

A concepção de improvisação de Chico Pinheiro na música *Encontro*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Matheus Menezes Guerra
EMAC/UFG-matheus_guitarrist@hotmail.com

Diones Ferreira Correntino
EMAC/UFG-dionescorrentino@hotmail.com

Resumo: Este artigo é um recorte de um trabalho final produzido na graduação durante o curso de licenciatura em guitarra da Universidade Federal de Goiás. Durante a pesquisa foram feitas audições, transcrições e o estudo de ferramentas teóricas para análise de músicas pertencentes ao gênero música instrumental. O repertório teórico para a análise crítica é relacionado à teoria das tópicas e ao conceito de fricção de musicalidades de Piedade(2005). Para este artigo foi usada a transcrição do solo de guitarra gravado por Chico Pinheiro na música *Encontro*, presente no disco Tocador de Violão. O estudo pretende compreender a concepção de improvisação e os vocabulários relativos aos contornos melódicos explorados por Chico Pinheiro.

Palavras-chave: Chico Pinheiro. Música Popular. Música Instrumental Brasileira. Improvisação

The Chico Pinheiro's Conception of Improvisation in the Music *Encontro*

Abstract: This article is part of a final task produced during the graduation course in electric guitar of the Federal University of Goiás. During the research were done auditions, transcriptions and the study of theoretical tools to the analysis of musics that belong to Brazilian instrumental music genre. The theoretical repertoire to critical analysis is related to theory of topics and the concept of friction of musicalities by Piedade(2005). To this article was used the solo's transcription recorded by Chico Pinheiro in the song *Encontro*, included in the album Tocador de Violão. The study aims to understand the conception of improvisation and the vocabularies related to melodic contours explored by Chico Pinheiro.

Keywords: Chico Pinheiro. Popular Music. Brazilian Instrumental Music. Improvisation

1. Introdução

Este artigo é um recorte de um trabalho final produzido na graduação do curso de licenciatura em guitarra da Universidade Federal de Goiás. Durante a pesquisa foram feitas audições, transcrições e a aplicação de ferramentas teóricas para análise da música instrumental ou jazz brasileiro. A presente pesquisa buscou encontrar referenciais estilísticos de improvisação na música *Encontro*, gravada pelo compositor, arranjador, violonista e guitarrista, Chico Pinheiro. Para a obtenção dos resultados foi feita a transcrição do solo através do software *Amazing Slow Downer*. Para análise crítica sobre o processo criativo do solo, a pesquisa orientou-se na teoria das tópicas e no conceito de fricção de musicalidades proposto por Piedade (2005, 2006, 2011). Portanto, o estudo pretende compreender, através da análise da composição e da transcrição, a concepção de improvisação e os vocabulários relativos aos contornos melódicos explorados por Chico Pinheiro.

2. Estrutura da música *Encontro*

A música *Encontro*¹ foi gravada no disco “Tocador de Violão”, lançado em 2005. Está ligada ao universo da canção popular brasileira e sua estrutura musical pode ser configurada em AABA. No entanto, o arranjo feito para a gravação está concebido conforme a estrutura abaixo.

/Introdução / A / A' / B-refrão/ C-ponte-impro./A /A'/B (refrão) e fade-out				
/8 comp.	/8 comp.	/8 comp.	/16 comp./	16comp. /8c./8c./

Quadro1- estrutura da música *Encontro*

Enquanto que a primeira seção de **A** está estruturada com oito compassos na tonalidade de Sol menor, a repetição desta seção está estruturada com oito compassos na tonalidade de Lá menor. Tal fato nos leva a nomear a repetição de **A** como **A'**.

2.2 Melodia e Letra

Há na introdução um tema melódico composto de várias frases separadas por motivos cromáticos e com uso de quiálteras, fator técnico que, segundo Nicodemo(2009, p.125) “produzem um efeito de retardação no andamento da música”.



figura 1- Cromatismos na Introdução de *Encontro*

A frase iniciada no contratempo sobre a escala de Mi lócrio 9 é seguida de uma passagem cromática iniciando na nota Lá que vai até a nota Sol bemol. No segundo compasso temos um arpejo sobre o acorde de Bbm(9), iniciado com ritmo tercinado na 5ª de Si bemol.

A melodia da seção **A** revela influências do modalismo. Os trechos no quadro a seguir mostram exemplos de fragmentos da melodia da música comparados com modelos de

escala do modo pentatônico maior de Mi bemol e Fá, bem como o modelo da escala pentatônica menor de Sol e Lá.

The musical score for 'Encontro' is presented in a multi-staff format. It begins with an 'INTRO' section, followed by 'Seção A' (measures 5-14), 'Seção A'' (measures 15-24), and 'Seção B - Refrão' (measures 25-34). The score includes various chord notations such as E7#9, A7ALT, BbMIN9, Eb9(b11), EbMIN9, Ab12(b9), D#MA7(b6), D7#9, C13sus, C9, A/C, F#MA7/C, Bb13sus, E7ALT, Ab12(b9), D7ALT, GMIN7, FMIN9, Bb13, EbMA7(b6), Eb7, D9sus4, D7#9, EbMA7/G, DMIN/F, E7ALT, A7ALT, AbMIN#7, AbMIN(b7), G13sus, E7ALT, Amin7, Amin6, GMIN9, C13, F#MA7(b6), F#7, E13sus, E7#9, F#MA7/A, Emin/G, F#7ALT, B7ALT, GbMA7/Bb, AbMIN#7, G13sus, D7(b11), C13sus, Bb13sus, Ab13sus, EbMA79, and E7ALT.

figura 2- introdução, seções A , A' e B de *Encontro*

<p>Exemplo 1- melodia da seção A de <i>Encontro</i></p>	<p>Exemplo 2- melodia da seção A'</p>
<p>Exemplo 3- modelo pentatônica menor de Sol</p>	<p>Exemplo 4- modelo pentatônica menor de Lá</p>
<p>Exemplo 5- modelo pentatônica maior de Mi bemol</p>	<p>Exemplo 6- modelo pentatônica maior de Fá</p>

Quadro 2- melodia de *Encontro* nas seções A e A' e modelos de escalas pentatônicas

Com relação à letra, percebe-se que Chico Pinheiro recorre ao uso de conteúdos poéticos, fragmentos melódicos e harmônicos bastante usados no repertório gravado na segunda metade da década de 1950, como visto na bossa nova. As letras das canções deste período expressam, em um primeiro momento, simplicidade, um amor feliz e imagens de um cotidiano idealizado, que, em um certo sentido, se relacionam com o momento político e desenvolvimentista da época.

Naves (2010) considera que a produção musical durante o período da bossa nova fez surgir uma forma de arte que pode se qualificar como “canção crítica”. Tal fato se deve ao uso da ironia, da metalinguagem e da intertextualidade, sendo portanto, um movimento musical que operou com a experimentação formal, também observada em artistas do Modernismo brasileiro.

Retomando o aspecto crítico da bossa nova, poderíamos dizer que é sobretudo através do procedimento metalinguístico adotado na criação de algumas canções, fazendo com que música e letra se comentem reciprocamente, que ela realiza a sua crítica textual. Dois exemplos muito citados desse processo criativo são as composições “Desafinado”(1958) e “Samba de uma nota só”(1960), ambas de Tom Jobim e Newton Mendonça. Um dos aspectos destacados nessa música é o fato de permitirem fruções diversificadas atendendo tanto a uma escuta *pop* de canções sentimentais—a despeito de sua elaboração formal intimista e do seu tom irônico—quanto a uma leitura mais familiarizada com os experimentos vanguardistas na música, na literatura e nas artes visuais (NAVES, 2010: 30).

Em *Encontro*, o conteúdo poético está mais próximo da estética bossanovista, sobretudo pelo uso da ironia para se referir ao cotidiano, que, num certo sentido, aparece atualizado, pois faz uso de palavras relacionadas ao contexto contemporâneo da tecnologia, como o uso da palavra “*download*”. Ainda sim, a performance vocal de Chico Pinheiro também se assemelha ao uso velado e intimista da voz, que, de uma certa forma, está mais próximo da fala, assim como visto em grande parte dos cantores da bossa nova.

Carta ao Tom 74(Vinicius de Moraes): Trecho da parte A

Rua Nascimento Silva, cento e sete
Você ensinando pra Elizete
as canções de canção do amor demais
Lembra que tempo feliz, ai que saudade,
Ipanema era só felicidade
Era como se o amor doesse em paz
Nossa famosa garota nem sabia
A que ponto a cidade turvaria
este Rio de amor que se perdeu
Mesmo a tristeza da gente era mais bela
e além disso se via da janela
Um cantinho de céu e o Redentor

Encontro (Chico Pinheiro): Trecho da parte A e B

Você demora a me ver
O que se há de fazer?
Não sou nenhum Baudelaire
Mas vou pro que der e vier

Vem contar onde dá
Essa história
Se ficou num download
Em anexo na memória

2.2 Harmonia

A introdução tem oito compassos e foi apresentada na tonalidade de Ré bemol maior. No entanto, houve também, um contraste harmônico, revelado pela tonicização para a área da mediantes Fá maior. Tal fato se dá após um longo momento suspensivo de acordes de estrutura dominante, que, com baixo pedal em Dó, funcionam como um dominante do acorde Fá maior na segunda inversão, F7M/C. Neste trecho do quinto compasso, temos Csus13-C7(9)- A/C- F7M/C. O polícorde A/C será interpretado como C7(b9,13). O acorde do F7M/C será interpretado como um I grau de função tônica, que, neste contexto, devido ao uso da quinta como nota do baixo, altera a expressividade do acorde do I grau, F, se estivesse com a nota fundamental no baixo. Em seguida temos o acorde Bbsus7(13) que pode ser ouvido como um IV7, seguido de um trecho cadencial com dominantes estendidos E7alt- A7(b9,13)- D7alt para chegar no acorde de Gm7, Im, que inaugura a seção A.

SubIIIm7(b5)- SubV7/V	IIIm7- V7/V	IIIm7 -V7/I	I	V7 de Fá	I	IV7- V7/II	V7/V V7 de Sol
Em7(b5)- A7 alt	Bbm7-Eb7(#11)	Ebm7- Ab7(b9,13)	Db7M(#5) – Db(6,9)	Csus7(13)-C7(9)- A/C	F7M/C	Bbsus7- E7alt	A13(b9)- D7alt

Quadro 3- estrutura harmônica da introdução

O início da canção apresentado na tonalidade de Sol menor, combina procedimentos cadenciais típicos do tonalismo, como o meio de preparação IIIm7 – V7, respectivamente os acordes Fm7- Bb7(13); com trechos típicos da harmonização modal, como visto na combinação dos acordes Eb7M-Dm7, característica do modo eólio. Tal fato nos leva a entender que a harmonia de *Encontro* combina tanto procedimentos tonais como modais, o que, de fato, também está evidenciado na melodia, construída com base na escala pentatônica.

Im	IIIm7 - V7/bVI	bVI7M	V7/I	bVI- Vm	V7/II- V7/V	bIIIm	V7/IV- V7 de Lá
Gm7	Fm7 - Bb7(13)	Eb7M(#5)- Eb(6,9)	Dsus7(9)- D7(b9,#11)	E7M/G- Dm/F	E7alt- A7alt	Abm(9,11)- Abm6(9,11)	Gsus7- E7alt

Quadro 4- estrutura harmônica da seção A

A repetição da seção A que chamamos de A' está estruturada na tonalidade de Lá menor e combina praticamente os mesmos elementos funcionais vistos em A.

Im	IIIm7 - V7/bVI	bVI7M	V7/I	bVI - Vm	V7/II- V7/V	bIIIm - bVIIIm	V7 /VI - SubV7/VI
Am- Am6	Gm7(9) – C7(13)	F7M(#5) – F(6,9)	Esus7(13)- E7(b9,#11)	F7M/A – Em/G	F#7alt- B7alt	Gb7M/Bb- Abm(9,11) [Bbm7]	G13sus7- Db7(9,#11)

Quadro 5- estrutura harmônica da seção A'

Porém, no final da seção A', temos de inauguração do ambiente harmônico da seção B(refrão), devido ao surgimento dos acordes Gsus9 e Db7(#11), que, neste contexto, a partir de um critério técnico de adequação melódico/harmônico, foram escolhidos para harmonizar a nota sol da melodia. A seção B de *Encontro* está estruturada na região de Mi bemol maior, no entanto, só temos sensação de afirmação da tonalidade no terceiro compasso da seção B. Sendo assim, o acorde Csus7 cumpre a função de um V/II, o Bbsus7 como um V7 principal e o Absus7 como um IV7. A afirmação da tonalidade de Mi bemol maior se dá através da cadência V7- I , ou , Bbsus7- Eb7M, porém, com interpolação do acorde Absus7, IV7.

V7/II	V7 principal	IV7	I	SubV7 de Eb	V7/II	V7 principal- SubV7/IV	IV - bVII
Csus7	Bbsus7	Absus7	Eb7M	E7alt	Csus7	Bbsus7 - A7(b9,13)	Ab(6) - Db7M(9,#11)

Quadro 6- estrutura harmônica da seção de B

A volta ao A, depois do refrão, acontece depois de uma ponte que serviu à improvisação de Chico Pinheiro. Com base no que foi proposto por Tiné (2014), entendemos que este trecho, chamado de C, funciona como uma espécie de *vamp*, recurso bastante usado em músicas com influência do modalismo, tanto na música brasileira quanto no jazz. Segundo este autor, há uma diferença entre o *vamp* modalmente puro, ou seja, cujo os acordes pertencem ao mesmo campo harmônico; de um *vamp* híbrido, no qual os acordes são provenientes de campos distintos, ainda que , do ponto de vista melódico, as notas pertençam- via de regra- a um só modo.

O *vamp*: este pode se dar de duas formas, modalmente puro, quando os acordes envolvidos pertencem ao mesmo campo harmônico tendo um centro claramente e auditivamente definido; e o *vamp* modalmente híbrido, quando os acordes provêm de campos diversos, igualmente com centro definido. Por exemplo: o *vamp* //: Im7 / Vm7 :// ligado ao modo eólio aparece em afro-sambas como Consolação (Baden Powell e Vinicius de Moraes), Berimbau (idem), Coisa No1 (Moacir Santos) e Salvador (Egberto Gismonti) já *vamps* como //: Im7 / -II7M ://, //: I7M / Vm7 :// ou //: I7M / Im6 :// aparecem em músicas como Zumbi (Edu Lobo e Vinicius de Moraes), Ponteio (Edu Lobo e G. Guarnieri) e Morro Velho (Milton Nascimento) (TINÉ, 2014: 115).

IVm	V7	Im	VIIm	IVm	V7	Im	SubV7/II- V7/II	V7/V- V de Sol
Dm(6,9)	E7alt	Am(6,9)	Fm7	Dm(6,9)	E7alt	Am(6,9)	Bbsus13- E7alt	A7alt - Dsus

Quadro 7– estrutura harmônica da seção C-vamp com procedimentos modais e tonais para solo de guitarra



The musical score consists of three systems. The first system shows a melody line with chords: C13sus, Bb13sus, A13(9), A7MA10, D7MA13, and DMIN9. The second system is labeled 'Seção C' and 'seção de vamp e improviso de guitarra'. It features a melody line with chords: DMIN9, DMIN9, E7ALT, and E7ALT. The third system shows a melody line with chords: A MIN9, A MIN9, FMIN7(13), FMIN7(13), Bb13sus, E7ALT, A7ALT, and Dsus4. The score also includes a guitar vamp line with a repeating rhythmic pattern and a final chord: A0(A) E.

figura 3- seção C e estrutura do vamp

3- Fricção de Musicalidades e Tópicas

Para Piedade (2005, 2006, 2009, 2001), na música instrumental² há uma relação de tensão representada pelo diálogo da musicalidade norte americana com a musicalidade brasileira. Tal confronto se expressa sobretudo porque, nos discursos musicais, tanto de composições quanto de improvisações, estão presente referenciais de linguagem(tópicas) e vocabulários sonoros pertencentes tanto aos universos jazzísticos quanto aos universos da música popular brasileira, como choro, baião ou música folclórica. Para o autor, o conceito de fricção de musicalidades se expressa como uma fenômeno na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam e, ao mesmo tempo que há o uso da gramática jazzística por parte dos músicos, há também uma ambição em construir uma música mais próxima das matrizes culturais brasileiras. Tal tato pode estar associado a um conjunto de nexos sócio-culturais, representados pelos discursos sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e regionalismo. Além disso, os “nativos” da música instrumental convivem com o que o autor

chama de paradigma *bebop*, ou seja, uma espécie de código ou língua comum que dá crédito ao músico se comunicar com a comunidade global de músicos de jazz.

O depoimento de Heraldo do Monte reforça conceito de fricção de musicalidades e ilustra o surgimento de uma nova expressividade praticada por músicos instrumentistas após a bossa nova :

...a década de 60 foi a década das primeiras vezes né... e a gente começou a fugir das tendências bebopianas, Charlie Parkianas que a gente tinha, para formar um tipo de improvisação bem brasileira mesmo... com sotaque, com acentuações, com notas, com escalas nordestinas quando possível, quando o tema pedia... e tudo isso era tudo a primeira vez porque os trios de bossa nova que nós tínhamos tocavam samba, estilo bossa nova; e na hora de improvisar, eles improvisavam jazzisticamente (informação verbal)³

Piedade classifica algumas tópicas que funcionam como figuras de linguagem musical, sendo, tópica *bebop* (musicalidade com procedimentos e conteúdos do jazz norte americano como notas cromáticas, fraseados do tipo Charlie Parker, uso de frases e escalas fora do acorde ou tonalidade de referência), tópica nordestino (destaca-se pelo uso do modo mixolídio ou modo dórico ou por cadências melódicas típicas da música nordestina).



Figura3- tópica *bebop*



figura 4- tópica nordestina

4- Improvisação em *Encontro*

Neste tópico será abordada a análise com relação aos contornos melódicos explorados por Chico Pinheiro. Para isso, observaremos se há tópicas do jazz e de outros gêneros na linguagem de improvisação de Chico Pinheiro. Além disso, pretende-se verificar os arpejos, as escalas e os cromatismos utilizados pelo guitarrista.

O início do solo foi desenvolvido sobre a escala de Fá menor melódico. Chico Pinheiro utiliza, ainda no primeiro compasso, uma sessão cromática (9, 9b, 7M, T) de caráter jazzística, aqui chamada de tópica *bebop*. No segundo compasso há uma frase ascendente que percorre toda a extensão da escala passando por notas de aproximação cromática (b13, 13), com uma rítmica característica do samba e do choro.

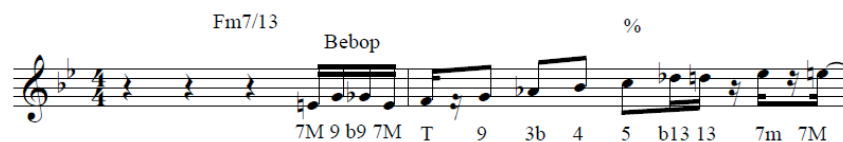
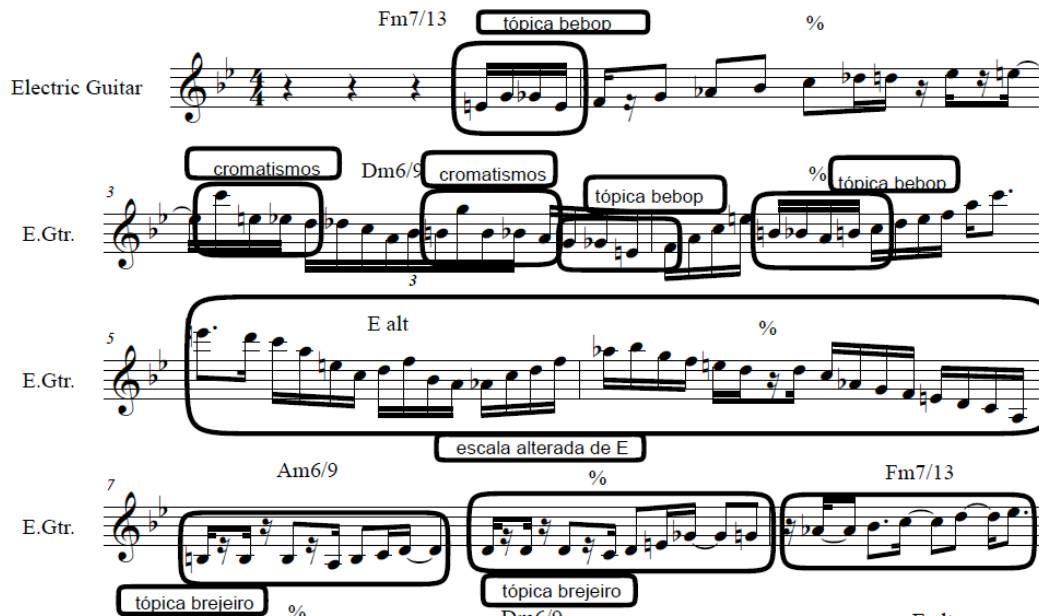


figura 5- Solo iniciado com escala de Fá menor melódico e tópica *bebop*

No quarto sistema acontece a relação das frases com a tónica Brejeiro, que, segundo Bastos (2008, p: 35), “está relacionada com espírito da malandragem, muito característico do choro, que se manifesta de diferentes formas”. É no deslocamento rítmico e no uso de contratempos que podemos sugerir essa característica “malandra”.



The image shows a musical score for electric guitar, divided into four systems. The first system is labeled 'Electric Guitar' and features a chord of Fm7/13 and a 'tónica bebop' annotation. The second system is labeled 'E.Gtr.' and includes annotations for 'cromatismos' (chromaticisms), 'Dm6/9', 'tónica bebop', and another 'tónica bebop'. The third system is also labeled 'E.Gtr.' and features an 'E alt' chord and an 'escala alterada de E' (altered E scale) annotation. The fourth system is labeled 'E.Gtr.' and includes annotations for 'Am6/9', 'escala alterada de E', 'tónica brejeiro', and 'Fm7/13'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, with some phrases enclosed in boxes to highlight specific musical elements.

Figura 6- análise do solo de guitarra

5- Conclusão

Com base na análise da transcrição do solo, bem como no conceito de fricção de musicalidades e a teoria das tónicas proposta por Piedade, temos alcançado um resultado parcial, tanto sobre as características idiomáticas, quanto sobre o raciocínio de improvisação desenvolvido por Chico Pinheiro. Até agora verificamos que o guitarrista estabelece o uso de procedimentos tonais e modais em suas composições, o que de certa forma, reflete em sua maneira de pensar a improvisação. Em *Encontro*, foi possível perceber que, para criar um solo improvisado, o guitarrista escolheu uma estratégia de raciocínio vertical baseada na metodologia acorde/escala. Ainda sim, combinou influências rítmicas da música brasileira com gestos sonoros e fraseados típicos da música jazzística. Portanto, verifica-se até agora que os ritmos sincopados, contornos melódicos cromáticos e tónicas *bebop* fazem parte do vocabulário de improvisação abordado por Chico Pinheiro.

Referências

BAHIANA, Ana; WISNICK, J. Miguel; AUTRAN, Margarida. *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979.

- BASTOS, Marina Beraldo. *Tópicos na música popular brasileira: Uma análise semiótica do choro e da música instrumental*. 2008. 70 f. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade do Estado de Santa Catarina.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro. *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Santa Catarina, 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro.: Civilização Brasileira, 2010.
- PIEDADE, Acácio. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. Anais do XV Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- _____. BASTOS, Marina. *Análise de improvisações na música instrumental: em busca da Retórica do Jazz Brasileiro*. Anais do XVI Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006.
- _____. *O desenvolvimento da “música instrumental”, o jazz brasileiro*. Anais do XVI Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006.
- _____. BENCKE, Ester. *Tópicos em Camargo Guarnieri: uma análise da Sonatina n.1*. Anais do XIX Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Curitiba: UFPR, 2009.
- _____. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. Belo Horizonte: Per Musi-n.23, 2011.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *O modalismo em alguns compositores brasileiros pós bossa-nova*. Belo Horizonte: Per Musi- n.29, pág 110-116, 2014.
- VALENTE, Paula Veneziano. *Horizontalidade e Verticalidade: Dois modelos de Improvisação no Choro Brasileiro*. Anais do XVIII Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Salvador, 2008.
- _____. *Transformações do choro no século XXI: Estruturas, Performances e Improvisação*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

Gravação em CD

TOCADOR DE VIOLÃO. Chico Pinheiro (compositor). São Paulo: Biscoito Fino, 2005.

Referências Eletrônicas

Hermeto Pascoal- Heraldo fala sobre o Quarteto Novo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=8p8C0AfFSQ0>> Acesso em 15 de fevereiro de 2016.\

Notas

¹ Gravaram nesta faixa os músicos Fábio Torres (piano e pads), Paulo Paulelli (contrabaixo), Edu Ribeiro (bateria) e Chico Pinheiro (Guitarra e Voz).

² Segundo Bahiana (1979) o termo “música instrumental” foi adotado como denominação de uma categoria estética do gênero urbano praticado por instrumentistas sobretudo na década de 70. Tal denominação esteve associada aos trabalhos de instrumentistas influenciados pelo jazz e que tiveram formação musical através da bossa nova. . A autora ainda cita os músicos Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti como criadores de uma outra linguagem expressiva na Música Instrumental Brasileira da década de 70, mais articulada aos referenciais do choro.

³ Depoimento fornecido por Heraldo do Monte. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=8p8C0AfFSQ0>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2016