

PIXINGUINHA, RADAMÉS E A GÊNESE DO NOVO ARRANJO MUSICAL BRASILEIRO

Paulo Aragão

Nesta pesquisa tratamos dos arranjos de canções na música popular brasileira quando do início da consolidação de uma indústria fonográfica no Brasil, o que ocorre nos últimos anos da década de 20 e ao longo de toda a década de 30. A ação dessa indústria faz a música popular rumar para um apogeu em âmbito nacional. A atividade do arranjo passa, então, a desempenhar um papel decisivo na configuração de algumas das características essenciais dessa música. Esse momento é, portanto, crucial nas trajetórias da música popular e do próprio arranjo brasileiro. Especificamente no caso do arranjo, principal foco de interesse deste artigo, isso se comprova basicamente por dois fatores. Primeiramente, podemos observar o aparecimento da figura do “arranjador” e do próprio arranjo nos moldes em que são compreendidos atualmente. Ademais, podemos perceber, dentre as novas formas de pensar e fazer arranjos, a gênese de direcionamentos musicais técnicos e estilísticos que marcariam definitivamente o arranjo brasileiro, como tentaremos demonstrar adiante. No quadro dessas transformações, dois arranjadores se destacam pelo papel fundamental exercido no estabelecimento de uma nova ordem: Pixinguinha e Radamés Gnattali. Neles, concentraremos as atenções aqui. Antes de mais nada, porém, cabe esclarecer que transformações foram essas às quais nos referimos anteriormente.

As gravações comerciais existem no Brasil desde 1902, data dos lançamentos pioneiros da Casa Edison. Mobilizavam, no entanto, uma indústria apenas incipiente e limitada a um mercado quase inexistente, em parte devido à precariedade das condições de registro fonográfico e ao simples fato de serem poucas as pessoas que podiam possuir um fonógrafo em casa, dado o alto custo desta aparelhagem. O ano que pode ser considerado o marco decisivo no desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil é 1927, com a introdução de uma nova tecnologia de gravação: o sistema elétrico, que possibilitou uma sensível melhoria na qualidade tanto das gravações propriamente ditas quanto das transmissões radiofônicas. Dá-se assim um enorme impulso para a formação de uma indústria cultural efetiva no Brasil: rádios e gravadoras passam, a partir de então, a ser as principais componentes da parcela musical dessa indústria cultural em formação. De fato, temos nos últimos anos da década de 20 a chegada de inúmeras gravadoras internacionais ao país (Odeon, Parlophon, Columbia, Victor,

Brunswick) e, a partir de 1932, o estabelecimento das primeiras emissoras comerciais de rádio.¹

Forma-se, assim, uma complexa rede de inter-relações em torno da atividade musical, protagonizada por intérpretes, compositores e empresários. Surgem orquestras e conjuntos patrocinados por emissoras de rádio e gravadoras. Percebe-se um processo de profissionalização mais sistemática dos músicos, muitos deles oriundos dos morros e das camadas sociais mais baixas da população. Toda essa estrutura comercial e profissional acentuará, acima de tudo, a possibilidade de contato e fusão entre os mais variados estilos e idiomas musicais, possibilidade esta que se revelará decisiva na linguagem da música popular.

Podemos observar, então, uma das características mais marcantes e fascinantes da música popular: a possibilidade de dissociação de duas das mais importantes funções musicais — composição e arranjo, até então concentradas nas figuras dos intérpretes ou dos próprio compositores. Temos, neste exato momento, o surgimento da figura do arranjador como uma entidade independente e do próprio arranjo como procedimento de organização ou recriação dos materiais musicais. Perfeitamente inserido na estrutura comercial montada pela indústria fonográfica, o cargo de arranjador passou a deter uma posição de prestígio no meio musical. Por trás do simples papel de “dar roupagens” às composições, podemos observar um sentido mais profundo na atuação dos arranjadores na década de 30. Afinal, o arranjador passa a ser o agente mais diretamente responsável, ainda que não seja o único, pela “administração” daquele processo de contato e de fusão entre materiais musicais diversos. Mais do que isso, os arranjadores passam a atuar como *mediadores* entre influências musicais advindas de fora (da música de concerto e do *jazz* norte-americano, por exemplo) e manifestações musicais locais.

A documentação da época nos leva a crer, porém, que essa mediação entre influências estrangeiras e valores locais não ocorre sem conflitos estéticos. Alguns críticos acusaram Pixinguinha de “americanização”, por exemplo, como se vê neste trecho escrito pelo jornalista Cruz Cordeiro, diretor da revista *Phono-Arte*, acerca de um novo choro do compositor (Carinhoso). Ainda que essa crítica não aborde diretamente o *arranjador* Pixinguinha, queremos crer que ela traz o mesmo tipo de conflito vivenciado pelos arranjadores da época:

Parece que o nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos ritmos e melodias da música de jazz. É o que temos notado desde algum tempo e mais uma vez, neste seu choro, cuja introdução é um verdadeiro foxtrote, que, no seu decorrer, apresenta combinações de pura música popular ianque.²

Este conflito “estrangeiro” *versus* “local” remete, se analisado mais profundamente, a um processo recorrente em diversas instâncias da atividade cultural no Brasil. Isso pode ficar bem claro se adotarmos aqui uma classificação elaborada a

¹ Zan, J.R., *Do fundo de quintal à vanguarda. Contribuição a uma história social da música popular brasileira*, Relatório de pesquisa de Doutorado, Campinas: Unicamp, 1996, p. 39.

² Cabral, S., *Pixinguinha: vida e obra*, Rio de Janeiro: Lumiar, 1997, p. 123.

partir de um modelo proposto por Santuza Cambraia Naves no livro *O violão azul*, no qual a autora investiga e discute a existência de direcionamentos semelhantes entre o movimento modernista e a música popular. Santuza afirma que os agentes e as ações no campo cultural da época podem ser classificados em dois grupos distintos: o dos adeptos de uma *estética da simplicidade* e o dos adeptos de uma *estética do excesso*.³ Vale ressaltar que a utilização dessa divisão entre estética da simplicidade e do excesso só se justifica na medida em que entendemos que se trata, aqui, de reduzir o campo de abrangência a que se refere Santuza ao problema específico que tratamos nesse artigo, ou seja, ao contexto musical popular urbano específico no qual se situa a atividade do arranjo em questão. Assim, teríamos aqui a *estética da simplicidade* como aquela onde a legitimação das manifestações culturais se baseia, pura e simplesmente, nos próprios valores originais destas manifestações. Essa estética estaria calcada, portanto, em uma postura de despojamento em relação a quaisquer outros valores. Já a *estética do excesso* tomaria como referência para legitimação valores culturais extrínsecos, por meio de uma postura reverente, de superestimação do “sublime”, do “monumental” — representados sobretudo pela música de concerto europeia e pelo jazz norte-americano. No *excesso* as influências advindas dessas músicas estrangeiras estariam explícitas, o que não significa que a *simplicidade* se caracterize por uma “pureza” estética, apenas essas influências se encontrariam mais diluídas, ou já legitimadas pela ação do tempo. Naturalmente, essa conceituação que estamos propondo nos presta conta de modelos ideais ou mesmo arquetípicos. Sabemos que, na prática, é inviável pensarmos em uma “quantificação” do grau de utilização de materiais estrangeiros, ou mesmo obtermos uma definição daquilo que é autenticamente brasileiro ou não. De qualquer modo, esses conceitos podem ajudar na compreensão dos diferentes caminhos que direcionarão esteticamente a atividade dos arranjadores a partir de então.

Como poderíamos identificar cada uma dessas estéticas no campo do arranjo nesse período, ou, mais especificamente, no arranjo das canções? Sem dúvida teríamos como modelos mais característicos da estética da simplicidade os acompanhamentos realizados pelos chamados conjuntos regionais. Trata-se de um tipo de arranjo extremamente livre, aberto, com amplo espaço para improvisação (seja em solos instrumentais ou no próprio acompanhamento), utilizando raramente o registro escrito e calcando-se quase que inteiramente na habilidade e na criatividade dos executantes. O modelo de arranjo dos regionais em geral não é criado por um arranjador específico, quando muito há um integrante responsável pelo estabelecimento geral de forma, harmonia e convenções (em geral o “líder do regional”). O termo “simplicidade” aqui adotado se refere à cumplicidade natural existente entre os integrantes e essa linguagem em questão, uma cumplicidade inerente e nata, havendo naturalmente diversos elementos que nada têm de simples, se tomarmos como referência a ótica de um observador não familiarizado.

Na estética do excesso temos a adição de roupagens e de elementos diversos, idealizados pelo arranjador, ao material musical apresentado pelo compositor. Na

³ Naves, S. C., *O violão azul*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

prática, os arranjos realizados dentro desse registro tendem à utilização de uma instrumentação mais pujante, com emprego de grandes conjuntos e de técnicas oriundas especialmente da música clássica e do *jazz*. Esse tipo de arranjo surgiu com a força de uma renovação, ao sabor da novidade, causando grande impacto no meio musical e no mercado emergente. De fato, é notório que a legitimação na estética do excesso se aproxime muito mais aos procedimentos característicos da norma culta; aqui a sonoridade dos regionais seria considerada quase “tosca”, “rústica”. Isso fica evidente, por exemplo, nessa declaração de Almirante, uma das figuras mais representativas no meio musical da época:

Hoje, queremos mostrar toda a arte que pode haver num arranjo de samba. O samba, esse ritmo que tem sido injustamente combatido por alguns críticos esnobes que só vêem valor na música estrangeira, é, como gênero musical, tão bom ou melhor do que o fox americano, o tango argentino, a canção napolitana ou a valsa vienense. A questão é que essas músicas dão a impressão de serem melhores, porque são tratadas musicalmente de maneira mais elevada do que a nossa canção popular. Tudo se resume, no entanto, numa questão de roupa-gem, de apresentação.⁴

Não deixa de ser curiosa a insatisfação de Almirante com aqueles “que só vêem valor na música estrangeira” quando esta parece ser seu próprio parâmetro de referência. É importante salientar que, a despeito da novidade e do sucesso obtido pelo arranjo construído no registro do excesso nesses primeiros anos de indústria fonográfica, as duas estéticas conviviam mutuamente e tinham espaços garantidos em um mercado extremamente variado: não se pode definir a primazia de uma sobre a outra. Além do mais, as duas correntes se entrecruzavam em diversos momentos, dada a ação de músicos que atuavam perfeitamente nos dois registros. Todos os grandes cantores dessa época atuaram com arranjos construídos sob os dois registros, ainda que em frequências variadas. Carmem Miranda, por exemplo, atuou na maior parte das gravações acompanhada por regionais, especialmente pelo grupo de Benedito Lacerda e pelo de Canhoto, com arranjos mais próximos a um registro de simplicidade. Com o passar do tempo, ela optou por um regional fixo, o Bando da Lua, que acabou se transfigurando em um “regional performático”, com arranjos mais próximos ao registro do excesso, calcados no padrão norte-americano. Apesar de nunca ter tido sua existência “ameaçada” enquanto formação típica da música popular brasileira, o termo “regional” acabou adquirindo uma conotação pejorativa que perdurou durante muitos anos no meio musical popular, em especial em músicos que atuavam sob a influência da estética do excesso. Em um depoimento sobre Jacob do Bandolim, o violonista César Faria nos exemplifica essa situação:

Jacob tinha ojeriza pelo nome de regional porque regional sempre foi um tapa buraco, como ele dizia. As vezes nós estávamos lá na rádio com a nossa programação para fazer, e aí aparecia uma cantora que só cantava clássico, e se faltasse mais um número para completar o tempo do programa, a gente era chamado:

⁴ Almirante apud Naves, S.C., op. cit., p. 179.

Ô ô ô regional! E aí o regional ia cobrir aquele buraco. Ele tinha pavor disso, queria acabar com esse nome de regional.⁵

Delimitado o campo de ação dos arranjadores do início da década de 30 dentro dessa escala, que tem como extremos ideais a estética da simplicidade e a estética do excesso, podemos então voltar aos dois arranjadores centrais neste trabalho, tentando situá-los nesse quadro.

Pixinguinha é talvez o melhor exemplo da possibilidade de uma atuação versátil, que passeia por ambos os pólos de nossa escala com a mesma desenvoltura. Sua formação dentro do meio tradicional do choro carioca lhe assegurava um perfeito desembaraço como líder de regionais. Ao mesmo tempo soube captar, talvez ao longo das inúmeras viagens pelo mundo com os Oito Batutas, uma série de recursos musicais que o aproximariam, em diversos momentos, como arranjador, à estética do excesso. Fala-se muito, na bibliografia dedicada ao músico, da influência exercida pela música norte-americana (em especial pelas *big bands*) em seus arranjos. Esse dado é, porém, contestado por diversos estudiosos que consideram seus arranjos uma herança natural do universo musical brasileiro, seja do meio dos regionais ou das bandas. Esse é um tópico delicado, que merece um estudo bastante aprofundado antes de qualquer conclusão precipitada. O fato é que os arranjos de Pixinguinha são revolucionários, estivessem eles sob o registro da simplicidade, nos quais ele sedimentou e desenvolveu um estilo chamado “contrapontístico” de improvisação junto à melodia, ou sob o registro do excesso, nos quais ele promoveu inovações no campo harmônico e na instrumentação, como veremos a seguir.

Pixinguinha começou a atuar ativamente em gravações a partir de 1928, consolidando-se como arranjador a partir de 1930 quando foi contratado pela gravadora Victor. Passou a dirigir diversos conjuntos: Orquestra Victor, Diabos do Céu, Grupo da Guarda Velha. Os dois primeiros eram formados basicamente pelos mesmos músicos, que atuavam com o primeiro nome quando se tratava de música lenta e com o segundo quando se tratava de marchinhas ou sambas.⁶ Já o grupo da Guarda Velha era uma espécie de regional com um reforço a mais de percussão, atuando num registro próximo ao da simplicidade. Os arranjos que continham procedimentos mais próximos à estética do excesso eram quase sempre destinados aos dois primeiros conjuntos. Pretendemos agora destacar e analisar alguns desses procedimentos a partir de um arranjo específico: “Chegou a hora da fogueira”, de Lamartine Babo, marcha de São João, gravada em 1933 por Carmem Miranda e Mário Reis com acompanhamento dos Diabos do Céu.⁷

Podemos destacar alguns pontos nesse arranjo. Em primeiro lugar, temos a utilização de um conjunto instrumental numeroso: metais, madeiras, percussão e base

⁵ Depoimento concedido a Zuza Homem de Melo, transcrito na contracapa do LP *Do Arquivo do Jacob*, RCA n° 107.0293.

⁶ Cabral, S., op. cit., p. 131.

⁷ Fonograma 33671-A, gravadora RCA, relançado em CD pela BMG.

harmônica. Tal fato não era muito comum até alguns anos antes: “naquele tempo não se tocava música brasileira com orquestra, só com regional. As orquestras de salão tocavam música ligeira, operetas, valsas”.⁸ Mais do que na adoção de um conjunto numeroso, porém, Pixinguinha inovou na consolidação de um estilo de orquestração com funções bastante definidas para as diversas combinações timbrísticas possíveis entre os sopros: percebe-se isso claramente na seção central (solo instrumental) de “Chegou a hora da fogueira”, onde se revezam naipes de trombone e trompete, saxofones e clarinetas. Ressalte-se também o pioneirismo da utilização de um modelo de acompanhamento rítmico a cargo dos sopros (bastante discreto, é verdade, mas claramente presente), algo que só se consolidaria anos depois nos arranjos de Radamés Gnattali para “Aquarela do Brasil” e “Meu consolo é você”. Pixinguinha também fez surgir em seus arranjos uma percussão mais presente, menos “coadjuvante”, trazendo novos instrumentos e diversificando os modelos habituais. No nosso exemplo, especificamente, chama a atenção a substituição da caixa clara usual nas marchas por um bloco de madeira, algo que propicia uma sonoridade menos marcial e menos “carnavalesca”.

O que mais salta aos olhos nos arranjos de Pixinguinha é, porém, a criativa estrutura tonal elaborada, explorando ao máximo o recurso das modulações sem descaracterização do material harmônico original. Em “Chegou a hora da fogueira” temos o corpo da canção em dó maior. Pixinguinha então elabora uma introdução em dó menor e o solo instrumental central em mi bemol maior. As introduções de Pixinguinha se notabilizaram não só pelas opções harmônicas inesperadas, mas também pela utilização de materiais temáticos totalmente novos em relação àqueles encontrados no corpo das canções, quase como novas composições. E a modulação para o 3º grau bemol na seção central acabou se transformando numa marca registrada do arranjador, sendo assimilada por diversos outros arranjadores em pouco tempo. Absolutamente originais e inusitadas são também as passagens elaboradas tanto para a entrada desse solo instrumental modulado quanto para a volta da voz na tonalidade original. No nosso exemplo, temos como passagem modulatória para mi bemol uma seqüência harmônica cromática de dominantes que dura quatro compassos (dezesesseis tempos, com um acorde para cada tempo). Esse trecho específico do arranjo mereceu o comentário entusiástico do cronista e letrista Orestes Barbosa, utilizando nitidamente como referência os valores de legitimação da estética do excesso:

Pixinguinha é hoje o orquestrador mais perfeito dos discos da cidade. O “Chegou a hora da fogueira” tem um pedaço em que a música sobe e o povo sente mesmo o balão subindo, na sua vertigem pomposa. O balão e os foguetes. Não precisa de libreto para explicar. Sabendo música de pagode, Pixinguinha tem contra si a falta de cabeleira do Villa-Lobos.⁹

Passemos agora a Radamés Gnattali. Músico de formação acadêmica, pianista de concerto, Radamés começou a trabalhar como músico popular em 1932, atuando

⁸ Depoimento de Radamés Gnattali transcrito em Saroldi, L.C. & Moreira, S. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*, Rio de Janeiro: Martins Fontes/Funarte, 1988, p.19.

⁹ Barbosa, O., apud Cabral, S., op. cit., p. 141.

como pianista na Rádio Transmissora (aliás, ao lado de Pixinguinha, que atuava como flautista). Firmou-se como arranjador a partir de 1936, quando passou a escrever arranjos para Orlando Silva, mais uma vez ao lado de Pixinguinha. Em 1937, já é um arranjador consagrado, graças a arranjos para músicas como “Lábios que beijei”. A atuação de Radamés como arranjador se dá permanentemente no registro do excesso.¹⁰ Pretendemos demonstrar algumas das características mais marcantes de seu estilo mais uma vez através de um exemplo. No caso, selecionamos a canção “História Joanina”, de J. Cascata e Leonel Azevedo, gravada em 1936 por Orlando Silva.¹¹

Em relação à instrumentação, podemos observar a utilização de cordas, flauta e clarineta, dentro de uma concepção absolutamente camerística. Não há nem mesmo utilização de base harmônica, fato que não pudemos encontrar, até o momento, em nenhuma outra gravação anterior na música popular brasileira. A orquestração é calcada inteiramente nas técnicas oriundas do universo clássico, com um acompanhamento dividido em vozes independentes muito bem definidas. A escrita explora os registros extremos dos instrumentos, em especial da clarineta, e recursos como os pizzicatos nos contrabaixos. Como um todo, a utilização dos recursos citados faz com que este arranjo soe quase como uma canção erudita, reforçando a reação de reverência típica da estética do excesso.

Naturalmente, não temos aqui a pretensão de esgotar as características de escrita dos dois arranjadores em questão. Pretendemos apenas apontar alguns procedimentos constantes que permitam situá-los dentro da dinâmica cultural descrita, diante dos pólos de ação em jogo na atividade dos arranjadores da época. Assim, podemos supor que, nesse momento de configuração de uma nova ordem infra-estrutural na música popular, o arranjo musical tomou três delineamentos básicos, três trajetórias distintas. De um lado, o arranjo dos regionais, realizado sob o registro da simplicidade. No extremo oposto, o arranjo realizado sob o registro do excesso, personificado e consolidado por Radamés Gnattali. E, em um plano intermediário e polivalente, os arranjos de Pixinguinha, que inauguram a possibilidade de aproveitamento de recursos advindos das duas estéticas e que circulam por ambas com naturalidade.

Sérgio Cabral afirma que “Pixinguinha *abrasileirou* as orquestrações de forma tão nítida e radical que se pode dizer (...) que ele foi o grande pioneiro da orquestração para a música popular brasileira”.¹² Poderíamos considerar que Pixinguinha não exatamente “abrasileirou” o arranjo, mas sim criou e legitimou uma nova forma de se fazer “arranjos brasileiros”. Exemplo disso é o modelo de arranjo de marchas carnavalescas, sem dúvida idealizado por ele. O mesmo se pode dizer de Radamés: ele inaugurou uma nova trajetória de “arranjo brasileiro”, levada às últimas conseqüências por Tom Jobim nos arranjos para o disco *Canção do amor demais*, de 1958, para citar apenas um exemplo. Enfim, Pixinguinha e Radamés foram os mentores de duas novas trajetórias que passaram desde então a figurar ao lado do modelo da simplicidade, que tradicionalmente caracterizava o arranjo brasileiro.

¹⁰ Naves, S.C., op. cit., p. 177.

¹¹ Fonograma nº 34067-A, gravadora RCA, relançado em CD pela BMG.

¹² Cabral, S., op. cit., p. 127.