

Contracantos de Pixinguinha: reflexões sobre seu estudo e prática interpretativa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

José Reis de Geus
Universidade de São Paulo
josedegeus@usp.br

Resumo. As gravações do duo Pixinguinha e Benedito Lacerda constituem-se de importante referência na prática do contracanto, técnica de improvisação utilizada por Pixinguinha, herdada do seu mestre Irineu de Almeida (1862-1914). Através da transcrição e análise das 34 gravações realizadas entre os anos de 1946 a 1950, levantam-se questionamentos sobre: Como ocorre a improvisação no choro? É possível estudar contraponto desvinculado de um tema principal? Como adquirir vocabulário? Transcrever peças ou não? Recorrendo a autores como Almada, Braga e Sève, busca-se promover uma reflexão sobre o tema, sistematizando um método de estudos progressivos voltados para a prática do contracanto, destinado especificamente para instrumentos de sopro.

Palavras-chave. Pixinguinha, Benedito Lacerda, Música brasileira, improvisação musical.

Title. Pixinguinha's Countermelodies: Reflections on Their Study and Interpretative Practice

Abstract. The recordings by the duo Pixinguinha and Benedito Lacerda constitute an important reference in the practice of counterpoint, an improvisational technique used by Pixinguinha, inherited from his mentor Irineu de Almeida (1862-1914). After transcribing and analyzing the 34 recordings made between 1946 and 1950, questions arise: How does improvisation in choro occur? Is it possible to study counterpoint detached from a main theme? How can vocabulary be acquired? Should pieces be transcribed or not? Drawing on authors such as Almada, Braga, and Sève, the aim is to promote reflection on the topic, systematizing a method of progressive study focused on this practice, specifically designed for wind instruments.

Keywords. Pixinguinha, Benedito Lacerda, Brazilian music, musical improvisation.



Introdução

Irineu de Almeida (1862-1914) e Pixinguinha (1897-1973) consolidam o que veio a ser definido como contraponto popular ou contracanto, uma das formas de improvisação presentes no gênero choro, sendo gradativamente consolidada no Brasil após o advento e popularização da indústria fonográfica. Autran (2004) define o termo contraponto enquanto “combinação de linhas melódicas soando simultaneamente, de acordo com um sistema de regras preestabelecidas”, sendo executado tanto por instrumentos melódicos de registro médio-grave como de acompanhamento. Dentro desse contexto, Barboza e Oliveira Filho relembram que:

A prática de ornamentar a melodia por meio de comentários executados no registro mais grave, oriunda das folias portuguesas, não se restringia, porém, aos violões. Como muito bem observou Basílio Itiberê, referindo-se ao saxofone de Pixinguinha: “Esse contraponto sempre existiu na orquestra popular: violão, bombardino, oficleide¹, Pixinguinha não é um inovador absoluto. Provém, diretamente, da velha e importantes referências da boa linhagem dos chorões do começo do século: Calado, Viriato, Anacleto e outros”. (BARBOZA; OVILEIRA FILHO, 1998, p. 249)

Recorrendo ao livro *Reminiscência dos chorões antigos*, percebe-se uma ampla utilização do termo “contracanto”, podendo ser definindo enquanto uma prática proveniente da interação entre acompanhador e solista, no escorço da criação de uma segunda linha melódica como complementação do tema, como mostram trechos retirados dos perfis de HENRIQUE MARTINS, que tocava “fazendo coisas impossíveis com seu trombone e bombardino nos contracantos da marcação do bombardão do inesquecível Gonzaga” (PINTO, 1978, p. 97), ou ainda, de FRANCISCO JOSÉ DA SILVA (CHICO), que “sempre se destacou com os seus contracantos tirados nas oitavas de seu violão, fazendo gemer o ré, imitando o bombardino”, onde todos tinham o prazer de ouvi-lo em conjunto com Zé Russinho, ou Zé da Gávea, (o pé

¹ Instrumento de sopro da categoria dos metais, pertencente à família do bugle de chaves, constituído de um bocal ligado a um tubo cônico curvado na forma de um “U” estreito, apresentando nove a doze chaves, patenteado pelo fabricante Halari em 1821. A palavra “ophicleide” (do francês ophicléide) compunha-se do grego “ophis” (serpente) e “kleis” (tampa ou abafador), de forma que pode ser traduzida como “serpente de chaves”. Seu som é cheio e ressonante e compositores como Mendelssohn, Schumann, Verdi e Wagner escreveram para ele partes importantes que nem sempre são bem substituídas pela tuba, de sonoridade mais branda. (SADIE, 1994, p. 669)



de boi nos baixos), pois “confundiam os dois instrumentos, tal era a certeza de um na marcação e outro no contracanto”. (Idem, p. 237).

Márcia Taborda enfatiza que nessa época a prática do choro era proveniente de encontros ocasionais e informais, em que “a norma não era o conjunto fixo, onde os executantes tinham o hábito de tocar juntos. Em consequência, os acompanhamentos eram improvisados, até porque os tocadores de instrumentos de cordas na maioria não conheciam música. Mesmo os músicos de instrumentos de sopro que dominavam a leitura musical, acompanhavam quase sempre de ouvido”. (TABORDA, 2010, p. 138) Baptista Siqueira também compartilha da mesma informação, onde quem sabia escrever e ler música era o flautista, músico profissional geralmente oriundo das bandas e agremiações musicais. Descreve o processo onde os cavaquinhistas “aprendiam uma polca de ouvido e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulantes, transformando exercícios em agradáveis passatempos.” (SIQUEIRA, 1969, p. 98) definindo-os como “improvisadores do acompanhamento harmônico”.

Hermano Vianna, no do prefácio do livro *Choro: do quintal ao Municipal* (1998), ressalta que até as primeiras décadas do século XX a execução de variações melódicas e contracantos eram elementos inexistentes nas gravações de choro. Henrique Cazes também compartilha da mesma opinião, lembrando que as gravações da fase mecânica apresentavam repetições de seções inteiras, sendo tocadas por diversas vezes, sem nenhuma alteração. Dessa maneira, os registros fonográficos que mostram o panorama descrito por Alexandre Gonçalves Pinto (1870 – 1950) só começam a ser ouvidos posteriormente:

O que se escreveu, mitificando a criatividade de interpretação do choro, não está registrado nas gravações, nem da primeira e nem de boa parte da segunda década do século XX. Talvez razões comerciais não permitissem arriscar as ceras com possíveis erros ou com questionamentos nas execuções; ou, até mesmo, por disciplina, os músicos fossem obrigados a executar o que estava na pauta, sem se permitirem qualquer improviso. O que está gravado, salvo raras exceções, é repetitivo e sem nenhuma criatividade de interpretação, apesar de sua indiscutível qualidade musical. (FRANCESCHI, 2002, p.138)

No âmbito do registro da prática do contracanto, merecem destaque as gravações realizadas pelo grupo Choro Carioca no ano de 1911, lançadas pela *Casa Faulhauber* do Rio



de Janeiro, então representante do selo da *Favorite Records* no Brasil. Tinham como integrantes Irineu de Almeida (oficleide) acompanhado pelos irmãos Léo Viana (cavaquinho), China e Tute (violões), com a participação de Pixinguinha (flauta transversal), então com 14 anos de idade.

Segundo transcrição da fala de Pixinguinha durante seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som:

A primeira gravação foi na Casa Edson. Depois na Casa Phoenix e Casa Faulhauber. Comecei gravando músicas do meu professor Irineu de Almeida, entre 1914 e 1918. Foi durante a guerra. A primeira chamava-se “São João debaixo d’água” e o conjunto era formado pelos meus irmãos China e Léo, ambos no violão, o Henrique no cavaquinho, eu na flauta e outros. A seguir gravei, também de Irineu de Almeida, o choro “Ai, morcego”, uma homenagem ao Morcego do clube dos Democráticos, um cronista carnavalesco que tinha esse pseudônimo. Nessa gravação pela primeira vez atuei como solista. (FERNANDES, 1970, p. 20)

No entanto, percebem-se alguns equívocos cometidos por Pixinguinha, visto que os discos gravados pela Casa Edison a partir do ano de 1914 já não contavam com a presença de Irineu de Almeida. José Silas Xavier levanta a hipótese de possíveis falhas durante o processo de registro de numeração de discos por parte da gravadora *Favorite Records*, o que faz supor que poderiam haver outras gravações do Choro Carioca não anotadas, onde os dois números dos discos anteriores à “Nhonhô em Sarrilho” (1.450.000 e 1.450.001), integrantes da série 1.450.000, apresentam-se em branco, como mostra a tabela 1:

Tabela 1 – Gravações do Choro Carioca

Nº do disco	Repertório	Autor
1.450.000	?	?
1.450.001	?	?
1.450.002	Nhonhô em Sarrilho (polca)	Guilherme Cantalice
1.450.003	?	?
1.450.004	Nininha (polca)	Irineu de Almeida
1.450.005	Daynea (polca)	Irineu de Almeida
1.450.006	São João Debaixo d’Água (tango)	Irineu de Almeida
1.450.007	Isto não é vida (polca)	Felisberto Marques
1.450.011	Salve (schottisch)	Irineu de Almeida
1.450.030	Albertina (polca)	Irineu de Almeida
1.450.087	Morcego (tango)	Irineu de Almeida
1.450.088	Sofia (polca)	Irineu de Almeida? Santos Bocot?
1.450.090	Lulu (tango)	Lulu Cavaquinho?

Fonte: Xavier (2023)



Buys (2016) relembra o fato de que o lançamento dos discos era feito em ordem sequencial, sendo possível que uma quantidade de discos com número de série aproximado fosse lançada ao mesmo tempo. Comenta ainda que os discos Favorite traziam uma data escrita no canto direito do semicírculo superior dos selos, informação essa que poderia corresponder à data de gravação.

Muitas vezes esta data era escrita com caracteres árabes, não se sabe por quê. Tive a chance de examinar selos de quatro discos do Choro Carioca, do total nove lançados na série Favorite 1-450.000, e pude verificar que as gravações foram feitas em pelo menos duas sessões: em 7 de maio de 1911 foram gravadas Nhonho em sarilho, Salve e Morcego; e em 8 de maio de 1911 foi gravado São João debaixo d'água.

Dulce Martins Lamas faz um inventário dos discos depositados na Biblioteca Nacional na década de 1910 para obtenção de registro, trabalho que foi publicado no livro *Música popular gravada na primeira metade do século* (Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997). Esta autora diz que as datas que constam nos selos dos discos é a mesma que consta como data de registro na Biblioteca Nacional, salvo poucas exceções, sendo uma delas São João debaixo d'água, cujo registro é de junho de 1911 (a data que aparece no selo é 8 de maio de 1911).

Mesmo com o levantamento dessas informações, ainda não se pode comprovar qual seria verdadeiramente a primeira gravação realizada pelo Choro Carioca, visto que existem muitas lacunas e dúvidas em função de equívocos cometidos pela indústria fonográfica brasileira. Dessa forma, resta-nos aguardar a recuperação de algum exemplar deste acervo, o que seguramente possibilitará o preenchimento de lacunas, bem como a correção de informações através da publicação de novos trabalhos de pesquisa acerca do assunto.

Caldi (2000) ressalta que existe uma certa carência de registros de contracantos parecidos nas décadas de 20 e 30, em função de uma retração no mercado de gravações para os conjuntos de choro, informação também compartilhada pelo pesquisador Ary Vasconcelos, afirmando o fato de que: “...não há como deixar de constatar que o choro se tornara mercadoria rara em discos.” (VASCONCELOS, 1984, p. 26) “Em rádio e em disco, não há, a rigor, conjuntos de choro, mas *regionais*, que são formados para acompanhar os astros da música vocal.” (Idem, p. 29)

Dentre os principais regionais, merece destaque o grupo “Gente do Morro”, criado pelo flautista Benedito Lacerda e batizado com este nome pelo sambista Sinhô (1888 – 1930), que chegou a gravar um disco no ano de 1930. A partir



de 1934, o grupo que se desfez, ressurgindo com o nome de Regional de Benedito Lacerda, considerado na época o “principal regional do rádio e do disco”. (Cabral, 1997, p. 182)

Existem especulações a partir das circunstâncias da formação do duo Benedito Lacerda e Pixinguinha referentes a contratos de gravação, autoria e editoração das músicas, informações estas compartilhadas nas biografias lançadas por Cabral (1997), Barboza & Oliveira Filho (1998) e Xavier (2023), cujos pormenores não fazem parte do foco principal deste trabalho. A seguir, apresenta-se a Tabela 2 com informações detalhadas referente às 34 gravações 78 rpm realizadas pelo Duo Pixinguinha e Benedito Lacerda entre os anos de 1946 e 1950:

Tabela 2 – Gravações do duo Pixinguinha e Benedito Lacerda

Número do Disco	Face do disco 78 rpm – Título do Fonograma	Gênero	Data da Gravação	Data de Lançamento
80-0.442	A – Um a Zero (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro	12/06/1946	set. 1946
	B – Sofres Porque Queres (Pixinguinha e B. Lacerda)	Choro		
80-0.447	A – Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro	20/05/1946	out. 1946
	B – Segura Ele (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro		
80-0.458	A – Vou Vivendo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro	20/05/1946	nov. 1946
	B – Cheguei (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro		
80-0.498	A – Tico-tico no Fubá (Zequinha de Abreu)	Choro	06/12/1946	mar. 1947
	B – Pagão (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro		
80-0.514	A – Saudades do Matão (Jorge Galati)	Valsa	19/12/1946	mai. 1947
	B – Descendo a Serra (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro		
80-0.534	A – Urubatan (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro	04/06/1946	ago. 1947
	B – Proezas de Solon (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro		
80-0.538	A – Ele e Eu (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro	04/06/1946	nov. 1947
	B – Ingênuo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro		
80-0.577	A – André de Sapato Novo (André Victor Correia)	Choro	28/03/1947	abr. 1948
	B – Ainda me Recordo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro		
80-0.584	A – Saudades do Rio (Zequinha Reis)	Choro	28/03/1947	? 1948
	B – Os Oito Batutas (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro		
80-0.601	A – Sedutor (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro	04/04/1949	jul. 1949
	B – O Gato e o Canário (Pixinguinha e benedito Lacerda)	Polca		
80-0.624	A – Língua de Preto (Honório Lopes)	Choro	04/04/1949	out. 1949
	B – Devagar e Sempre (Pixinguinha e Benedito Lacerda) ²	Choro		
80-0.654	A – Soluções (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro	04/04/1949	jun. 1950
	B – Aguenta seu Fulgêncio (Pixinguinha e B. Lacerda) ³	Choro		
80-0.669	A – Acerta o Passo (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro	05/04/1949	jun. 1950

² Xavier (2023) relembra que “segundo Ary Vasconcelos, o autor deste choro é Alfredinho Flautim, pessoal muito ligada à família de Pixinguinha, integrante da ‘Velha Guarda’. Segundo Ary, o choro saiu com autoria atribuída a Pixinguinha e Benedito Lacerda por um erro no selo da RCA Victor nº 80-0624B, lançado em outubro de 1949, fonograma incluído no LP Camden ‘Pixinguinha e Benedito Lacerda’, de 1966, e relançado em CD em 2004. (XAVIER, 2023, p. 223)

³ Xavier (2023) comenta que, segundo o flautista Bide, “Aguenta seu Fulgêncio” é de autoria do bandolinista Lourenço Lamartine, com provável parceria de Pixinguinha. Em razão da troca do selo dos discos, Aguenta seu Fulgêncio saiu com o nome de Segura ele, e este com o nome de Aguenta seu Fulgêncio. No registro de estúdio, na data de gravação (22.11.29) – o *Recording Information* – não consta o nome do autor de Aguenta seu Fulgêncio. No selo da Victor, consta apenas o nome de Pixinguinha como autor. (Xavier, 2023, p. 143)



	B – Marilene (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro		
80-0.682	A – Só para Moer (Viriato Figueira) B – Segura a Mão (Mário Álvares da Conceição)	Choro Choro	05/04/1949	ago. 1950
80-0.692	A – Yaô (Pixinguinha e Benedito Lacerda) B – Atraente (Chiquinha Gonzaga)	Lundu Choro	07/07/1950	set. 1950
80-0.701	A – Matuto (Ernesto Nazareth) B – Displícite (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro Choro	07/07/1950	out. 1950
80-0.746	A – A menina do Sobrado (Zequinha Reis) B – Vagando (Pixinguinha e Benedito Lacerda)	Choro Choro	26/12/1950	mar. 1951

Fonte: Barboza; Oliveira Filho (1979)

Barboza e Oliveira Filho comentam que “O tempo de duração da dupla estendeu-se até 1948, ano em que Pixinguinha teve seu primeiro problema cardíaco sem maiores consequências, causando uma interrupção temporária das gravações junto à Victor”. (p. 149) Com a saída de Pixinguinha, Benedito Lacerda passa a coordenação do grupo para o cavaquinhista Canhoto, que muda o nome do grupo para Regional do Canhoto e realiza sua estreia na Rádio Mayrinck Veiga em março de 1951, permanecendo na ativa até início da década de 1960.

Segundo Buys “Embora seja um dos músicos mais festejados do Brasil, Pixinguinha ainda não teve sua discografia bem descrita”. Dessa maneira, o estudo e a retificação de informações publicadas em obras anteriores são fundamentais para a correção de eventuais equívocos, como salienta Xavier (2023) ao afirmar que:

“A tentativa do conhecimento integral da obra de Pixinguinha é trabalho pioneiro e não pode ser considerado definitivo, porque a cada caderno encontrado de um velho chorão, aparece uma novidade. Assim, com base em novas informações que surjam, certamente teremos que fazer o acréscimo de outras músicas ou algum expurgo. Por isso mesmo este trabalho não pode ser considerado definitivo e pode ter algumas informações incorretas. Serão sempre bem vindas eventuais correções. (XAVIER, 2023, p. 134)

Entendendo os contracantos de Pixinguinha

Os contracantos de Pixinguinha consistem em uma forma de improvisação que ficou definida como “contraponto popular”, sendo executado tanto por instrumentos melódicos de registro médio-grave como instrumentos harmônicos de acompanhamento, à exemplo do violão, trombone, bombardino, saxofone, dentre outros. Apresenta padrões de construção de



âmbito prático, diferenciando-se das regras de contraponto comumente utilizadas na música de concerto, resgatando assim a prática adotada pelas primeiras gerações do choro:

Escutando as gravações do grupo “Choro Carioca”, percebe-se nos contracantos de oficleide de Irineu de Almeida a semente do que seriam os contracantos de Pixinguinha mais de trinta anos depois. Lá estão o caráter improvisatório, a colocação dos motivos nos espaços vazios deixados pelo solista, as figurações de arpejos, elementos que Pixinguinha desenvolveria a ponto de criar verdadeiras melodias independentes. (CALDI, 2000, p. 8)

Fazendo um levantamento das partituras editadas e transcrevendo as 34 gravações duo Pixinguinha e Benedito Lacerda, percebe-se que a construção da linha melódica do contracanto executado por Pixinguinha ao sax tenor ocorre através da condução entre “notas-alvo”, localizadas em sua maioria em tempo forte do compasso, estando diretamente ligadas à função harmônica do acorde vigente na harmonia (tônica, terça, quinta e, ocasionalmente, sétima), servindo assim como base para a elaboração de motivos através do desenvolvimento de ideias melódicas, como mostra a Figura 1:

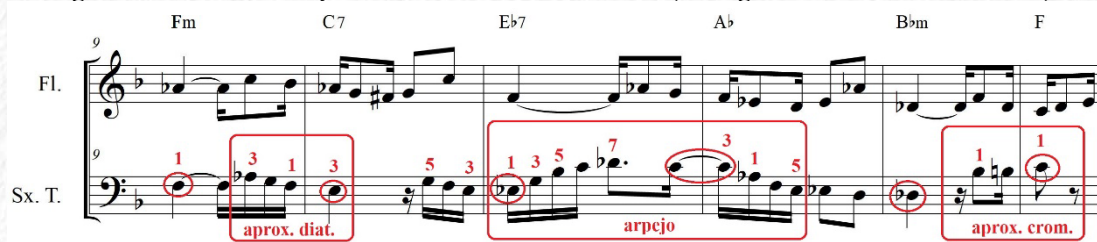
Figura 1 – Trecho da seção A do choro “Naquele tempo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda).



Fonte: Transcrição do autor (2025)

Em síntese, pode-se dizer que os motivos são compostos essencialmente por três elementos: arpejos, aproximações cromáticas e diatônicas, caracterizando um modelo de construção melódica consonante e predominantemente vertical, como mostra a Figura 2 através da transcrição de um trecho da seção B do choro “Vou Vivendo”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Paula Valente (2009) classifica Pixinguinha como um “estruturador da linguagem do choro ao transferir o tipo de improvisação característica dos instrumentos acompanhadores (harmônicos) para os instrumentos solistas”. (VALENTE, 2010, p. 492).

Figura 2 – Trecho da seção B do choro “Vou vivendo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda).



Fonte: Transcrição do autor (2025)

São raras as recorrências à prática da improvisação horizontal, reafirmando as características descritas anteriormente. Exemplo de uma dessas incidências ocorre na seção B do choro “Um a zero” (Pixinguinha e Benedito Lacerda) mostrado na Figura 3, que faz a citação do contracanto executado na composição “Aquarela do Brasil” (Ari Barroso):

Figura 3 – Trecho da seção B do choro “Um a zero” (Pixinguinha e Benedito Lacerda).



Fonte: Transcrição do autor (2025)

Outro ponto importante está na escolha das diretrizes de movimentação do contracanto em pontos estratégicos, ocorrendo geralmente em compassos pares, durante a finalização de motivos ou entre a transição entre quadraturas, exemplificado através da figura 4 através da transcrição de um trecho da seção A do choro “Vagando” (Pixinguinha e Benedito Lacerda):

Figura 4 – Trecho da seção B do choro “Vagando” (Pixinguinha e Benedito Lacerda).



Fonte: Transcrição do autor (2025)

81

Fl.

Sx. T.

C E7/B Am A/G D7/F# G/F C/E

1 5 1 7 3 7 3

Em função dessas principais diretrizes de construção adotadas por Pixinguinha, existem controvérsias sobre esta prática estar realmente classificada enquanto contraponto. Xavier (2023) cita um parecer de Arnaldo José Senise referindo-se a essas intervenções de Pixinguinha, tendo como base a audição de algumas gravações da dupla com Benedito Lacerda, classificando-as não como “contraponto regular e constante”, mas sim, como “procedimentos contrapontísticos”:

“já ouvi muitas vezes a fita. E já posso dizer que, nessas peças, raramente – raramente – existem melodias contraponteadas no sentido estrito e rigoroso do termo.

Existem, sim, processos contrapontísticos que o Pixinguinha realiza nos seus contracantos. São efetivamente procedimentos contrapontísticos – mas não contraponto regular e constante”.

“O que mais falta a esses contracantos que Pixinguinha faz são a independência melódica deles – não chegam a construir melodias paralelas independentes que apresentam integridade de pensamento. São geralmente fragmentos melódicos contrastantes – e falta ainda a regularidade de desenvolvimento do curso da melodia, que conduza esses contracantos, com integridade, até o seu termo, formando períodos musicais completos”.

“A independência melódica da melodia em contraponto se caracteriza pelo fato dela poder ser executada isoladamente da melodia principal, e, ainda assim separada, apresentar, ao ouvido, um sentido melódico completo e íntegro”. “Nem sempre isso acontece nos contracantos de Pixinguinha”. (XAVIER, p. 670)

Almada (2013), por sua vez, define esta prática como “contraponto prático”, pois tendem a apresentar maior flexibilidade das regras estritas na medida em que “revelam uma nova perspectiva em relação à importância da harmonia – mais especificamente, considerando-se a constituição e a funcionalidade dos acordes para a construção polifônica. (ALMADA, 2013, p. 128)

Conclusões parciais

Em anos de estudo e atividades docentes ligadas à prática de conjunto de choro, noto em alguns alunos uma dificuldade em entender as diretrizes de construção melódica do contracanto, executada tanto por instrumentos solistas como por acompanhadores. Em anos de pesquisa, reflito constantemente sobre minha performance enquanto instrumentista aliada a minhas atividades docentes, através de questionamentos como: Como ocorre a improvisação no choro? É possível estudar contraponto desvinculado de um tema principal? Como adquirir vocabulário? Transcrever as peças ou não? Perguntas que levaram a dar prosseguimento com este tema em minha pesquisa de doutorado, que tem como objetivo a elaboração de um método de estudo para a prática do contracanto em instrumentos de sopro.

Como em qualquer gênero musical, subentende-se que sua prática é decorrente da uma referência, seja uma gravação de áudio ou uma partitura, com forma e duração pré-



estabelecidas, de onde se buscam diretrizes para a aquisição gradativa de um vocabulário aplicado ao discurso musical. Braga (2002) comenta que, para isso, “é imprescindível ouvir e ‘copiar’ os grandes violões de baixaria de um Dino Sete Cordas, Raphael Rabello, Walter Silva, e tantos outros e, imprescindível, transcrever o saxofone tenor de Pixinguinha contraposto à flauta de Benedito Lacerda”. (BRAGA, 2002, p. 35) Almada (2006) contextualiza, dentre outros aspectos, a forma e estrutura do choro, mapeando suas principais progressões harmônicas, estabelecendo assim importantes diretrizes servindo tanto para prática da composição, como para o estudo do acompanhamento harmônico. Por fim, Sève (1999) apresenta uma proposta de estudo análoga ao *jazz*, com aspectos de ritmo, fraseado e articulação reproduzidos através de “*patterns*”, sendo classificado por Araújo (2010) como um “catálogo formal do gênero” onde a coleção de células propostas pelo autor poderá ser recriada, gerando novas composições e propostas de estudo sobre o choro. (ARAÚJO, 2010, p. 815).

Através da junção da proposta destes três autores, tem-se um ponto de partida para a organização de um método de estudo, tendo como base a transcrição, análise e elaboração de exercícios melódicos, proporcionando assim um processo gradativo de construção e ressignificação do discurso musical.

Referências

- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Editora Da Fonseca, 2006. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- _____. *Contraponto em música popular: fundamentação teórica e aplicações composicionais*. Editora UFRJ, 2013.
- ARAÚJO, Larena Franco de. *O Vocabulário do choro, de Mário Sève: estrutura e possibilidades de utilização no ensino técnico da flauta transversal*. *Revista do XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*. Página 807-817. Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/2772/2081> Acesso em 12 de julho de 2023.
- AUTRAN, Henrique Dourado. *Dicionários de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BARBOZA, Marília Trindade; OLIVEIRA FILHO, Artur de. *Pixinguinha: Filho de Ogum bexiguento*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.
- BRAGA, Luiz Otávio. *O violão de sete cordas: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.
- BUYS, Sandor. *As primeiras gravações de Pixinguinha em 1911*. 25 de abril de 2016. Disponível em: <https://sandorbuys.wordpress.com/2016/04/25/as-esquecidas-primeiras-gravacoes-de-pixinguinha-em-1911/> acesso em 07 de julho de 2025.



CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. 2ª edição. edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

CALDI, Alexandre. *Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. 96f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2000.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERNANDES, Antônio Barroso (Org). *As vozes desassombradas do museu: Pixinguinha, João da Baiana, Donga*. vol. 1. (Coleção) Ciclo de Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1970.

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

LACERDA, Benedito; VIANNA, Alfredo da Rocha. *Pixinguinha e Benedito Lacerda*. CD 828766441052. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 2004.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

SÈVE, Mário; CHEDIACK, Almir. *Vocabulário do choro: estudos & composições*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

SADIE, Staney. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SÈVE, Mário; GANC, David. *Choro duetos vol. 1: Pixinguinha e Benedito Lacerda*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2010.

_____. *Choro duetos vol. 2: Pixinguinha e Benedito Lacerda*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2011.

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Calado, Anacleto*. Guanabara: Edição do autor, 1969.

TABORDA, Márcia E. As Abordagens Estilísticas no Choro Brasileiro (1902-1950). *História Actual Online*, Cádiz - Espanha, nº 23, pág. 137-146, 2010.

VALENTE, Paula Veneziano. *Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. São Paulo, 2009. 139f. Dissertação de Mestrado (Processos de Criação Musical). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-25102010-170951/pt-br.php> Acesso em 30/12/2021 Acesso em 04 de setembro de 2023.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc: história e inventário do choro*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro, 1984.

XAVIER, Silas José Duarte. *Proezas de Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Telha, 2023.

