

## PIXINGUINHA, QUINTESSÊNCIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

*Luís Antônio Giron\**

**RESUMO:** A obra de Pixinguinha é uma das mais representativas para a música popular brasileira do século XX. No âmbito da arte da improvisação contrapontística e da quantidade de composições (duas mil), é a mais importante. Desenvolvo neste texto a idéia de que Pixinguinha é um caso único na história da MPB, em que um instrumentista popular atinge a condição de maestro, arranjador e compositor, além de criar um estilo de execução. Não deixa, portanto, de ser espantoso o fato de ele não ter deixado seguidores e de não haver criado uma escola. Para entender o fenômeno, o associo a vida do músico a sua obra, sem postular a precedência de uma sobre outra.

**UNITERMOS:** História da música brasileira; choro; influência do jazz; improvisação; contraponto; Rio de Janeiro; carnaval; expansão da música popular brasileira no exterior; Villa-Lobos; Donga; Sinhô; Oito Batutas.

As façanhas de Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), cujo apelido de menino, Pizinguim, associado à varíola ("bexiga") contraída na infância, transformou-se em nome artístico, Pixinguinha, representam para a música brasileira um estágio de elevação. Por intermédio dele, a prática do choro adquiriu a consciência do arranjo e passou a ser tocada pelas orquestras. Por obra de Pixinguinha e o grupo Oito Batutas, os gêneros típicos do Brasil chegaram a Paris e fizeram sucesso na vigência plena do jazz. Nos anos 30 e 40, o maestro atestou a maioridade instrumental da música brasileira e se esforçou pela profissionalização do orquestrador. Ao lado de Donga, Hilário Jovino, Alfredo Albuquerque e tantos outros boêmios que freqüentavam as festas da Tia Ciata, na Praça Onze, centro do Rio de Janeiro, Pixinguinha foi até mesmo sócio fundador do samba urbano, por volta de 1916, ainda que o ritmo "samba" fosse mencionado em dezenas de selos de discos antes do registro e lançamento do samba "Pelo Telefone", por Donga e o jornalista Mauro de Almeida, em 1917. Inaugurou também a era do rádio e foi professor de música. No âmbito da linguagem musical, ele sintetizou, nas cerca de duas mil composições

\* Mestrando em Musicologia do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. Jornalista e crítico musical.

que calculou ter escrito ao longo de 64 anos de carreira, o contraponto no chorinho, um gênero originalmente monódico, ao trocar a flauta pelo saxofone tenor e forjar modos inéditos de combinar os dois instrumentos à melodia chorada. Igualmente com Pixinguinha houve a mais radical abertura da música típica brasileira ao padrão sonoro e aos ritmos norte-americanos. Os Oito Batutas levaram o estilo carioca ao mundo, mas retornaram ao país com a instrumentação do jazz incorporada e ajudaram a tornar moda o estilo jazz band. O grupo substituiu a instrumentação do regional (flauta, violão, cavaquinho, reco-reco, pandeiro) pela *jazz band*: (metais, banjo e bateria). Nem durante o período bossa-novista (1958-1965) processou-se tamanha mutação sonora no sentido da internacionalização. À geração e à personalidade artística de Pixinguinha coube conduzir a música brasileira ao rito de passagem da definição urbana.

O pesquisador Ary Vasconcelos dá a medida da importância do músico para a história da MPB numa *boutade* que já se tornou clássica:

“Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido; escreva depressa: Pixinguinha. Que outro nome, além de Pixinguinha – ele que é instrumentista, compositor, orchestrador, chefe de orquestra e tudo isso de forma genial – poderia realmente melhor representar a música popular brasileira de todos os tempos?”<sup>1</sup>.

De fato, sua produção é uma síntese das aquisições do passado musical e do que viria a ser produzido depois dela. Tudo dali pode ser deduzido: o vínculo com gêneros primevos, o surgimento da música dançante urbana, a incorporação da rítmica do jazz, a fusão multicultural. Tratá-la como revolucionária, porém, seria incorrer em imprecisão. Não foi Pixinguinha o “primeiro orchestrador brasileiro”, como muitos historiógrafos gostam de afirmar não sem leviandade. Ele não teria atingido um estágio de excelência artística sem o concurso de três gerações anteriores de músicos arranjadores e maestros de alto extrato, capazes de adaptar as síncopes do tango brasileiro e do lundu ao *vaudeville* e ao teatro de revista. Antecederam Pixinguinha os maestros e compositores populares Leocádio Raiol (1849-1909), Nicolino Milano (1876-1962), Luís Moreira (1872-1920), Abdon Milanês (1858-1927), Assis Pacheco (1865-1937), Arthur Napoleão (1843-1925), Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Anacleto de Medeiros (1866-1907), em atividade a partir da metade do século XIX no Rio de Janeiro e, no início do XX, Paulino Sacramento (1880-1926), Bento Mossurunga (1879-1970), Eduardo Souto (1882-1942) e Romeu Silva. (1893-1958), entre muitos e muitos outros. Cada um dos nomes citados merece ser estudado e ter a obra recuperada. Sua contribuição artística ainda está por ser esclarecida. O certo é que os maestros converteram o som das ruas em peças palatáveis para o público da época, dividido entre o gosto pela opereta, o *vaudeville* e a ópera. Pixinguinha nasceu na chamada *belle époque*,

1. VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo, Martins, 1964. p.84.

período no qual a vida musical carioca segmentava-se em diversos tipos de oferta musical e platéia. Havia os palquinhos ao ar livre, os cafés-cantantes, os chopps-berrantes e os teatros<sup>2</sup>.

Pixinguinha criou-se nessa excitação cultural. Começou participando das rodas de choro promovidas no casarão de seu pai, situado na rua Vista Alegre, no bairro popular do Catumbi, Rio de Janeiro<sup>3</sup>. Alfredo da Rocha Vianna era funcionário dos Telégrafos e flautista amador. Tocava numa flauta amarela de cinco chaves. Sua casa ficou conhecida como "Pensão Vianna" porque hospedava alguns músicos no porão. Nos fins de semana, ele aproveitava para tocar com amigos e convidados. Segundo Pixinguinha contou no depoimento ao MIS<sup>4</sup>, não perdia oportunidade de assistir às sessões musicais do pai, nas quais compareciam nomes importantes, como o sambista Sinhô e o compositor Heitor Villa-Lobos.

"Desse grupo de chorões faziam parte Irineu de Almeida, o Candinho do Trombone, o Neco, o Quincas Laranjeiras e outros. Eu, menorzinho, ficava apreciando... gostava de música. Por volta das 20 ou 21 horas, meu pai dizia: 'Menino, vai dormir!' E eu, perfeitamente, ia para o quarto. Mas não dormia, não. Ficava ouvindo aqueles chorinhos que gostava tanto. Normalmente, começavam a tocar de manhã e eu aproveitava tudo isso. Na época, tinha uma flauta de folha. No dia seguinte, executava os chorinhos que tinha aprendido na véspera, de ouvido. Meu professor - Irineu de Almeida -, que estava morando lá em casa, dizia: 'Esse menino promete'."

O menino não deixou de observar com atenção como os músicos executavam o choro. Sobre Villa-Lobos, ele lembrou: "Às vezes até fazia um acompanhamento no violão. Era bom no violão. Mas o negócio era meio antigo e ele tinha uma formação moderna, por isso talvez não acompanhasse bem, para nós. Mas ele gostava"<sup>5</sup>.

O acompanhamento *moderno* de Villa-Lobos ao violão contaminou de certa forma o menino. A exemplo do erudito, também Pixinguinha professou amor ao contraponto e ao fugato. Mas sua escola básica estava fincada nas instituições mais tradicionais, o ouvido dos hábitos coloniais e o choro. Do pai herdaria o amor pelo gênero e um arquivo de partituras que incluía originais do flautista Joaquim Antonio da Silva Callado (1848-1880), considerado o grande flautista brasileiro de sua época e patrono dos chorões. A família de Pixinguinha era musical. O menino começou estudando cavaquinho com seu irmão Henrique. Logo depois, com 10 anos, teve

2. TINHORÃO, José Ramos. *Música popular, os sons que vêm da rua*. São Paulo, Edições Tinhorão, 1976. p. 113. Obra pioneira e essencial sobre a sociologia da música popular brasileira. Levanta documentação extensa sobre seresteiros, capadócios, músicos de chopps-berrantes e cafés-cantantes no Rio de Janeiro durante o século XIX.

3. CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978. O jornalista Sérgio Cabral entrevistou Pixinguinha, além de parentes, amigos e colegas do músico para realizar uma biografia inaugural. No final do volume realiza a musicografia e discografia de Pixinguinha.

4. *Idem*, p.22.

5. *Idem*, *ibidem*.

aulas com César Borges Leitão, colega do seu pai e hóspede da pensão. Leitão ensinou-lhe os rudimentos de piano e teoria musical por intermédio da então chamada "Artinha", de Francisco Manuel da Silva (1795-1865)<sup>6</sup>, na verdade um *compêndio* que o compositor do Hino Nacional escreveu para uso pedagógico em 1838, numa das raras tentativas de teorização da música no início do Brasil independente. Segundo Sérgio Cabral, as aulas ministradas pelo professor Borges a Pixinguinha "eram baseadas no método musical de Francisco Manuel da Silva – que Pixinguinha chamava de 'artinha do Francisco Manuel'"<sup>7</sup>. Cabe aqui uma observação. Cabral refere-se ao termo "artinha" como uma particularidade do idioleto de Pixinguinha. Mas a palavra usada pelo músico tinha uma especificidade. "Artinhas" eram manuais de rudimentos de música que os compositores mandavam publicar para uso determinado. O professor de Francisco Manuel, o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), maior compositor do período colonial brasileiro, também escreveu sua "artinha"<sup>8</sup>. Esses manuais circulavam entre os professores de música, que os aplicavam nas aulas de iniciação e até mesmo em cursos avançados. É provável que o professor Borges tenha ele próprio aprendido música pela "Artinha" de Francisco Manuel. Assim, existe uma linha direta, pelo menos no plano do aprendizado, que une Pixinguinha à visão de mundo colonial e alguns dos principais compositores nacionais eruditos do século XVIII ao XX, de José Maurício a Villa-Lobos, das artinhas à grande arte.

Pixinguinha foi introduzido aos arcanos do choro por Irineu de Almeida, o "Irineu Batina", citado por Alexandre Gonçalves Pinto no livro pioneiro *O Choro*, como membro da Banda do Corpo de Bombeiros.

"O seu instrumento preferido era o oficleide no choro: porém, nas companhias líricas, ele era trombonista disputado por todos os mestres estrangeiros. Como componente da Banda do Corpo de Bombeiros, era um exímio executor de bombardino, estimado e admirado pelo inesquecível Anacleto, que tinha por ele muita veneração, pois o Irineu era um artista de muito valor"<sup>9</sup>.

6. SILVA, Francisco Manuel da. *Compêndio de música para uso dos alunos do Imperial Colégio D. Pedro II*. Rio de Janeiro, 1838.

7. CABRAL, Sérgio. *Op. cit.*, p. 22.

8. GARCIA, José Maurício Nunes. *Compendio de musica, methodo de pianoforte*. Rio de Janeiro, 1821. Reprod. facsimilar; estudo crítico: Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996. O estudo de Fagerlande associa o método de José Maurício às "artinhas contemporâneas". Diz ele: "Sabe-se da existência de alguns tratados de música brasileiros do século XVIII, como a *Escola de Canto de órgão* de Caetano de Mello de Jesus, de 1759, ainda inédito, bem como o manuscrito de Luiz Álvares Pinto, de 1776, em biblioteca particular em Petrópolis, e ainda desse mesmo autor, *A Arte de Solfejar*, de 1761 [...] Há também uma grande quantidade de *Artinhas*, que proliferaram ao longo do século XIX". p. 29.

9. PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro, Typ. Glória, 1936. p. 78-9. Há uma edição facsimilar publicada pela Funarte, Rio de Janeiro, 1978. 220p.

Já munido de uma flauta italiana Balancina Billoro, comprada pelo pai, Pixinguinha tomou parte nos bailes e festas de seu professor. Contou o episódio a *O Jornal* em 1925:

“Estudava e tocava ao mesmo tempo nos bailes, nas festas e piqueniques que Mestre Irineu contratava. Só me considerei músico de verdade e perdi o acanhamento de tocar em público depois de uma festa na Pena, em Jacarepaguá, onde ‘venci’ um conhecido flautista. Digo ‘venci’ porque Mestre Irineu assim falou. Toquei com limpeza durante meia hora a conhecida polca ‘Lingua de Preto’. Eu era um molecote azougado. A minha cor, o meu tamanho e a flauta me tornavam interessante”<sup>10</sup>.

Tinha onze anos quando compôs sua primeira música, o choro *Lata de Leite*. Sua gravação inicial aconteceu em 1910, com duas composições de Irineu Batina: o tango *São João debaixo d’água* e chótis *Salve (a princeza de cristal)*, em dois discos 78 rpm de uma só face lançados na época pela gravadora Favorite Records. No selo, os intérpretes são designados como “Chôro Carioca”, formado por Pechinguinha (sic), à flauta, e Irineu Batina, ao oficlidade<sup>11</sup>.

A carreira profissional do músico iniciou-se no teatro de revista, em 1913. O violonista e ritmista Arthur Nascimento, o Tute, levou-o ao Teatro Rio Branco, localizado na chamada “zona teatral” carioca, onde fez um teste com o diretor da orquestra da companhia de revistas, o já citado Paulino Sacramento. Aprovado, Pixinguinha estreou na revista *Chegou o Neves*. No elenco, atuavam as vedetes da época: Cinira Polônio, Brandão, o Popularíssimo, Pinto Filho, Mercedes Vila e Julia Martins<sup>12</sup>. Segundo contou o músico, seu sucesso foi imediato, pois costumava improvisar, diferentemente dos flautistas de orquestra da época. As “torrinhas”, como eram chamadas as galerias do teatro ligeiro, vinham abaixo. Pixinguinha se fazia notar pelo puro virtuosismo.

“Eu coloquei umas bossas por fora, sabe! Não obedecia à partitura porque era do choro e tinha um bom ouvido. Então, eu fazia umas bocaduras, quer dizer, executava o que vinha na minha inspiração. E o maestro Sacramento gostou. Fiz um bom ambiente na orquestra. Os músicos ficaram olhando para mim e alguns diziam: ‘Esse menino é bom!’ Além do mais, eu era muito obediente”<sup>13</sup>.

10. Entrevista a *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1925. Apud. CABRAL, Sérgio. *Op. cit.* nota 3. p. 22.

11. Discos Favorite Record. Matrizes números 1.450006 e 1.450011. In: SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M.A (Nirez). *Discografia Brasileira 78 rpm*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982. p. 271.

12. RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1962. p. 67. “Pixinguinha tocava com a orquestra, mas em certa passagem da peça, executava um choro, como solista, em determinado número de Brandão Velho. A família do flautista, os amigos do bairro e os companheiros de música estavam presentes à representação. Todos vibravam de entusiasmo e chamavam o solista pelo apelido de ‘Carne Assada’”.

13. CABRAL, Sérgio. *Op. cit.*, p. 25.

Pixinguinha chegou com sua liberdade no ambiente hiperorganizado da orquestra de revista. Obrigados a trabalhar em três sessões por dia, os músicos se limitavam a seguir sua parte. Esta também passava por reciclagens contínuas, já que não havia tempo para criar melodias originais.

A carreira do jovem músico seguiu o caminho natural. Passou a tocar na orquestra do Cine Palais, animando as sessões dos filmes mudos. Associou-se também aos rapazes descendentes de baianos que moravam e se reuniam no centro da cidade. Entre eles estavam os músicos Donga e Heitor dos Prazeres. Os três companheiros passaram a morar numa república, situada, por volta de 1914, segundo Sérgio Cabral<sup>14</sup>, na rua Riachuelo número 268. O "pardieiro" não constituía um refúgio de proscritos sociais. Naquele Rio de Janeiro em transformação urbana, a residência de Pixinguinha e amigos abrigava saraus dos quais participavam nomes importantes, como o de Afonso Arinos de Mello Franco, então presidente da Academia Brasileira de Letras, o poeta Catulo da Paixão Cearense e o violonista João Pernambuco. Este idealizou a formação do Grupo do Caxangá, composto pelos freqüentadores das noitadas. Com formação variada, o Caxangá começou a se apresentar em bailes de carnaval. A idéia de Pernambuco era apresentar todo tipo de ritmo, dos sertanejos aos urbanos. Não havia um traje típico, salvo um chapéu de cangaceiro, em moda na época por causa do cômico Antonio Silvino, especialista em piadas sobre nordestinos. O Caxangá saiu em cinco carnavais, encerrando as atividades no de 1919. Compunha-se de dezenove integrantes. Na época, Pixinguinha e seu irmão, o violonista e cantor China, deram início à primeira polêmica do samba, com o compositor José Barbosa da Silva, o Sinhô (1888-1930). Este havia lançado em 1918 o samba *Quem São Eles?*, com dedicatória ao clube carnavalesco Fenianos. Durante a folia, Sinhô formou um grupo batizado com o nome da música. *Quem São Eles?* ironizava criptograficamente a turma de sambistas de origem baiana. Pixinguinha e turma responderam com uma série de sambas. O músico se encarregou de compor, com o irmão, *Já Te Digo*, que desancava Sinhô. Embora não fosse sambista, Pixinguinha compôs muitos sambas, geralmente em parceria com China. Já em 1917 ele gravava as próprias composições, para a fábrica Odeon, entre elas a valsa *Rosa*<sup>15</sup>.

O ambiente de polêmica e festa lançou a semente para a criação de um outro grupo, mais pragmático, dirigido à animação das sessões de cinema: Os Oito Batutas. O dono do Cine Palais, Isaac Frankel, para o qual Pixinguinha havia trabalhado, precisava de um grupo instrumental, já que o seu foras desfalcado pela epidemia da gripe espanhola, que assolou o Rio em 1918. O empresário pediu que Pixinguinha selecionasse um octeto dentre os dezenove membros do Grupo Caxangá. Frankel já tinha até o nome, baseado provavelmente numa revista muitas vezes reprisada no Teatro Rio Branco, na qual Pixinguinha tocou: "O Batuta"<sup>16</sup>. Com um nome que

14. *Idem, ibidem*, p. 27.

15. *Idem, ibidem*, p. 77. Na discografia coletada por Cabral, *Rosa* é referida como matriz de número 121.365, do disco de duas faces lançado pela Odeon em 1917, como "Choro Pixinguinha". O autor consta como "A. Vianna". A música fez tanto sucesso que era tocada em bailes e festas cariocas.

16. NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 1, p. 65. O crítico do *Jornal do Brasil* menciona a revista *O Batuta* em cartaz no Teatro Rio Branco em fevereiro

remetia ao chamariz revisteiro e trajados à moda sertaneja, Os Oito Batutas estrearam na sala de espera do Cine Palais em 7 de abril de 1919. O grupo tinha a seguinte formação: Pixinguinha (flauta), China (violão e voz), Donga e Raul Palmieri (violão), Nelson Alves (cavaquinho), Luiz Pinto da Silva (bandola e reco-reco), Jacob Palmieri (pandeiro) e José Alves Lima (bandolim e ganzá). Frankel anunciou: “A única orquestra que fala alto ao coração brasileiro”<sup>17</sup>, com um repertório de maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês, conforme anunciavam os jornais da época<sup>18</sup>. Nessas apresentações, Pixinguinha atuava como um *spalla*. Dava as ordens de entrada e solava em improviso. Era o astro.

O conjunto, ou *troupe*, no jargão da época, ganhou um mecenas: o empresário Arnaldo Guinle, uma das fortunas do Brasil na época. Guinle bancou as primeiras excursões d’Os Oito Batutas pelo Brasil. Para reforçar o grupo, Pixinguinha convidou o violonista João Pernambuco, que era apresentado como “secretário” d’Os Oito Batutas, para assim conservar o nome do conjunto<sup>19</sup>. Apresentaram o espetáculo *Uma Noite no Sertão* em São Paulo em 26 outubro de 1919, no Salão do Conservatório Dramático e Musical. Ainda em São Paulo integraram o elenco da *burleta Filha do Escrivão*, de Benito Camargo, levada à cena no Teatro Boa Vista. Nesses espetáculos, faziam sucesso tanto *Os Oito Batutas* quanto o *Samba do Urubu*, ambos de Pixinguinha. De volta ao Rio em julho de 1920, a troupe atuou na opereta sertaneja *Flor Tapuya*, de Alberto Deodato e Danton Vampré, autores paulistas que devem ter conhecido os músicos em sua estada na paulicéia. Essa opereta viria a atirar Pixinguinha numa atividade que até então não estava em seus planos: compositor de orquestra. O maestro do espetáculo retirou-se, levando consigo a composição. Por sugestão de Donga, os autores do libreto pediram então a Pixinguinha que resolvesse o problema e compusesse em tempo curtíssimo a música da opereta. Donga contou a história no depoimento ao MIS:

“O Pixinguinha na época não tinha a prática que tem hoje, mas possuía o talento que nós conhecemos. Ele estava em casa, pois não havia descido com a gente. Deodato correu na empresa e apanhou o libreto e eu fui na Casa Vieira Machado fazer um vale. Estava sem dinheiro, como os demais. O Ernesto Matos, além do vale, me deu uma quantidade de papel de música, que protegi com cuidado em face da chuva que caía torrencialmente. Batemos para a casa do Pixinguinha, em Olaria. Eu disse então para o Alberto Deodato que podia ficar tranqüilo. E não é que seu Pixinguinha resolveu mesmo tudo, escrevendo nova partitura? E opereta é pior que ópera, pois tem vários andamentos”<sup>20</sup>.

Os Oito Batutas, nesse meio tempo, esbanjavam fama. Em setembro de 1920, tocaram para os reis belgas, Albert e Elizabeth. No carnaval de 1921, desfilaram num carro alegórico com tema sertanejo do clube Tenentes do Diabo. Viajaram ao

de 1913, como reprise da temporada anterior, quando a companhia do Rio Branco iniciou atividade.

17. CABRAL, Sérgio. *Op. cit.*, p. 30.

18. *Idem, ibidem*.

19. *Idem*, p. 32.

20. *Idem, ibidem*, p. 36-7.

Paraná, Bahia e Pernambuco. Em 5 de agosto de 1921, estreou no Cine-América, do Rio, a revista *O que o rei não viu*, com músicas de Pixinguinha, num total de 25 títulos.

A carreira da troupe culminou em janeiro de 1922, quando o dançarino de maxixe Duque (Antonio Lopes de Amorim Diniz, 1884-1953) levou-os para uma temporada no Dancing Sherazade, do qual era diretor artístico, em Paris. Guinle pagou a viagem. Pouco antes de partirem, o escritor Benjamin Constallat escreveu para a *Gazeta de Notícias* uma crônica que revela o clima da época e a notoriedade de que Os Oito Batutas já gozavam. Intitulada *Os oito batutas*, ela defende os músicos e contava que a troupe provocou escândalo quando apareceu oito anos antes.

"Eram músicos brasileiros que vinham cantar cousas brasileiras! Isso em plena Avenida, e pleno almofadismo, no meio de todos esses meninos anêmicos, frequentadores de *cabarets*, que só falam francês e só dançam tango argentino! No meio do internacionalismo das costureiras francesas, das livrarias italianas, das sorveterias espanholas, dos automóveis americanos, das mulheres polacas, do snobismo cosmopolita e imbecil!"<sup>21</sup>

Continua o cronista:

"A guerra que lhes fizeram foi atroz. Como os músicos eram bons, batutas de verdade, violeiros e cantadores magníficos; como a flauta de Pixinguinha fosse melhor do que qualquer flauta por aí saída com dez diplomas de dez Institutos – começaram os despeitados a alegar a cor dos oito batutas, na maioria pretos. Segundo os descontentes, era uma desmoralização para o Brasil, ter na principal artéria de sua capital uma orquestra de negros! Que iria pensar de nós o estrangeiro?"

Entusiasmado com a ida dos batutas a Paris, Constallat vaticina:

"Os 'oito batutas' não desmoralizarão o Brasil na Europa. Ao contrário. Levarão dentro de seus violões toda a alma cantante do Brasil – a modinha. Levarão o Brasil tal qual ele é no seu sentimento e na sua beleza. Levarão a verdadeira música brasileira, essa que ainda não foi contaminada pelas influências alheias e que vibra e que sofre e que geme por si, cantando luas do sertão e olhos de caboclas"<sup>22</sup>.

Mal sabia Constallat que a viagem serviria para que os batutas se "contaminassem" por sons alheios. Afinal, Paris sacudia-se com o jazz.

A troupe embarcou em 29 de janeiro com o contingente menor e alterado. Saíram os irmãos Palmieri e Luiz Pinto, pois não podiam viajar. Convidado para assumir a percussão, J. Thomaz desistiu pouco antes de partir. Reduzidos a sete integrantes, rebatizaram-se de "Les Batutas". O grupo estreou numa noite fria, em 16 de fevereiro de 1922. Segundo descreve o *Jornal do Brasil* no dia seguinte, "o

21. CONSTALLAT. *Cock-Tail*. Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, 1923. p. 13.

22. *Idem*, *ibidem*. p. 21-5.

salão estava repleto de pessoas de todas as classes sociais sendo de notar a presença de muitos membros da colônia. Os Batutas foram aplaudidíssimos, podendo-se dizer que a sua estréia constituiu um verdadeiro sucesso. As músicas brasileiras agradaram extraordinariamente". Quando podiam, os batutas vagavam pela noite parisiense, em busca de diversão. Numa dessas noitadas, encontraram-se com músicos norte-americanos. Segundo Nelson Alves, Pixinguinha trocou em Paris a flauta pelo saxofone por "influência talvez dos *jazz-bands*": "A camaradagem entre músicos das duas nacionalidades estabeleceu-se de tal forma que, por vezes, os norte-americanos acompanhavam com sua bateria extravagante e endemoninhada, os números dos instrumentistas brasileiros"<sup>23</sup>. Apresentavam-se em diversos locais parisienses, inclusive na casa que Duque fundou, a Chez Duque, e na Reserve de Saint Cloud. O grupo animava bailes, revezando com bandas americanas, como a Kay's American Jazz-Band. Durante a temporada dos batutas, tocaram em Paris quatro orquestras de jazz<sup>24</sup>. Em depoimento ao MIS, Pixinguinha reconheceu que trocou o saxofone por causa da moda das *jazz-bands*.

"Quando eu fui para Paris tocava flauta. Naquela orquestra que tocava em frente havia um músico que tocava violoncelo. Quando tocava o *shimmy*, ele mudava para o saxofone. Na época, as músicas em voga, além do charleston, eram o *shimmy* e o ragtime. Às vezes, o violoncelista pegava o saxofone em dó e ficava tocando os meus choros. Um dia, Arnaldo Guinle chegou perto de mim e disse: 'Ô, Pixinguinha, você toca aquele instrumento?' Eu disse que tocava, pois sabia que a escala era parecidíssima com a da flauta. 'Eu toco, sim'. 'Então, vou mandar fazer um saxofone para você'. A fabricação durou um mês mais ou menos. Ele me deu o saxofone e eu fui para o hotel ensaiar. Depois, toquei uns chorinhos, lá no *dancing* para o violoncelista e ele gostou. Mas não fiquei tocando saxofone. Trouxe o instrumento para o Rio e aqui é que comecei tocar esse *shimmy*, essa coisa toda. Também quase todos mudaram os seus instrumentos. Fizeram violão-banjo, cavaquinho-banjo etc. Isso foi influência de Paris".

Passados seis meses, a troupe voltou para integrar a Exposição do Centenário da Independência. Pixinguinha e companheiros tocaram no pavilhão da General Motors, ao lado de Villa-Lobos e participaram das primeiras transmissões radiofônicas no Brasil, realizadas no espaço da exposição, localizada na Esplanada do Castelo. Para Sérgio Cabral, a americanização de Pixinguinha foi imediata. Observa que, mal o grupo desembarcou no Rio, já anunciava o "gênero *jazz-band*". Como se não bastasse, o Grupo do Pixinguinha (denominação que o compositor manteve de 1919 a 1922 na gravadora Odeon) gravou só um disco em 1922. Nele, figuravam dois fox-trottes: *Ypiranga* e *Dançando*<sup>25</sup>. A convite do empresário argentino T. H. Cairo, dono do Teatro Empire de Buenos Aires, a troupe seguiu para a capital argentina em novembro de 1922, com a formação alterada: Pixinguinha à flauta e

23. CABRAL, Sérgio. *Op. cit.*, p. 45.

24. SILVA, Marília T. Barbosa da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. D. *Filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro, Funarte, 1979. p.76.

25. CABRAL, Sérgio. *Op. cit.*, p. 47.

ao saxofone, Donga, violão e banjo, China, violão e voz, Nelson dos Santos Alves, cavaquinho, Zezé, bandolim e ganzá, além dos novos integrantes: J. Thomaz (bateria), Josué Barros (violão) e J. Ribas (piano) e Aristides de Oliveira (violão), estando este já em Buenos Aires. A princípio, a temporada obteve sucesso. O grupo gravou dez discos para a companhia Victor argentina, com êxito de crítica. As gravações se transformaram no único documento da sonoridade do grupo logo depois de sua volta a Paris. Antes de 1922, Os Oito Batutas só gravaram com Pixinguinha sob o nome de Grupo do Pechinguinha. Assim, é possível hoje ouvir em CD os primeiros exercícios de Pixinguinha ao sax-tenor, seguido pelo acompanhamento rascante do banjo, e músicas como a polca *Lá-Ré* (Pixinguinha) e o maxixe *Tricolor* (Romeu Silva)<sup>26</sup>. São momentos de euforia, em que se notam a dominância de Pixinguinha e uma influência muito longínqua do jazz mais devido à instrumentação do que à estrutura musical. Na faixa *Não Presto Pr'a Nada*, um maxixe de J. Bicudo, ouve-se a primeira tentativa contrapontística de Pixinguinha, fazendo sax e cavaquinho dialogarem em longas cadências. Na polca *Nair* (A. J. Oliveira), o contraponto entre sax e cavaquinho torna-se ainda mais cerrado com a intromissão de uma flauta, provavelmente executada por China. É a antevisão dos duelos que Pixinguinha e o flautista Benedito Lacerda travariam em disco 23 anos depois. Mas a atmosfera entre os músicos não era tão alegre assim. Divergências e falta de dinheiro por descumprimento do contrato provocaram a cisão dos integrantes em dois grupos. De um lado, Donga, Nelson Alvez, J. Thomaz e Aristides, que voltaram ao Brasil em abril de 1923 para formar logo depois o grupo Oito Cotubas. De outro, China, Pixinguinha, Zezé, J. Ribas e Josué, que permaneceram sem dinheiro na Argentina e só puderam regressar com as passagens pagas pelo consulado do Brasil.

O fim d'Os Oito Batutas não desanimou Pixinguinha. Ele reagrupou os companheiros que ficaram e arregimentou outros músicos, num processo de ampliação de seu grupo, da Bi-Orquestra Oito Batutas, que estreou longa temporada no Rio em 24 de agosto de 1923, à Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, fundada em 1928, logo depois rebatizada como Orquestra Típica Oito Batutas. O jornalista e poeta Orestes Barbosa, apelidou-o em 1924 de "Pan Preto" num artigo laudatório no jornal *A Notícia*<sup>27</sup>. Como chefe de orquestra, arranjador, solista e compositor, destacou-se totalmente dos grupos que comandou. As gravações escassearam entre 1923 e 1928. Como compositor de revistas, assinou em 1924 a partitura de *Não te esqueças de mim*, de autoria do antigo ponto do Teatro São José, Manuel White, e Rubem Gil. A experiência teatral o levou a ser contratado em julho de 1926 como maestro e diretor musical da Companhia Negra de Revistas. O fox-trote *Palhaço*, da revista, alcançou sucesso na voz de Francisco Alves. Naquele ano, gravou com o Grupo dos Ases, para a Odeon, o choro *Tapa Buraco*. Em novembro desfez-se a Companhia Negra de Revistas. Parte do grupo viajou para São Paulo e fez

26. As gravações d'Os Oito Batutas em Buenos Aires foram relançadas em CD em 1991 pelo selo Revivendo de Curitiba (número de catálogo: RCVD-064).

27. Apud CABRAL, Sérgio. *Op. cit.*, p. 52.

temporada com a peça *Na penumbra*. Em São Paulo, no dia 5 de janeiro de 1927, durante a temporada, Pixinguinha casou-se com a estrela da companhia, Jandyra Aymoré, nome artístico de Albertina Nunes Pereira (1898-1972). Chamado para uma turnê pelo Sul, Pixinguinha formou o *jazz-band* Os Batutas em agosto de 1927. Entre seus integrantes estavam Donga (violão, banjo e cavaquinho). Quando estreava em Florianópolis, morreu China, aos 37 anos.

O aprofundamento da carreira aconteceu no ano seguinte. Pixinguinha assinou acordo com a gravadora Odeon como compositor, arranjador e instrumentista. Com diversas formações, gravou 30 discos em um ano. Retornou à ativa, apresentando-se com Os Batutas no elegante restaurante Assyrio. Em maio de 1928, ele e Donga fundaram a Orquestra Típica Pixinguinha-Donga para se apresentar na II Exposição de Automobilismo, Auto-Propulsão e Estradas de Rodagem do Rio de Janeiro. A orquestra, com 40 integrantes, vingou e começou a gravar pela Odeon, tendo Patrício Teixeira como cantor. Paralelamente, a Orquestra Oito Batutas também ia aos estúdios de gravação, agora equipados com microfones e alto-falantes. O primeiro disco desta saiu em setembro, com as músicas *Fraternidade*, tango, e *Teus Ciúmes*, samba, ambas de Pixinguinha<sup>28</sup>.

A segunda música era cantada por Benício Barbosa. A Orquestra Típica começou a gravar ao mesmo tempo. Entre os meses novembro e dezembro, saíram as duas composições mais famosas de Pixinguinha: os "choros"<sup>29</sup> *Lamentos*, lançado em novembro (no lado B, o samba *Amigo do Povo*, de Donga), e *Carinhoso*<sup>30</sup> (selo Parlophon). Esta música constava do lado B do disco que trazia também o maxixe *Não Diga Não* (Peri) e, apesar de Benício Barbosa aparecer no selo como cantor, foi executada exclusivamente pela orquestra e seu lançamento adiado para 1930. Os discos da orquestra foram considerados americanizados pelo crítico Cruz Cordeiro, da revista *Phono Arte*. Escreveu ele sobre *Lamentos e Amigo do Povo*: "A influência das melodias e mesmo do ritmo das músicas norte-americanas é nesses dois choros bem evidente. Esse fato nos causou sérias surpresas porquanto sabemos que os compositores são dois dos melhores autores da música típica nacional"<sup>31</sup>. Quando *Carinhoso* foi lançado, o crítico voltou à carga: "Parece que o nosso popular compositor anda muito influenciado pelo ritmo e pela melodia da música do jazz. É o que temos notado desde algum tempo, mais de uma vez. Nesse seu choro, cuja introdução é um verdadeiro fox-trote, apresenta em seu decorrer combinações da música popular yankee. Não nos agradou"<sup>32</sup>. Sérgio Cabral, bem como a maior parte dos estudiosos da música popular, considera a intervenção de Cruz Cordeiro como indigna de comentário. Mas a observação do

28. *Idem, ibidem*, p. 79. Discografia.

29. Para simplificar o uso dos termos musicais, as gravadoras começaram a usar a designação choro para tangos, polcas e sambas. Antes, choro era a formação instrumental.

30. *Carinhoso* viria a ganhar letra de Braguinha somente em 1937 para a gravação de sucesso do cantor Orlando Silva

31. CABRAL, Sérgio. *Op. cit.*, p. 57.

32. *Idem, ibidem*.

jornalista é pertinente. Para os padrões de audição do fim dos anos 20, a música de Pixinguinha soava americana. A cadência, a harmonização, a instrumentação baseada nas cordas e nos solos e o andamento em *Lamentos* e sobretudo em *Carinhoso* remetem ao fox-trote. Se mais tarde essas canções se tornaram clássicos brasileiros e emblemas da arte de seu autor, não quer dizer que não tenham sido efetivamente influenciadas pelo estilo americano. Alguns traços americanos se introjetaram na cultura brasileira sem que fossem notados. Pixinguinha era um exímio compositor de fox-trotes e incorporou elementos progressivos do fox-trote e do estilo *jazz-band* de New Orleans. Cruz Cordeiro tinha razão. Defender a brasilidade pura nessa fase da Orquestra Pixinguinha-Donga seria professar um nacionalismo doentio. Ainda mais americanizado e influenciado pelo *swing* foi o colega de Pixinguinha, considerado o maior de todos os maestros-arranjadores, autor da versão clássica do samba-emblema *Aquarela do Brasil*: Radamés Gnattali (1906-1988). O fenômeno importante desse momento está na aparição da escritura musical de Pixinguinha nos discos. Os arranjos se tornaram estruturalmente claros, a harmonização recebeu aportes modulatórios do jazz e o ritmo se suavizou, por força da moda da canção hollywoodiana. Em *Lamentos*, o fox-trote e o maxixe se juntam ao acompanhamento sincopado de Chiquinha Gonzaga e ao contraponto de Bach. O maestro formulava finalmente uma linguagem. Perfazia-se o período de formação e de descobertas. Contratado pela Victor em 1939, ele escreveu grandes arranjos para o período conhecido como “época áurea da MPB”<sup>33</sup>. Mas era um trabalho industrial. Tornou-se um profissional de orquestra popular. Nos anos 50, já como arranjador da Rádio Nacional, reiteraria os procedimentos. Iria se repetir e, em alguns casos, até regredir na orquestração, optando pela instrumentação simplificada de banda. É o caso da série *Orquestra Brasília*, coleção de 26 arranjos concluída pelo músico em 1948. Ao ser editada em disco em 1990 foi considerada uma espécie de soma de sua escritura musical<sup>34</sup>. Mas Pixinguinha parecia estar trabalhando a partir de uma formação de banda e não de um contingente orquestral quando escreveu esses arranjos. Não foi sem motivo que Radamés Gnattali, seu colega da Rádio Nacional na época, comentasse mais tarde: “Pixinguinha era bom mesmo como flautista e compositor. Seu estilo era mais antiquado, mais negócio de banda”<sup>35</sup>. Os arranjos da *Orquestra Brasília* são bem mais simples do que os deixados pelo autor para a Orquestra Típica e infinitamente menos ousados que os improvisos ao saxofone, celebrizados nas 34 gravações que realizou entre 1946 e 1951 com o flautista Benedito Lacerda (1903-1958) para a RCA Victor.

33. Foi o historiador Ary Vasconcelos que popularizou o conceito de “época de ouro”, inteiramente imaginário.

34. Doze arranjos da série *Orquestra Brasília* foram lançados em CD (Kuarup Discos) em 1990, com interpretação de orquestra arregimentada por Henrique Cazes. Cazes editou na mesma época a partitura. No texto do disco, Cazes afirma que a série “é o maior legado escrito do mestre Pixinguinha, e melhor reflexo de sua preferência dentro de sua própria obra”. Talvez fosse mais preciso dizer que a coleção é o maior legado escrito e publicado. Há cerca de 300 partituras inéditas de Pixinguinha, uma delas com o arranjo de 1928 para *Carinhoso*, muito mais elaborado do que o da *Orquestra Brasília*.

35. CABRAL, Sérgio. *Op. cit.*, nota 22, p. 156.

Por volta de 1944, dava adeus à flauta, ele que havia sido, nas palavras do jornalista musical Vagalume, "o homem da flauta mágica"<sup>36</sup>. Sérgio Cabral atribui a decisão do músico ao excesso de álcool, que lhe teria diminuído o fôlego e a precisão da embocadura necessária para o instrumento<sup>37</sup>. Na época, Pixinguinha justificou ao cronista Henrique Pongetti: "Um dia, cismeí que não tocava mais como queria. Comecei a ter medo na minha execução. Tempos depois, vi uma imagem de São Francisco de Assis falando aos peixes botando as cabecinhas fora das ondas para ouvir o santo. E pensei: 'Pixinga, você já tocou num navio e os peixes não botaram a cabecinha de fora. Você precisa aprender mais flauta, Pixinga!' Eu parei com medo de ficar doido"<sup>38</sup>. Dois anos mais tarde, Benedito Lacerda propôs-lhe a formação de uma dupla, em troca de que seu nome figurasse como autor de algumas músicas de Pixinguinha. O músico contou ao jornal *Diretrizes*: "O Benedito Lacerda me procurou para gravarmos umas músicas minhas. Só choros. Negócio mais ou menos grande. São 25 discos de uma só tacada e as condições são boas. Além disso, as edições das músicas. Ora, eu toco também clarinete e saxofone. Então combinamos que o flautista será o Lacerda"<sup>39</sup>.

Nessas gravações, o músico consegue resumir sua arte contrapontística. Mais do que orquestrador, Pixinguinha se revelou um arranjador-improvisador. No tumulto da hora, foi capaz de inventar seus melhores contrapontos e lances de instrumentação. Diferentemente de um músico de jazz, que improvisa sob uma base plana, melódica, Pixinguinha criou um estilo de improvisação contrapontística, que considera simultaneamente a harmonia e a articulação melódica. Tudo isso está nas sessões com Lacerda.

O final da vida artística de Pixinguinha venceu-se pelo regresso ao passado. Formou o Grupo da Velha Guarda e se apresentou em diversos festivais do gênero, gravando LPs com os velhos companheiros de pagode e choro. Mas a qualidade já não era a mesma. Os músicos, envelhecidos, tocavam de uma maneira negligente. Mas Pixinguinha não desistiu. Em 1962, compôs a trilha do filme *Sol sobre a lama*, de Alex Viany. Escreveu as orquestrações e fez canções em parceria com Vinicius de Moraes, como *Samba Fúnebre*, *Iemanjá* e *Mundo Melhor*. Apesar de idoso, nunca se retirou de cena. Em 1970, escreveu os longos improvisos que costumava tocar quando executava o choro *Urubu*, para integrarem o disco *Som Pixinguinha*, lançado em 1970. O executante dos improvisos foi o flautista Altamiro Carrilho. Seu derradeiro arranjo aconteceu para um disco do cantor Fábio de Oliveira, gravado em abril de 1970 na gravadora Codil. Oliveira interpretou os arranjos para as músicas

36. GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na Roda do Samba*. (1.ed: 1933). 2. ed. Rio de Janeiro, Funarte, 1978. p. 92. Afirma Vagalume: "É realmente um grande músico e musicista - o discípulo do inolvidável Irineu de Almeida. Quisesse ele trabalhar com a inspiração que tem, seria o substituto de Paulino do Sacramento, que foi quem mais produziu nestes último 20 anos. Mas, se Pixinguinha é bom flautista, é melhor flauteador... Quisesse ele - seria Sua Majestade Rei do Samba".

37. CABRAL, Sérgio. *Op. cit.*, p. 67.

38. *Idem, ibidem*.

39. *Idem, ibidem*.

*Eu Disse a Ela* (letra de Antonio Vaz) e *Paraíso de Nós Dois* (Fábio de Oliveira), ambas de Pixinguinha.

A esposa do músico morreu em 1972. Ele adoeceu e veio a falecer às 17h50 do dia 17 de fevereiro de 1973, segunda-feira de Carnaval, na Igreja Nossa Senhora da Paz, no bairro de Ipanema, Rio de Janeiro, enquanto esperava pela chegada de seu afilhado, Rodrigo Souza Lima, filho de um deputado mineiro, amigo da família. Suas últimas palavras, lembradas pelos amigos e parentes, foi um comentário impaciente: "Acho que não vou escrever meu nome direito. Estou me sentindo mal"<sup>40</sup>. *Causa mortis* mencionada na certidão de óbito do músico, assinado pelo dr. Helder Machado Pauperio: "Arteriosclerose, miocardiosclerose, rotura de aneurisma da aorta abdominal"<sup>41</sup>.

O legado de Pixinguinha músico ainda não foi inteiramente compreendido e não há uma edição crítica de suas partituras, a maior parte delas inédita, sob a guarda de seu filho adotivo, Alfredo da Rocha Vianna Neto. São 326 peças, entre valsas, xotes, sambas, baião, batucada, polca, canção, marcha. Pixinguinha praticou quase todos os gêneros da música brasileira, sempre com entusiasmo e virtuosismo. Foi um melodista extraordinário, capaz de somar ao ambiente tonal do choro as modulações do jazz e da música erudita. Como orquestrador, ouviu a intuição. Não teve condições de progredir ou de estudar teoria musical. Ainda assim, obteve resultados importantes para o arranjo tipicamente brasileiro.

Sua grande contribuição reside no improviso contrapontístico. Esse aspecto é discutido pelo compositor Brasília Itiberê numa crônica de jornal publicada em 1962 e reeditada sob a forma de livro na coletânea *Manguieira Montmatre e Outras Favelas*<sup>42</sup>. Está escrita na forma de um diálogo entre um estudante e um professor, no caso o próprio Brasília. Ele aconselha ao jovem o estudo de Bach e Pixinguinha:

"Pixinguinha não é um músico popular, na acepção rigorosa do vocábulo. Ele é, como Nazareth, uma espécie de elo, ou de transição, entre a música popular e a música chamada erudita. Tendo nascido e vivido sempre aqui no Rio, representa a culminância desse fenômeno da música popular carioca: sua arte é cristalização e beleza pura, inteiramente impermeável às más influências, nacionais ou estrangeiras. Não se enquadrando no âmbito da música erudita, atinge momentos geniais de transcendência ou de transfiguração folclórica".

Assim, Pixinguinha, na visão de Itiberê, era um mestre intuitivo do contraponto e neste aspecto se diferenciou de seus antecessores.

"Pixinguinha não é um inovador absoluto. Provém diretamente da velha e boa linguagem dos chorões do começo do século: Calado, Viriato, Anacleto e outros. Difere deles apenas na qualidade do talento, ou antes, no ponto de genialidade que ilumina

40. *Idem*, nota 22, p. 126.

41. *Idem*, p. 184.

42. ITIBERÊ, Brasília. *Manguieira, Montmartre e outras favelas*. Rio de Janeiro. São José, 1970, p. 235.

toda a sua criação musical – desde a inventiva melódica até os processos técnicos que utiliza: imitações, progressões, simples contraponto, até a polifonia. Isso é consequência de uma formação musical em ambiente propício, onde todos eram músicos – o pai o irmão, e os inúmeros amigos que se reuniam para tocar em conjunto. Quase diria conjunto de câmara, não fosse o caráter de improvisado do choro que, como o jazz, é uma eterna improvisação”<sup>43</sup>.

Para Itiberê, o contraponto lhe surgiu por prazer e necessidade.

“Não sei por que, houve um momento de sua vida que resolveu trocar a flauta pelo saxofone. Então, a necessidade, ou melhor, o prazer de improvisar, acompanhando os instrumentos solistas, impeliu-o a aperfeiçoar e a requintar o contraponto. A nossa musicologia não cogitou ainda de estudar esse contraponto, nem ao menos, que eu saiba, já se fez menção à sua existência. Pois, a meu ver, do ponto de vista técnico, ele é um dos elementos mais complexos e de maiores consequências estéticas que existe na música popular brasileira”<sup>44</sup>.

De fato, a arte do contraponto não escrito do Pixinguinha improvisador não encontra similar em toda a música popular. Nas gravações que deixou, existe a base para uma nova escola musical. O material contrapontístico e melódico do compositor teria gerado sucessores. No entanto, a envergadura artística e a longevidade do músico não permitiram a construção de uma escola “pixinguiniana”. Como certas árvores, os grandes talentos criam em torno de si uma área de esterilidade. Foi assim com Pixinguinha. O fio da sua meada se extraviou no decorrer da história, sem que ninguém quisesse apanhá-lo. O motivo pode ser banal. Pixinguinha não fez questão de publicar suas partituras. Preferiu o disco e o improvisado ao pentagrama.

#### PIXINGUINHA, THE BRAZILIAN POPULAR MUSIC QUINTESSENCE

**ABSTRACT:** The work of the composer, arranger and composer Pixinguinha is one of the most important to the Brazilian popular music progress during this century. The Pixinguinha's quality of contrapunctual improvisation and his productivity (2.000 titles) place him on the top of the popular music tradition. Pixinguinha occupies a single place in the MPB history: a popular instrumentist who reached the status of conductor, arranger and composer, besides the invention of a style of improvisation. It is amazing Pixinguinha didn't let followers or disciples. He didn't even create a school. The purpose of the article is to understand this fact by linking life and work, and vice versa.

**KEYWORDS:** Brazilian Popular Music History; choro; jazz influence; improvisation; spontaneous counterpoint; Rio de Janeiro; Carnival; expansion of Brazilian music abroad. Villa-Lobos; Donga; Sinhô; Oito Batutas.

43. *Idem, ibidem.*

44. *Idem, ibidem.*