

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 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, p. 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, p. 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 princípio 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, p. 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, p.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, p. 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, p. 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, p. 15) e no livro “O Choro” de Alexandre Gonçalves Pinto¹, 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, p. 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, p. 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, p. 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 P. 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, P. 67).

O compositor Brasília 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, p. 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, p. 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 musicais²

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 configuração em espécies fuxianas.

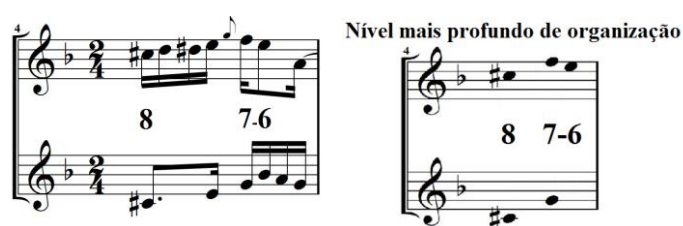


Figura 2: compasso 4, cromatismo (exemplo de prolongação) culminando na nota estrutural Fá (cabeça do segundo tempo). Ao lado em espécie fuxiana (7-6, contraponto de segunda espécie).

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 e SCHACHTER, 1989, p.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 tensão 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.

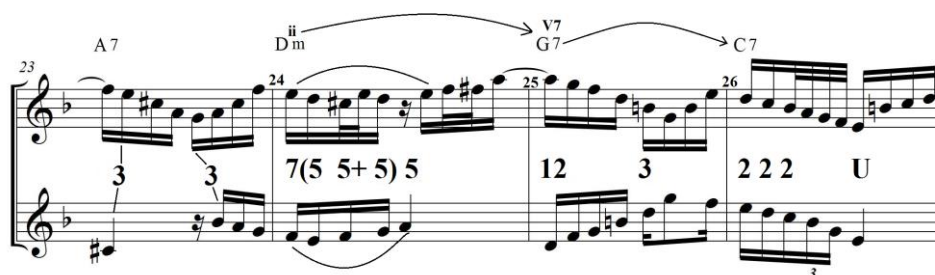


Figura 6: Compassos 23-26. Compasso 24: 7ª paralelas seguidas de quintas paralelas. A primeira quinta (aumentada), chega ao Ré, através da *escapada*, e caminha para o Mi. Podemos interpretar como prolongamento de Fá ao Lá, e de Mi ao Mi, sendo assim, uma sétima maior que caminha para uma quinta justa.

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).

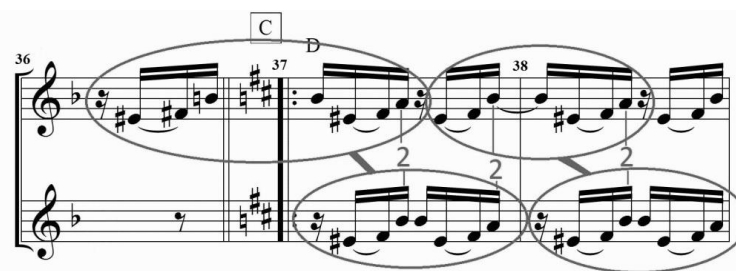


Figura 8: compassos 37-38. Ponto de imitação circulado. Relação vertical: duas primeiras semicolcheias do contraponto em uníssono, em seguida uma 2ª maior, que no decorrer da imitação esse intervalo é invertido entre os instrumentos, primeiro Si (saxofone) e Lá (flauta), depois Lá (saxofone) e Si (flauta).

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, Brasília. *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.