

Considerações gerais sobre a obra de K-ximbinho: análise, classificação e legitimação

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Pablo Garcia da Costa
Universidade Estadual do Ceará – pgcosta@gmail.com

Resumo: O presente trabalho está centrado na discussão sobre alguns objetivos que acredito ter alcançado por meio de análises sobre a obra, trajetória e discurso de K-ximbinho ao longo de sua carreira como compositor, arranjador e músico profissional, na cidade do Rio de Janeiro entre as décadas de 1940 e 1970. Dão suporte a esse trabalho depoimentos de K-ximbinho e suporte teórico sobre prática profissional, significado, gênero segundo Kallberg (1988) e tradição, inovação e adaptação segundo Garcia Canclini (2001, 2007).

Palavras Chave: K-ximbinho, adaptação profissional, inovação, choro, jazz.

General considerations about the music of K-Ximbinho: analysis, classification and legitimation

Abstract: The present work is focused on the discussion of some goals that I believe have achieved through analysis of the work, history, and speech-K Ximbinho throughout his career as a composer, arranger and professional musician in the city of Rio de Janeiro between the 1940s and 1970s. Support this work testimonials from K-Ximbinho and theoretical support for professional, meaning, genre, practice according Kallberg (1988) and tradition, innovation and adaptation according to Garcia Canclini (2001, 2007).

Key words: K-Ximbinho, professional adaptation, innovation, choro, jazz.

Conforme citado em pesquisa anterior (COSTA, 2009), outros trabalhos foram feitos sobre as músicas de K-ximbinho com o objetivo de identificar e explicitar os elementos do *jazz* e do *blues* na obra do compositor somados aos elementos do samba e do choro. Os objetivos de Valente (2007) e Fabris (2005) trazem resultados para o estudo da *performance* sobre a prática musical ao longo da história da música brasileira, contudo pretendi, paralelamente refletir sobre os significados e contextos que permitem o desenvolvimento das práticas e organização de saberes musicais e extra-musicais pelos arranjadores, instrumentistas e compositores citados pelo compositor em questão. As idéias e práticas de K-ximbinho adquirem outra dimensão de análise quando os elementos listados na partitura se aliam aos seus depoimentos e permitem maior entendimento sobre processos de mistura que não se dão apenas pela manipulação de materiais, mas também pelo jogo de articulações que regem estilos, gêneros e práticas musicais por seus membros e conseqüentes transformações.

K-ximbinho, por meio de depoimentos, discute improvisação musical com termos distintos, além de elementos teóricos musicais específicos. Improvisar ou ter

“bossa” seriam a mesma coisa, revelavam um músico que reinterpretava uma música, dando-lhe outra execução adicionada de novas notas e variações rítmicas sobre o tema original. K-ximbinho, também se refere a essa habilidade do instrumentista para reinterpretar ou mesmo improvisar sobre um tema musical, como “bossa”.

Paulo Moura – Agora, dos solistas de choro consagrados, os compositores... quais são as características, aquelas que características da interpretação do choro, gostaria que você dissesse quais as que você não gosta e quais as que você gosta.

K-ximbinho – Eu gosto é do chorista que apresenta em primeiro lugar a melodia, mas dentro dessa apresentação, a primeira vez pra nós músicos, e sabemos que tem a primeira vez, segunda vez, aquela casa que vem e determina... que na primeira vez, mesmo dentro da melodia pura ele demonstrasse um pouco de colorido, um pouco de bossa, a fim de não ficar tão restrito a execução melódica do choro, dentro da melodia. Porque todo mundo os choros que saem nas gravações quase que diariamente. Então, ao executar, pra mim o melhor solista é aquele que apresenta dentro da melodia já conhecida por todos um pouquinho de bossa, [...] Agora, que na volta... to falando pra quem conhece música, na volta, depois de tocar a melodia ele tocasse inteiramente dentro daquele tema em forma de bossa[...]Na terceira vez ele voltaria a tocar a melodia direitinho. Isso é que eu acho que deva ser executado, em qualquer música popular. Dentro do chorinho também. (K-XIMBINHO, 1980a)

Ainda que indagado sobre a origem da palavra *bossa*, não sabendo ao certo como justificar seu uso e o que significa, K-ximbinho volta a usá-la para identificar músicos e formas distintas de tocar do choro, que considera tradicional, além do possível conhecimento musical do ouvinte no que diz respeito à musicalidade e rítmica de determinado repertório, estabelecendo uma relação entre músico e ouvinte pela *performance* musical.

[...] porque isso faz parte até do ensinamento ao público em geral, dessa forma de tocar em bossa. Porque não é só o músico, que conhece o instrumento, que conhece a bossa. O povo que gosta de chorinho, vamos dizer, os ouvintes de choro, eles se cantarem o chorinho nosso, eles são capazes também, mesmo não sendo músicos de introduzir uma bossa à moda deles e tudo. Eles gostam de escutar isso e gostam até de cantar dentro dessa bossa. Porque daria mais chances ao conhecimento musical inclusive, porque é um conhecimento musical a bossa dentro da melodia, a improvisação. [...] e o povo não iria perder o fio melódico, a linha melódica que já escutou na primeira vez. Pelo contrário, ia bater palmas, ia gostar. (K-XIMBINHO, 1980a)

O compositor discute sobre as características de um bom solista e possíveis contribuições para a peça a ser tocada. Interpretar, reinterpretar, adicionar bossas, improvisar, todas essas ações de *performance* por vezes parecem se confundir, quando o elemento principal que as define é a variação ou reelaboração do tema original.

A reflexão sobre a possibilidade de discutir a obra de K-ximbinho, sobre seus processos composicionais nos levará a discutir o papel que Zé Bodega¹ exerce como intérprete, solista e improvisador das músicas de K-ximbinho além do próprio compositor atuando também como solista.

Zé Bodega, segundo o compositor, era hábil para executar improvisar e interpretar choros, tocando saxofone. A admiração e amizade renderam homenagem em música, quando no ano de 1953 K-ximbinho compôs a peça K-ximbodega. Em dois depoimentos de K-ximbinho, podemos verificar que o compositor não escondia sua admiração pelas habilidades musicais do amigo e colega de Orquestra Tabajara.

Zé Bodega era um monstro em seu instrumento. [...] Em 1978, ao enumerar os grandes instrumentistas brasileiros vivos, em sua opinião, cada qual numa especialidade, falou do bandolim de Del Rian [...], do cavaquinho e do violão de Neco, [...]. Na hora de enumerar as palhetas, não vacilou: – o melhor sax? – Zé Bodega; – o melhor clarinete? – Zé Bodega; – a melhor flauta? – Zé Bodega. (MÁXIMO, 1981)

K-ximbinho - é uma questão de competição, jogar um ou outro. Eu digo o seguinte, todos são bons, cada um no seu estilo, todos são bons. O Zé Bodega é uma coisa extraordinária, é grande improvisador [...]. (K-XIMBINHO, 1975)

A opinião de K-ximbinho sobre como um bom músico deve improvisar e interpretar um choro traz à tona a questão sobre o papel criativo de Zé Bodega ao tocar as músicas do compositor. Sob o ponto de vista técnico, Zé Bodega seria capaz de tocar os temas e solos nas músicas de K-ximbinho, mas a questão está na relação compositor e intérprete; o compositor ao mesmo tempo em que exige dos músicos em geral a apresentação de algo particular e criativo na música que interpretam, improvisando, também parece reconhecer essa habilidade especificamente em Zé Bodega.

K-ximbinho atesta que o Rio de Janeiro² era o lugar com viabilidade para trabalhar com o gênero musical *jazz*, sem se desligar dos ritmos brasileiros, atento principalmente à possibilidade de aprender, paralela à oportunidade de trabalho. Em um rápido resumo o compositor lista os locais e grupos que trabalhou e que considera significativos em sua trajetória na cidade.

K-ximbinho - E no Rio de Janeiro, a orquestra de Fon-fon foi onde eu encontrei mais campo para essa coisa, me senti mais a vontade, dado a competência do maestro Fon-fon, Otaviano Romero. Em seguida com a ida do Severino Araújo pra lá eu ingressei, reingressei na orquestra a convite dele, tive a oportunidade de ficar até 1949, fiz uma viagem, na volta fui pra [rádio] Mayrink Veiga, de lá fui pra Nacional onde passei 10 anos, depois fui transferido para o serviço público, que hoje me acho ainda na Rádio MEC, rádio do ministério da educação, pertencente [k-ximbinho] à orquestra sinfônica e na TV Globo também. São essas as minhas atividades profissionais no Rio de Janeiro e particularmente eu

tenho lá alguns alunos que oriento sobre orquestrações, alunos profissionais, alunos que já tem alguma tarimba e que não tem o devido conhecimento escolástico referente à orquestração moderna, essa coisa toda. Eu conheço o material graças a um professor alemão, professor Koellreutter, conhecido, esse é um tanto. Eu aproveitei com vários colegas que estudaram com ele, o Severino, vários outros. (K-XIMBINHO, 1975)

Percebe-se que o compositor deixa claro seu interesse pelo *jazz*, mas tocar saxofone, além do clarinete, lhe permitiu outras oportunidades. Desde a participação na Orquestra Tabajara, recém saída do Nordeste brasileiro, gravações de discos diversos, como também na orquestra da Rádio Nacional.

A relação com outros gêneros musicais levanta a discussão sobre a versatilidade do músico instrumentista que precisa ganhar dinheiro e aprende a se adaptar em ambientes diversos para garantir postos de trabalho. A escolha do instrumento musical faz parte desses eventos e o saxofone na vida de K-ximbinho aparece exclusivamente para atender a demandas específicas.

Lílian – Mas o Sr. tocava que instrumento?

K-ximbinho – Sempre clarinete, lá na Orquestra Tabajara é que eu passei a tocar saxofone também. Porque nas orquestras de dança os clarinetistas têm que tocar saxofone e vice-versa, porque são instrumentos de palheta, e que os dois instrumentos são necessários na orquestra... orquestra de dança folclórica e orquestra de dança moderna. Então dessa época pra cá eu passei a tocar dois instrumentos, saxofone e clarinete. (K-XIMBINHO, 1980b)

Daí surge a noção de influência que K-ximbinho, embora relativize, admite que há uma transformação na sua prática e nas composições pela presença dos elementos do *jazz*. Essa influência será pensada pelo compositor como a utilização consciente dos elementos do *jazz* junto aos elementos do choro e do samba, como se pudesse escolher quando e como utilizar ou não cada informação.

Paulo Moura – [...] em que época você começou a se interessar por *jazz* e como você consegue, mesmo gostando de *jazz*, desenvolver um outro lado que é a sua composição e a interpretação da música brasileira.

K-ximbinho – Nesse caso o chorinho né? [...] O chorinho me despertou a atenção muito cedo. Junto ao choro, pelas músicas... pelas linhas melódicas que eu tenho demonstrado, apresentado ao compor... não é que tenha influência jazzística, eu num acho que haja influência, eu acho o desenvolvimento... eu acho... a música tem sido desenvolvida na proporção que anos vão passando. [...] À proporção que o tempo vai passando a linha melódica atualiza-se. Há choros atuais em que a melodia, eu acho, está de acordo com a época. (K-XIMBINHO, 1980a)

Sobre a questão da influência, é preciso que busquemos entender como o contexto em que se inseria K-ximbinho interferia em sua música e considerar uma série de fatores

que vão, desde os ambientes de trabalho, grupos musicais, músicos com quem trocava informações até a música e determinantes comerciais que vigoravam na época. Segundo Kallberg (1988) um sistema social tem grande influência nos gêneros e obras que vão sendo escritas e a instituição em que um gênero parece ter sido influenciado, ajuda a distinguir um gênero do outro. Desse modo a designação do gênero se resume pela esfera social na qual uma obra está inserida.

Estas normas mediadas entre as intenções do compositor e as expectativas do grupo social a quem o gênero são direcionadas. O peso relativo das características individuais que determinam um gênero assim como o significado relativo do conceito do gênero próprio varia sobre o tempo. (KALLBERG, 1988, p. 241)

Envolto por diversas informações e protagonista do mercado da música de entretenimento, K-ximbinho na maioria dos depoimentos esclarece que gostaria de poder tocar mais por prazer do que por dinheiro. Esse discurso parece se alinhar com um compositor que está vendo outras tendências musicais e gêneros se sobressaindo no rádio.

Aqui se faz referência ao fato das entrevistas produzidas pela Rádio MEC no ano de 1980 (K-XIMBINHO, 1980a, 1980b) coincidirem com a época em que faleceu K-ximbinho, por tanto muitas das críticas e posicionamentos diante das mudanças que o mercado musical sofria estavam relacionadas ao encerramento das atividades artísticas do compositor e instrumentista que também escolhia se retirar desse cenário.

O processo de globalização cultural pode ser observado de duas formas segundo reflexões de K-ximbinho: primeiro a questão da presença da Cultura dos Estados Unidos durante as décadas de grande atuação do compositor, entre 1940 e 1960, segundo, o final de sua carreira com a indústria musical de massa agora envolvida com outro produto comercial pela presença do rock e de instrumentos eletrônicos.

O primeiro período é tratado como o ponto em que K-ximbinho se vê inserido nesse processo de entrada da cultura de outro país e considera que esses elementos, frutos do processo globalizador cultural, político e econômico, permitiriam que gênero musical, instrumentistas e arranjadores se transformassem. Mas nesse período já se verifica uma tendência de muitos em praticar um mesmo formato a fim de abarcar um mercado de consumo de música pelas elites do Rio de Janeiro. Em meio à homogeneização surgem personagens que, intencionalmente e por impulso criativo buscam se ressignificar³. Essa é a forma que encontram para se destacar, permitindo que a diversidade se perceba e se reconheça. Reforço essa observação corroborado pela análise de Garcia Canclini (2001)

quando revela que adaptações partem de modo planejado ou não e do impulso criativo, num processo de reconversão de patrimônios.

A veces esto ocurre de modo no planeado, o es resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No sólo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico. Se busca “reconvertir” un patrimonio (una fábrica, una capacitación profesional, un conjunto de saberes y técnicas) para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado. Aclaremos el significado cultural de reconversión: se utiliza este término para explicar las estrategias mediante las cuales un pintor se convierte en diseñador, o las burguesías nacionales adquieren los idiomas y otras competencias necesarias para reinvertir sus capitales económicos y simbólicos en circuitos transnacionales. (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 10)

Há uma quebra de barreira permitida pela assimilação de outro idioma, que é vista pelo compositor já sobre suas músicas, comparadas a iniciativas semelhantes em outros países.

Eu não quero me colocar na posição de um compositor de valor! Absolutamente! Mas eu sinto aqui que aquilo que eu apresento atualmente, para o nosso estilo brasileiro é compatível à música internacional. Por exemplo, se os franceses compõem uma melodia muito distante de *La Vie En Rose*, eu também procuro me distanciar de Sonoroso, Sonhando... As músicas francesas atuais são lindas de acordo com a época. Então eu procuro, não propositadamente, é espontâneo, me vem à mente, na hora, uma composição de acordo com a época brasileira atual e talvez até por coincidência ela se compatibilize ou se atualize tanto quanto a música estrangeira; americana, francesa, alemã ou argentina. Os argentinos mesmo têm *La Cumparsita*, mas um compositor atual tem outro sentido melódico. (K-XIMBINHO, 1980a)

Ainda sobre globalização, o segundo período está relacionado com outro processo de produção e comercialização da música de massa, também se caracteriza por um processo modernizador, agora pelo *Rock*.

K-ximbinho argumenta sobre tocar *Rock*, mas sob a condição de que os elementos do *jazz* e do *blues* emprestavam qualidade ao gênero em questão. As variações do gênero e a prática pelos ingleses, segundo o compositor, descaracterizavam o *rock* pela perda de elementos fundamentais, no caso a *blue note*.

[40'23"] - **Lilian** – mas então o Sr. chegou a tocar rock?

K-ximbinho – ah sim, a pergunta! Sim, porque até pouco tempo eu toquei, hoje é porque, agora, hoje em dia eu nem quero mais, eu to fugindo da atividade, mas fui obrigado a tocar rock pelo seguinte, dentro do ritmo popular surge um rock, então tem um solo, aquele solo dentro do rock, a diferença é pouca, a gente dá um, por exemplo, um fraseado, introduz um fraseado meio jazz meio rock e dá tudo certo. (K-XIMBINHO, 1980b)

Mas K-ximbinho não se vê mais compatível com esse período. Nesse ponto, dois depoimentos do compositor são muito semelhantes, mas se associam com questões

bem diferentes. Na mesma entrevista de 1980, primeiro diz a Paulo Moura sobre seus choros produzidos entre 1940 e 1960:

[...] eu acho o desenvolvimento [...] a música tem sido desenvolvida na proporção que anos vão passando. Por exemplo: há choros em que a linha melódica, choros de minha autoria que são de acordo com aquela época passada; Sonoroso, Sonhando, Mais Uma Vez, Sempre e outros mais. À proporção que o tempo vai passando a linha melódica atualiza-se. [...] Eu acho que, por exemplo, uma das composições minhas, Velhos Companheiros, que não tem influência jazzística, não, apenas evolução, mas o samba tá presente, o ritmo sincopado tá presente... o samba que eu digo como base. Então essa melodia é samba atualizado, é choro atualizado. (K-XIMBINHO, 1980a)

Em seguida diz à Lílian Zaremba sobre a tendência de consumir agora rock e a presença de instrumentos eletrônicos:

Porém eu não sou muito favorável a esses sintetizadores. [...] Esses instrumentos elétricos, órgão elétrico, não têm aquela pureza. Uma guitarra tocada sem auxílio eletrônico, pura, sim, tem muito mais valor. Pra mim tem muito mais valor. Mas temos que acompanhar a época, temos que aceitar. Porém gosto mais dos instrumentos tocados, soprados. [...] Pra mim num dá, porque aquilo já tirou a pureza, eu fico meio afastado. Cheguei a tocar rock. (K-XIMBINHO, 1980b)

Esses dois depoimentos revelam atitudes diferentes do compositor sobre processos semelhantes de mudança. A questão é que K-ximbinho agora se vê tradicional segundo um novo contexto de modernização e inovação, por isso se exclui desse processo, mas não o nega. Outra estratégia para entrar e sair da modernidade, segundo Garcia Canclini (2001). Então a noção de modernidade está relacionada ao contexto em que determinado elemento se encontra.

O novo ou o moderno, no caso de K-ximbinho, seriam as palavras que anunciariam um processo e intenção de mudança. Não se pretendia criar um *jazz* brasileiro, mas sim inovar o choro e o que hoje temos paralelo aos dois gêneros, chamado de música instrumental brasileira. Essa inovação do choro se fazia pela utilização de elementos claramente definidos por K-ximbinho; o ritmo e instrumentos do choro manteriam a noção de música brasileira e o *jazz* garantia a representação fiel da cultura dos Estados Unidos.

Conclui-se que essas misturas ou resultados musicais não podem ser chamados de híbridos, nem especificamente de uma coisa nova. Agora, conforme, verificado em alguns discos⁴, aquelas arestas perceptíveis ou mal aparadas do *jazz* e da música brasileira, que antes precisavam de destaque e identificação para deixar claro o que ali se ouvia, agora se assemelham com a classificação de Garcia Canclini (2001, 2007); estruturas e práticas discretas que surgem da reconversão de recursos anteriores em novos contextos por meio de utilização produtiva.

Referências

- COSTA. “Modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional”: tradição e inovação em K-ximbinho (Sebastião Barros) . 132 p. Dissertação (Mestrado em Música em Contexto) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- FABRIS, Bernardo. Catita De K-Ximbinho e A Interpretação do Saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz. (Artigo de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?”. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. México, 2002. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 21 nov. 2007.
- _____, Néstor. Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- KALLBERG, Jeffrey. The rethoric of genre: Chopin’s Nocturne in G minor. 19th Century Music, vol. 11 no. 3. 1988. p. 238-261.
- K-XIMBINHO. Choros de K-ximbinho: para clarinete, piston ou sax tenor e sax alto. Músicas de K-ximbinho. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, [1956?]
- _____. Fundação José Augusto, Natal, RN. 3 fev. 1975. Entrevista concedida a Tarcísio Gurgel e demais entrevistadores. (CD)
- _____. Produção para a série radiofônica Chorinhos e Chorões - Rádio MEC. Redação e produção Lilian Zaremba, abril de 1980a, Tijuca, RJ. Entrevista concedida a Paulo Moura. (CD)
- _____. Produção para a série radiofônica Chorinhos e Chorões - Rádio MEC. Redação e produção Lilian Zaremba, abril de 1980b, Tijuca, RJ. Entrevista concedida a Lilian Zaremba. (CD)
- _____. In: Saudades de um clarinete. São Paulo: Estúdio Eldorado: 50.81.0387 (LP de vinil 33 RPM, contracapa) 1980. Entrevista a Paulo Moura.
- MÁXIMO, João. *Saudades de Um Clarinete, Lembranças de Um Chorão*. In: Jornal do Brasil, 14/09/1981
- SARAIVA, Joana Martins. A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. 109 p. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- VALENTE, P. V. Horizontalidade e Verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. Dissertação de mestrado. Programa de Processos de Criação Musical, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2009.

¹ Recomenda-se o trabalho de Fabris (2005) sobre o choro Catita de K-ximbinho no que diz respeito a alguns elementos do *jazz* presente na improvisação e interpretação do saxofonista Zé Bodega.

² Especificamente entre as décadas de 1940 e 1950, período em que K-ximbinho, recém chegado do Nordeste, trabalhava como músico, compositor e arranjador em bandas, rádios e casas de espetáculo.

³ O trabalho de Saraiva (2007) descreve alguns músicos e traz reflexão sobre como o discurso de cada um sugeria um processo de mudança para a música brasileira, especialmente o samba, numa proposta de associação com outros gêneros, gerando uma quantidade de nomes compostos, na tentativa de definir algo novo, como samba-jazz, dentre outros.

⁴ Os discos em questão podem ser consultados em Costa (2009) e não foram descritos explicitamente aqui, por não ser o objetivo desse trabalho.