O contraponto no duo de Pixinguinha e Benedito Lacerda

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

André Repizo Marques
Instituto de Artes da Unesp - andre_repizo@hotmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o contraponto da música *Cochichando* de Pixinguinha e seus desdobramentos. A partir do conceito de prolongação estrutural, elaborado por Heinrich Schenker, a análise é feita em níveis mais profundos de organização, onde há a configuração em espécies fuxianas. Conclui-se que há semelhanças com a forma das danças barrocas, onde ocorre a improvisação nas repetições das seções.

Palavras-chave: Contraponto. Pixinguinha. Choro.

The Counterpoint in Pixinguinha and Benedito Lacerda

Abstract: This article aims a counterpoint analysis of Cochichando by Pixinguinha and its consequences. From the concept of structural extension, conceived by Heinrich Schenker, the analysis is done in deeper levels of organization, where there is a configuration in Fux species. It concludes by observing that there are similarities with form of baroque dances, where improvisation takes place in repeats of sections.

Keywords: Counterpoint. Pixinguinha. Choro.

1- O contraponto no choro

Há uma linha de raciocínio que nos leva a ver o contraponto no choro subordinado à harmonia, com o predomínio do aspecto vertical (harmonia) sobre o horizontal (melodia). Almada, em seu livro *Contraponto em Música Popular* (2013), nos dá uma definição da base do contraponto na música popular:

> Informalmente, podemos considerar esse novo tipo de contraponto, baseado numa nítida distinção entre linhas (principal e subordinadas) que são, porém, passíveis de intenso intercâmbio pelas vozes da textura, como uma espécie de "homofonia polifônica" (ou vice-versa, tanto faz). Essa concepção, que também se distingue claramente da barroca, a partir de uma estreita dependência a uma estrutura harmônica bem definida e metricamente regular, constitui, na verdade, a própria base do contraponto em música popular (ALMADA, 2013: 31).

Outro raciocínio leva ao equilíbrio entre as dimensões horizontal e vertical, como vemos na obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750). O referido autor nos traz uma perspectiva histórica do caminho do contraponto até Bach:

> As vozes das texturas polifônicas evoluíram da dependência mútua (no *organum* do século IX) para a quase total independência (no período gótico, com a "inflação" de linhas), até chegar, com o contraponto bachiano, a uma nova condição, a interdependência. Em outros termos, ainda mantendo suas personalidades (horizontais) bem definidas, as relações verticais das vozes (o que inclui não apenas seus encontros, mas também as conexões com a tônica e seus desdobramentos)

> passavam a ter a mesma importância para o desempenho do conjunto (ALMADA, 2013: 27).

Pelo fato de Pixinguinha não escrever a harmonia para os arranjos tocados pelas orquestras de rádio, até porque o violonista e o cavaquinista não liam partitura, não temos registro do pensamento norteador de sua concepção harmônico-melódica. Portanto levantamos a hipótese que o principio latente de seu contraponto fosse como em J. S. Bach, com o baixo cifrado, e não com o pensamento verticalizado proposto por Rameau. Dessa forma, a condução melódica seria o fio condutor do baixo, soprano e contracantos que indicariam as metas harmônicas cadenciais, e as harmonias entre elas o resultado dessas conduções.

Neste artigo é analisado o contraponto feito por Pixinguinha em que podemos notar exatamente os encontros e conexões com a tônica e seus desdobramentos. Além da linha construída por Pixinguinha explicitar a harmonia e as cadências no final das seções, ressaltamos a personalidade horizontal, em que a linha contrapontística do sax-tenor pode ser apreciada independente da melodia.

A concepção deste trabalho feito por Pixinguinha (1897-1973), tocando sax-tenor, e Benedito Lacerda (1903-1958) na flauta, tem um paralelo à construção teórica da primeira das formas polifônicas, o *organum*, surgido no século IX. “Desconsiderando as inúmeras variantes e modificações sofridas no decorrer do tempo, o *organum* consiste, basicamente, no acréscimo de uma segunda voz mais grave (ou *vox organalis*) a um canto já existente (proveniente do hinário católico)” (ALMADA, 2013: 18). Exatamente o que fez Pixinguinha, que colocou uma segunda voz em uma melodia pré-existente, neste caso, choros de sua autoria.

Apesar de nesta análise focarmos na melodia, tocada pela flauta, e no contraponto, do sax tenor, podemos notar que há linhas contrapontísticas no violão de sete cordas. No choro, este instrumento tem a função de acompanhamento e em passagens de condução harmônica, no qual há o prolongamento entre notas estruturais com a função de construir frases que estão de acordo com a melodia. Estas frases são chamadas de “baixaria” e podem ter movimento paralelo à melodia, oblíquo e contrário. Em sua grande parte, elas obedecem às regras do contraponto, pois são curtas e estão em sua maioria subordinadas à harmonia.

2 – O aprendizado do contraponto por Pixinguinha

Irineu Gomes de Almeida (1873-1916), músico que morou por algum tempo no porão habitável da casa de Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, foi seu primeiro professor: "O inquilino Irineu, que tocava trombone, oficleide e bombardino, foi quem ensinou música ao pequeno Alfredo" (CAZES, 1998: 51). A prática desses "contrapontos de Irineu foram, sem dúvida, a base do que Pixinguinha realizaria mais de trinta anos depois com seu sax-tenor, nos duos com Benedito Lacerda." (CAZES, 1998: 52).

O próprio Pixinguinha reconhece que Irineu foi seu professor. Em depoimento ao MIS, ele fala dos chorões que frequentavam sua casa quando criança e sua relação com esse ambiente:

> 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' (GIRON, 1997: 45).

Podemos encontrar dois tipos de registros históricos de Irineu de Almeida: em um programa de concerto, onde ele foi um dos trombonistas sob a regência do maestro Alberto Nepomuceno (1864-1920) com o nome de Irineu Gomes de Almeida (CORRÊA, 1996: 15) e no livro "O Choro" de Alexandre Gonçalves Pinto[1], um dos principais registros dos chorões do início do século XX, como Irineu Batina.

O contraponto exercido por Pixinguinha foi por meio do saxofone. Seu primeiro contato com o instrumento foi em Paris, quando estava em uma temporada com os Oito Batutas na casa de shows *Dancing Sherazade.* Em depoimento ao MIS ele nos informa como ocorreu esse episódio:

> 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 (GIRON, 1997: 51).

Em novembro de 1922, na cidade de Buenos Aires, os Oito Batutas gravaram 10 discos para a companhia Victor argentina. Nestas gravações, temos as primeiras músicas

gravadas com Pixinguinha ao saxofone. 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" (GIRON, 1997: 51-52).

Nos anos 1940, as condições financeiras de Pixinguinha não eram boas. Tinha pouco trabalho com orquestração, perdeu o emprego na Rádio Mayrink Veiga, e para completar o quadro, o excesso de bebida "levou Pixinguinha a atravessar um momento difícil em meados da década" (CAZES, 1998: 73). Segundo Cazes, Pixinguinha estava perdendo a casa pelo atraso no pagamento das prestações, por isso teria aceitado o convite de Benedito Lacerda de gravar e editar suas músicas, em troca, Lacerda apareceria como parceiro. Para tanto, Pixinguinha teria que tocar saxofone, pois Lacerda seria o flautista nas gravações. Sérgio Cabral não atribui a decisão da troca da flauta pelo saxofone no acordo feito entre os músicos, e sim ao excesso de álcool, que lhe teria diminuído o fôlego e a precisão da embocadura necessária para o instrumento (CABRAL, 1978: 67).

A versão de Pixinguinha 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 (CABRAL, 1978: 67).

O compositor Brasílio Itiberê nos mostra o seu ponto de vista acerca deste momento na vida de Pixinguinha:

> 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 reuntar o contraponto. A nossa musicologia não cogitou ainda 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 (ITIBERÊ, 1970: 235).

Dos 25 discos previstos, 17 foram gravados. Segundo Giron, o primeiro disco gravado em 1945 "sintetizou 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" (GIRON, 1997: 44).

3 – Análise do contraponto na música Cochichando

A música Cochichando, composta por Pixinguinha, João de Barro e Alberto Ribeiro, é um Rondó **A B A C A**. A parte **A** em Ré menor, o **B** na relativa maior (Fá Maior), e a parte **C** na tonalidade homônima maior (Ré Maior). Nesta análise, os trechos musicais[2]

referentes ao saxofone (em Si bemol) foram transpostos para maior compreensibilidade da análise. Em todas as figuras o pentagrama de cima representa a flauta e o de baixo o saxofone.

Podemos observar na primeira parte da música uma estrutura menor que se reflete no todo do **A**. Desta forma, a estrutura menor com dois períodos, um antecedente (compassos 1-4), com seu consequente (compassos 5-8), e outro antecedente (compassos 9-12), com seu consequente (compassos 13-16). Essa estrutura pode ser vista no todo, com um antecedente (compassos 1-8), que termina na dominante (Lá maior com sétima) e um consequente (compassos 9-16), o qual resolve na tônica (Ré menor). A casa um (compasso 17) é uma pequena ponte para voltar ao início do **A**, a qual é repetida todas as vezes que há a volta ao **A**, sendo só na primeira volta ao **A** que o contraponto em terças é feito pelo saxofone tenor.

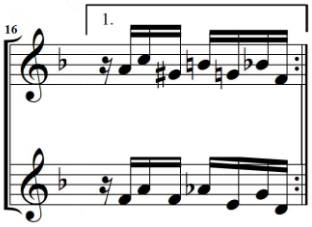

Figura 1: compasso 16, contraponto em terças realizado pelo sax-tenor.

Esta análise irá ressaltar o contraponto nos pontos estruturais da melodia, que se encontram em consonâncias nos tempos fortes e em cadências harmônicas. Segundo Salzer e Schachter (1989), a partir do conceito de prolongação estrutural, elaborado por Heinrich Schenker, os inúmeros aspectos com que pode se manifestar a superfície musical, podemos associar, em níveis mais profundos de organização, a cofiguração em espécies fuxianas.

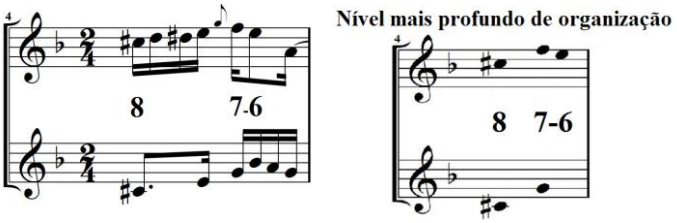

Figura 2: compasso 4, cromatismo (exemplo de prolongação) culminando na nota estrutural Fá (cabeça do segundo tempo). Ao lado em espécie fuxiana (7-6, contraponto de segunda espécie).

Ao analisarmos o contraponto nesta primeira parte, podemos observar a coerência de sua construção, onde há semelhança entre as duas frases. O contraponto entre os pontos estruturais é exatamente igual nas duas frases, apenas o final delas que são diferentes, o antecedente termina na 3ª maior e o consequente em uníssono.

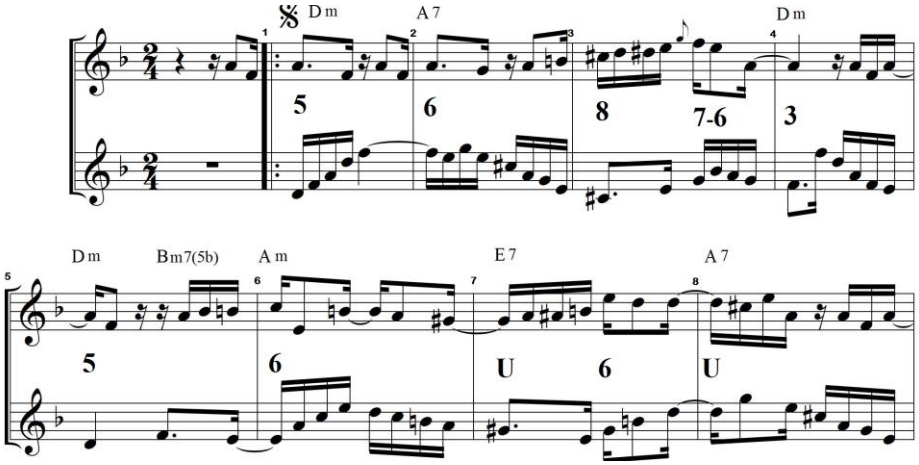

Figura 3: compassos 1-8. Primeira frase: 5ª justa, 6ª menor, 8ª justa, 7ª suspensa resolvendo na 6ª maior e 3ª maior. A segunda frase, com apenas três diferenças: ao invés de 8ª justa há o intervalo correspondente, o uníssono; não há a 7ª suspensa, e sim apenas a 6ª; e o termino em uníssono ao invés de 3ª maior.

À terceira frase, também segue essa sequência intervalar com uma diferença, o segundo intervalo é uma 4ª justa e não uma 6ª menor. Na última frase, onde ocorrem duas cadências evidenciadas através do contraponto, uma em Fá Maior (tonalidade relativa de Ré menor) e a outra em Ré menor. Esse tratamento contrapontístico é recorrente nesta peça, podemos notá-lo também na figura anterior (compasso 3, segundo tempo).

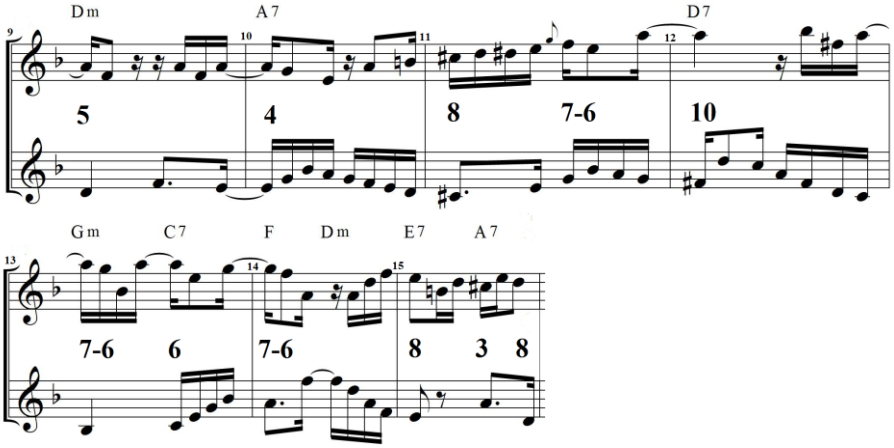

Figura 4: compassos 9-15. Terceira frase da parte A com a 4ª justa ao invés da 6ª menor. Movimento de cadência 7-6 clichê nesta peça.

A parte **B** (em Fá Maior) não segue as regras rígidas do contraponto de espécie, assim como nos corais de Bach, o tratamento da dissonância fica no meio do caminho entre a simplicidade rigorosa dos exercícios de espécies e a textura - às vezes altamente dissonante - da música instrumental (SALZER; SCHACHTER, 1989: 249). Como nos mostram Salzer e Schachter, a dissonância nestes casos, tem como pano de fundo a estabilidade consonante.

Podemos observar na figura abaixo essas dissonâncias que não são tratadas na rigidez do contraponto de espécie:

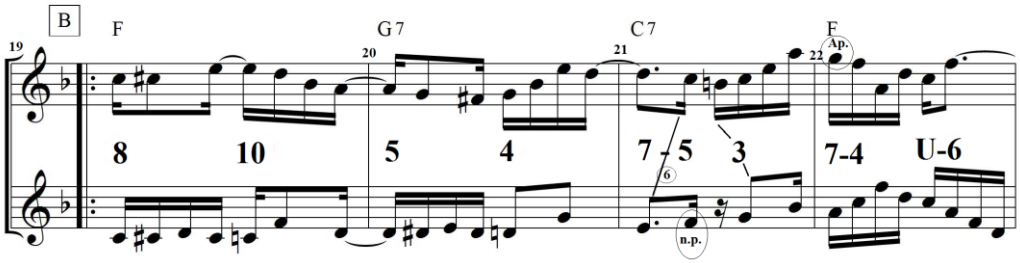

Figura 5: compassos 19-22. Compasso 21: 7-5, onde o Dó (flauta) pode ser ouvido como 6 do Mi e o Fá(Sax) como nota de passagem para o sol, assim temos a suspensão e "7-6" . Compasso 22: 7-4, o Sol (Flauta) pode ser ouvido como apogiatura do Fá.

A dissonância dos compassos 24 ao 26 são tratadas livremente, notamos que neste trecho há a preocupação com a sonoridade de tenção na cadência ii-V de Dó, que resolve no uníssono (segundo tempo, compasso 26). No compasso 26, o contraponto se sobrepõe à melodia em segundas maiores paralelas culminando na polirritmia de quatro contra três, ou seja, o primeiro tempo deste compasso é de extrema complexidade intervalar e rítmica, onde há um ponto de tensão que se resolve no uníssono.

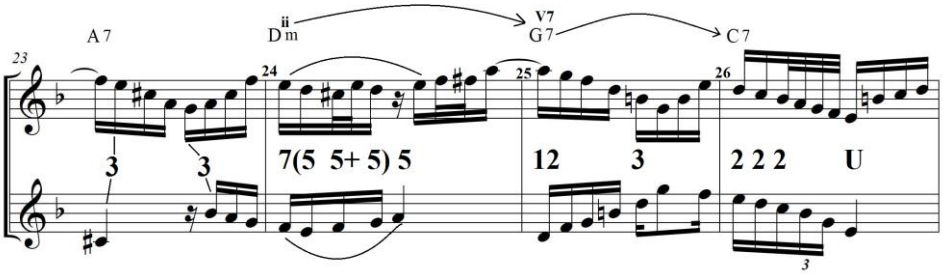

Figura 6: Compassos 23-26. Compasso 24: 7ª paralelas seguidas de quintas paralelas. A primeira quinta (aumentada), chega ao Ré, através da *escapada*, e caminha para o Mi. Podemos interpretar como prolongamento de Fá ao Lá, e de Mi ao Mi, sendo assim, uma sétima maior que caminha para uma quinta justa.

Do compasso 27 ao 34, o comportamento do contraponto é similar à parte **A**, em que as regras do contraponto fundamental das espécies ocorrem. Na figura abaixo uma pequena diferença no tratamento da sétima do compasso 33.

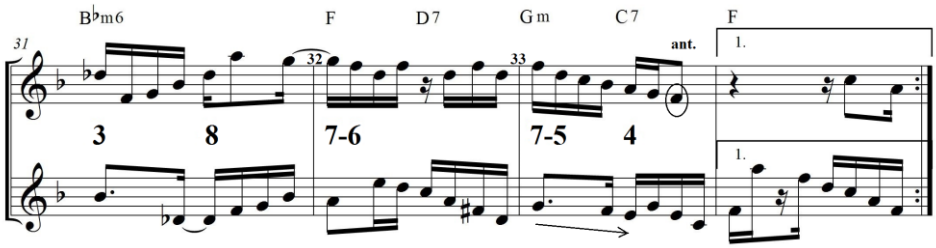

Figura 7: compassos 31-34. Compasso 33: ao invés do 7-6, como é clichê nesta peça, há um 7-5. Isto se dá pela compressão da melodia, ao omitir o Mi da escala descendente, a frase chega ao Fá antes da resolução harmônica. Podemos ver a resolução da 7ª na voz inferior em graus conjuntos.

O grande contraste na parte **C** são os pontos de imitação, eles estão em uma distância de quatro semicolcheias. No início da frase eles são idênticos, podemos observar no compasso 37 e 38 esses pontos (circulados na figura abaixo).

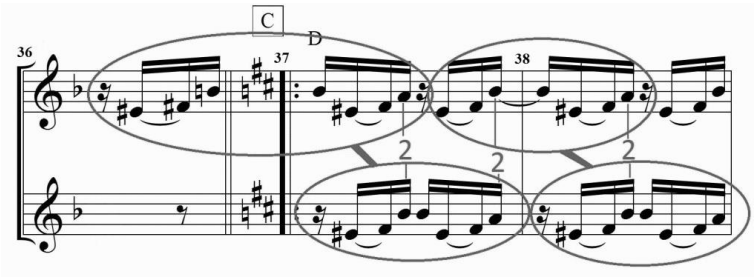

Figura 8: compassos 37-38. Ponto de imitação circulado. Relação vertical: duas primeiras semicolcheias do contraponto em uníssono, em seguida uma 2ª maior, que no decorrer da imitação esse intervalo é invertido entre os instrumentos, primeiro Si (saxofone) e Lá (flauta), depois Lá (saxofone) e Si (flauta).

No compasso 39 há uma quebra na regularidade da imitação, pois a nota Si (última semicolcheia do compasso 38) não está suspensa por ligadura na primeira semicolcheia, dissolvendo assim, o processo imitativo do contraponto. No ciclo de quintas da figura abaixo, podemos notar o clichê, já mencionado, da resolução 7ª-6ª.

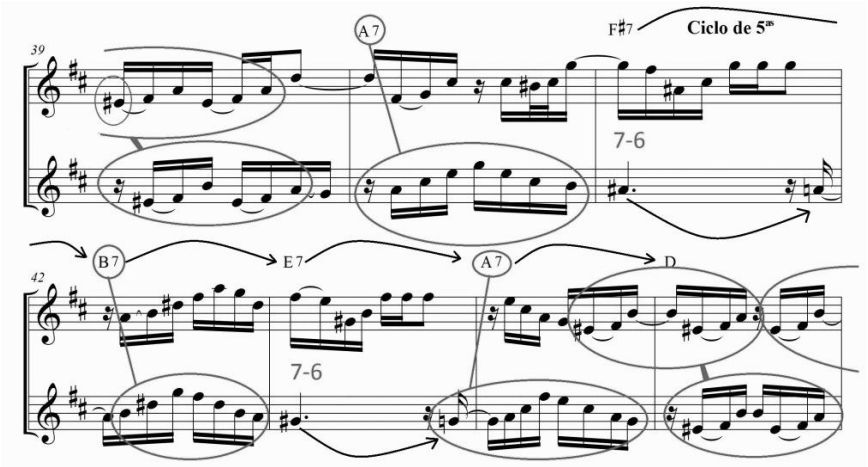

Figura 9: compassos 39-45. A partir do compasso 41, há uma condução vocal cromática descendente, do Lá sustenido ao Sol (antecipação do compasso 44). Essa condução ocorre durante o prolongamento em ciclo de quintas do acorde Dominante de Ré Maior. Após esse ciclo, o processo de imitação volta no compasso 44.

No ritornelo do compasso 52 (casa um), onde há a repetição da parte **C**, a segunda voz (o contraponto de Pixinguinha) começa a frase, onde ocorre a ilusão auditiva de que a imitação é feita pela primeira voz.

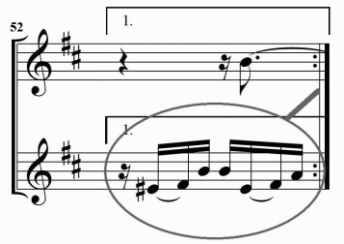

Figura 10: compasso 52. Segunda voz inicia a frase na repetição da parte C.

4 - Conclusão

Podemos concluir que Pixinguinha construiu o contraponto desta música com equilíbrio e coerência. A parte **A** é feita respeitando a quadratura estruturada pela melodia. A parte **B** é mais livre no tratamento contrapontístico, e a parte **C**, que é a parte de maior contraste, como na maioria dos choros, há o processo de imitação.

Ao escutar a gravação de Pixinguinha e Benedito Lacerda, podemos observar a improvisação dentro do choro, pois, na partitura usada para este artigo, está transcrita só a primeira vez de cada parte, e não as suas repetições, onde ocorre a improvisação em cima do tema, assim como nas danças barrocas. Desta maneira, podemos ver claramente como se dá a liberdade interpretativa dentro do choro. A flauta não muda muito a melodia, apenas acrescenta variações e ornamentações, sem contar a riqueza tímbrica e de articulação que o flautista executa. O saxofone tem mudanças significativas, mas como vimos na análise anterior, a estrutura contrapontística preconcebida sempre está presente, e é possível acompanhar o raciocínio da improvisação do Pixinguinha lendo esta parte transcrita da apresentação do contraponto, pois os pontos estruturais estão sempre claros em sua execução.

Referências:

ALMADA, Carlos. *Contraponto em música popular: Fundamentação teórica e aplicações composicionais.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra.* Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal.* São Paulo: Ed. 34, 1998.
GANC, David; SÈVE, Mário. *Choro Duetos – Pixinguinha e Benedito Lacerda, Vol.II.* São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.
GIRON, Luís Antônio. Pixinguinha, Quintessência da Música Popular Brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiro,* São Paulo (nº 42), (p. 43-57), 1997.
ITIBERÊ, Brasílio. *Mangueira, Motmartre e outras favelas*. Rio de Janeiro. São José, 1970.
PELLEFRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro.* Campinas, 2005. 250f. Dissertação. (Mestrado em Música) UNICAMP, Campinas, 2005.
PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Reedição facsimilar do original de 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
SALZER, Felix; SCHACHTER, Carl. *Counterpoint in Composition.* Nova York: Columbia University Press, 1989.

Notas

[1] Alexandre Gonçalves Pinto, ou Animal, apelido pelo qual era conhecido, foi carteiro e chorão. Seu livro *O choro* foi publicado em 1936. O texto tem como objetivo registrar a memória dos praticantes do choro no Rio de Janeiro, pois muitos deles, segundo o autor, já naquela época caíam no esquecimento. O texto é confuso, crivado de erros de ortografia e de empregos criativos de vocábulos.

[2] Trechos extraídos do livro **"***Choro Duetos – Pixinguinha e Benedito Lacerda* - *Vol.II*" (Irmãos Vitale, 2011). Trabalho de transcrição realizado pelos músicos David Ganc e Mário Sève.