Dissonância métrica nos contrapontos de Pixinguinha com Benedito Lacerda

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Leandro Gumboski
Instituto Federal do Paraná/Universidade de São Paulo – leandro.gumboski@ifpr.edu.br

Cibele Palopoli
Universidade de São Paulo – cibele.palopoli@gmail.com [1]

Resumo: Estruturas metricamente dissonantes podem ser utilizadas não como elemento de desordem e tensão a ser resolvida, mas, antes, como elemento de extroversão e expressividade (LOVE, 2013; WILSON, 2016). Neste artigo observamos como estas características se dão no contexto do Choro a partir da análise dos icônicos contrapontos de Pixinguinha com Benedito Lacerda. Como conclusão, verificamos que, em consonância com a espontaneidade de seu estilo interpretativo, a dissonância métrica apresenta-se enquanto flutuações inseridas no discurso musical.

Palavras-chave: Análise musical. Dissonância métrica. Choro. Pixinguinha. Benedito Lacerda.

Metrical Dissonance in the Counterpoints of Pixinguinha with Benedito Lacerda

Abstract: Metrical dissonance structures can be used as an element of extroversion and expressiveness (LOVE, 2013; WILSON, 2016), in addition to presenting itself as an element of disorder and tension to be solved. In this paper we observe how these technical features occur in the context of Brazilian Choro from the analysis of the iconic counterpoints of Pixinguinha with Benedito Lacerda. In conclusion, we find that the metrical dissonance presents itself as fluctuations inserted in the musical discourse, in consonance with the spontaneity of its interpretative style.

Keywords: Musical Analysis. Metrical Dissonance. Choro. Pixinguinha. Benedito Lacerda.

1. Os contrapontos de Pixinguinha com Benedito Lacerda

Entre os anos de 1946 e 1950, Pixinguinha (1897-1973), no saxofone tenor, e Benedito Lacerda (1903-1958), na flauta, gravaram 17 discos de 78 rpm para a RCA Victor, totalizando em 34 músicas, entre os gêneros musicais choro (31), valsa (1), polca (1) e lundu (1) (CALDI, 1999). Estas gravações tornaram-se icônicas no contexto do Choro[2] sobretudo pela atuação de Pixinguinha ao sax tenor. Tendo sido aluno do oficleidista e compositor Irineu de Almeida (1873-1916), Pixinguinha, assim como o seu mestre, demonstra grande domínio na escrita contrapontística.

Embora executado com modificações nas repetições de cada seção, "Pixinguinha compunha uma estrutura básica para cada um de seus contrapontos, porém deixando que sua prática de improvisador viesse à tona para enriquecer o resultado final no momento da

performance" (CALDI, 1999, p. 87). Assim, num trabalho pioneiro de transcrição destas gravações, lançado em dois volumes pela Editora Irmãos Vitale, Mário Sève e David Gang optaram por transcrever as "melhores versões de cada parte (A, B e C), às vezes fundindo-se frases tocadas nas diversas repetições" (SÈVE; GANG, 2010, p. 10).

No que tange o domínio do contraponto e da polifonia, o compositor Brasílio Itiberê da Cunha Luz (1896-1967) equipara Pixinguinha à J. S. Bach. Em artigo publicado no periódico *Correio da Manhã*, em 22 de abril de 1961, ele afirma que "o contraponto em Pixinguinha é maleável, flexível e, ao mesmo tempo, quase matemático. Ajusta-se à melodia principal, não como um corpo estranho – o que acontece a muito compositor de renome –, mas como voz autônoma, de altíssima beleza" (ITIBERÊ, 1970, p. 45-46).

Entendemos que este domínio "quase matemático" se dá sobretudo a partir das escolhas rítmicas do compositor. Assim, procedemos por uma análise das composições tendo como foco a ocorrência de dissonâncias métricas entre melodia e contraponto.

2. Dissonância métrica na música popular

Variação expressiva, *dissonância métrica* e *alteração* – eis as três classes de "perturbações" métricas que Love (2013) propõe ao repertório do contexto do *jazz*. *Variação expressiva* corresponde a "nuances sutis que envolvem compressões e dilatações de ritmos que, de outra forma, seriam inexpressivos" (LONDON, 2012, p. 27, tradução nossa). *Alteração*, para Love (2013), compreende o tênue limiar entre as variações expressivas e a presença de dissonâncias métricas – entre o espontâneo e o convencionado. As dissonâncias métricas, por sua vez, ainda que remontem aos escritos críticos de Hector Berlioz no século XIX e outras publicações de âmbito teórico ao longo do século XX, têm sido definidas como situações estruturais em que há algum grau de desalinhamento entre diferentes estratos métricos (KREBS, 1987; 1999).

Nesta conjuntura, portanto, metro é definido a partir da interação entre, pelo menos, dois estratos métricos que, ao se alinharem, estabelecem uma relação de *consonância primária* (KREBS, 1999). Ressalta-se que para uma estrutura métrica apresentar relações de dissonância, há, normalmente, ao menos três estratos métricos distintos: o *estrato de pulso*, que compõe o nível mais rápido, acelerado, de movimentação métrica; e dois estratos *interpretativos* com relações conflitantes – de desalinhamento – entre si (KREBS, 1999).

Ora, a música popular é o campo próprio entre o espontâneo e o convencionado. Se estruturas metricamente dissonantes podem ser utilizadas não como elemento de desordem e tensão a ser resolvida, mas, antes, como elemento de extroversão e expressividade (LOVE,

2013; WILSON, 2016), é instigante que possamos identificar se há, e de que forma são utilizadas, dissonâncias métricas no contexto da Música Popular Brasileira. As seções que seguem, portanto, procuram trazer à baila excertos de contrapontos entre Pixinguinha e Benedito Lacerda à luz da teoria da dissonância métrica.

3. Dissonância métrica nos contrapontos de Pixinguinha com Benedito Lacerda

Em meio a uma complexa taxonomia de estruturas metricamente possíveis, Krebs (1999) salienta, inicialmente, a distinção entre a *dissonância por agrupamento* e a *dissonância por deslocamento*. Na primeira, os estratos desalinhados são representados por números não múltiplos, compreendendo uma série de situações bastante conhecidas do músico popular, como polirritmias e hemiolas. Na segunda, os estratos são deturpados por breves deslocamentos – em *dissonâncias menos acirradas* (*loose*) –, genericamente identificados pela insígnia de síncope, quando o deslocamento antecipa o pulso, ou os estratos apresentam a mesma organização de pulsos, de modo que um dos estratos em conflito esteja integralmente deslocado temporalmente em relação ao outro – *dissonâncias mais acirradas* (*tight*) (KREBS, 1999).

Nas análises abaixo, organizadas a partir das duas categorias anteriormente conceituadas, a notação analítica também segue a proposta de Krebs (1999), em que os números descritos referem-se aos IOIs[3] dos distintos estratos métricos, possivelmente em diferentes níveis, tendo como unidade de referência – 1 – a distância entre os pulsos/tempos do *estrato de pulso* (em geral, a figura rítmica de menor valor no contexto musical analisado)[4]. Note-se que as decisões métricas são amparadas, assim como em Krebs (1999), por tendências da percepção de ouvintes experientes, descritas em propostas como a de Lerdahl e Jackendoff (1983) e London (2012). Todas as ilustrações apresentam, como padrão, na pauta superior a melodia, executada na flauta, e na pauta inferior o contraponto, executado no saxofone, elaboradas a partir das transcrições de Sève e Gang (2010-2011).

3.1 Dissonâncias por deslocamento

Um caso emblemático de *dissonância por deslocamento* no repertório analisado neste trabalho acontece no choro *Ainda me recordo*. A Fig. 1 apresenta a transcrição do trecho em questão, demonstrando o deslocamento métrico exercido pela melodia da flauta. A persistência desta estrutura, percorrendo cinco compassos em deslocamento contínuo, a identifica como uma *dissonância mais acirrada*.

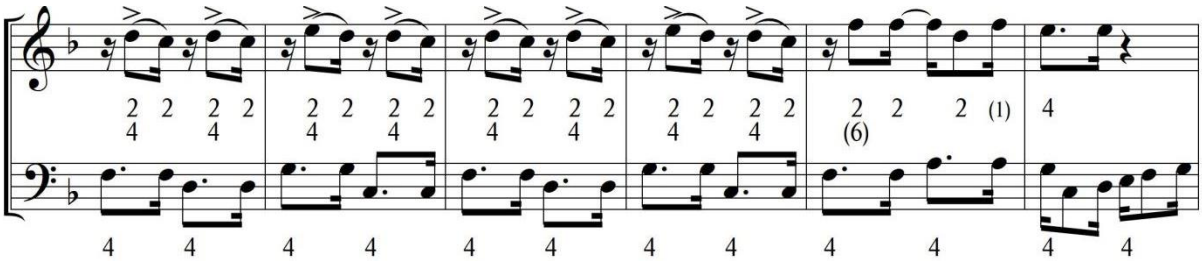

Figura 1: Dissonância por deslocamento na seção A de *Ainda me recordo* (comp. 10-15).

Diferentemente do caso anterior, que exemplifica uma *dissonância direta*, i.e., em que os estratos desalinhados estão sobrepostos e não justapostos (KREBS, 1999), em *Urubatã* identificamos uma *dissonância indireta por deslocamento*. A Fig. 2 mostra que, novamente, a parte da flauta exerce o estrato métrico que se desloca de modo *mais acirrado*, enquanto a estruturação métrica anterior – representada, na notação, pelos números entre parênteses – mantém-se na projeção e percepção do ouvinte. Este caso, em especial, como se trata de um "breque", em que nenhuma outra parte acontece junto à flauta, também caracteriza um tipo de *dissonância subliminar* (KREBS, 1999), em que o desalinhamento se dá, em certa medida, entre uma parte e ela mesma, ou à sua notação métrica.

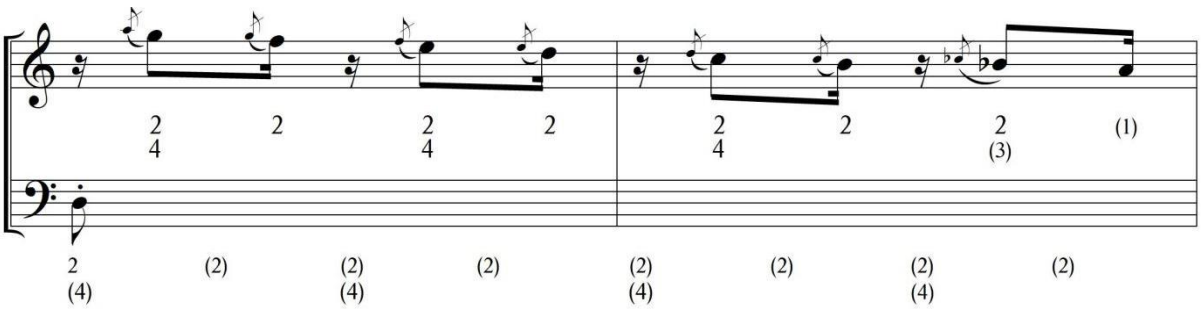

Figura 2: Dissonância indireta por deslocamento na seção B de *Urubatã* (comp. 22-23).

Muitos casos de *dissonâncias menos acirradas*, exercidos em situações de síncopes, permeiam este repertório, e, como tal, podem ser analisados a partir do conceito de *metro dual* (WILSON, 2016): estruturas consonantes que apresentam desalinhamentos previsíveis por convenções de estilo. Nota-se, no entanto, situações em que há uma certa combinação de *dissonâncias por agrupamento* sobre outro estrato que, ele próprio, contém efêmeros deslocamentos, como se vê a seguir.

3.1 Dissonâncias por agrupamento

Um caso típico de *dissonância por agrupamento* é encontrado em *Acerta o passo*. O desalinhamento, que é construído a partir de uma relação em hemiola (4x6) tem a exata duração de três compassos, até ser resolvido novamente no estado de consonância (Fig. 3).

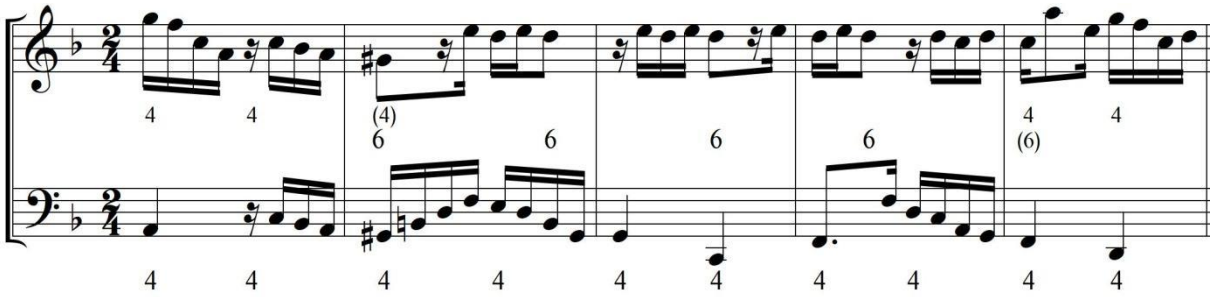

Figura 3: Dissonância por agrupamento (4x6) em na seção C de *Acerta o passo* (comp. 36-40).

Composto por ocasião da vitória do Brasil sobre a seleção de futebol do Uruguai, em maio de 1919, o choro *Um a zero* apresenta muitos trechos cuja *dissonância por agrupamento*, exercida a partir da parte desalinhada da flauta, acontece sobre o contraponto repleto de *deslocamentos menos acirrados*. Estes eventos mimetizam dribles e outros gestos futebolísticos. As Fig. 4, 5 e 6, a seguir, ilustram três momentos nesta situação estrutural. Em todos eles, estabelece-se uma relação em hemiola: 4x6 nos dois primeiros (Fig. 4 e 5); 4x3 no terceiro (Fig. 6)[5].

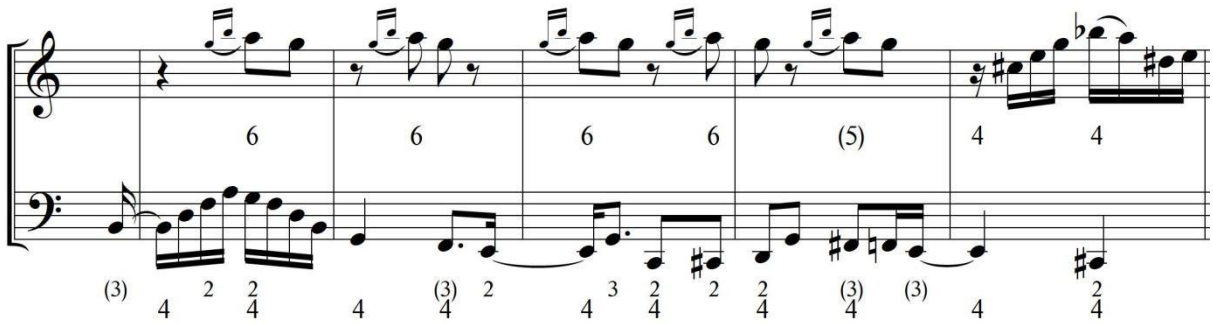

Figura 4: Dissonância por agrupamento (4x6) na seção A de *Um a zero* (comp. 8-12).

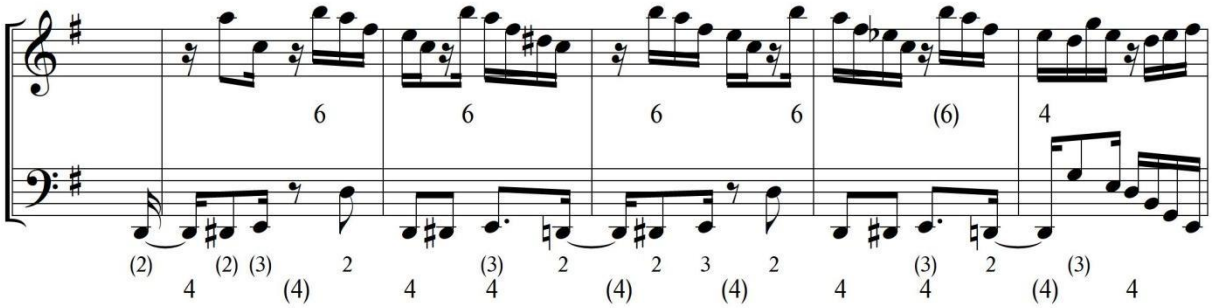

Figura 5: Dissonância por agrupamento (4x6) na seção B de *Um a zero* (comp. 36-40).

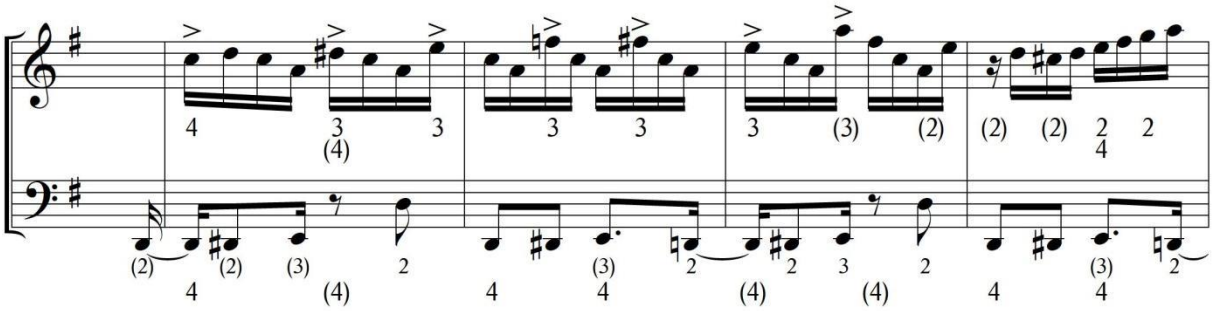

Figura 6: Dissonância por agrupamento (4x3) na seção B de *Um a zero* (52-55).

Em *Descendo a serra* observamos novamente uma estrutura similar. O conflito em hemiola (4x3), caracterizando uma *dissonância por agrupamento* (Fig. 7), possivelmente é representativo de um movimento sinuoso enfrentado pela ação sugerida no próprio título da composição.

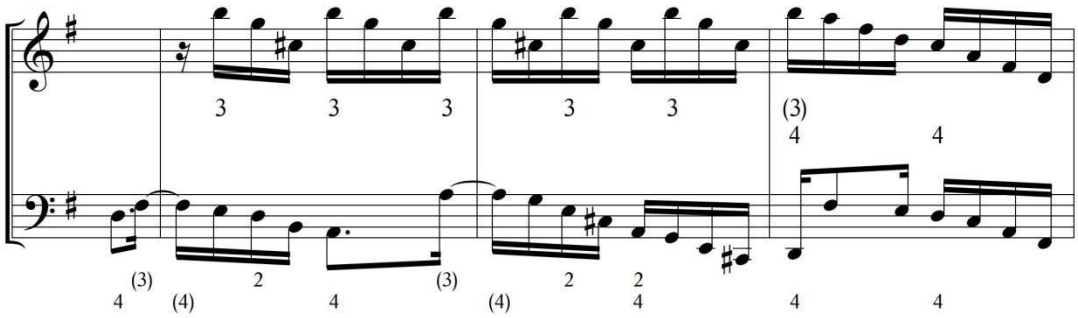

Figura 7: Dissonância por agrupamento (4x3) na seção B de *Descendo a serra* (comp. 23-25). No contraponto, alguns instantes de dissonância por deslocamento menos acirrada.

A alternância entre séries de semicolcheias e tercinas de colcheias é algo facilmente encontrado no repertório de Pixinguinha. A Fig. 8 demonstra que este tipo de procedimento gera uma *dissonância indireta por agrupamento*. Especificamente em *Ainda me recordo*, o sentido do próprio *estrato de pulso* é alterado, como se nota abaixo:

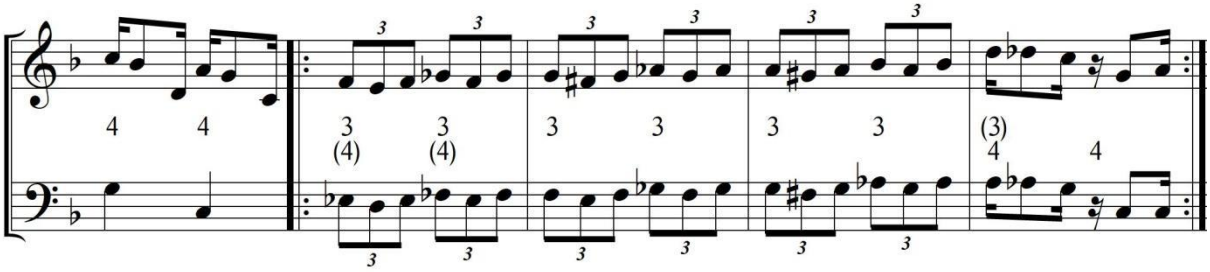

Figura 8: Dissonância indireta por agrupamento (4x3) na coda de *Ainda me recordo* (comp. 36/76-79).

Um outro exemplo de *dissonância indireta por agrupamento* é verificado em *Urubatã*, desta vez envolvendo a alternância entre séries de semicolcheias e sextinas (Fig. 9).

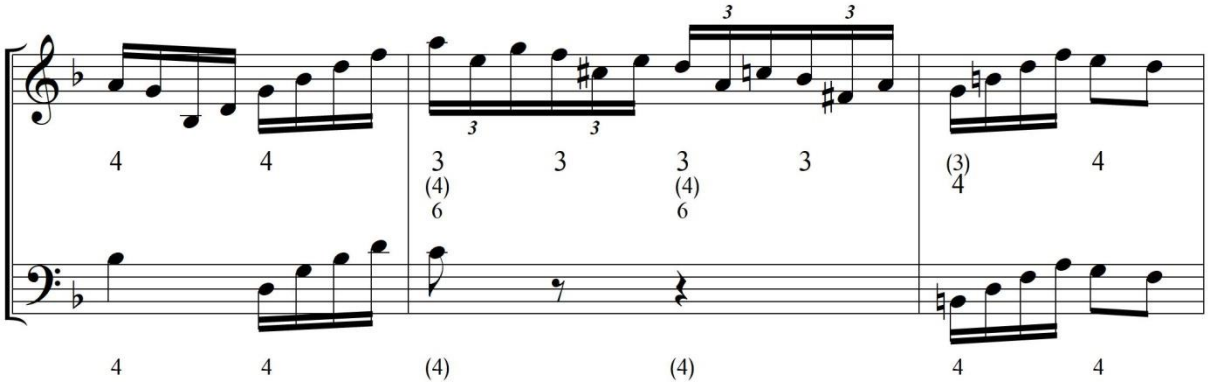

Figura 9: Dissonância indireta por agrupamento na seção C de *Urubatã* (comp. 42-44).

Uma situação um pouco mais incomum, de um *processo métrico* (KREBS, 1999) que progride de uma categoria de dissonância para outra, é identificada em *Aguenta seu Fulgêncio*, de Jacob do Bandolim. Nesta peça, após passar por quatro compassos de *dissonância por agrupamento*, a estrutura progride para uma *dissonância por deslocamento*, ligeiramente *mais acirrada*, até resolver em consonância com a linha do contraponto (Fig. 10).

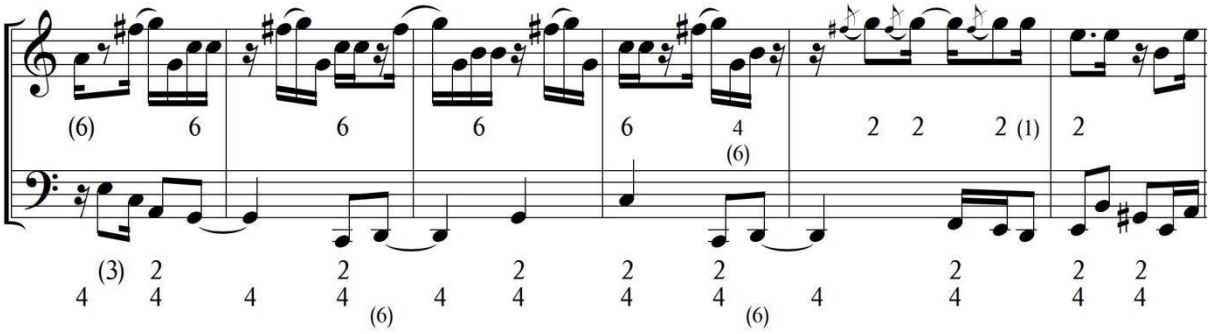

Figura 10: Dissonância por agrupamento (4x6) seguida de dissonância por deslocamento na seção A' de *Aguenta seu Fulgêncio* (comp. 35-39).

Finalmente, há uma possibilidade estrutural em particular não prevista por Krebs (1999), introduzida em Gumboski (2014), que advém da combinação das duas categorias seminais desta teoria: *agrupamento* e *deslocamento*. Todavia, diferentemente de situações de sobreposição de uma categoria e outra, como vimos em exemplos anteriores, a classe de *dissonância por agrupamento deslocado* pressupõe que o estrato *antimétrico* (KREBS, 1999), i.e., o estrato que gera o desalinhamento contra o estado de consonância vigente, é *agrupado*

distintamente e também *deslocado* quanto aos demais. Novamente em *Um a zero* é possível identificar essa situação (Fig. 11). O estrato executado pela melodia na flauta, por si só já desalinhado por agrupamento em relação à estruturação vigente, ainda inicia com um deslocamento no valor de semicolcheia.

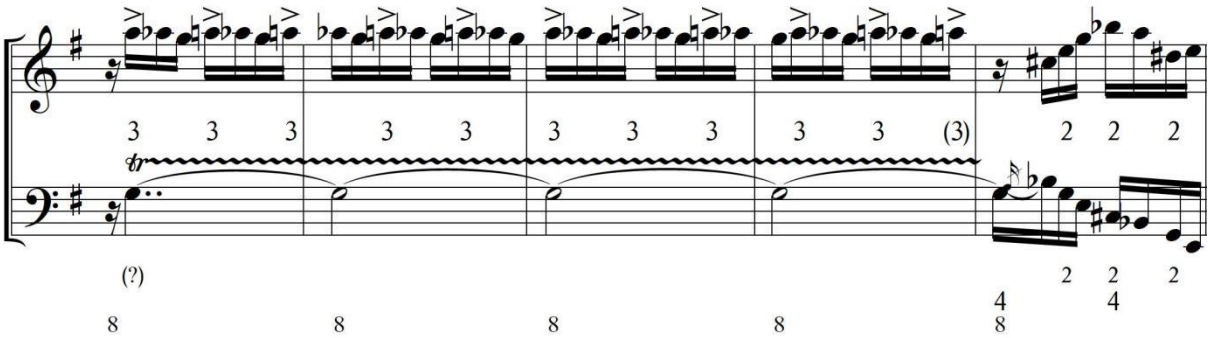

Figura 11: Dissonância por agrupamento deslocado na seção A” de *Um a zero* (comp. 72-76).

4. Considerações finais

Embora os contrapontos de Pixinguinha com Benedito Lacerda tenham ganhado notoriedade ao longo da história pela atuação contrapontística de Pixinguinha, os excertos analisados mostraram-nos que os estratos *antimétricos* aparecem majoritariamente na linha melódica da flauta. Esta constatação vem em concordância com a afirmação de Itiberê (1970) que, ao considerar o contraponto de Pixinguinha matemático e ajustável à linha da melodia como uma voz autônoma, reconhece-o enquanto ponto de apoio que proporciona ao solista grande flexibilidade na sua interpretação.

Assim, *dissonâncias por agrupamento* e *por deslocamento* na melodia da flauta florescem num terreno fértil e, ao mesmo tempo, estável. Elas aparecem variavelmente entre seções distintas. Por outro lado, raramente são usadas em cadências de fechamento, como é comum no repertório de concerto romântico, por exemplo. Concernindo um repertório essencialmente tonal, poderíamos afirmar que, assim como a almejada resolução harmônica, a “consonância” métrica cadencial é característica do Choro.

Deste modo, concluímos que dissonâncias métricas são idiomáticas às melodias de Choro tendo-se em vista que flutuações do discurso musical geram dinamicidade e são esperadas por proporcionarem um caráter de espontaneidade na interpretação. Como tal, optamos por manter ao longo deste artigo a terminologia de Krebs (1999), a partir da qual, a rigor, situações de desalinhamento entre estratos métricos distintos caracterizam uma

dissonância, mas destacamos que os casos analisados neste trabalho contemplam o conceito de *metro dual*[6], cunhado por Wilson (2016).

Referências:

CALDI, Alexandre. Os contrapontos para sax tenor de Pixinguinha nas 34 gravações com Benedito Lacerda – primeiras reflexões. *Cadernos do colóquio*, p. 82-90, abr. 1999. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/13>. Acesso em: 27 mar. 2019.

GUMBOSKI, Leandro. *Os Novos Ritmos de Don Ellis:* considerações analíticas e perceptivas. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes-CEART, Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, 2014. Disponível em: <www.tede.udesc.br/bitstream/tede/2313/1/115698.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2019.

ITIBERÊ, Brasilio. *Mangueira, Montmartre e outras favelas.* Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970.

KREBS, Harald. Some extensions of the concepts of metrical consonance and dissonance. *Journal of Music Theory*, v. 31, n. 1, p. 99-120, 1987.

_____. *Fantasy Pieces*: metrical dissonance in the music of Robert Schumann. New York: Oxford University Press, 1999.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.

LONDON, Justin. *Hearing in Time*: Psychological Aspects of Musical Meter. 2 Ed. New York: Oxford University Press, 2012.

LOVE, Stefan Caris. Subliminal Dissonance or "Consonance"? Two Views of Jazz Meter. *Music Theory Spectrum*, v. 35, n. 1, 2013, p. 48–61.

PALOPOLI, Cibele. *Violão velho, Choro novo:* processos composicionais de Zé Barbeiro. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-11092018-162324/pt-br.php>. Acesso em: 28 mai. 2019.

SÈVE, Mário; GANG, David (Coord.). *Choros duetos:* Pixinguinha e Benedito Lacerda. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010-2011, 2 v.

WILSON, Andrew. *Dual-Aspect Meter*: A Theory of Metrical Consonance, Dissonance, Weight, and Variety. Tese (Doutorado). Graduate Faculty in Music, City University of New York, New York, 2016.

Notas

[1] Esta comunicação é resultado do trabalho conjunto realizado no Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

[2] Neste trabalho adotamos a diferenciação gráfica entre Choro (manifestação cultural) e choro (gênero musical), conforme apresentada por Palopoli (2018).

[3] Comumente descrito por sua acepção original em inglês, *interonset interval* se refere ao intervalo de tempo entre o ataque de uma nota percebido auditivamente e o início da próxima. London (2012) explana de modo

consistente sobre os limites da percepção humana descritos em termos de IOIs: no caso do metro musical, esses limites estão, conforme o autor, entre aproximadamente 100 ms e 5.000 ms de IOIs.

[4] Neste modelo analítico, os números representam as distâncias temporais entre um instante e outro, instantes alinhados com eventos considerados importantes metricamente em seus próprios contextos – importância que, por sua vez, é atribuída tendo-se como critério tendências da percepção auditiva descritos em trabalhos como o de Lerdahl e Jackendoff (1983) e London (2012). Uma vez que se trata de uma distância temporal, as pausas precisam ser consideradas. Ainda, números entre parêntesis indicam certa diminuição na rigidez da sensação métrica e costumam aparecer visualmente nos exemplos analíticos em situações de dissonância por deslocamento menos acirrada (o evento que gera o deslocamento é efêmero e deturpa ligeiramente a regularidade métrica previsível pela lei da boa continuidade) ou de dissonâncias indiretas (em que a indicação numeral entre parêntesis normalmente está alinhada com o estrato métrico mantido mentalmente pela lei da boa continuidade, em conflito, neste caso, com o estrato métrico que passou a acontecer na superfície melódica).

[5] Tais deslocamentos rítmico-melódicos acabam por afetar também a simetria estrutural desta seção: ao invés de uma organização de 8+8 compassos, o trecho apresenta uma organização métrica desigual de 7+9 compassos, gerando assim uma imparidade métrica (PALOPOLI, 2018, p. 162).

[6] *Metro dual* é o termo proposto por Wilson (2016) para situações como a dos contrapontos entre Pixinguinha e Benedito Lacerda, em que os desalinhamentos não geram tensão a ser resolvida em consonância. No entendimento daquele autor, casos assim devem ser descritos no âmbito de uma “consonância métrica desalinhada” – o próprio *metro dual*.