

“Vou Vivendo” e aprendendo: a improvisação de Pixinguinha no regional de Benedito Lacerda

José de Geus
Universidade Federal de Goiás
josegeus@hotmail.com

Resumo:

Através de uma breve contextualização histórico-teórica e da transcrição e análise da gravação do choro *Vou Vivendo*, de autoria de Pixinguinha e Benedito Lacerda, busca-se apontar alguns procedimentos utilizados na improvisação no gênero choro enfatizando a prática do contraponto executado por Pixinguinha ao saxofone tenor. Toma-se como referencial as linhas melódicas e os aspectos da execução do saxofone a partir da longa experiência prática de Pixinguinha na execução da flauta transversal, não seguindo, portanto as escolas de performance saxofônica.

Palavras-chave: Pixinguinha; Choro; Improvisação; Contraponto; Saxofone.

Contextualizando a improvisação no Choro

O choro consolida-se enquanto gênero musical a partir de gradativas transformações de uma concepção de sonoridade e interpretação musical “européia” e da assimilação e incorporação de padrões composicionais de estrutura e forma. Foi sendo recriado aos poucos tendo em vista todo um contexto de relações sócio-culturais somado a atuação musical de várias gerações de compositores e intérpretes. Desde os anos finais do século XIX, apresenta como característica marcante a informalidade e a oralidade, tendo a improvisação como base de sua prática interpretativa, que pode ser definida como:

A criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Pode significar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou o ajuste de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro desses limites”, ou ainda estar ligada à idéia de “retorno a uma forma mais espontânea de realização musical, em que membros diferentes de um conjunto respondem ao que outros intérpretes estão tocando”. (Sadie, 1994, p. 450).

Com o passar das décadas, ocorrem transformações na concepção interpretativa, onde a improvisação passa a constituir-se de uma prática obrigatória e imprescindível durante a Era do Rádio (1930-1945), envolvendo questões de ordem financeira, diretamente vinculada a necessidade de funcionamento e sobrevivência das emissoras. Tabora (1995) afirma que nos procedimentos de gravação não havia tempo nem dinheiro para ensaios ou confecção de partituras, apoiando-se muito na experiência prática dos acurados ouvidos dos músicos

Dentro desse contexto, tem-se a figura do instrumentista como sendo um improvisador, um compositor e um intérprete, cuja prática é fundamentada segundo sua experiência musical e personalidade individual, somado a capacidade de assimilação dos padrões estéticos do gênero, determinantes na escolha dos padrões e diretrizes de interpretação onde a improvisação se manifesta em vários níveis, estando diretamente vinculada a características de embelezamento, articulação, dinâmica, fluidez de tempo entre os músicos do grupo (swing), arranjo, linhas do baixo (denominadas de “baixaria”) e criação de novas linhas melódicas (podendo ser definida como uma forma de contraponto). O objetivo deste trabalho é exatamente apontar os procedimentos empregados por Pixinguinha ao tocar saxofone na peça *Vou vivendo*, no que diz respeito à criação de linhas melódicas simultâneas e, portanto, em contraponto à melodia principal. No entanto, vale ressaltar que os diferentes níveis de improvisação não são totalmente manifestados nas gravações correspondentes a fase mecânica da indústria fonográfica no Brasil, período que estende de 1902 a 1920. Cazes (2005) afirma que:

Uma audição atenta às gravações de choro da fase mecânica surpreende por aspectos como a quase total falta de improvisação. Muitas vezes a mesma parte de uma música é repetida quatro a cinco vezes sem nenhuma alteração. Só dá para sentir o calor da improvisação quando toca o Pixinguinha, com ele tudo é mais vivo, mais alegre, mais rítmico. (Cazes, 2005, p. 44)

Em virtude disso, nota-se que a importância do duo Benedito Lacerda e Pixinguinha remete principalmente à atuação de Pixinguinha enquanto improvisador onde, além de influenciar de maneira direta os músicos integrantes do Regional e Benedito Lacerda, possibilitou a materialização da prática da improvisação contrapontística, proveniente dos conhecimentos adquiridos junto a seu professor Irineu de Almeida (1890-1916).

Sistematizando a improvisação contrapontística

Na tentativa de entender os procedimentos adotados por Pixinguinha em seus improvisos, este trabalho tem como foco a análise do choro *Vou Vivendo*, gravado em 1946 e reproduzido no CD pela BMG de 2004, tendo como formação instrumental violão (Meira), violão de sete cordas (Dino 7 Cordas), cavaquinho (Canhoto), pandeiro (Popeye), flauta (Benedito Lacerda) e saxofone (Pixinguinha).

Via de regra, o choro apresenta-se estruturado na forma *rondó*, uma das mais antigas formas de estrutura do discurso musical originada no período denominado *Ars Nova*, na Idade Média. Nota-se que essa forma foi incorporada ao choro em consequência da herança das danças de salão oriundas das cortes européias do século XVIII destacando-se entre elas a polca. Em linhas gerais, esse processo composicional constitui-se basicamente de uma parte principal (A) (também chamada de refrão) que é retomada após intervenções contrastantes de outras partes (B e C)

No entanto, a gravação do choro *Vou Vivendo* apresenta-se sem a repetição da primeira exposição da parte A estruturada da seguinte maneira:

A ||: B :|| A ||: C :|| A

Portanto, percebe-se que, de maneira diferente da estrutura típica da forma *rondó*, esta peça em específico não apresenta todas as repetições da seção A ou refrão, o que diminui a sua presença e ênfase na obra como um todo. Quanto à relação das tonalidades estabelecida entre as partes A, B e C, tem-se:

- A – Fá Maior (Tom Principal)
- B – Ré menor (Relativo menor)
- C – Si Bemol (Tom da subdominante)

Em termos de estruturação de cada uma das partes do choro *Vou vivendo*, compõe-se de um tema e duas respostas, que podem ser suspensiva (que conduz até o acorde de V7) ou conclusiva (que conduz a tônica). Na minha transcrição em forma de grade, a linha melódica do saxofone tenor está em som real, ou seja, escrita na clave de fá e sem transposição, visando uma visualização mais nítida das duas linhas melódicas (flauta transversal e sax tenor) em relação à harmonia.

Contando as partes A, B e C, apresentam-se três temas e seis respostas (três suspensivas e três conclusivas). Exemplificando essa relação através da parte A, tem-se:

Tema: (4 compassos)

The musical score for the 'Tema' of 'Vou Vivendo' is presented in a three-staff format. The top staff is for Flute (treble clef), the middle for Tenor Sax (bass clef), and the bottom for Harmonia (chords). The time signature is 2/4. The Flute part begins with a box labeled 'A1' and 'Tema'. The Tenor Sax part includes fingering and dynamics: '3 np 1', 'aprox. diat. np 5 3', and '5'. The Harmonia part shows chords: F, Gm, A7, Dm, and A7.

Resposta Suspensiva: (4 compassos)

Resposta Suspensiva

Tema: (4 compassos) Re-exposto em tonalidade menor somente na parte A. Em B e C ocorre reprodução fiel.

Tema

Resposta Conclusiva: (4 compassos)

Resposta Conclusiva

Fig. 1 – Tema e respostas da parte A do choro “Vou Vivendo”

Analisando a construção melódica das três partes (A, B e C), são encontrados três padrões rítmico-melódicos de incidência significativa que, mesmo apresentando pequenas variações, constituem-se de parte integrante dos motivos e respostas apresentados anteriormente:

Padrões Rítmicos	Descrição	Compassos
	Padrão Rítmico 1	1-2; 3-4; 5-6 ; 9-10; 11-12; 12-13 ; 49-50; 51-52; 53-54 ; 57-58; 59-60; 61-62 ; 97-98; 99-100; 101-102 ; 105-106; 107-108; 109-110 ¹
	Padrão Rítmico 2	17-18; 19-20; 21-22; 25-26; 27-28; 33-34; 35-36; 37-38; 41-42; 43-44
	Padrão Rítmico 3	65; 66; 67; 73; 74; 75; 81; 82 ; 83; 89; 90; 91

Fig. 2 – Padrões rítmicos

¹ Os números em negrito correspondem a trechos que apresentam pequenas variações se comparados com às figuras apresentadas na coluna de Padrões Rítmicos.

A partir da assimilação da forma, progressões harmônicas e padrões da estrutura melódica executada pela flauta transversal, nota-se que Pixinguinha utiliza-se da elaboração de uma segunda melodia que apresenta um caráter de coexistência com a melodia principal possuindo, no entanto, características próprias no que se refere ao processo de construção, originando motivos provenientes da junção de arpejos e inflexões que devem ser definidos e contextualizados.

Para este trabalho, define-se como inflexão as notas que se enquadram em uma dentre as três possibilidades a seguir: notas que fazem parte do acorde, notas de ornamentação melódica ou ainda notas de tensão. Nesse caso, a terceira possibilidade é praticamente descartada, uma vez que a harmonia comumente aplicada ao choro tradicional raramente utiliza notas de tensão.

Classificando as inflexões presentes nos contrapontos de Pixinguinha na peça *Vou Vivendo*, tem-se a incidência predominante dos seguintes elementos: aproximação cromática, aproximação diatônica, bordadura, antecipação e apogiatura que, a partir da junção com arpejos, geram motivos que podem ser definidos como invenções melódicas sobre o tema que é executado pela flauta transversal.

Nota-se que os motivos são formados a partir de uma construção diretamente induzida ao que se pode chamar de “notas-alvo”, geralmente localizadas em tempo forte do compasso constituindo-se necessariamente de função integrante do acorde vigente (tônica, terça, quinta ou sétima), sendo esse raciocínio harmônico-melódico é perfeitamente visível através da comparação de um mesmo fragmento melódico e suas possibilidades de desenvolvimento no decorrer das repetições:

Fig. 3 - “Notas-alvo”

Tendo como referência essa escolha e padronização de notas-alvo, formam-se motivos cujas variações ocorrem devido as repetições frequentes da forma rondó. Desse modo tem-se as seguintes variações:

Motivo	Descrição	Compassos
	Motivo 1	1-4
	Variações:	49-52; 97-100
	Motivo 2	4-7
	Variações:	52-55; 100-102
	Motivo 3	10-13
	Motivo 4	102-105

Fig. 4 – Motivos e variações

Existem ainda pequenos motivos que são formados através da estrutura aproximação-arpejo ou ainda aproximação-arpejo-aproximação, cujas possibilidades de variações ocorrem segundo as diferentes escolhas de notas alvo:

Motivo	Descrição	Compassos
	<p>Motivo 5: Motivo formado essencialmente pelo desdobramento dos acordes</p>	7-9; 23-25; 39-41; 45-47; 55-57
	<p>Motivo 6: Aproximação cromática descendente + desdobramento do acorde com apogitura superior + aproximação cromática descendente</p>	19-20; 26-28
	<p>Motivo 7: Desdobramento do acorde + aproximação diatônica descendente</p>	22-23; 38-39; 44-46
	<p>Motivo 8: Aproximação diatônica descendente + desdobramento do acorde + aproximação diatônica descendente</p>	66-68; 82-84; 90-92
	<p>Motivo 9: Desdobramento do acorde + aproximação cromática descendente</p>	69-71; 85-87
	<p>Motivo 10: Desdobramento do acorde + aproximação diatônica descendente</p>	68-69; 84-85
	<p>Motivo 11: Aproximação cromática ascendente + desdobramento do acorde + aproximação diatônica descendente</p>	71-73; 87-89
	<p>Motivo 12: Aproximação diatônica descendente + desdobramento do acorde + aproximação diatônica descendente</p>	74-76

Fig. 5 – Motivos formados pela combinação de desdobramentos de acordes e inflexões

Considerações finais

Nota-se que a prática da improvisação não se constitui de um processo meramente intuitivo, mas sim, coeso e bastante racional. Tomando como exemplo o motivo 5, compostos por aproximação – arpejo – aproximação, na tonalidade de Ré menor extraído portanto da parte B, pode-se ter noção de algumas das múltiplas possibilidades de execução comumente utilizados durante a prática performática de Pixinguinha. Ressalta-se ainda que o esquema a seguir foi elaborado levando-se em conta a extensão do saxofone tenor e a facilidade de articulação na região aguda e média do instrumento, fazendo com que haja uma predominância de motivos iniciados na região média que, através de saltos ascendentes, partem para a região grave através da execução de arpejo seguido de aproximação. No âmbito das gravações, percebe-se que o saxofone raramente ultrapassa a nota si₂ de efeito. Isso ocorre devido as dificuldades de execução de melodias rápidas em função da necessidade do acionamento de mecanismos através da combinação dos dedos mínimos em ambas as mãos, aliado a dificuldades de ataque, articulação e emissão de notas de dinâmica piano na região grave do instrumento. Desse modo, tem-se:

The image displays musical notation for a bass line and four variations of a melodic motif. The top staff shows a bass line with chords E7/G#, A7, and Dm, and fingerings 5, 7, np, 5, 1, 5, 3, 1, 7, 5, 1. Below it are four staves, each with a chord (Em7, A7, A7, Dm) and a melodic line. The first staff is labeled 'Notas-alvo' and the second 'possibilidades de aproximação diatônica ou cromática'. The notation includes various fingerings and accents (np) to illustrate different melodic constructions.

Fig. 7 – Outras possibilidades de construção melódica a partir do motivo 8.

Analisando a grade de transcrição do choro *Vou Vivendo* em anexo, chega-se a um total de 12 motivos cujo tamanho varia de dois compassos (motivos 5 a 12) até quatro compassos (motivo 1 a 4 e suas respectivas variações), ficando portanto dentro do âmbito de uma quadratura. Analisando as tabelas anteriores nota-se que a construção dos motivos pode ser sistematizada através das várias possibilidades de combinação de aproximação e desdobramento do acorde, desprovido da utilização de escalas exóticas (pentatônica, blues ou tons inteiros) ou notas de tensão, visto que as notas que não fazem parte do acorde podem ser classificadas como inflexões consideradas aqui como parte integrante das aproximações (diatônica ou cromática). Vale ressaltar que a classificação das notas de passagem ocorre em função das características harmônicas do choro, principalmente no que se refere a tendência “tradicional” onde sua estrutura harmônica raramente utiliza acordes compostos por notas de tensão.

A partir dessa contextualização, nota-se a importância desempenhada por Pixinguinha na construção de toda uma forma de improvisação e interpretação ao saxofone tenor, visto que, em virtude de ser flautista, não apresenta nenhuma influência das escolas francesa e americana, e que até hoje é referência de estudo para os pesquisadores e performers do gênero.

Referências Bibliográficas

- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- BERENDT, Joachim. *O jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapu, 2002.
- FRANCHESI, H. *Memórias musicais*. CD BF 601-1 a 15. Biscoito Fino, 2002.
- MARCONDES, Marcos. *Enciclopédia a música brasileira*. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

- PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro.** Campinas. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- SADIE, Stanley. **Dicionário Groove de Música:** Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- SILVA, Maria T. Barboza; OLIVEIRA FILHO, Arthur. **Pixinguinha: filho de ogum bexiguento.** Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.
- TABORDA, Márcia E. **Dino Sete Cordas e o acompanhamento na música popular brasileira.** Dissertação de mestrado – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.
- VIANNA, Alfredo da Rocha. **O melhor de Pixinguinha.** Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

Referências Discográficas

- LACERDA, Benedito; VIANNA, Alfredo da Rocha. **Benedicto Lacerda e Pixinguinha.** CD 82876641052. BMG Brasil, 2004.
- MOURA, Paulo. **Paulo Moura e os Batutas.** CD RD018. Rob Digital, 1997.
- VIANNA, Alfredo da Rocha. **Ago Pixinguinha! 100 anos.** CD 1031-2. Som Livre, 1997.