não liam partituras. Portanto, o compositor e arranjador escrevia apenas as partes separadas para os músicos que liam partituras.

⁷⁷ Além da atuação em pequenos grupos e orquestras para programas de rádio, desde 1937, Pixinguinha volta a atuar como arranjador e chefe de orquestras populares em *dancings*, lembrando o tempo dos cassinos (CABRAL, 2007).

⁷⁸ O Acervo Pixinguinha faz parte da Reserva Técnica Musical do Instituto Moreira Salles, do Rio de Janeiro (ARAGÃO, 2010).

A série *Orquestra Brasília* integrava parte dos arranjos de Pixinguinha para orquestra popular presentes nos acervos da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro⁷⁹. Dentre as 34 músicas gravadas pela dupla Pixinguinha e Benedito, 21 delas foram arranjadas por Pixinguinha para orquestra de salão com a seguinte formação: piano, 2 trompetes, 2 saxes alto, 1 sax tenor, 1 trombone, violino e contrabaixo.

Em 1988, foi produzido por Henrique Cazes e Mário de Aratanha em LP e posteriormente em CD, pela gravadora Kuarup, em 1989, o trabalho intitulado *Orquestra Brasília: o maior legado escrito de Pixinguinha*. Além de oito arranjos dessa série, também foram gravados os choros *Carinhoso*, *Lamentos* e, ainda, um arranjo de *Yaô*, feito por Pixinguinha, para voz e orquestra de salão, interpretado por Wilson Moreira e coro. O arranjo da música *O Gato e o Canário* será analisado no capítulo final desta tese.

Segundo Giron (1989), em crítica jornalística realizada em 13 de dezembro de 1989, no caderno Ilustrada, do jornal A Folha de São Paulo, tais arranjos jamais haviam sido executados. A parte harmônica presente na parte do piano dos nove arranjos da série “Orquestra Brasília”, nesse primeiro registro de 1989, foi decodificada e transformada em cifras por Cazes. A parte rítmica foi criada a partir da vivência musical dos músicos que integraram o grupo arregimentado por Cazes.

Em depoimento a Giron (1989), Cazes relatou como conseguiu uma interpretação fiel às características sonoras das orquestras regidas por Pixinguinha. Cinco dos treze músicos que participaram do LP *Orquestra Brasília: o maior legado escrito de Pixinguinha* integraram a Orquestra da Rádio Tupi na década de 50 foram regidos por Pixinguinha, além de executarem arranjos do mestre à essa época. Além deles, outros músicos remanescentes a Orquestra da Rede Globo, extinta dois anos antes da gravação do LP, integraram a orquestra. Dentre esses, considerados da velha guarda, estão: Formiga e Hamilton (trompetistas), Netinho e Macaé (sax alto), Bijou (sax tenor), Ed Maciel (trombone) e Matusalém de Oliveira (tuba). Participaram ainda como músicos: Andréa Ernest Dias (flauta), Bernardo Besser (violino),

⁷⁹ O músico Henrique Cazes foi um dos primeiros pesquisadores a explorar esse acervo de partituras da Biblioteca Nacional recolhendo uma quantia aproximada a trinta arranjos.

Henrique Cazes (banjo e violão tenor), Paulão (violão), Jaime Vignoli (cavaquinho), Beto Cazes e Oscar Bolão (percussão) (GIRON, 1989 e CAZES, 1998).

Para Cazes apud Giron (1989), “o pessoal da velha guarda adorou voltar a tocar no velho estilo de Pixinguinha ... e nós, mais jovens, aprendemos muito sobre a escrita do maestro. A sensação de tocá-lo é mais surpreendente do que ouvi-lo. Foi uma aula”. Giron (1989) afirma ainda que “nos anos 50, Pixinguinha concretizaria o projeto nostálgico expresso em ‘Orquestra Brasília’. Abandonaria o experimentalismo para se congelar numa fórmula ainda mais arcaica: a da primeira formação dos Oito Batutas”. Por fim, considera que “a coleção marca um mergulho no passado, ânsia de arqueólogo”.

Posteriormente, em 1996, Cazes produziu um outro CD com a mesma formação instrumental intitulado *Orquestra Pixinguinha*⁸⁰. Quatro arranjos da série *Orquestra Brasília* e mais seis outros foram registrados, mantendo o mesmo estilo de interpretação do CD de 1988. Nesse registro, Cazes fez arranjo para duas músicas, o *Ingênuo*, e de uma espécie de *pout pourri* de música carnavalesca, as marchinhas, em homenagem aos 97 anos de Braguinha (SILVA E OLIVEIRA FILHO, 1998 e CAZES, 1996). Em uma das faixas, a música de Pixinguinha *Ainda me recordo* foi acoplada ao *ragtime* intitulado *The Entertainer* de Scott Fitzgerald, provavelmente, com o intuito de realizar um paralelo entre o gênero choro e o *ragtime* ou demonstrar, segundo Silva e Oliveira Filho (1998, p. 270), “a enorme diferença entre os dois gêneros”.

A Tabela 7 apresenta, além das músicas que integram a série *Orquestra Brasília*, outras nove músicas com arranjos de Pixinguinha para orquestra popular, como também para voz e pequenos grupos editadas pela editoras: Irmãos Vitale, Mangione S.A, Musical Brasileira e Euterpe Ltda, presentes no acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Tais dados foram coletados na Fundação Biblioteca Nacional⁸¹, e complementados por meio de pesquisa nas as fichas catalográficas presentes no *site* da instituição⁸².

⁸⁰ CD reeditado em 2005 pela gravadora Biscoito Fino.

⁸¹ Alguns dos títulos pertencentes a esse acervo podem ser consultados em http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=nav&pr=partituras_pr&db=partituras&use=cs0&rn=182&disp=card&sort=off&ss=22422328&arg=brasilgia (Acessado em 27.jan.2018).

⁸² Dados coletados no local (Biblioteca Nacional) pela autora, em novembro de 2015.

Dos vinte e um arranjos que integram a série *Orquestra Brasília*, do repertório da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda, catorze deles (Tabela 8 em negrito) foram registrados nos dois discos produzidos por Henrique Cazes (CAZES e ARATANHA, 1989 e CAZES, 1996).

Outras sete músicas de outras séries pertencentes ao acervo da Biblioteca Nacional integram o repertório dos CDs citados (Tabela 7 em negrito). Como afirmado anteriormente, os arranjos do *Lamentos* e *Carinhoso*, de Pixinguinha e Yaô de Pixinguinha e Gastão Viana complementaram o repertório do CD *Orquestra Brasília* (CAZES e ARATANHA, 1989). Já no CD *Orquestra Pixinguinha* (CAZES, 1996) foram gravados os arranjos para as músicas *Maxixe de Ferro* de José Nunes, *China Pau* de Alberto Ribeiro e João de Barro, *Benguelê* e *Festa de Nanã*, de autoria de Pixinguinha e Gastão Vianna.

Tabela 7 - Arranjos de Pixinguinha (editados).

SÉRIE ORQUESTRA BRASÍLIA	Pasta	Referência	Ref. Ed. (Vitale)
1 Sofre porque queres	M785.4	V-I-3	8090 (1946)
2 Segura Ele	M785.4	V-I-4	8231 (1947)
3 Urubatan	M785.4	V-I-6	8227 (1947)
4 Um a Zero	M785.4	V-I-7	8088 (1946)
5 Sedutor	M785.4	V-I-13	9058b (1951)
6 Proezas do Solon	M785.4	V-I-15	8240 (1947)
7 Naquele Tempo	M784.3	V-II-57 (?)	8229 (1947)
8 Minha Cigana	M784.3	V-II-56	8284 (1947)
9 Descendo a Serra	M785.4		8338 (1947)
10 Cheguei			8239 (1947)
11 O Gato e o Canário			8574 (1949)
12 Ele e Eu			8387 (1948)
13 Ingênuo			8368 (1948)
14 Ainda me recordo	M784.3	V-II-67	8380-b (1948)
15 Saudades do Cavaquinho	M784.3	V-II-53	7983b (1946)
16 Vou Vivendo	M784.3	V-II-55	8228b (1947)
17 Saudade do Rio			(1947)
18 Acerta o Passo			(1951)
19 Marilene			(1951)
20 André de Sapato Novo			(1948)
21 Vagando			(?)
22 Assim é que é	M785-4	P-I-11	Ed. Euterpe Ltda. (1957)
23 Dando Topada	M785.4	V-II-12/ P-I-12	Ed. Euterpe Ltda. (1957)
24 Maxixe de Ferro			Ed. Euterpe Ltda. (1957)
25 Lamentos	?		Irmãos Vitale (1953)

Tabela 7 (Continuação).

CANTO E ORQUESTRA DE SALÃO		Pasta	Referência	Editora
26	Yaô	M784.3	V-II-54	Série A Melodia (1950) Mangione S. A.
27	Festa de Nanã	M784.3	V-II-47	Ed. Musical Brasileira (1941)
28	Gavião Calçudo	M784.309	V-I-3	Irmãos Vitale (1940)
29	Benguelê	M784.3	V-I-51	Série A Melodia (1946) Mangione S. A.
30	Carinhoso ⁸³	784.3	V.II.66	Mangione S. A. (1937)

Fonte: Acervo de partituras da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

Com relação aos vinte e um arranjos para orquestra popular do repertório da dupla Pixinguinha e Bendito Lacerda, uma das características mais constantes é a presença de vozes contrapontísticas realizadas por vezes pelas vozes agudas da flauta, e pelo trombone, nas vozes graves. Outro aspecto a ser comentado no capítulo seguinte, relativo a densidade sonora desses arranjos, refere-se a uma certa economia de informações, como relação aos arranjos realizados para a orquestra do programa PVG.

Nos arranjos das músicas com letras de Gastão Viana, *Yaô*, *Benguelê* e *Festa de Nanã*, destaca-se o clima espontâneo vivenciado por Pixinguinha e seus amigos, à época do surgimento do samba na casa da Tia Ciata, como citado no Capítulo 1. Tal repertório reflete não só a música do contexto dos primeiros sambistas no Rio de Janeiro, mas também a música executadas desde a década de 30 nos *dancings* e nos bailes de gafieira no Rio de Janeiro.

Nesse contexto de orquestra de dança, surge o gênero samba-choro. Apesar de popularizados nessa década, segundo Spielman (2008, p. 69), “os bailes de gafieira surgiram, no Rio de Janeiro, no final do século XIX. Eram reuniões de música e dança, em sua origem reservados a negros e mestiços, inicialmente nos mesmos salões destinados aos brancos”.

⁸³ Arranjo gravado em disco por Dalva de Oliveira & Roberto Inglês.

Desde a década de 30, os sambas-choros eram executados pelas orquestras compostas pelo instrumental do regional do choro somados aos instrumentos das *big bands* americanas, os trompetes e trombones, além do piano, baixo e bateria. De acordo com Paulo Moura citado por Spielmann (2008) nos intervalos dos bailes, momento em que os músicos paravam para alimentar-se, o choro era executado pelos músicos que visitavam os locais. Numa dessas noites, já na década de 50, Paulo Moura afirma ter tocado com Pixinguinha.

Como afirmado no final do Capítulo 2, nas décadas de 80 e 90, no bairro da Lapa, em casas de show e também no palco do *Circo Voador*, essa música de dança de salão volta à tona no antigo ambiente de boemia da cidade do Rio de Janeiro, que se constitui no Novo Rio Antigo, em torno dos bairros da Lapa e Gamboa, da praça Tiradentes e da Cinelândia. Segundo Herschmann (2007), essa espécie de re-territorialização do Rio Antigo mobilizou novos atores sociais, adensando a identidade e cultura local em torno do samba e do choro, por meio da convivência entre músicos, empreendedores locais e consumidores.

5.3 OS ARRANJOS PARA PEQUENOS GRUPOS

Após o sucesso do grupo recém-formado por Pixinguinha, o grupo A Velha Guarda, durante o I e II Festival da Velha Guarda em São Paulo, em 1954 e 1955, inicia-se um período de gravação de sete LPs na gravadora Sinter⁸⁴. Segundo Cabral (2007, p. 201-202), à essa época os *long players* tinham dez polegadas e comportavam quatro músicas de cada lado.

Nesta pesquisa serão priorizados dois discos dessa série, nos quais Pixinguinha incorpora ao repertório de compositores de gerações anteriores, que conviveram com ele no início da sua carreira ou que foram significativas no repertório do choro do início do século XX. O primeiro da série, de 1955, *A Velha*

⁸⁴ São eles: *A Velha Guarda* (1955); *Carnaval da Velha Guarda* (1955); *Festival da Velha Guarda* (1956); *Cinco Companheiros - Pixinguinha e os chorões daquele tempo* (1956); *Assim é que é ... Pixinguinha e Sua Banda em polcas, maxixes e choros* (1957); *Pixinguinha e Sua Banda em Carnaval de Nássara* (1957); e *Marchas de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Pixinguinha e sua Banda* (1957).

Guarda e o LP Assim é que é... Pixinguinha e Sua Banda em polcas, maxixes e choros, de 1957.

5.3.1 LP *A Velha Guarda*

Em julho de 1955 é gravado o primeiro disco dessa fase de LPs da gravadora Sinter com os mesmos integrantes da Turma da Velha Guarda, composto por Pixinguinha (sax tenor); Donga (violão/prato e faca); Bergman, Mirinho e Lentini (violões); João da Baiana (pandeiro); Bide (flauta); Alfredinho (flautim) e J. Cascata (afoxé/voz); Almirante (voz) e Bide (percussão) (VASCONCELOS, 1984 e CABRAL, 2007).

As gravações para esse disco foram realizadas, segundo Cabral (2007), em poucas horas. Segundo Lúcio Rangel, em texto publicado na contracapa do LP, apud Cabral (2007, p. 202):

Os músicos foram deixados à vontade, tocando como costumavam tocar em seus choros e nas suas festas suburbanas, não faltando nem mesmo a ‘branquinha’ inspiradora. Temos assim, um verdadeiro registro das músicas tradicionais, interpretadas por músicos legítimos, por ases da Velha Guarda, e com uma espontaneidade e um frescor só conseguidos graças às circunstâncias felizes que permitiram a sua realização.

Como afirmado anteriormente, dois aspectos se destacam nessa fase de criação de Pixinguinha, especialmente como músico e arranjador. O primeiro deles consiste nas suas criações contrapontísticas, presentes nas interpretações como saxofonista na dupla Benedito Lacerda. E o segundo se refere às renovações realizadas no âmbito da instrumentação em virtude de uma ênfase dada às seções rítmico-harmônicas da orquestra popular em um ambiente de criação musical que reflete o tipo de interação entre os músicos e público similares aos vivenciados em fases anteriores da carreira de Pixinguinha. Tais características fizeram-se presentes, especialmente, no LP *A Velha Guarda*.

O primeiro LP da série intitulado *A Velha Guarda* foi lançado em 1955. Para Vasconcelos (1984), nesse trabalho foi resgatado o tipo de musicalidade presente na música popular urbana na cidade do Rio de Janeiro da época do final do século XIX, e início do século XX. Foram registradas obras de compositores que atuaram nesse período como: Albertino Pimentel, autor de *Coralina*, Álvaro Sandim, autor de

Flor do Abacate e Galdino Barreto, autor da valsa *Honória* (VASCONCELOS, 1984, p. 39).

5.3.2 LP *Assim é que é... Pixinguinha e Sua Banda em polcas, maxixes e choros*.

Nesse trabalho, de 1957, o primeiro com o grupo *Pixinguinha e sua banda*, o clima musical do primeiro disco da série, com a gravação de peças de compositores de gerações passadas do choro é retomado. Em comparação com o primeiro, *A Velha Guarda*, há mudanças na instrumentação, com a introdução de instrumentos de sopros e nos arranjos que parecem melhor estruturados.

Nesse disco Pixinguinha não atua como saxofonista, como no primeiro disco, e sim como arranjador e regente do grupo. No intervalo entre o LP *A Velha Guarda* e este LP (*Assim é que é...*) foi lançado o segundo da série, também gravado em 1955, o LP *O Carnaval de Pixinguinha*⁸⁵. Em 1956, foram lançados os discos *Cinco Companheiros – Pixinguinha e os chorões daquele tempo*⁸⁶ e *Festival da Velha Guarda*.

O LP *Assim é que é... Pixinguinha e Sua Banda em polcas, maxixes e choros* foi considerado por Vasconcelos (1984, p. 39) como “um dos LPs mais importantes da história do choro”. Dentre os arranjos de músicas de compositores mais antigos destacam-se as seguintes composições e autores: *Flausina* de Pedro Galdino; *Maxixe de Ferro* de José Nunes; *Bebê* de Paulino Sacramento e *Morcego* de Irineu de Almeida. Outras quatro músicas de compositores antigos e contemporâneos de Pixinguinha foram gravadas neste LP: o *Molengo* de Pedro Antonio da Silva; *E me deixou saudade* de José Ramos, *Cigana de Catumbi* da J. Rezende, *Alfredinho no Choro* de Alfredinho e *Buliçoso* de Juvenal Peixoto.

De autoria de Pixinguinha, integram ainda este disco, não mais com oito faixas, e sim com doze, os maxixes *Dando Topada* e *Cascatinha* e a polca *Assim é*

⁸⁵ Os arranjos deste LP (*O Carnaval da Velha Guarda*) também foram publicados na caixa de partituras *O Carnaval de Pixinguinha* (LEME et al., 2014b).

⁸⁶ Esse LP (*Cinco Companheiros...*) de 1956, foi relançado pelo selo *Fontana* em 1968. Conforme texto presente no encarte do LP relançado em 1968, assinado por Lúcio Rangel, com esse Pixinguinha estaria relembando um choro com esse título e um grupo que formou 1937, ocasião em que trabalhava em programas de rádio na Rádio Mayrink Veiga, agora com outros intérpretes, além de Pixinguinha no saxofone.

que é. Segundo o texto presente no encarte do LP, os compositores de geração mais antiga, entre eles o músico e amigo Alfredinho, um clarinetista da velha guarda, “são lembrados sempre por Pixinguinha ... em conversas com amigos, ele conta a respeito desses homens que foram seus companheiros em dias que vão longe...” (TAPAJÓS, 2014b, p. 13).

No LP *Assim é que é... Pixinguinha e Sua Banda em polcas, maxixes e choros* (1957), a banda é composta, segundo Tapajós (2014b) por: Francisco Sergi e Laerte Rezende (trompetes); Solon (tuba); Paulo Silva (bombardino); João Batista (clarinete); Pedro Vieira Gonçalves (flautim); Manoel Dias de Figueiredo (bateria); Ângelo (prato) e Sebastião Gomes (reco-reco).

Como afirmado acima, os arranjos do disco *Assim é que é Pixinguinha* (1957) e do LP *Carnaval da Velha Guarda* (1955) tiveram seus manuscritos preservados e foram editados e lançados em 2014 em mais uma caixa de partituras com arranjos de Pixinguinha (PAES LEME et al., 2014a). Além das músicas dos referidos LPs, a caixa de partituras traz ainda cinco arranjos inéditos, entre eles, um arranjo da música *Flor do Abacate*⁸⁷, do compositor Álvaro Sandim.

Por meio desses registros podemos ter acesso ao legado escrito e sonoro deixado por Pixinguinha para uma formação menor e também para uma orquestra popular. Nesse disco, em especial, ocorre uma síntese do potencial criativo de Pixinguinha como arranjador, que demonstra um domínio no trato da melodia, das linhas melódicas contrapontísticas, boa parte delas executadas pelo bombardino e, finalmente, o papel do ritmo algumas vezes integrado com o apoio dos trompetes junto aos instrumentos de percussão.

No capítulo seguinte serão feitas análises musicais de um arranjo da série *Orquestra Brasília* registrada no CD *Orquestra Brasília* (CAZES e ARATANHA, 1989) e de três arranjos de Pixinguinha para a orquestra popular do programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda* (PAES LEME, 2010, PAES LEME et al., 2014a). Também serão observadas, como auxílio para a análise comparativa,

⁸⁷ O arranjo da música *Flor do Abacate* do LP *A Velha Guarda* foi publicado, como arranjo extra, na caixa de partituras *O Carnaval de Pixinguinha* (LEME et al., 2014b). Essa música foi gravada no LP *A Velha Guarda*, como também interpretado pela orquestra do programa PVG, porém o arranjo publicado em Leme et al. (2014b) difere das versões citadas.

gravações e partituras editadas dos discos da gravadora Sinter, *Assim é que é... Pixinguinha e Sua Banda em polcas, maxixes e choros, registrados em* Paes Leme et al.(2014b), e do LP *A Velha Guarda*, o primeiro disco de Pixinguinha e *O Pessoal da Velha Guarda* lançado pela Sinter, em 1955.

6 - ANÁLISE MUSICAL DE TRÊS ARRANJOS DE PIXINGUINHA PARA ORQUESTRA POPULAR (1947-1957).

Este capítulo se propõe a realizar a análise musical de alguns arranjos tardios de Pixinguinha. Nesse sentido, os gêneros musicais presentes na música popular urbana do final do século XIX e início do século XX na cidade do Rio de Janeiro serão utilizados na abordagem analítica, dentre eles, principalmente o choro e o maxixe.

A análise desses arranjos se dará a partir da audição de fonogramas, por meio aural (ULHÔA, 2008, p. 251), com o apoio das respectivas partituras. A escuta aural realizada a partir de fonogramas difere do tipo de escuta utilizada na pesquisa etnomusicológica porque esta se foca mais ao processo de escuta oral, no qual o pesquisador está em contato direto com os sujeitos, criadores do seu objeto de análise.

Na perspectiva aural, o estudo musicológico é feito a partir da música gravada, segundo Ulhôa (2008, p. 263), tendo como base “a comparação de gravações e o foco na performance”. A música é observada, segundo Bowen (2003)⁸⁸, citado por Ulhôa (2008, p. 263), “em performance ... onde análise, estudos culturais, hermenêutica e práticas interpretativas se encontram”.

Desde a década de 80 algumas tentativas de formulação de métodos de análise da música popular vêm estabelecendo-se a partir de novas abordagens propostas pela Nova Musicologia que leva em conta os aspectos culturais e sociais (GRABÓCZ, 2009).

Partindo dessas perspectivas ligadas aos aspectos musicais (arranjos, composições e interpretações) e aos aspectos culturais (contexto social, político econômico e comportamentais) foi delineado o perfil metodológico para a análise dos arranjos de Pixinguinha a serem observados. Nesse sentido, a metodologia adotada para as análises será realizada a partir das proposições analíticas de

⁸⁸ BOWEN, José A. Finding the music in musicology: performance history and musical Works. Em: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Eds.) **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 424-452.

Piedade (2007 e 2013), que adapta a Teoria das Tópicas Musicais proposta por Ratner (1980) ao contexto da música popular brasileira.

Por outro lado, os aspectos ligados a significação musical na perspectiva da compreensão da narrativa presente no discurso musical serão observados no contexto das músicas e arranjos analisados. Tal abordagem interpreta o discurso musical numa analogia ao campo linguístico, numa perspectiva ligada a hermenêutica (GRÁBOCZ, 2009, p. 12).

A análise baseada na narrativa musical aponta, segundo autores como Ricoeur e Tarasti, citados por Grabócz (2009), para a ideia de que no discurso musical está presente um conflito, uma resolução de um problema no decurso do tempo de uma obra. Afirmar ainda, através de uma citação de um teórico do campo linguístico, Gerald Prince⁸⁹, que “todo objeto é uma narrativa se considerado como uma representação logicamente coerente de pelo menos dois acontecimentos assíncronos que não se combinam mais ou que não se dirigem mais um ao outro” (GRABÓCZ, 2009, p. 48).

A Teoria das Tópicas surge no contexto da Nova Musicologia, segundo a qual as criações e práticas musicais trazem consigo conteúdos de significação relevantes ao âmbito da fruição musical e por isso tais aspectos tornam-se imprescindíveis no âmbito da análise musical. Para Grabócz (2009, p. 12), no contexto da música erudita dos séculos XVIII e XIX:

A noção de significação revestiria os *tipos expressivos* no seio de cada estilo musical, tipos que estariam ligados tecnicamente falando, às *mesmas fórmulas musicais*, designando as *mesmas “unidades culturais”* reconhecidas pelos membros da cultura e sociedade da época específica (grifo da autora).

A partir da semiótica narrativa proposta por Greimas e Courtes (1979)⁹⁰, Grabócz (2009) aponta para o significado dos elementos que configuram a narrativa musical em três dimensões: a menor (*sème*), o nível médio (*classème*) e a maior associada a isotopia, ligada à estrutura musical, a ser detalhada mais à frente. As

⁸⁹ PRINCE, G. Theorizing Narrativity. Em GARCÍA LANDA, J. A. et PIER, J. Em: **Narratologia**, nº 12. Berlim/New York: w. De Gruyter, 2007.

⁹⁰ GREIMAS, J. E COURTES, J. **Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage**. Vols. 1 e 2. Paris: Hachette, 1979.

duas primeiras referem-se, sucessivamente, aos motivos e às frases musicais na perspectiva da música clássica e romântica.

Essa perspectiva de aplicação da semiótica greimasiana foi utilizada, de acordo com Marta Grabócz (2009), por ela mesma e pelo musicólogo Eero Tarasti. O nível do motivo (*sème*), aplicado a teoria das tópicas foi classificado por Grabócz (1996) como “pastoral”, “eróico”, “de fanfarra”, etc. O tema musical (*classème*) foi tipificado em dezesseis categorias, dentre elas os: “apaixonado”, “agitado”, “eróico” e “pastoral”, entre outros. (GRABÓCZ, 2009, p. 24).

Márta Grabócz (2009, p. 51) discorre ainda sobre essas tópicas, a partir de proposições de Ratner (1980), como “figuras associadas a diferentes afetos e emoções”, umas mais pitorescas, outras descritivas, que funcionam como “sujeitos do discurso musical”. Dentre essas figuras “tópicas”, nomeadas por Ratner destacam-se os tipos “sacro”, “triumfante”, “popular”, “trágico”, “transcendente” e os estilos, “galante”, “rústico” e “bufo”, entre outros.

Ratner (1980) destaca ainda que as tópicas aparecem ou sob a forma de peças completamente elaboradas chamadas de *tipos* ou como figuras e progressões no interior de uma peça denominadas como *estilo*. A distinção entre essas duas facetas concentra-se no fato de que o *tipo* está relacionado a uma forma musical (um gênero), como, por exemplo, o minueto e o *estilo* é uma característica, como um *estilo* galante, sensível, sério, ou frívolo. Ratner (1980, p.8-28) enumera os *tipos* como danças e marchas, com diferentes *estilos*, como: *ala breve*, *aria*, *brilhante*, *cadenza*, *fanfarra*, *abertura francesa*, *ópera buffa*, *pastoral*, *recitativo*.

Uma leitura mais recente da Teoria das Tópicas foi desenvolvida por Hatten (2004). Para Hatten, segundo López Cano (2018), o estilo está ligado a um aspecto que é a competência musical. A partir de associações com a Teoria da Competência Musical sugerida por Gino Stefani (1982)⁹¹, Hatten (1997-1999)⁹² e Hatten e Pearson (2001)⁹³, citado por López Cano (2002), consideram que a filiação do um objeto musical a um estilo deve levar em conta a competência adequada para tal

⁹¹ STEFANI, Gino. **La Competenza Musicale**. Bologna: CLUEB, 1982.

⁹² HATTEN, Robert. Musical Gesture: eight lectures for the Cybersemiotic Institute. Paul Bouissac, 1997-1999. Em: <http://chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>.

⁹³ HATTEN, Robert PEARSON, Charles. Aspect and Music. Em: **Proceedings of 7th International Conference on Musical Signification**. Finlândia, 2001.

categorização. Para López Cano (2018), essa competência estilística vai além do exercício de se reduzir o estilo musical a um somatório de traços. A partir das proposições de Hatten (1997-1999) e Hatten e Pearson (2001) sobre gestualidade e narratividade em música, o autor considera ainda que o estilo musical é portador de “uma série de propriedades globais e complexas que os sujeitos imprimem sobre os objetos sonoros a partir de processos de categorização especiais.

Piedade (2011, p.107) destaca a presença de tais aspectos no contexto da música brasileira como uma “imbricação de elementos estilísticos que sintetizam uma obra ou um gênero musical”. Nesse sentido considera que a identificação de elementos diferenciados em um tipo de manifestação musical estão presentes “em diversos tipos de repertórios da música brasileira, com a particularidade de se fazerem contrastantes entre si a ponto de se destacarem no tecido musical e de portarem remissões significativas a elementos culturais”.

6.1 A TEORIA DAS TÓPICAS MUSICAIS E O CONTEXTO BRASILEIRO.

A Teoria das Tópicas, sugerida por Ratner (1980) foi adaptada ao contexto da música popular brasileira por Acácio Piedade (2007 e 2013), a partir da observação de figuras e outros aspectos que se destacam em gêneros brasileiros como o choro a modinha, a seresta, entre outros. Piedade (2006; 2007; 2012; 2013) sugere então as tópicas “brejeiro” (ligada ao choro) e “época de ouro” (relativa ao choro, seresta e a modinha) e ainda a dimensão “lugar comum”, aos aspectos musicais relativos ao discurso musical (isotopia), a ser detalhada abaixo. Tais proposições sugeridas por Piedade foram utilizadas em boa parte das proposições analítico-musicais articuladas neste capítulo.

6.1.1 A tópica “brejeiro”.

A tópica “brejeiro” que refere-se modificações melódicas resultantes de um incremento em geral improvisado, realizado pelos solistas na interpretação, por exemplo, de músicas ligadas ao gênero de música instrumental, o choro. Segundo Diniz (2003)⁹⁴, citado por Piedade (2007, p.5), esses músicos realizavam tais

⁹⁴ DINIZ, André. **Almanaque do Choro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

variações melódicas, “desafiando seus acompanhantes a segui-lo”. Tais comportamentos musicais refletem, segundo Piedade (2007, p.5), a figura do malandro “esperto e competente” através da sua “ginga com os pés” retratados em espírito “desafiador e malicioso” da tópica “brejeiro”.

A musicalidade presente no gênero choro, como também em outros gêneros da música popular urbana no Brasil, caracteriza-se por essa constante instabilidade métrica, refletida na articulação da melodia principal. Tais efeitos de deslocamentos no tempo, como também as ornamentações quase que improvisadas, caracterizam-se através da influência da música afrodescendente. Nessa perspectiva adotaremos, ainda, uma extensão da tópica “brejeiro” que seria a “métrica brejeira”, presente nas melodias dos choros (polcas) aqui observados.

Em seu texto de dissertação de mestrado Valente observou os estilos de improvisação presentes no âmbito do choro através da análise da performance de dois intérpretes brasileiros, Pixinguinha e K-Ximbinho. A autora aponta dois tipos básicos de improviso: um deles que se realiza apoiado na harmonia, a partir de uma perspectiva vertical, e outro na melodia, no qual o improviso encontra-se concentrado no sentido horizontal. Os dois tipos podem coexistir em uma performance, porém a autora observou que cada músico prioriza um dos dois aspectos em seu estilo interpretativo.

Para Valente (2009), Pixinguinha foi influenciado pelos dois tipos de improvisos citados, porém em diferentes momentos da sua carreira. A primeira delas refere-se às suas performances como flautista, nas quais realizava variações melódicas na melodia principal. A segunda fase refere-se à época em que Pixinguinha passa a tocar saxofone tenor, cujos improvisos concentram-se na perspectiva harmônica, quando suas linhas melódicas acompanhavam as melodias principais executadas por um instrumento mais agudo⁹⁵.

⁹⁵ O choro composto por Pixinguinha, em 1919, intitulado *Um a Zero*, somente foi publicado em partitura e gravado em disco em 1946, pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda. Tal música foi analisada nos textos de dissertação de Virginia Bessa, posteriormente lançado em livro (BESSA, 2010) e de Paula Valente. Na primeira análise a autora concentrou-se nos aspectos melódicos da melodia principal, principalmente nos deslocamentos métricos provocados pela utilização de três tipos de síncopes (BESSA, 2010). A análise de Valente (2009) concentrou-se na linha melódica executada por Pixinguinha, ao saxofone, na qual encontra-se presente o tipo de improviso mais ligado aos

No começo da carreira, como integrante do grupo *Choro Carioca*, Pixinguinha executava seus improvisos na melodia principal. No mesmo grupo, como flautista, Pixinguinha atuava como compositor e intérprete. Irineu de Almeida realizava linhas melódicas que acompanham a melodia principal baseadas em notas de apoio harmônico usando intervalos de terças e sétimas em tempo forte, tríades (arpejos), além de cromatismos (VALENTE, 2009). Essa influência também fazia-se presente nas tradicionais interpretações de choros pelas bandas militares.

Os arranjos e composições de Pixinguinha realizados no período abordado nesta tese referem-se, principalmente, a essa segunda fase da carreira de Pixinguinha como intérprete, a partir de 1946, quando o compositor passa a tocar saxofone na dupla com o flautista Benedito Lacerda. Como já demonstrado anteriormente, nos arranjos realizados para orquestra popular, tanto para músicas de compositores do princípio do choro como para suas próprias composições, Pixinguinha utiliza linhas melódicas de caráter improvisatórias⁹⁶, numa perspectiva mais ligada ao tipo de improviso harmônico. Por outro lado, as melodias principais da músicas arranjadas e compostas por Pixinguinha refletem características ligadas ao tipo de improviso vertical.

6.1.2 A tópica “época de ouro”

A tópica “época de ouro” refere-se aos maneirismos presentes nos floreios melódicos dos cantores das antigas valsas das serestas brasileiras, do contexto das modinhas. O autor aponta ainda que tais tipos de variações melódicas também fizeram-se presentes em outros momentos da música brasileira (PIEADADE, 2013).

No âmbito do choro, tais procedimentos surgem nos pequenos fragmentos melódicos de introdução de novas frases e novos trechos no âmbito do choro, geralmente realizados pelos instrumentos mais graves como o sax tenor, o bombardino, o trombone ou o violão de 7 cordas. Nesse sentido, as progressões harmônicas vão sendo derramadas em forma de escalas diatônicas e por vezes

aspectos harmônicos (tipo vertical). A mesma perspectiva de análise, baseada nas melodias executadas por Pixinguinha nas performances da dupla com Benedito Lacerda, foi realizada por Alexandre Caldi em seu texto de dissertação de mestrado (CALDI, 2001).

⁹⁶ Como afirmado nos capítulos anteriores, Pixinguinha escrevia as partes de cada instrumento, partes “cavadas” apenas. Nos referidos arranjos, essas melodias de cunho improvisadas encontravam-se escritas nas partituras individuais de cada instrumento.

cromáticas dos acordes desse discurso harmônico. No processo de análise, tais articulações serão abordadas, a partir do conceito de “métrica derramada” definido por Ulhôa (1999) e aplicado ao contexto das modinhas brasileiras.

Um último aspecto relativo à tópica brasileira “época de outro” refere-se aos tipos de acompanhamento (“levadas”) características de cada gênero, derivados de danças europeias que aqui se “abrasileiraram” (valsa, polca, *schottisch* e mazurca), como também em gêneros brasileiros como o maxixe, o tango brasileiro e o samba.

Segundo Sandroni (2005), com relação ao suposto gênero “tango brasileiro” alguns autores como Tinhorão (2013)⁹⁷ e Mário de Andrade (1963)⁹⁸ reconheciam o tango brasileiro como uma versão brasileira da *habanera* (espanhola), pois chegava ao Brasil por companhias de teatro europeias desde 1870, ou como influência da *habanera* cubana. Para Sandroni (2005, p. 191), diferentemente das danças europeias que originaram o gênero choro, no Brasil “a *habanera* não passou por um processo de abrasileiramento como aconteceu com outros gêneros como a polca...”.

Sandroni (2005) observa ainda que o ritmo da *habanera* encontra-se em diversos tipos de manifestações musicais da América Latina e Caribe, como também no Brasil, na chula carioca, no lundu, no “fado brasileiro” e no maxixe, concluindo que esse “ritmo da *habanera*” esteve presente na música dessas regiões em períodos anteriores à sua difusão.

A partir das impressões descritas por Mário de Andrade (1963) na conferência proferida pelo musicólogo Brasília Itiberê, citadas por Wisnik (1977, p. 43)⁹⁹, podemos ter a real dimensão de como esses gêneros dançantes se manifestavam à época do Brasil Império no Rio de Janeiro:

Vale lembrar que a música de Nazareth, como anota Mário de Andrade citando Brasília Itiberê, resulta de uma síntese realizada pelos ‘pianeiros’, músicos ‘que se alugavam para tocar nos assustados da pequena burguesia e em seguida nas salas de espera dos primeiros cinemas’, fundindo lundus, fados, danças de origem popular negra e polcas e habaneras importadas, transferindo a música de uma camada social a outra, ao mesmo tempo que convertiam formas vocais em formas tipicamente instrumentais (notar que o pianismo das

⁹⁷ TINHORÃO, José R. **Pequena História da Música Popular**: seguindo seus gêneros. Editora 34, São Paulo, 7ª ed., 2013.

⁹⁸ ANDRADE, Mário de. **Música, Doce Música**. São Paulo: Martins, 1963.

⁹⁹ Ibidem.

peças de Nazareth, tão afins do instrumento, incorporava também traços instrumentais do violão, da flauta, do cavaquinho, do oficleide). ‘Gente semiculta, de execução muito desmazelada como caráter interpretativo foram na realidade esses planeiros ou fautores daquela enorme misturada rítmico-melódica em que os lundus e fados dançados das pessoas do Rio de Janeiro do Primeiro Império, contaminaram as polcas e havaneiras importadas’.

Na presente perspectiva de análise musical os aspectos ligados à forma de condução melódica no gênero choro, através das tópicas brasileiras “brejeiro” e “época de ouro” e dos conceitos de métrica “brejeira” e “métrica derramada” serão abordados, tanto com relação às melodias principais das peças, às melodias em contracanto, como também às chamadas “baixarias”.

6.2 A TEORIA DAS TÓPICAS MUSICAIS E O DISCURSO MUSICAL

Por fim, tal perspectiva de análise vem dialogar com outra proposição sugerida por Piedade (2013), na qual as tópicas interagem em meio a um campo sustentado pela previsibilidade presente na articulação dos elementos musicais em uma composição ou arranjo musical, a dimensão conceituada por Piedade como “lugar comum”.

Para o autor (2013, p. 8), “as tópicas são topológicas, ou seja, sua plenitude se dá não tanto por sua estrutura interna mas pela posição de sua articulação no discurso musical”, como apontado também no início do capítulo. Piedade (2012, p. 5) afirma ainda que “este plano pode ser chamado de cadeia isotópica”. “A isotopia é uma cadeia semântica marcada por um sistema de redundâncias, um conjunto redundante de categorias semânticas que torna possível a leitura narrativa”.

Essa retoricidade na música agrega a expressão presente nas tópicas musicais, que, de acordo com Piedade (2012, p.6), são “unidades que compõem o campo com grau baixo de retoricidade, a isotopia (a rede semântica de base)”. Alguns elementos surpresa, que quebram a previsibilidade do discurso, são considerados pelos teóricos da “nova retórica” como “figuras” “as quais têm elevada retoricidade”. Essa figura é classificada como alotopia, que se constitui como uma “ruptura da isotopia” (PIEADADE, 2012, p.6).

Piedade (2013, p.9) explica ainda que as tópicas, além de terem uma estrutura específica que “reenviam determinados significados agregados, são atribuídas de qualidade ou *éthos*, isto por meio de convenções culturais no interior de uma musicalidade”. Essas tópicas estão ligadas a uma noção de “isotopia semântica”, focalizando, segundo Grabócz (2009, p. 46), “o ‘plano de conteúdo’, o domínio dos significados”.

De acordo com Greimas e Courtés (1979)¹⁰⁰, citados por Grabócz (2009, p.46-47): “a isotopia semântica torna possível a leitura uniforme do discurso, a qual resulta das leituras parciais dos enunciados que a constituem, e a resolução das suas ambiguidades que é guiada pela pesquisa de uma leitura única”. Por outro lado, os elementos sintáticos do “plano de expressão” são repertórios do universo da teoria musical (temas, motivos, texturas, etc) (GRABÓCZ, 2009).

Como afirmado acima, elementos de articulação do ritmo melódico de frases musicais características do choro associados à tópica “brejeiro”, algumas vezes articulados em frases de caráter improvisatórios, são exemplos de figuras de alta retoricidade em meio a uma cadeia isotópica. Essas configurações motivicas e até frasais quebram a previsibilidade no âmbito do discurso e estão relacionadas a uma quebra da dimensão “lugar comum”.

Para Tarasti (2006, p. 50) tais elementos convertem-se em gestos, como estilos característicos, articulados na superfície do discurso musical, numa perspectiva ligada à semiótica narrativa sugerida por Greimas. Para o autor (2006, p. 26) a *sèmeanalyse* proposta por Greimas (1966)¹⁰¹ na sua obra *Semântica Estrutural* aborda o estudo de pequenas unidades de sentido figurado em um texto. No sentido hermenêutico, a cadeia isotópica é composta por “unidades de coerência total ou parcial que compõem um texto”.

Nessa perspectiva, as frases rítmico-melódicas de cunho improvisado, comuns à linguagem do gênero choro, podem ser interpretadas como gestos que se articulam em uma isotopia própria, a partir dos quais “suas próprias leis prevalecem” (TARASTI, 2006, p. 262). O autor considera ainda que tais articulações estão

¹⁰⁰ GREIMAS, J e COURTÉS, J. Isotopie. Em: GREIMAS, J e COURTÉS, J. **Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Vol II. Paris, Hachette, 1979.

¹⁰¹ GREIMAS, J. **Sémantique structurale**. Paris: Larousse, 1966.

frequentemente ligadas a “uma esfera de liberdades particulares que não seriam autorizadas em outro contexto”. No caso do gênero choro, esses recursos foram sendo introduzidos de forma mais frequente por intérpretes e compositores como Pixinguinha e posteriormente por K-Ximbinho, como observado acima (VALENTE, 2009).

Vale ressaltar, ainda com relação ao estilo de articulação melódica de Pixinguinha, uma questão abordada sobre a identificação de um objeto musical a um estilo ligado a competência musical (HATTEN, 1997-1999). Pixinguinha, desde a fase inicial da sua carreira, além de um intérprete de destaque, demonstrou ser um profundo conhecedor do idioma musical do choro, absorvendo influências do princípio do choro, além de introduzir novas características ao gênero (BESSA, 2010)¹⁰².

No gênero choro, os aspectos harmônicos e formais estão ligados ao que Piedade relaciona com a dimensão “lugar comum”. Nesse sentido, a análise pode seguir a partir da presença de progressões harmônicas mais previsíveis e através da observação da ampliação do campo harmônico utilizado, decorrente da utilização de acordes dominantes sobre outros graus tonais, as “dominantes secundárias”, entre outros tipos de acordes com funções auxiliares, como os acordes diminutos. Esses seriam os elementos de base do gênero choro, a isotropia, que, como afirmado acima, carrega um baixo grau de retoricidade.

A forma musical no choro geralmente advém de minuetos (forma ternária - ABA) e, com maior frequência, da forma rondó (ABACA), na qual cada trecho musical encontra-se em uma tonalidade vizinha. O constante retorno à parte A pode ser considerado como o ponto máximo do campo definido como “lugar comum”, da isotropia. Um bom exemplo de forma ternária no âmbito do choro é o “tango brasileiro” *Brejeiro* de Ernesto Nazareth, composto de uma introdução e de duas partes, com um retorno à parte A.

¹⁰² Dentre essas características destacam-se, segundo Bessa (2010, p. 65), “o uso em profusão de escalas e arpejos em semicolcheias, que lhe atribuem um caráter bastante movimentado e virtuosístico; pelas síncope características [...] e pelo caráter contrapontístico. Destaca-se ainda o uso de contratempos e a articulação melodias de trechos com a rítmica deslocada no tempo em efeitos de hemióla, como os utilizados na seção B do choro *Um a Zero* analisado por Bessa (2010, p. 81-81), características essas recorrentes nas interpretações e composições de Pixinguinha.

Finalmente, a quebra da dimensão “lugar comum” se dá na música popular brasileira mais especificamente no choro e no samba, segundo Miranda (2001, p. 301), pela forte presença da síncope nos campos melódicos, harmônicos e rítmicos, “funcionando como efeito surpresa tendo como resultado, um suingue mais flexível e plástico”. Para Miranda (2001, p. 305) “a síncope significa a suspensão do tempo presente e o desejo de um *outro*... expressando as possibilidades de um *tempo outro*” (grifo do autor).

6.3 ANÁLISE MUSICAL

Nas análises dos quatro arranjos de Pixinguinha para orquestra popular foram utilizados, além de parâmetros musicais comuns ao âmbito da análise musical da música tonal, os referenciais abordados expostos no diagrama abaixo (Quadro I).

Quadro I. Análise Musical (Referencial Teórico).

TEORIA DAS TÓPICAS MUSICAIS	SEMIÓTICA NARRATIVA
TIPOS (GÊNERO) (DANÇAS E MARCHAS) ESTILOS (TÓPICAS) RATNER, 1980	SÈME (MOTIVOS) CLASSÈME (FRASES) ISOTOPIA (SEMÂNTICA ESTRUTURAL)
TÓPICAS MUSICAIS (GESTUALIDADE E NARRATIVIDADE) STEFANI, (1982); HATTEN (1997-1999); HATTEN E PEARSON, (2001) E LÓPEZ CANO (2002) .	PLANO DE CONTEÚDO (SINTAXE) PLANO DE EXPRESSÃO (SEMÂNTICA) GREIMAS (1966); GREIMAS E COURTES (1999); GRABÓCZ (2006) E TARASTI (2006).
TÓPICAS MUSICAIS BRASILEIRAS “BREJEIRO” E “ÉPOCA DE OURO” PIEDADE (2006, 2007, 2012, 2013).	TÓPICAS MUSICAIS BRASILEIRAS DIMENSÃO LUGAR (CADEIA ISOTÓPICA) PIEDADE (2006. 2007, 2012, 2013).

Na análise musical das polcas *Assim é que é* e *O Gato e o Canário*, de Pixinguinha, serão priorizados elementos melódicos ligados às tópicas “brejeiro” e “época de ouro”, por meio da análise das melodias principais, das melodias em contraponto com a melodia principal e melodias ligadas ao contexto das baixarias, que realizam a ligação entre frases melódicas (períodos ou sentenças) ou entre as partes, além dos ritmos de acompanhamento característicos da polca.

Duas síncopes ocorrem na polca AEQE no compasso 22 da parte B (Figura 6) articuladas no interior do referido compasso: uma delas no interior do primeiro tempo e a segunda, entre o primeiro e segundo tempo do compasso. Outro tipo de síncope, como a que ocorre na passagem de um compasso ao outro não foi encontrada na música.

Figura 6 - Trecho melódico (2) da polca AEQE (anacruse do Comp. 22).

Com relação à “época de ouro”, parte da caracterização dessa tópica brasileira refere-se aos tipos de “levadas” características de cada gênero. Na polca AEQE, nos dois arranjos aqui observados, há uma leve variação do ritmo característico da polca brasileira (Figura 7)¹⁰³.

Figura 7 - Padrão rítmico (1) da polca AEQE .

Outro recurso referente à tópica “época de ouro” são as pequenas conduções melódicas de passagem entre trechos. Nos dois arranjos observados esse pequeno fragmento melódico ocorre no compasso 8, como divisão entre os dois períodos que compõem a parte A (Figura 8). Ao final da música, antes da volta à parte A, ocorre o mesmo contorno melódico, no compasso 55 do arranjo do LP da gravadora Sinter e no compasso 74 do arranjo para o orchestra do programa PVG (PAES LEME, 2010), executado nesse arranjo pelo sax tenor.

Figura 8 – Fragmento melódico – divisão de trechos (Parte A e Final).

¹⁰³ Esse mesmo padrão rítmico em um andamento mais lento é similar ao acompanhamento ritmo da dança europeia *schottisch*.

Nesse disco¹⁰⁴, o quarto da série de LP lançados pela gravadora Sinter, Pixinguinha não atua como saxofonista e, nesse arranjo, o compositor transportou o que faria o sax tenor para o bombardino. Nesse arranjo para pequeno grupo da polca AEQE (Faixa 1 - CD), publicado em Paes Leme et al (2014b), o bombardino realiza uma linha melódica descendente por grau conjunto, derivada da utilização de acordes invertidos na progressão harmônica utilizada por Pixinguinha (Figura 9). Na perspectiva do campo “lugar comum” da teoria das tópicas musicais, tais procedimentos contradizem a previsibilidade melódica do conjunto através de um maior interesse com relação à linha melódica da voz mais grave.

The image displays a musical score for the polca AEQE. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score includes a series of chords written above the treble staff and a melodic line for the bombardino in the treble staff. The chords are: Cm, Cm/Bb, D7/A, Ab7#11, G7, G7/F, Cm/Eb, Cm, Cm/Eb, Gm/Bb, Gm/D, D7/A, D7, G7, Cm, Cm/Bb, D7/A, Ab7#11, G7, G7/F, C7/E, C7/Bb, Fm/Ab, Fm, Cm/G, Cm/Eb, D7, G7, Cm, Cm. The melodic line for the bombardino is a descending line by half steps, starting on G4 and ending on E3. The score is marked with measure numbers 7, 13, and 19.

Figura 9 - Melodia e voz de contraponto da polca AEQE do LP da Sinter (LEME, 2010).

Na parte B as conduções melódicas do bombardino continuam em destaque (compassos 21 a 23 e 31 a 33), porém, de forma menos presente se comparado à parte A (Figura 10).

¹⁰⁴ Lp Assim é que é... Pixinguinha e sua Banda em polcas, maxixes e choros (1957).

The image displays two systems of musical notation for a brass and woodwind ensemble. The first system, starting at measure 21, includes staves for Flm (Flute), Cl (Clarinet), Tpt 1 (Trumpet 1), Tpt 2 (Trumpet 2), Bomb (Bombardino), and Tba (Tuba). The Bomb staff is circled in red, highlighting a specific melodic line. The second system, starting at measure 31, continues the same instrumentation. Again, the Bomb staff is circled in red. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex contrapuntal arrangement.

Figura 10 - Contraponto bombardino. Parte B. AEQE (PAES LEME, 2014b)

No arranjo para a orquestra popular do programa radiofônico PVG, ao invés de manter em destaque a voz de contraponto realizada pelo trombone, o arranjador elabora a melodia executada pelas flautas e primeiros violinos em termos harmônicos com uma melodia paralela em intervalo de sexta (compasso 5) e terça (comp. 6-8) na voz da clarineta e dos segundos violinos, na segunda frase do

antecedente do período¹⁰⁵. Já na repetição, no consequente do período, a segunda frase é apresentada em uníssono.

Figura 11 - Melodia principal (flautas) e 2ª voz (clarinetas) da polca AEQE (Comp. 5-8) (LEME, 2010).

Com relação à forma musical a polca AEQE no arranjo do LP da gravadora Sinter (o *Assim é que é... Pixinguinha e sua Banda em polcas, maxixes e choros*), a música encontra-se na forma rondó, obedecendo à forma tradicional do gênero choro. As regiões tonais de cada trecho estão descritas no quadro abaixo (Quadro II).

Quadro II – Forma musical dos dois arranjos da polca AEQE.

Polca AEQE (LP da Sinter)	Polca AEQE (Orq. do programa PVG)
<p>//: A ://: B ://: A ://: C ://: A ://</p> <p>↓ ↓ ↓</p> <p>(Dóm); (MibM) e (LábM)</p>	<p>//A ://: B ://: A :// C D ://: A ://</p> <p>↓ ↓ ↓ ↓</p> <p>(Dóm); (MibM); (Dóm) e (LábM)</p>

A polca AEQE foi gravada pela primeira vez com um arranjo comercial de Pixinguinha para o *Grupo da Guarda Velha*, em 1932, com o título *Estou Voltando* (Faixa 2 - CD). Nesse arranjo, de 1932, a terceira parte é composta pelas partes C e D. O mesmo acontece no arranjo para o programa radiofônico PVG, cuja terceira parte é composta por dois trechos (C e D) (Figura 12) (Faixa 3 - CD). Porém, como afirmado anteriormente, no arranjo para a polca AEQE, do LP da gravadora Sinter, foi utilizada como terceira parte apenas a parte D dos arranjos anteriores.

¹⁰⁵ Terminologia utilizada por Schoenberg (1991) relativa a fraseologia musical que considera o período constituído por duas frases diferentes que compõem o antecedente e a repetição das mesmas, no consequente.

Figura 12 - Polca AEQE (Parte III).

O trecho acima, que constitui-se na terceira parte do arranjo executado pela orquestra do programa radiofônico PVG, demonstra bem o caráter triunfal presente nas marchas, como apontado por Ratner (1980). A melodia do trecho constituída de semínimas, semínimas pontuadas e colcheias imprime essa característica ligada aos aspectos significativos (semânticos) do “plano de conteúdo” da cadeia isotópica (GRABÓCZ, 2006).

Como forma de facilitar a compreensão das análises foram realizados, além da transcrição da melodia principal de cada música, registros de alguns trechos melódicos adicionais das vozes em contraponto e das passagens melódicas entre os trechos, as “baixarias”, presentes nos Apêndices 1 a 5.

6.3.2 A polca *O Gato e o Canário*

A polca *O Gato e o Canário*¹⁰⁶ (GC) integra o repertório da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda e foi lançada em 1949. O arranjo para orquestra popular,

¹⁰⁶ Faixa 4 (CD).

pertencente à série *Orquestra Brasília*, foi editado pela Irmãos Vitale Editora, no mesmo ano. A polca foi registrada no CD *Orquestra Brasília* e lançada pela gravadora Kuarup, em 1988 (CAZES e ARATANHA, 1989).

A partir da seguinte afirmação Caldi (1999, p. 83) realiza um paralelo entre os arranjos da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda e os arranjos do mesmo repertório para orquestra de salão:

Muitos dos contracantos que realizou ao saxofone aparecem nesses arranjos, em geral na parte do piano e nos instrumentos mais graves – sax tenor, trombone e baixo. No entanto, tais melodias ou fragmentos melódicos secundários são utilizados mais economicamente, talvez porque a rica formação instrumental tenha inspirado em Pixinguinha a valorização de recursos tímbricos e harmônicos.

Boa parte das melodias da polca *O Gato e o Canário* (GC) estão ligadas por um lado às configurações rítmicas do próprio ritmo de acompanhamento da polca, como demonstrado mais adiante (Quadro III) e, por outro lado, a aspectos semânticos do discurso musical.

As frases melódicas se alternam em um diálogo contínuo entre os personagens sugeridos pelo título da polca. Tais articulações melódicas reflete-se através de uma narrativa com motivos e frases melódicas, conforme apontado pela semiótica narrativa de Greimas, citada por Grabócz (2006), nos níveis menor (*sème*) e no nível médio (*classème*). Em quase toda a polca os elementos musicais, articulados na perspectiva do “plano de expressão” por motivos e frases, configuram-se de forma mais destacada no domínio dos significados, através do “plano de conteúdo” abordado por Grabócz (2006).

A primeira vez que acontece essa confluência entre as duas melodias que dialogam no discurso musical da polca GC é no início da parte B. Nos compassos 26, 27 e 28 a melodia principal passa a ser executada pelo violino e sax tenor e a voz de contraponto é realizada em contratempos pelo trompete lembrando os efeitos melódicos descritos acerca da tópica “brejeiro” (Figura 13).

Figura 13 - Voz de contraponto (1) (Comp. 26-28) (VIANNA e LACERDA 1949).

O segundo momento em que as duas vozes principais se combinam ocorre na primeira parte da frase final¹⁰⁷ (comp. 52 a 55) da Parte C (Figura 14). Nesse trecho, o resultado sonoro entre as duas vozes aponta para um comportamento não resolutivo na perspectiva da semântica da narratividade, do “plano de conteúdo”, pois a melodia mais grave (sax tenor e trombone) desenvolve um contorno diverso e aparentemente não complementar à melodia principal executada pelos trompete 1 e 2 e violino.

Figura 14 - Frase final da Parte C (comp. 52-55) (VIANNA e LACERDA 1949).

Com relação ao padrão rítmico de acompanhamento utilizado no arranjo da polca GC para o CD *Orquestra Brasília*, foi utilizado o padrão mais tradicional de interpretação de uma polca de andamento rápido. O ritmo de acompanhamento, no âmbito da teoria das tópicas, como citado, refere-se à tópica “época de ouro” (Figura 15).

¹⁰⁷ Segundo terminologia presente em Schoenberg (1991), tal frase constitui-se como uma Sentença, na qual a primeira parte é composta por dois motivos similares (Início) e a segunda parte se complementa com fragmentos do motivo inicial (Conclusão).

Figura 15 - Padrão rítmico (2) da polca GC de Pixinguinha. (CAZES e ARATANHA, 1989).

Nas interpretações da polca GC, as quais o próprio Pixinguinha atuou como músico, tanto na gravação com a dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda quanto na gravação de 1971, no LP *São, Pixinguinha*, produzido por Hermínio Bello de Carvalho (1971), o ritmo é bem mais rápido, de certa forma inviabilizando o ritmo de acompanhamento da polca, como citado na Figura 15 (Figura 16). No arranjo original da série OBSB, o ritmo de acompanhamento realizado pelo piano (mão esquerda), por vezes permanece conforme a figura abaixo, eventualmente configura-se como o ritmo da polca AEQE, destacado na Figura 7.

Figura 16 - Padrão rítmico da polca (3) GC no arranjo original da série OBSB e no arranjo do LP *São Pixinguinha* (VIANNA e LACERDA, 1949 e BELLO DE CARVALHO, 1971).

Por fim, com o ritmo de acompanhamento presentes nas versões gravadas: no CD produzido por Cazes e Aratanha (1989) (Figura 10), na versão da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda, no LP *São Pixinguinha*, e ainda no arranjo original da série OBSB, podemos compreender as várias possibilidades de leituras do ritmo polca por compositores, arranjadores e músicos brasileiros.

Como ressaltado no Capítulo 2 com relação a ligação da melodia com o ritmo de acompanhamento, observamos nessa polca (GC) vários trechos melódicos que se configuram metricamente nos modelos rítmicos dos acompanhamentos citados. Dentre eles, conforme trechos da transcrição presente nas páginas 1, 2 e 3 do Apêndice 3 destacam-se os exemplos contidos no Quadro III.

Quadro III - Melodias com configuração métrica da polca (GC).

Melodia	Ritmo de acompanhamento (Polca)
<p>(Comp. 5 e 6)¹⁰⁸</p>	<p>(Padrão 1)</p>
<p>(Comp. 33)</p>	<p>(Padrão 2)</p>
<p>(Comp. 52 e 53)¹⁰⁹</p>	<p>(Padrão 3)</p>

Conforme abordado com relação a estrutura musical na perspectiva do campo “lugar comum”, a harmonia constitui-se como um dos aspectos mais previsíveis no âmbito do choro. Como afirmado no Tópico 6.1.3, os aspectos harmônicos estruturam-se na perspectiva da música tonal, com a utilização de cadências perfeitas (em geral), de acordes invertidos, de acordes dominantes auxiliares e dos diminutos auxiliares e de passagem.

Para a presente análise foi feita uma transcrição, por meio de cifras, das progressões harmônica presentes na polca GC a partir da harmonia presente na parte de piano do arranjo original da *Série Orquestra Brasília* (VIANNA, 1949) (Anexo 1), que foi introduzida na transcrição do Apêndice 3. Por meio da audição de outros registros sonoros dessa polca, constata-se que a mesma harmonia está presente nas gravações da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda, no LP *São Pixinguinha* (BELLO DE CARVALHO, 1971) e no CD *Orquestra Brasília* (CAZES e ARATANHA, 1989).

Um elemento constante nos arranjos de Pixinguinha para orquestra popular refere-se à condução das vozes do baixo em sequências melódicas por graus conjuntos propiciadas pela utilização de acordes invertidos, dominantes secundários individuais e secundários, além de acordes diminutos de passagem. No arranjo da

¹⁰⁸ Presente também nas melodias dos compassos: 5 e 6, e 9 e 10.

¹⁰⁹ Presente também nas melodias dos compassos: 1 a 4, e 54 e 55.

polca GC da série *Orquestra Brasília*, tal aspecto ocorre em vários momentos, conforme o quadro abaixo (Quadro IV).

Quadro IV: Progressões harmônicas com o baixo em grau conjunto (GC).

Progressão 1: \A7 A7/G \Dm/F Fm7/Ab\	Compassos 29 e 30
Progressão 2: \A7 C#°/G\ F F#° \ C/G ...	Compassos 37 - 39
Progressão 3: \ Eb E ° \ Bb/F ...	Compassos 55 e 56

Um último aspecto relacionado à harmonia refere-se à utilização de acordes repetidos, alternando entre os estados fundamental e invertidos em trechos de melodia movimentada, simulando no acompanhamento harmônico e rítmico um movimento de perseguição como nos compassos 8 a 11, com a repetição em cada compasso dos acordes C7/G e C7 (com o baixo em movimento ascendente), e ainda nos compassos 13 e 14 (Acordes F e F/C), com o baixo, novamente, em movimento ascendente (Figura 17).

Figura 17 - Acompanhamento da polca GC (Comp. 8-14) (VIANNA e LACERDA, 1949).

O mesmo efeito (sonoro-significativo) ocorre na introdução da polca GC, predizendo o clima de conflito entre os diálogos melódicos no decorrer da música (Figura 18).

Figura 18. Introdução da polca GC (VIANNA e LACERDA, 1949).

Uma introdução similar é utilizada na polca *Atraente* de Chiquinha Gonzaga, a qual foi citada na abertura (prefixo) do programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*. À mesma época a polca *Atraente* foi interpretada pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda. Pixinguinha adota o mesmo caráter de introdução da polca *Atraente* no arranjo da polca CG, porém, de forma diferente da polca de Chiquinha Gonzaga, mantém o mesmo clima até o final da peça. Na polca *Atraente*, logo após os dois primeiros compassos, o andamento é “diminuído” para a entrada da melodia principal no compasso 5, a qual é articulada em ritmo de polca, a partir do compasso 6 (Figura 19).

Figura 19 - Polca *Atraente* de Chiquinha Gonzaga (Início) (DIAS e BRAGA, 2011).

Como observado em tópico anterior, o resultado sonoro entre uma estrutura musical comum ao contexto da música tonal colocados em jogo com elementos melódicos e rítmicos da musicalidade “brasileira” configura-se de forma clara, no gênero choro. Tal diálogo revela também aspectos de significação presentes em uma cultura musical específica de um grupo, de uma comunidade. Através da análise dos arranjos, observa-se não só características do princípio do choro como também às articulações melódicas do estilo de Pixinguinha. Nas análises que se seguem serão observados alguns elementos contemporâneos introduzidos por Pixinguinha, como variações realizadas no ritmo de acompanhamento do choro e dos elementos ligados a orquestração e instrumentação.

6.3.3 A polca *Flor do Abacate*

A música *Flor do Abacate* foi gravada, em 1915, pelo *Grupo Chorosos do Abacate* em solo de trombone e pelo *Grupo Faceiro*, provavelmente, no mesmo ano¹¹⁰. Ela é de autoria do compositor Álvaro Sandim que foi trombonista e diretor de harmonia da Sociedade Carnavalesca *Ninho do Amor* e do rancho *Flor do Abacate* (VASCONCELOS, 1964, p.82).

Segundo informação de Jota Efegê¹¹¹, citado pelo pesquisador Ary Vasconcelos (1964, p.82), a música *Flor do Abacate* foi sucesso do carnaval, em 1915, em uma versão com letra. Segundo dados apontados por Daniella Thompson (2002), o autor da letra chama-se Felipe Tedesco. Entre os anos de 1958 a 1959, a *Flor do Abacate* foi gravada na versão com letra pelas cantoras Hebe Camargo e Ademilde Fonseca, além do cantor Solon Sales (THOMPSON, 2002).

Algumas gravações da polca *Flor do Abacate* foram realizadas no programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*, em período posterior a 1947, ano de início do programa. Dentre elas, destacam-se a gravação realizada por Jacob do Bandolim, em 1949, além de outros registros com interpretação de Waldir Azevedo, Altamiro Carrilho, Baden Powell e, mais recentemente, pela dupla Zé da Velha e Silvério Pontes (ARATANHA e HOUARD, 2004), além de um arranjo de Maurício Carrilho para uma formação de grupo de choro (CARRILHO, 2006).

Com relação à melodia principal da polca *Flor de Abacate*, um aspecto relevante na presente análise refere-se às formas de transmissão das melodias dos choros mais antigos por meio de partituras editadas e de partituras manuscritas. Vários chorões registraram essa polca em seus cadernos. Pixinguinha realizou dois arranjos para essa polca e dois registros sonoros coordenados por ele. Um dos registros, a versão executada no programa PVG (Figura 20a), editado em Paes Leme (2010), registra na melodia principal, no compasso 2, como também em alguns outros compassos, uma ligadura a mais que não encontra-se presente no arranjo original da polca publicada em partitura pela Casa Beethoven (Anexo 2, p. 1)

¹¹⁰ Dados presentes na **Discografia Brasileira em 78rpm**: de 1902 a 1962. (SANTOS et al., 1982). Publicada pela Fundação Joaquim Nabuco. Acesso em: 25 maio 2017.

¹¹¹ EFEGÊ, Jota. **Do trombone de Sandim saiu uma Flor**: a do Abacate. Jornal *O Globo*. Rio de Janeiro, 30 set.1975.

(Figura 20b). Porém, essa ligadura adicional, a mesma que Pixinguinha utiliza no seu arranjo, encontra-se numa versão manuscrita da polca que circulava entre os chorões da época (Anexo 3).

Figura 20 – Variações do motivo melódico da polca *Flor do Abacate* (PAES LEME, 2010 e SANDIM, s/d).

Nessa polca, as melodias e síncopes presentes se comparadas às articulações melódicas das polcas anteriores são mais simples e características das melodias de diversas músicas do princípio do choro. Elas acontecem, na maioria das vezes, no período de dois compassos, com a última semi-colcheia (Figura 20a) ou colcheia do primeiro compasso (Figura 20b) ligada à primeira semi-colcheia do compasso seguinte. Tal configuração rítmico-melódica está presente em toda a polca.

Outra característica das obras do princípio do choro refere-se a pouca variação no motivos melódicos, tanto no interior das frases quanto entre as diferentes partes de um peça. Tal comportamento melódico ocorre na polca *Flor do Abacate*, na qual os temas que iniciam as seções B e C são derivados do motivo melódico que inicia a música (Figura 20a). Tal comportamento melódico pode ser associado com a tópica brasileira “época de ouro” pela influência melódica da modinha.

Pixinguinha realizou dois arranjos escritos para a polca *Flor do Abacate*. O primeiro foi registrado em Paes Leme (2010) e executado pela orquestra popular do programa radiofônico PVG (Faixa 5 - CD) e o segundo arranjo publicado em Paes Leme et al. (2014b). Esse segundo arranjo ainda inédito em gravações comerciais, conforme redução presente no Apêndice 5, conduz a melodia de forma diferenciada¹¹² da melodia original e da melodia presente na partitura manuscrita (Anexo 3).

¹¹² Os trechos melódicos diferentes encontram-se circulados no Apêndice 5.

Diferentemente do arranjo para o orquestra do programa PVG, nesse arranjo para pequeno grupo, Pixinguinha mantém a melodia principal da música nas vozes agudas (flautim e clarineta) enquanto o bombardino e a tuba realizam as vozes mais graves. Tal arranjo, como afirmado na nota 98, não é interpretado na gravação registrada no LP *A Velha Guarda* da gravadora Sinter (Faixa 6 – CD), para o qual, segundo depoimento de Lúcio Rangel na contracapa, não foram realizados os arranjos.

A polca *Flor do Abacate* está configurada em três seções (forma rondó). A partitura original, na versão para piano, registra um Trio como terceira parte, executado após a parte B (Anexo 4). Tal fato se deu, provavelmente, em função da tendência dos editores de partituras basearem suas publicações usando o modelo da música europeia.

O arranjo realizado por Pixinguinha para a orquestra popular do programa PVG manteve alguns elementos das versões registradas, em 1915, pelos *Grupo Faceiro*, *Grupo Chorosos do Abacate* e *Banda da Casa Elétrica*¹¹³. Na gravação do *Solo de Trombones pelo Grupo Chorosos do Abacate*¹¹⁴ (Faixa 7 - CD), a melodia executada pelo trombone permanece durante toda a gravação. No arranjo de Pixinguinha ocorre um efeito em trinado das flautas, no compasso 13, baseado nas notas do acorde dominante da dominante (D7-G7) da tonalidade da parte A da polca (Dó maior). Essa nota longa em trinado presente nas versões gravadas pelo *Grupo Faceiro* e pela *Banda da Casa Elétrica* também aparece no arranjo realizado por Pixinguinha para a orquestra popular do programa PVG (Faixa 5 - CD) (Figura 21).

¹¹³ Áudios gentilmente cedidos a autora pelo pesquisador, Miguel Azevedo (Nirez) na cidade de Fortaleza, durante o período de 2015 a 2017.

¹¹⁴ O nome do grupo em geral é nomeado por pesquisadores, conforme consta no selo do disco. O título “solo de trombones ...”, provavelmente refere-se à interpretação da melodia principal pelo trombone, nesse registro do *Grupo Chorosos do Abacate* da polca *Flor do Abacate*.

Figura 21 - Polca *Flor do Abacate* (Compassos 13 a 15).

A orquestração ressalta ainda uma prática muito comum ao âmbito das rodas de choro que refere-se a um constante intercâmbio de trechos melódicos entre os diferentes instrumentos solistas. A melodia principal permanece no âmbito do instrumentos graves (sax barítono e trombone), nas partes A e B, e, na terceira parte, oscila entre trompetes, violinos e saxes. As vozes de contraponto concentram-se nos instrumentos agudos, as flautas e violinos. Ao final de cada trecho (A-A'; A'-B; B-A; A'-C e C-A) ocorre uma mudança de timbre e adição de naipes nas últimas semi-frases da melodia principal, nos dois últimos compassos de cada trecho em efeitos de pontes (Apêndice 6).

A partir da análise da partitura da polca *Flor do Abacate* (PAES LEME, 2010) e da audição do áudio original da orquestra do programa radiofônico PVG (IMS, 2014), um outro aspecto deve ser observado no que se refere ao ritmo de acompanhamento. Nesse registro sonoro, Pixinguinha realiza uma releitura da polca *Flor do Abacate*, pois a executa como um maxixe¹¹⁵. Esse é um dos aspectos que demonstram a importância da utilização de elementos musicais considerados “novos” por parte de Pixinguinha no processo de criação dos arranjos dessa fase da sua carreira.

6.3.4 A polca ligeira *Cercando Frango*

A polca ligeira *Cercando Frango* além de um exemplo musical de vertente humorística, reflete ainda o universo social do carioca. Segundo dados constantes no livro-encarte da série de partituras presentes em Paes Leme et al (2014a) , não

¹¹⁵ Nas gravações contemporâneas no registro do da série Choro Carioca - Música do Brasil (CARRILHO e PAES, 2006) e da dupla Zé da Velha e Silvério Pontes (ARATANHA e HOUARD, 2004), o ritmo de acompanhamento também é o do maxixe.

foram preservadas gravações originais da orquestra popular do programa para a polca *Cercando Frango*.

De acordo com informações colhidas pela pesquisadora Anna Paes, o comentário de Almirante durante a apresentação da polca ligeira *Cercando Frango* (Faixa 8 - CD) no programa *O Pessoal da Velha Guarda* propicia uma dupla interpretação sobre a motivação que levou Pixinguinha à escolha deste título. Ou seria o drama do goleiro na hora do gol ou a busca de um frango em um galinheiro. Para Almirante, citado por Paes no encarte da série de partituras *Outras Pautas* (PAES LEME, 2014a), “o ouvinte que tire a sua conclusão ao ouvir este arranjo de Pixinguinha”.

A interpretação do arranjo por parte da *Orquestra Pixinguinha na Pauta* demonstra esse efeito de correr atrás de algo, por meio do desfile da melodia (semi-frases e motivos) entre os diversos naipes da orquestra, gerando essa espécie de jogo entre os diferentes timbres no espaço sonoro da sala de concerto¹¹⁶. Segundo Bia Paes Leme¹¹⁷, através desses arranjos de cunho descritivos e humorísticos, Pixinguinha nos remete ao ambiente de um filme. “Os naipes conversam”. Por meio de sua “criatividade melódica e harmônica” nos sentimos “planando”. Pixinguinha consegue “fazer a música voar”.

Na presente abordagem analítica, como uma *coda* de final de tese, da polca *Cercando Frango*, o elemento descrito acima, o intercâmbio da melódica principal entre os diversos naipes da orquestra, é explorado no movimento de captura do frango. Tanto no início do arranjo quanto no final, tal recurso é utilizado, não só no desenrolar das semi-frases melódicas como também de dois motivos, que funcionam como símbolos relacionados às frequentes fugas e tentativas de captura do frango (Apêndice 7 e Anexo 4). O primeiro motivo encontra-se na melodia principal e é repetido durante toda a parte A da polca (Figura 22a) e o segundo

¹¹⁶ Durante entrevista concedida a autora (18 de dezembro de 2017), o pesquisador Miguel Azevedo (Nirez), após a audição da polca *Cercando Frango*, lembrou-se de um choro do compositor paulista Zequinha de Abreu, chamado *Sururu na Cidade*. Para Nirez, o clima destacado nesse choro retrata o reboiço ocorrido na cidade de São Paulo durante a revolução de 1930. Tal música foi gravada pela *Orquestra Típica Victor*, em 1932, e consta na coletânea *Memórias Musicais* (HIME, 2002).

¹¹⁷ Depoimento presente no documentário **Pixinguinha: ao mestre com carinho**, publicado em 13.01.2017 (TV BRASIL, 2017). Acesso em: 28 nov.2017.

motivo, presente e repetido no final da música, foi nomeado na partitura como “imita galo” (Figura 22b).

Figura 22 - Polca *Cercando Frango* (motivos).

Partindo das análises deste capítulo, constata-se o potencial criativo de Pixinguinha como arranjador, pois mesmo adaptados ao contexto da música tonal, os materiais por ele utilizados transcendem a previsibilidade presente na estrutura musical, composta pelas proporções do fraseado musical e pelas articulações formais. Segundo Rosen (1971)¹¹⁸, citado por Kermann (1985, p. 151), na perspectiva da Nova Musicologia, tais materiais se revelam como “uma força que é liberada através da música” e mostram quanto esses signos musicais estão ligados a uma musicalidade própria de uma comunidade, propiciando o surgimento de uma gama de signos originais e característicos de um determinado contexto social.

Nessa perspectiva, a teoria das tópicas musicais adaptada ao contexto brasileiro foi muito adequada, na medida que nos propiciou a compreensão sobre essas tópicas a partir das práticas de compositores do princípio do choro, que lançaram as sementes para a sedimentação desse gênero musical e também o quanto tal musicalidade se renova e se revela na obra de Pixinguinha como compositor, intérprete e arranjador. Nos seus arranjos tardios para orquestra popular, do período de 1947 a 1957, Pixinguinha não só alimentou-se da musicalidade ligada ao princípio do choro como tornou-se portador de novas tópicas musicais ligadas à prática do gênero

¹¹⁸ ROSEN, Charles. **The Classical Style**: Haydn, Mozart e Beethoven. Nova Iorque: Norton, 1971.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após anos de atuação no âmbito do mercado fonográfico brasileiro como arranjador, Pixinguinha, na fase madura da sua carreira, volta-se para o tipo de musicalidade que o formou e que ele nunca abandonou: a música praticada à época do surgimento do gênero choro. Por meio da análise da série de arranjos para orquestra popular da fase madura da sua carreira, o universo musicológico de Pixinguinha pode ser estudado no âmbito da orquestração dita “brasileira”.

A partir de novas e antigas gravações e de algumas publicações (partituras e livros) dedicadas às práticas musicais do final do século XIX e início do século XX e editadas desde a década de 1980, no Brasil, novos caminhos se abrem para que os músicos e pesquisadores pratiquem e valorizem tais vivências musicais, bem como conheçam as obras dos inúmeros compositores representativos da música desse período.

A edição dos arranjos de Pixinguinha para o programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda* (PAES LEME, 2010 e PAES LEME et al., 2014a) e a série *O Carnaval de Pixinguinha* (PAES LEME et al., 2014b), além dos outros arranjos para orquestra popular registrados em CDs (CAZES e ARATANHA, 1989 e CAZES, 1996) e nos LPs da gravadora Sinter revelam o potencial criativo de Pixinguinha nessa fase da sua carreira, e abrem caminhos para novas pesquisas e para a prática de tal repertório em várias regiões do Brasil.

Com a presente tese objetivamos destacar a produção de Pixinguinha nessa fase da sua carreira, a qual consideramos como a fase mais criativa da sua obra, não somente como instrumentista na dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda, como na criação de arranjos para orquestra popular. Com base nas prerrogativas lançadas pela tese, demonstramos que nos arranjos para orquestra popular do período de 1947 a 1957 Pixinguinha introduziu novos elementos na linguagem orquestral do choro, ao mesmo tempo em que utilizou gêneros e elementos da musicalidade do princípio do choro, tanto nos arranjos de músicas de compositores mais antigos como para as suas composições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO, Pedro. **O Baú do Animal**: Alexandre Gonçalves Pinto e O choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

BESSA, Virgínia de A. **A Escuta Singular de Pixinguinha**: história e música popular do Brasil nos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.

_____. **Pixinguinha**: vida e obra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

_____. **No tempo de Almirante**: uma história do rádio e da mpb. 2ª ed. (revisada e ampliada). Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2005.

_____. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. 1ª ed. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011.

CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao Municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERNANDES, Antônio, B (Org.). **As vozes desassombradas do museu**: Pixinguinha, Donga e João da Baiana. Vol. 1. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.

FRANCFORT, Didier. **Le Chant des Nations**: musiques et cultures en Europe 1870-1914. Paris: Hachette Litt, 2004.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREIRE, Vanda, B (Org.). **Horizontes da Pesquisa em Música**. Rio de Janeiro: 7 Letras,, 2010.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. 7ª reimp. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo (Edusp), 2015.

GUMFLOWICZ, Philippe. **Les résonances de l'ombre**: musique et identités de Wagner au jazz. Paris: Fayard, 2012.

GRÁBOCZ, Mártha. **Musique Narrativité Signification**. Paris: L'Harmattan, 2009.

HATTEN, Robert, S. **Interpreting Musical Gestures, Topics, And Tropes**: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HERSCHMANN, Micael. **Lapa, cidade da música**. Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

KERMANN, **Contemplating Music**: challenges to musicology. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

LIMA, Giuliana Souza de. **Almirante “A mais alta patente do rádio”, e a construção da história da música popular brasileira (1938 a 1958)**. São Paulo: Alameda, 2014.

LIRA NETO. **Uma história do samba**: as origens. v. 1. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre**: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 2007.

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

MARTIN-BARBERO, Jésus. **Dos Meios às Mediações**: comunicação cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: 7ª ed. Editora UFRJ, 2013.

MC CANN, Brian. **Hello, Hello Brazil**: Popular Music in the Making of Modern Brasil. Durhan, (NC): Duke University Press, 2004.

MIRANDA, Dilmar S. de. **Nós a música popular brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2009.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza C. **O Violão Azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____, **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: 5ª ed. 14ª reimp. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

PAES LEME, Bia Paes. (Org). **Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda**. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial, 2010.

PAES LEME, Beatriz et al. (Org.). **Pixinguinha – Outras Pautas: 44 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda**. [LOPES, Marcílio; ARAGÃO, Paulo; ARAGÃO, Pedro]. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Edições SESC - São Paulo, 2014a.

_____, **O Carnaval de Pixinguinha**. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial e Edições Sesc, 2014b.

PEREIRA, João Baptista Borges. **Cor, profissão e mobilidade**: o negro e o rádio de São Paulo. São Paulo: Edusp, 2001.

PINTO, Alexandre, G. **O Choro**: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

RATNER, Leonard. **Classic Music**. New York: Shirmer, 1980.

SANTOS, Alcino et al. **Discografia brasileira 78 rpm – 1902-1964**. [Alcino Santos, Grácio Barbalho, Jairo Severiano e M. A. De Azevedo (Nirez)]. 5 volumes. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Descente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

SCHOENBERG. Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SÉVE, Mário; SOUZA Rogério; DININHO. *Choro*. Vols. 1 a 3. São Paulo: Lumiar Editora e Irmãos Vitale, 2009.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. **A Canção no Tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. VI. 1: 1901-1957. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

SILVA, Marília T. da.; OLIVEIRA FILHO, Arhur L. de. **Pixinguinha filho de ogum bexinguento**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

TARASTI, Eero. **La Musique et les signes**. Paris: L'Harmattan, 2006.

THIESSE, Anne-Marie. **La création des identités nationales**. Europe, XVIII^e – XX^e siècle. Paris: Seuil, 1999.

TINHORÃO, José, R. **Os Sons do Brasil**: trajetória da Música Instrumental. São Paulo: Serviço Social do Comércio (SESC), 1991.

_____. **Música Popular Brasileira**: um tema em debate. (3ª edição revisada e ampliada), São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRAVASSOS, Elisabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro Jorge Zahar, 2003a.

_____. **Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte e Jorge Zahar Editor, 1997.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira**. Vol.1. Rio de Janeiro: Martins Editora, 1964.

_____. **Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque**. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

_____. **Carinhoso Etc**: história e inventário do choro. Rio de Janeiro ed. autor, 1984.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba** (6ª ed.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2007.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários**: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

TESES E DISSERTAÇÕES

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. 2001. 96f+CD. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2001.

BRAGA, Luiz Otávio, R. C. **A invenção da Música Popular Brasileira**: de 1930 ao final do Estado Novo. 2002. 408f. Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

CALDI, Alexandre. **Contracantos de Pixinguinha**: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo. 2001. 189f+CD. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2001.

PAES, Anna. **Almirante e O pessoal da Velha Guarda**: história, memória e identidade. 2012. 227f+CD-ROM. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, 2012.

MIRANDA, Dilmar S. de. **Tempo de festa x Tempo do trabalho**: transgressão e carnavalização na *belle époque* tropical. 323f+CD ROM. Tese (Doutorado em Sociologia) Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2001.

SPIELMANN, Daniela. **“Tarde de Chuva”**: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70. 165f + CD-ROM. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes. Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2008.

VALENTE, Paula, V. **Horizontalidade e verticalidade**: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. 139f. Programa e Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP, 2009.

ARTIGOS

ARAGÃO, Paulo. Pixinguinha, Radamés e a gênese do novo arranjo musical brasileiro. **Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro, v.2, n.1, p. 21-27. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, 1999.

_____. As cores novas do arranjador. LEME, Beatriz P. (Org). **Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda**. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial, 2010.

ARAGÃO, Pedro. Encarte do CD 9 (Pixinguinha, Vol. 2). Em: HIME, Joana (Prod.). **Memórias Musicais** (15 CDs). Biscoito Fino. Rio de Janeiro, 2002.

_____. O acervo de Pixinguinha no Instituto Moreira Salles. LEME, Beatriz P. (Org). **Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda**. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial, 2010.

BARATA, Denise. Permanências e deslocamentos das tradições musicais africanas na cidade do Rio de Janeiro. Em: **XXII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM**. João Pessoa, v.1, p. 1794-1798, 2012.

BESSA, Virgínia de A. Acervo em pauta: as edições de partituras do acervo Pixinguinha. **Revista Novos Estudos – CEBRAP**. São Paulo, p. 229-236, n.103, nov. 2015.

CALDI, Alexandre. Os contrapontos para sax tenor de Pixinguinha nas 34 gravações com Benedito Lacerda – Primeiras Reflexões. **Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 82-90. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, 1998.

CÂMARA DE CASTRO, Marcos. Fantasia é o que mais tarde nós chamamos de memória. **Revista USP**. São Paulo, n. 85, p. 165-170, mar./maio, 2010.

CAZES, Henrique. O choro cantado: um século de muitas tentativas e poucos acertos. Em: MATOS, Cláudia, N., TRAVASSOS, Elizabeth e TEIXEIRA, Fernanda, de. **Palavra Cantada: Ensaio sobre poesia e música**, p. 171-180. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2008.

CORRÊA DO LAGO, Manoel, A. Darius Milhaud no Brasil. Em: CORRÊA DO LAGO, Manoel, A. **O Boi no Telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês**, p. 15-83. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Salles, 2012.

FERREIRA, Cláudio, L. O papel dos sopros nos arranjos da música popular brasileira. Em: TAUBKIN, Myrian (Org). **Um sopro de Brasil**. Projeto Memória Brasileira, p. 56-64. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2005.

FLÉCHET, Anaïs. Um boi pode esconder outro: história e memória do *Boeuf sur le Toit*. Em: CORRÊA DO LAGO, Manoel, A. **O Boi no Telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês**, p. 93-126. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Salles, 2012.

FONTENELE, Ana Lúcia, F. A música popular urbana do final do século XIX e início do século XX no Brasil e sua influência nos arranjos da fase madura da carreira de Pixinguinha. **Resonancias** – Revista de investigación musical, v.20, n.39, p. 155-174. Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, jul./set. 2016.

GIRON, Luis Antônio. Pixinguinha, quintessência da música popular brasileira. Em: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. n. 42, p. 43-57. São Paulo, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo S. Luís da Câmara Cascudo e o estudo das culturas populares no Brasil. Em: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia, M (Orgs). **Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país**, p. 174-183. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOBBSBAWM, Eric. Introdução. Em: HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 4ª ed., p. 9-23. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

KIFOURI, Maria Luiza. História. Em: TAUBKIN, Myrian (Org). **Um sopro de Brasil**. Projeto Memória Brasileira, p. 134-182. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2005.

MENEZES BASTOS, José Rafael de. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Vol. 20, nº 58, p. 177-196. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Brasil, 2005.

MIRANDA, Eduardo, O; SILVA, Hellen, M. S. Reflexão inicial sobre a Interdisciplinaridade entre Geografia Cultural e a Etnomusicologia: um relato de experiência educacional. Em: **III Encontro Regional Nordeste da Associação**

Brasileira de Etnomusicologia – I Encontro Regional Norte da ABET, p. 263-268. Salvador, 2012.

MOURA, Roberto. A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro. Em: LOPES, Antonio (Org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**, p. 113-154. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2000.

MUKUNA, Kazadi W. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia. Um ponto de vista. Tradução de Saulo Adriano. **Revista USP**, n.77, p. 12-23. São Paulo, mar./maio, 2008.

NASSER, David. Meu parceiro Villa-Lobos. **Revista Presença**. v. 8, p. 70-75. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1973.

NAVES, Santuza. Villa-Lobos e o projeto cultural de Getúlio Vargas. Em: **A canção brasileira: leituras do Brasil através da música**. COELHO, Frederico; JABOR, Juliana; RIBEIRO, Júlio Naves, BRITTO, Paulo Henrique e BACAL, Juliana (Orgs.), p.109-126. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

OLIVEIRA, Anna Paula de. Sobre os modos de administrar heranças: o samba no novo Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Em: DINIZ, Júlio César Valladas, NAVES, Santuza Cambraia e GIUMBELLI, Emerson. **Leituras sobre música popular, reflexões sobre as sonoridades da Cultura**, p. 21-37. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PAES, Anna. Encarte do CD 2 (Choro Carioca e Grupo Carioca). Em: HIME, Joana (Prod.). **Memórias Musicais** (15 CDs). Biscoito Fino. Rio de Janeiro, 2002.

PEREIRA, João Baptista B. Pixinguinha. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 42, p. 77-87, 1997.

_____, O Negro e a Comercialização da Música Popular Brasileira. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 8, p. 7-15, 1970.

PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112., jan./jul. 2011.

RIVRON, Vassili. Blancs à la production et noirs à la percussion: les destinées sociales de la samba dans la rádio brésilienne (années 1920-50). Em: **V Congresso da European Council for Social Research on Latin America**, Bruxelas, p. 1-10, 11-14 abr. 2007.

SANDRONI, Carlos. Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habaneras. Em: ULHÔA, Marta & UCHOA, Ana Maria (Orgs.). **Música Popular na América Latina: pontos de escuta**, p.153-175. Porto Alegre: Editora UFGRS, 2005.

SILVA, Maria Augusta M. da. No Rio de Janeiro todos os caminhos levam à divindade. **Cultura - Revista do Ministério da Educação e Cultura**. Ano. 8, n.28, p. 110-117. Brasília: Jan./Jun. de 1978.

TAAG, Phillip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. **Revista Em Pauta**. v.14, n. 23, p. 5-42. Traduzido por Martha Ulhôa. Revista da Faculdade de Serviço Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro- UERJ, 2003.

TAPAJÓS, Paulo. Assim é que é...: Pixinguinha e sua Banda em polcas, maxixes e choros. Em: PAES LEME, Beatriz et al. (Org). **O Carnaval de Pixinguinha**. [LOPES, Marcílio; ARAGÃO, Paulo; ARAGÃO, Pedro]. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Imprensa Oficial e Edições Sesc, 2014b.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço da etnomusicologia no Brasil. **Revista OPUS**, Vol. 9, p. 73-86. Campinas: ANPPOM, 2003b.

_____. Pontos de Escuta da música popular no Brasil. Em: ULHÔA, Marta & UCHOA, Ana Maria (Orgs.). **Música Popular na América Latina: pontos de escuta**, p. 72-94. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

ULHÔA, Martha, T. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira. **Brasiliana. Revista da Academia Brasileira de Música**. n.2, p. 48-56. Rio de Janeiro, 1999.

_____. Perdão Emília! Transmissão oral e aural na canção brasileira. Em: MATOS, Cláudia, N., TRAVASSOS, Elizabeth e TEIXEIRA, Fernanda, de. **Palavra Cantada: Ensaio sobre poesia e música**, p. 249-267. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2008.

ULHÔA, Martha, T.; LOPES, Marcílio, M. A expressividade na música brasileira popular. Em: MATOS, Cláudia, N., MEDEIROS, Fernanda, T. de e OLIVEIRA, Leonardo, D. de. **Palavra Cantada: Estudos Transdisciplinares**, p. 287-300. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

VIANNA, Hermano. Samba e a construção da nacionalidade. Em: SANT'ANNA, Márcia (Org.). **Os sambas brasileiros: diversidade apropriação e salvaguarda**. Anais do 1º Encontro da Casa de Samba de Santo Amaro da Purificação – BA/2007, p. 79-87. Brasília: IPHAN, 2011.

VINCE DE MORAIS, José Geraldo. Entre a memória e a história da música popular. Em: VINCE DE MORAIS, José Geraldo e SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e Música no Brasil**, p. 217-268. São Paulo: Alameda, 2010.

WISNIK, José Miguel. Os Choros e o samba-clássico do caboclo-doido. Em: SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

OUTRAS FONTES

SITES

ALBIN, Ricardo, C. **Dicionário da Música Popular Brasileira**. Em: <http://dicionariompb.com.br/>

Acesso em: 23 out.2014 e 13 set.2015.

COLLECTOR`S STUDIOS LTDA. Acervo em acetado de 20 programas **O Pessoal da Velha Guarda (1947-1952)**, comercializado através do site:

www.collectors.com.br

Acesso em: 23 ago.2014.

DIAS, Alexandre. **O Pessoal da Velha Guarda**. Transcrições dos programas do Almirante. Em THOMPSON, Daniella.

<http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/Pessoal.htm>.

Acesso em: 23 abr.2014.

FULLER-MAITLAND, J. A. **Grove's Dictionary of Music and Musitions (1450-1890)**. 2ª ed. New York-London: The Macmillan Company.

https://ia802606.us.archive.org/32/items/bub_gb_EP8PAAAYAAJ/bub_gb_EP8PAAAYAAJ.pdf

Acesso em: 12 out.2016.

HATTEN, Robert. Musical Gesture: eight lecturs for the Cybersemiotic Institute. Paul Bouissac, 1997-1999. Em: <http://chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>.

Acesso em: 15 jun.2018.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). Em: **Pixinguinha 120 Anos**

www.pixinguinha.com.br

Acesso em: 20 nov.2017.

LÓPEZ CANO, R. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. **Cuicuilco**, 9(25), pp.1-41. Revista da Escola Nacional de Antropologia e História (México). Disponível em:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102509>

Acesso em: 20 mai.2018.

MIDDLETON, Richard. Popular Music Analysis and Musicology: bringing the gap.

Em: **Popular Music**. v.12, n. 2, p. 177-190. Cambridge University Press, 1993. Em:

<https://www.amherst.edu/media/view/88640/original/Middleton%2B-%2BPopular%2BMusic%2BAnalysis%2Band%2BMusicology-%2BBridging%2Bthe%2BGap%2B.pdf>

Acesso em: 03 jun.2016.

PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. Em: **El oído pensante** 1(1), p. 1-23, 2013.

<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2202/8967>

Acesso em: 20 out.2015.

_____. Música e Retoricidade. **IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto – USP**. Ribeirão Preto, 2012. Em:

http://www.academia.edu/3518452/M%C3%BAsica_e_Reticidade_2012

Acesso em: 30 out.2016

_____, Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. XI. Em:

http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/rem11.html

Acesso em: 22 set.2007.

ROSA, Guilherme C. da. **A discussão do conceito de identidade nos estudos culturais**. Em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/download/13570/pdf>

Acessado em: 13 abr.2014. Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

THOMPSON, Daniella. **Stokowski Caçado**: Native Brazilian Music.

Em: http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Stokowski_Cacado.htm

Acessado em 23 jun.2017.

DISCOS (LPs e CDs)

ARATANHA, Mário e HOUARD, Janine (Prods.) **Só Gafieira!** Zé da Velha e Silvério Pontes. Rio de Janeiro: Kuarup, 2004.

BITTENCOURT, Jacob (JACOB DO BANDOLIM). **Dolente e Flor do Abacate**. Disco 78 rpm. Rio de Janeiro: Victor, 1949.

CARRILHO, Maurício e PAES, Anna (Orgs.) **Princípios do Choro** (5 Volumes de partituras e 15 CDs). Rio de Janeiro: EdUERJ e Acari Records, 2003.

CARRILHO, Maurício (Prod.). **Coleção Choro Carioca**: Música do Brasil. CD. Choro Carioca - Sul (Disco 1). Rio de Janeiro: Acary Records, 2006.

CARVALHO, Roberto. **Pixinguinha 70**: concerto comemorativo dos 70 anos de Mestre “Pizindin”. Rio de Janeiro: RCA Victor e MIS-RJ, 1968.

CAZES, Henrique e ARATANHA. Mario, de (Prods.) **Orquestra Brasília**: o maior legado escrito de Pixinguinha. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1989.

CAZES, Henrique (Prod.). **Orquestra Pixinguinha**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 1996.

BELLO DE CARVALHO, Hermínio. (Prod.). **São Pixinguinha**. Rio de Janeiro: Odeon, 1971.

HIME, Joana (Prod.). **Memórias Musicais** (15 CDs). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.

MENEZES, Maria Augusta (Prod.). **Paulo Moura e os Batutas: Pixinguinha**. Rio de Janeiro: Rob Digital, 1997.

PONTES, Silvério (Prod.) **Só Pixinguinha**. Zé da Velha e Silvério Pontes. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.

VIANNA, A. (PIXINGUINHA). **A Velha Guarda** (LP). Rio de Janeiro: Sinter, 1955.

_____. **Assim é que é ...** Pixinguinha e Sua Banda em polcas, maxixes e choros (LP). Rio de Janeiro: Sinter, 1957.

XAVIER, José S. (Prod.). **Chorando Callado** (3 LPs). Brasília: FENAB, 1981.

JORNAIS

GNATTALI, Radamés. Com a batuta Radamés Gnattali. Entrevista. Em: **Pasquim, Ano VIII, n. 410**. Rio de Janeiro, 12 de maio de 1977.

GIRON, Luís Antônio. **Álbum mostra arranjos inéditos de Pixinguinha**. São Paulo: Caderno Ilustrada. Coluna Discos. Jornal Folha de São Paulo, 13 de dezembro de 1989.

FILGUEIRAS, Mariana. **Ah, se tu soubesses**. Rio de Janeiro: Segundo Caderno. Jornal O Globo, 29 de novembro de 2016.

PARTITURAS

GONZAGA, Francisca. Atraente. Em: DIAS, Alexandre e BRAGA, Wandrei (2011). Disponível em www.chiquinhagonzaga.com.br. Acessado em: 28.02.2018.

VIANNA, Alfredo da R. (PIXINGUINHA). Assim é que é. Em: LEME, Bia Paes; LOPES, Marcílio; ARAGÃO, Paulo e ARAGÃO, Pedro (Orgs.). **O Carnaval de Pixinguinha**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Imprensa Oficial e Edições Sesc, 2014b.

_____. Assim é que é. Em: PAES LEME, Bia Paes. (Org). **Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda**. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial, 2010.

_____. Carinhoso: samba estylizado. **Série “A Melodia”**. São Paulo e Rio de Janeiro: Mangione, 1936.

_____. Cercando Frango. Em: PAES LEME, Bia Paes et al. **Outras Pautas: 44 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda**. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Edições SESC - São Paulo, 2014a.

VIANNA, Alfredo da R. e LACERDA, Benedito. O Gato e o Canário. Em: **Série Orquestra Brasília**. Rio de Janeiro e São Paulo: Irmãos Vitale, 1949.

SANDIM, Álvaro. Flor do Abacate. Em: PAES LEME, Bia Paes. (Org). **Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda**. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial, 2010.

_____. Flor do Abacate. Em: PAES LEME, Bia Paes, et al., (Orgs). Em: LEME, Bia Paes; LOPES, Marcílio; ARAGÃO, Paulo e ARAGÃO, Pedro (Orgs.). **O Carnaval de Pixinguinha**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Imprensa Oficial e Edições Sesc, 2014b.

DOCUMENTÁRIOS

FARKAS, Thomaz (Prod.). **Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba**. São Paulo: Superfilmes, 2007.
http://portacurtas.org.br/filme/?name=pixinguinha_e_a_velha_guarda_do_samba
 Acessado em 20 out.2017.

GÓES, Luciana e CABRAL, Renata (Prod.). **Pixinguinha: ao mestre, com carinho**. Rio de Janeiro: TVBRASIL, 2017.
<http://tvbrasil.ebc.com.br/caminhosdareportagem/episodio/pixinguinha-ao-mestre-com-carinho>
 Acessado em 12 nov.2017.

APÊNDICES

Apêndice 1 - Partitura reduzida do arranjo para a polca AEQE (LP Sinter) (p.1).

Assim é que é (Pixinguinha)

Ⓐ

Chord symbols: Cm, D7, G7, Cm, Gm, D7, G7, Cm, D7, G7, C7, Fm, Cm, D7, G7, Cm, Cm, Bb7, Bb⁰, Bb7, Eb, Eb⁰, Eb, Fm, Bb7, Eb, F#⁰, Eb, Bb7, Bb⁰, Bb7, Eb, Eb⁰, Eb, Eb7, Ab, Eb, C7, Fm, Bb7, Eb, Eb7, Ab, Eb, C7, Fm, Bb7, Eb, C7, Fm, Bb7, Eb, Eb7, Ab.

D.C al Coda 1.

Ⓒ

Chord symbols: Eb, C7, Cm, Ab, Ab, B⁰, Eb, Eb7, C, C7, Fm, Bb7, Eb7, Ab.

Apêndice 1 - Partitura reduzida do arranjo para a polca AEQE (LP Sinter) (p.2).

49 Ab7 $\cdot/\cdot$ Db Dbm6 Ab F7 Bb7 Eb7

55 1. Ab 2. Ab Ab7 G7 Ab7 G7 D. C al Coda 2

61 2 Cm

Apêndice 2 - Partitura do arranjo para a polca AEQE (OPVG) (p.1)

Assim é que é

(Pixinguinha)

Chords and musical notation for the piano accompaniment of 'Assim é que é' (Pixinguinha):

- Measures 1-4: Cm, D7, G7, Cm
- Measures 5-8: Gm, D7, G7, C7
- Measures 9-12: Fm, Cm, D7, G7
- Measures 13-16: Cm, Cm, Bb7, Bb^o
- Measures 17-20: Bb7, Eb, Eb^o, Eb, Fm, Bb7, Eb, F#^o
- Measures 21-24: Eb, Bb7, Bb^o, Bb7, Eb, Eb^o, Eb, Eb7, Ab
- Measures 25-28: Eb, C7, Fm, Bb7, Eb, Eb7, Ab, Eb, C7, Fm, Bb7
- Measures 29-32: D.C al Coda 1., Eb, G7
- Measures 33-36: Cm, Ab7, Dm7, Dm, Bb7
- Measures 37-40: G7, C7M, Eb, G7, C, C, Ab7

Apêndice 2 - Partitura do arranjo para a polca AEQE (OPVG) (p.2)

48 Dm F7 E7 Am F#7 A° C D7 G7

54 C [ⓓ]Ab % Ab B° Eb Eb7 C C7

60 Fm Bb7 Eb7 Ab Ab7 % Db Dbm6 Ab F7

69 Bb7 Eb7 Ab G7 Ab7 G7 Ab7 G7 **D. C al Coda 2.** [ⓓ]2 Cm

Apêndice 3 - Partitura reduzida do arranjo para a polca OGT (OBSB) (p.1)

O Gato e o Canário

Pixinguinha e Benedito Lacerda (SBSB)

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is written for guitar and piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into systems, with measures 1 through 19 shown. Chord annotations are provided above the guitar staff, and measure numbers are indicated on the left side of the piano staff. The score includes a repeat sign at the end of the first system and a first ending bracket at the end of the second system.

Apêndice 3 - Partitura reduzida do arranjo para a polca OGT (OBSB) (p.2)

The musical score is written for a polka in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems of staves, each with a treble and bass staff joined by a brace. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, along with a series of chord symbols above the staves.

Chord Symbols:

- System 1: F, G7, C, E7, A7, A7/G, Dm/F, Fm/Ab
- System 2: C/G, Cm/Eb, G/D, D7, G7, G7, C, E7
- System 3: A7, G°, F, F#°, C/G, C/E, D7, G7, C, C7
- System 4: F, F7, Bb, F7, Bb/D, Bb/F, Bb, F7/C, F7, F7/C, F7

Other Markings:

- Measure 25: 2ª v
- Measure 33: 3ª v
- Measure 41: 1ª v
- Measure 42: 2ª v
- Measure 43: Do al 1

Apêndice 3 - Partitura reduzida do arranjo para a polca OGT (OBSB) (p.3)

49 **F7/C F7 F7/C F7 Bb Bb Bb7 Bb Bb Bb7**

49

D.S. al Coda

55 **Eb Eb/Bb Eb E° Bb/F Bb/D C7 F7 Bb 2. Bb C7**

55

61 **F C7/G C7 F**

61

Apêndice 4 - Partitura reduzida do arranjo para Flor do Abacate (OPVG) (p.1)

Flor do Abacate Álvaro Sandim

The musical score for "Flor do Abacate" is written in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into eight staves, with measure numbers 7, 13, 19, 25, 31, 37, and 43 marked at the beginning of their respective staves. Chords are indicated above the notes. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

Chords indicated in the score:

- Staff 1: C, %, D7, %, G7, %
- Staff 2: C, %, %, %, G, %
- Staff 3: D7, %, G, G7, C, %
- Staff 4: D7, %, G7, %, C, %
- Staff 5: F, D7, C, A7, D7, G7
- Staff 6: C, G7, C, E7, %, Am, %
- Staff 7: D7, %, G, %, G7, %
- Staff 8: C, %, G7, %, C, Db, Gm/Bb, C7

Apêndice 4 - Partitura reduzida do arranjo para Flor do Abacate (OPVG) (p.2)

49 F % C7 C7 A7 Dm Bb

55 A7 D7 Gm G7 F F D7/F#

61 G7 % C7 % F %

67 C7 C7 A7 Dm Bb A7 D7

73 Gm G7 F F D7 G7 C7

D. C al Coda

79 F D7 G7 C

Apêndice 5 - Partitura reduzida do arranjo para Flor do Abacate (PAES LEME et. al., 2014b) (p. 1).

Flor do Abacate

Álvaro Sandim

Chords: C, D7, Fm6, G7, C, G, D7, G7, C, D7, Fm6, G7, C, F, D7/F#, C/G, A7, D7, G7, C, E7/G#, E7, Am, Am F/A, D7, G7, G7/D, G7, C, C/E Eb°, G7/D, G7, C, C, Db/Cb, Gm/Bb, C7, F, C7, C7 A7/C# Dm, A7, F# D7/F#, Gm/Bb, G7/B, F/C, D7, G7.

Measure numbers: 9, 17, 25, 33, 41, 49, 57.

Annotations: 1a v, 2a v, D. C al Coda, 1, 2.

Apêndice 5 - Partitura reduzida do arranjo para Flor do Abacate (PAES LEME et. al., 2014b) (p.2)

The musical score is written in 3/4 time and consists of four staves. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various chords and performance markings:

- Staff 1:** Chords G7, C7, F, C7. Performance markings include repeat signs (%).
- Staff 2:** Chords C7, A7/C#, Dm, A7, F#°, D7/F#, Gm/Bb. Performance markings include repeat signs (%).
- Staff 3:** Chords G7/B, F/C, D7, G7, C7, F. Performance markings include repeat signs (%), a first ending bracket labeled "1a v", and a circled section labeled "D.C. al Coda 2".
- Staff 4:** Chords F, Ab7, G7, G7, C, C. Performance markings include a second ending bracket labeled "2a v", a repeat sign (%), and a first ending bracket labeled "1a v".

Apêndice 6. Gráfico arranjo/orquestração Flor do Abacate (PVG).

Flor do Abacate

Álvaro Sandim

A

Voz de contraponto:

Violinos Violinos e flautas

A'

Contraponto motivico: Flautas

B

Contraponto: Flautas

Contraponto: Trombones

C

Contraponto: Flautas

Melodia: Violinos

Ponte: Trompetes

C'

Contraponto: Violinos

Melodia: Saxes

Contra-ponto

Apêndice 7 - Arranjo Cercando Frango (OPVG) (Início)

CERCANDO FRANGO

PIXINGUINHA
Oro. PIXINGUINHA NA PAUTA

Flauta e Clarinete

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompete

Trombone

Percussão

Contrabaixo

ANEXOS

Anexo 1 - Partitura original da polca OGC da série Orquestra Brasília (piano)
(VIANNA, 1949) (p. 1).

1

BIBLIOTECA NACIONAL
Rio de Janeiro
1952

O GATO E O CANARIO

POLCA - LIGEIRA

Org. de Pixinguinha

PIXINGUINHA e BENEDITO LACERDA

PIANO

Copyright 1949 by Irmãos Vitale; Editores - S. Paulo - Rio de Janeiro - Brasil.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All Rights Reserved. I 8574 5V

Anexo 1 - Partitura original da polca OGC da série Orquestra Brasília (piano)
(VIANNA, 1949) (p. 2)

The image displays a handwritten musical score for a polka, titled "OGC" from the "Orquestra Brasília" series. The score is written for piano and guitar, with the piano part on the left and the guitar part on the right. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems, each with two staves. The first system includes a key signature change to one flat (Bb) and a tempo marking of "Allegretto". The second system includes a key signature change to one sharp (F#) and a tempo marking of "Allegretto". The score is annotated with various musical notations, including notes, rests, and accidentals. Handwritten annotations in the margins include "6717", "6718", "6719", "6720", "6721", "6722", "6723", "6724", "6725", "6726", "6727", "6728", "6729", "6730", "6731", "6732", "6733", "6734", "6735", "6736", "6737", "6738", "6739", "6740", "6741", "6742", "6743", "6744", "6745", "6746", "6747", "6748", "6749", "6750", "6751", "6752", "6753", "6754", "6755", "6756", "6757", "6758", "6759", "6760", "6761", "6762", "6763", "6764", "6765", "6766", "6767", "6768", "6769", "6770", "6771", "6772", "6773", "6774", "6775", "6776", "6777", "6778", "6779", "6780", "6781", "6782", "6783", "6784", "6785", "6786", "6787", "6788", "6789", "6790", "6791", "6792", "6793", "6794", "6795", "6796", "6797", "6798", "6799", "6800". The score is numbered "1. 85746 V" at the bottom.

Anexo 1 - Partitura original da polca OGC da série Orquestra Brasília (piano)
(VIANNA, 1949) (p. 3).

3

1. 2.

Do ♪ Ao ♪

FINAL

Editada em Setembro de 1949 I 85746 V

Anexo 2 - Partitura original da polca Flor do Abacate (SANDIM, s/d) (p.1).

Flôr do Abacate.

POLKA.

A. SANDIM

PIANO.

N. S. n. O. 101

Anexo 2 - Partitura original da polca Flor do Abacate (SANDIM, s/d) (p. 2)

N. S. • C. 101

Anexo 2 - Partitura original da polca Flor do Abacate (SANDIM, s/d) (p.3).

3

TRIO.

D.O.

N.S. & C. 101

Anexo 3 - Partitura manuscrita da polca Flor do Abacate.

FLÔR DO ABACATE Alvaro Sandim

ASA do CHORO

Anexo 4 - Partitura original Cercando Frango, p. 17 (PAES LEME et. al. 2014a)

[illegible]

Anexo 7 - CD - ÁUDIOS

Faixa 1 - **Assim é que** (Pixinguinha) - LP *Assim é que é... Pixinguinha e sua banda em polcas maxixes e choros*.

Faixa 2 - **Assim é que é** (Estou Voltando) - *Grupo da Guarda Velha* (1932).

Faixa 3 - **Assim é que** - Orquestra PVG.

Faixa 4 - **O Gato e o Canário** (Pixinguinha) – CD *Orquestra Brasília* (CAZES e ARATANHA, 1989).

Faixa 5 - **Flor do Abacate** (Álvaro Sandim) - Orquestra PVG.

Faixa 6 - **Flor do Abacate** - LP *A Velha Guarda* (Sinter).

Faixa 7 - **Flor do Abacate** (Álvaro Sandim) – *Grupo Chorosos do Abacate*.

Faixa 8 – **Cercando Frango** (Pixinguinha) – Orquestra *Pixinguinha na Pauta*.