

BIOGRAFIA CRÍTICA DE PIXINGUINHA

Alexandre Caldi

O objetivo deste trabalho é demonstrar que a realização dos tão admirados contracantos de Pixinguinha, nas gravações com Benedito Lacerda entre 1946 e 1950, foi consequência da aquisição precoce de um conhecimento musical riquíssimo, basicamente de raiz nacional, e do desenvolvimento de um comportamento inquieto, sempre atento às informações que o circundavam. Segundo nos explica S. Braga:

O traço característico da personalidade de Pixinguinha era sua atenção a tudo o que lhe expunham. Quando alguém lhe indagava algo que pretendia saber, ele não perdia uma palavra do interlocutor. Pedía esclarecimento e dava a sua resposta, eis uma marca que deixou. Foi ótimo ouvinte, nunca menosprezou ninguém, a tudo estava atento e a todos contentava sempre.¹

As características pessoais de Pixinguinha pareciam resultar, musicalmente, em uma espécie de “espírito solista”, que se manifestava mesmo quando a ele cabia, a princípio, papéis secundários. Isso pode ser comprovado nas gravações com Benedito Lacerda, onde Pixinguinha desenvolveu contracantos que, em certas passagens, duelavam com a melodia principal. Ou seja: ele era solista até o limite que suas funções permitissem.

Nascido a 23 de abril de 1897 no Rio de Janeiro, Alfredo da Rocha Viana Filho travou desde o berço um contato íntimo com a música. De seus treze irmãos pelo menos quatro tocavam, comprovadamente, algum instrumento. Segundo os depoimentos de Pixinguinha ao MIS, Otávio, o “China”, tocava violão, Léo e Henrique tocavam violão e cavaquinho, Edith tocava piano.

É curioso que, embora uma de suas irmãs tocasse piano, não haja fonte que se refira à presença ou à ausência do instrumento em sua casa. Quanto ao violão, ao cavaquinho e à flauta, instrumentos de choro e serestas tipicamente masculinos para a época, é óbvio que eram comuns entre seus familiares, pois constituem as primeiras referências musicais de Pixinguinha.

O pai de Pixinguinha era funcionário dos telégrafos, mas era também flautista, nas horas vagas, e tinha por hábito fazer reuniões musicais em sua casa. A estas reuniões compareciam alguns dos grandes chorões da época, como Quincas Laran-

¹ Braga, S., *O lendário Pixinguinha*, Niterói - RJ: Muiraquitã, 1997, p. 57.

jeiras, Irineu de Almeida, Cândido Silva (o “Candinho do Trombone”), Viriato, e, eventualmente, até Heitor Villa-Lobos.

Sobre essas reuniões, Pixinguinha nos conta o seguinte:

Eu, *menorzinho*, ficava apreciando... Gostava de música. Por volta das 20 ou 21 hs. meu pai dizia: “menino, vai dormir!”. E eu, perfeitamente, ia para o quarto. Mas não dormia não. Ficava ouvindo aqueles chorinhos de que eu gostava tanto.²

Por volta dos dez anos de idade, Pixinguinha já tocava cavaquinho, ensinado pelos irmãos Léo e Henrique, e com o instrumento acompanhava o pai onde este fosse se apresentar. Tinha também uma flauta rudimentar, a que chamava de “flautinha de folha”³, com a qual executava os choros que aprendia de ouvido nas reuniões em sua casa.

Aprendeu as primeiras noções teóricas de música com César Borges Leitão, colega de seu pai nos Telégrafos e tocador de bombardino. Quanto a este instrumento, inclusive, S. Braga⁴ afirma ter ouvido do próprio Pixinguinha que ele tocava bombardino aos 13 anos de idade. Essa informação indica, provavelmente, que seu contato com a linguagem dos contracantos graves (ou “baixarias”) já era estreito na época.

No entanto, era na “flautinha de folha” que ele demonstrava todo o seu talento. Empolgado com o progresso do menino, o grande músico Irineu de Almeida praticamente assumiu sua educação musical, ensinando-o a ler e escrever música. Levava-o inclusive para tocar nas festas. Em 1911, Irineu de Almeida levou Pixinguinha para tocar flauta no grupo “Choro Carioca” e logo o convidou a gravar três polcas, um tango e um xóti. Ele tinha apenas treze anos.

Escutando as gravações do grupo “Choro Carioca”, percebe-se, nos contracantos de oficleide de Irineu de Almeida, a semente do que seriam os contracantos de Pixinguinha mais de trinta anos depois. Lá estão o caráter improvisatório, a colocação dos motivos nos espaços vazios deixados pelo solista, as figurações de arpejos, elementos que Pixinguinha desenvolveria a ponto de criar verdadeiras melodias independentes.

Foi ainda em 1911 que o garoto começou a tocar em bailes e quermesses nos finais de semana. Data do mesmo ano a primeira composição de Pixinguinha, o choro *Lata de leite*. Nesse mesmo ano, ocorreu um episódio que ilustra bem sua personalidade musical, embora ainda em formação. Foi indicado pelo violonista Tute para substituir o flautista Antônio Maria Passos em uma revista musical no Teatro Rio Branco. Lá chegando, foi logo acrescentando ao texto da partitura variações improvisadas; umas “bossas por fora”, segundo ele. Quando o flautista titular voltou, parte do público reclamou e Pixinguinha acabou assumindo como flautista efetivo.

² Depoimentos de Pixinguinha no MIS em 6 de outubro de 1966 e 22 de abril de 1968.

³ Na bibliografia pesquisada não há referências às características dessa flauta, como o material de que era feito ou o sistema de digitação.

⁴ Braga, S., op. cit., p. 31.

Em 1912, com quinze anos apenas, Pixinguinha já era diretor de harmonia⁵ do rancho Paladinos Japoneses, mais uma vez por indicação de Irineu de Almeida. Daí passou a ser requisitado para tocar em orquestras de cinemas, teatros e cabarês.

Em 1917, gravaria pela primeira vez tendo seu nome apontado como líder de grupos: com o “Grupo do Pixinguinha”, dois maxixes chamados *Morro da favela* e *Morro do pinto*; com o “Choro Pixinguinha”, o tango *Sofres porque queres* e a valsa *Rosa* - duas de suas músicas mais conhecidas. O fato de Pixinguinha “dar nome” a grupos indica que seu status no meio musical já era grande e que exercia uma liderança entre os músicos que o acompanhavam. Isso tudo com apenas vinte anos de idade.

Em 1919, formou o conjunto “Oito Batutas”, de formação instrumental brasileiríssima, incluindo flauta, violões, cavaquinho, bandolim, piano, bandola e percussão (reco-reco, pandeiro e ganzá). O repertório tinha modinhas, sambas, polcas e canções sertanejas. Os “Oito Batutas” alcançaram grande sucesso e chegaram a excursionar por vários estados do Brasil. Sempre, nas notícias e críticas de jornais, era ressaltado o brilhantismo musical de Pixinguinha.⁶ Em 1922, durante seis meses, “*Les Batutas*” – apenas sete viajaram - se apresentaram no “*Dancing Scheherazade*”, em Paris. Nesse mesmo ano, após breve retorno, os “Oito Batutas” - oito mesmo - foram à Argentina e lá ficaram até o início do ano seguinte. Desde Paris, Pixinguinha incluíra o saxofone tenor no conjunto. Outros instrumentos, como a bateria e o banjo, também haviam sido acrescentados.

Na Argentina os “Oito Batutas” fizeram as únicas gravações hoje disponíveis do conjunto. São vinte músicas e, em onze, Pixinguinha toca sax tenor, mesmo tendo menos de um ano de prática no instrumento. Nas outras nove, naturalmente, tocava flauta. Apenas quatro músicas (sambas) são cantadas, e nelas Pixinguinha faz contracantos sempre na flauta.

Os contracantos agudos de Pixinguinha na flauta já são “costurados”, tal como os que faria mais tarde no sax tenor. A constância é a mesma, ou seja, Pixinguinha “contracanta” sem parar, duelando com a melodia principal, trazendo mais uma vez à tona seu “espírito solista”. E o que é mais interessante: mesmo tratando-se de gêneros diferentes e de instrumentos de registros distantes – que por isso resultam em relações distintas com a harmonia -, Pixinguinha utiliza padrões rítmicos e melódicos muito parecidos nos contracantos de flauta de 1923 e nos de saxofone de 1946 a 1950 (com Benedito Lacerda). Havia, pois, um “estilo Pixinguinha” de fazer contracantos.

Embora contenham verdadeiras exibições do virtuosismo de Pixinguinha (à flauta, já que as músicas em que toca saxofone parecem tecnicamente fáceis), essas gravações dos “Oito Batutas” revelam pouca preocupação com a distribuição de papéis

⁵ Não foi possível apurar quais as funções que Pixinguinha assumiu com esse cargo.

⁶ Para conferir algumas citações literais de jornais de Campinas, São Paulo, Belo Horizonte e Recife elogiando Pixinguinha, ver o capítulo “Viajando pelo Brasil”, do livro *Pixinguinha – vida e obra* de Sérgio Cabral.

ou funções entre seus músicos. Pixinguinha afirmou, nas entrevistas do MIS, que não havia partes escritas – exceto o acompanhamento do violão – e que “não tinha cifração não: era choro”. Embora o conjunto ensaiasse, a linguagem obedecia à tradição dos chorões, ou seja, com os instrumentistas acompanhando de ouvido. Como os instrumentos eram muitos e diversos, e seus papéis nem sempre muito definidos, a massa sonora era quase sempre densa, sem muitos contrastes de textura.

Na volta definitiva dos “Oito Batutas” ao Brasil, o conjunto foi alterado. Influenciado pela onda das “jazz-bands” – e não pelo jazz em si que ainda engatinhava como linguagem – a formação do grupo passou a ter – além de Pixinguinha no sax e na flauta e China na voz e no violão – bandolim, piano, trompete, trombone, bateria e mais um saxofone. O repertório também se modificou, sendo acrescentados foxtrotes e marchas aos sambas e maxixes.

A partir de 1924, Pixinguinha assumiu novas funções, a de regente e a de orquestrador, embora continuasse atuando em shows, teatro e boates como flautista e saxofonista. Mário de Andrade, buscando elementos para o seu livro *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter*, o procurou em 1926, querendo informações sobre cerimônias da macumba. Pixinguinha, que fora amigo da tia Ciata, famosa no Rio de Janeiro pelas festas e sessões de macumba que promovia em sua casa, contou-lhe detalhes sobre os procedimentos dos rituais e dos cantos. Assim, ele se concentrou sobretudo na complexidade rítmica, afirmando que seria preciso muitos compassos diferentes para anotar esses cantos.⁷ Pixinguinha parece ter convivido, com certa intensidade, com a rítmica de origem africana dessas cerimônias.

Em 1929, a “RCA Victor do Brasil” o contratou como arranjador exclusivo. Até então as orquestras das gravadoras geralmente eram dirigidas por maestros estrangeiros.⁸ Pixinguinha desenvolveu uma linguagem de orquestração pioneira para a música popular brasileira, com grande destaque para o naipe das percussões. Muitas canções carnavalescas devem parte de seu sucesso a seus arranjos, nos quais muitas vezes havia longas introduções modulantes. Nelas, Pixinguinha mais uma vez dava vazão a seu “espírito solista”, criando melodias à parte que ficariam inevitavelmente associadas às canções na memória dos ouvintes.

O estilo e os recursos de orquestração de Pixinguinha vieram de sua experiência de tocar em bandas e, como era costume, os velhos mestres de banda normalmente não faziam a grade orquestral, escreviam diretamente as partes de cada instrumento.⁹ Esse fato pode não parecer importante, mas há que se concordar com Cazes quando ele afirma que isso significa, na prática, que Pixinguinha tinha todos os elementos da instrumentação funcionando simultaneamente em seu raciocínio abstrato: “Considerando o tanto de contraponto que utilizava, tinha de fato um ouvido *de dentro* bem desenvolvido”.¹⁰

⁷ Silva e Oliveira Filho, *Pixinguinha – filho de Ogum Bexiguento*, Rio de Janeiro: Gryphus, 1998, p. 318.

⁸ Cabral, S., *Pixinguinha – vida e obra*, Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997, p. 127.

⁹ Cazes, H., *Choro: do quintal ao Municipal*, São Paulo: Editora 34, p. 73-74.

¹⁰ *Ibid.*, p. 74.

Incentivado por amigos, Pixinguinha resolveu, em março 1933, prestar concurso para o terceiro ano do curso de Teoria Musical do Instituto Nacional de Música. Aprovado com nota sete, iniciou o curso imediatamente e o concluiu em outubro do mesmo ano. Foi a única vez que passou, como aluno, por uma instituição de ensino de música.

Durante a década de 30, Pixinguinha atuou em várias emissoras de rádio, como solista, arranjador ou atuando em grupos que acompanhavam os maiores cantores da época. A década de 40 não começou bem para Pixinguinha. Tinha sérios problemas pessoais e financeiros. O mercado já não estava bom, com a música americana predominando nas rádios, e ele, vivendo sua pior fase com o alcoolismo, conseguia trabalhar muito pouco. Além disso, resolvera comprar uma casa e vivia atrasando as prestações. Sua carreira parecia entrar num declínio inevitável. Em 1942, gravou pela última vez tocando flauta. A troca definitiva da flauta pelo sax tenor, realizada por Pixinguinha, nunca foi devidamente esclarecida. Quanto à data, a referência mais específica é a de S. Cabral¹¹, que relata uma crônica escrita por Henrique Pongetti em 1944 no jornal *O Globo*. Nela, o autor narra um encontro com Pixinguinha e afirma que o mesmo não pegava na flauta há três anos. Ora, se sua última gravação como flautista é de 1942, Pongetti errou pelo menos em um ano.

Quanto ao motivo da troca, há três explicações possíveis – nenhuma delas jamais admitida por Pixinguinha – nas fontes consultadas. A primeira está associada ao alcoolismo, que o teria feito perder a precisão na digitação da flauta; a segunda se refere à perda da embocadura para o instrumento, devido a um problema dentário; a última é a soma das duas explicações anteriores. Dessas versões, a perda da embocadura parece ser a mais confiável para explicar o abandono da flauta por Pixinguinha. Afinal de contas ele acabou se transformando num virtuose também do sax tenor. E se o alcoolismo não o atrapalhou na técnica de digitação deste instrumento, por que o atrapalharia na da flauta? Embora as posições da terceira oitava da flauta sejam reconhecidamente difíceis e a linguagem do choro exija seu domínio, o restante da tessitura do instrumento tem posições muito semelhantes às do saxofone, e este, por sua vez, também apresenta dificuldades particulares em sua região aguda, o que Pixinguinha soube muito bem superar. Assim, a perda da precisão na digitação da flauta não parece ser uma explicação plausível para o fato.

Em 1946, ele foi convidado por Benedito Lacerda para formar uma dupla e gravar 25 discos pela “RCA Victor”. O acordo previa, de um lado, o retorno de Pixinguinha aos estúdios e ao contato com o público - além de um adiantamento para pagar as prestações atrasadas da casa que estava comprando -, de outro, que Benedito constasse como co-autor dos choros gravados que fossem compostos por Pixinguinha. Entre 1946 e 1950, Benedito Lacerda na flauta e Pixinguinha no sax tenor realizaram uma série de gravações memoráveis (17 discos), acompanhados de Canhoto no cavaquinho e Dino e Meira nos violões de seis cordas. Essas gravações são os registros mais significativos das performances de Pixinguinha no sax tenor executando os contracantos.

¹¹ Cabral, S., op. cit., p. 159.

No início da década de 50 assistiu-se ao aumento da popularidade do bolero e do samba-canção. Com isso, Pixinguinha afastou-se um pouco do público, mas não deixou de compor. Os Festivais da “Velha Guarda”, organizados pelo radialista Almirante em 1954 e 1955, marcaram o reencontro de Pixinguinha com o público. Nos últimos anos de sua vida, trabalhou esporadicamente mas recebeu diversas homenagens, a maior delas ao completar 71 anos (na época todos pensavam que estava completando 70). Pixinguinha faleceu em 1973 aos 75 anos.

Os fatos citados nessa breve biografia parecem comprovar os objetivos estabelecidos em seu início. Quando Pixinguinha apareceu, em 1946, realizando contracantos tão movimentados, e de certa forma revolucionando a linguagem do choro, já estava com 49 anos, e já era um homem experiente e um músico maduro. Ali estavam resumidos conhecimentos adquiridos em muitos anos de estudo e de prática.

Embora alguns críticos tenham “encontrado” influências do jazz em sua maneira de orquestrar e de compor (o que parece um equívoco), não houve, ao menos nas fontes consultadas, quem tenha dito o mesmo sobre os contracantos que realizou nessas performances. Como foi visto, Pixinguinha esteve em contato desde pequeno com músicos de choro, além de ter convivido, também, com o samba. Aliás, quando nasceu, tinha se iniciado há pouco o período em que a música popular brasileira começava a adquirir características nacionais próprias.¹² Os gêneros europeus, aqui introduzidos desde a metade do século XIX, principalmente a polca, já tinham originado uma série de formas híbridas por sofrerem influências dos batuques e lundus. Os tangos, sambas e maxixes começavam a proliferar. Alguns dos precursores da música popular brasileira eram vivos e já haviam produzido parte essencial de suas obras: Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, Henrique Alves de Mesquita, fora Joaquim Antônio da Silva Calado que morrera alguns anos antes.

Viu-se também, através do episódio com Mário de Andrade, que Pixinguinha esteve ainda mais perto da rítmica de origem africana, nas macumbas na casa da tia Ciata. Além disso, viajou muito pelo Brasil e teve contato com a música de outros estados. Chegou a compor frevos e maracatus, embora não muitos. Em função da influência americana, compôs alguns foxes.

Pixinguinha declarou ao MIS: “Eu compus também músicas japonesas e outras. Você sabe, eu orquestrai umas três revistas e elas traziam aqueles quadros japoneses, turcos etc. Eu tinha que escrever as músicas dentro do estilo de cada quadro”. Pixinguinha, como podemos notar, não recusava desafios. No entanto, por mais que flertasse aqui e ali com influências estrangeiras, seu trabalho era calcado em raízes brasileiras. Mesmo utilizando o saxofone, Pixinguinha manteve uma linguagem brasileira. Afinal de contas, o saxofone já existia no choro desde pelo menos 1870.¹³

Outro aspecto fundamental da vida do músico, para definição de seu estilo de realizar contracantos, foi seu contato com Irineu de Almeida. Como foi dito, há

¹² Silva e Oliveira Filho., op. cit., p. 252.

¹³ Ibid., p. 82.

registros de 1911 e 1912 em que Irineu faz contracantos parecidos com os que Pixinguinha faria mais tarde.

Há carência de registros de contracantos parecidos nas décadas de 20 e 30, até porque foi uma fase em que o mercado de gravações retraiu-se muito para os conjuntos de choro. Ary Vasconcelos chega a afirmar, sobre a década de 20¹⁴, que “(...) não há como deixar de constatar que o choro se tornara mercadoria rara em discos”; e sobre o período entre 1927 e 1946 declara que em rádio e em disco não há, a rigor, conjuntos de choro, mas *regionais* que são formados para acompanhar os astros da música vocal.¹⁵

A experiência de orquestrador de Pixinguinha também deve ter ajudado em seus contracantos. As relações intervalares e rítmicas com as melodias principais revelam uma consciência na composição dos motivos ou frases que, certamente, vai além da mera intuição e espontaneidade. Por fim, Pixinguinha era um solista nato, um improvisador de mão cheia. Foram narrados aqui exemplos que ilustram essa sua capacidade. E o espontâneo também tinha espaço em seus contracantos. O relato de Radamés Gnattali ao “Pasquim” em 1977 encerra a discussão:

Na *Rádio Transmissora*, estávamos eu no piano, Luís Americano no baixo e João da Baiana no Pandeiro. Pixinguinha abriu a porta, entrou e, todo ‘caneado’, tirou o flautim e começou a fazer um outro choro em cima daquele que estávamos fazendo. De improviso!¹⁶

¹⁴ Vasconcelos, A., *Carinhoso - história e inventário do choro*, Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro Ltda., 1984, p. 26.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶ Cabral, S., *op. cit.*, p. 144.