

OS CONTRAPONTO PARA SAX TENOR DE PIXINGUINHA NAS 34 GRAVAÇÕES COM BENEDITO LACERDA – PRIMEIRAS REFLEXÕES

Alexandre Caldi

A música popular brasileira como um todo carece de estudos aprofundados sobre os aspectos estruturais de seus gêneros. Entenda-se por aspectos estruturais os padrões rítmicos, as características melódicas e harmônicas, os timbres, as texturas, as formas e os estilos de interpretação mais comumente encontrados num determinado gênero musical. Uma das dificuldades encontradas pelos estudiosos é a própria tentativa de diferenciar gênero musical e estilo de interpretação. É o que acontece por exemplo no choro, que conforme os parâmetros segundo os quais é analisado, assume um ou outro rótulo.

Seja gênero ou estilo, sabe-se que a evolução do choro está associada, entre outros fatores, ao desenvolvimento de um contraponto característico que teve como marco as performances de Pixinguinha tocando saxofone tenor, e sobre o qual a musicologia brasileira ainda não se debruçou. Os primeiros e mais significativos registros dessas performances são as 34 gravações (17 discos) realizadas em duo com o flautista Benedito Lacerda entre os anos de 1946 e 1950.

Nossa primeira tarefa nesta pesquisa foi determinar títulos, autorias, datas de gravação e datas de lançamento corretos de cada uma dessas faixas. Para isto foi feito um cruzamento das informações colhidas em cinco diferentes fontes: duas biografias do compositor, *Pixinguinha – filho de Ogum Bexiguento* de Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho (Rio de Janeiro: Gryphus, 1998) e *Pixinguinha – vida e obra* de Sérgio Cabral (Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997); o terceiro volume da *Discografia brasileira 78 rpm (1902-1964)* de Alcino Santos e outros (Funarte/Xerox do Brasil, 1982); o livro *Carinhoso – história e inventário do choro* de Ary Vasconcelos (edição do autor, 1984); e o *Arquivo nirez*, contendo informações referentes a dez fitas gravadas com composições e/ou performances de Pixinguinha.¹

¹ Lista de dez páginas que se refere a gravações, muitas delas raras, onde consta o nome de Pixinguinha como autor e/ou intérprete. A lista foi gentilmente fornecida para esta pesquisa por Henrique Cazes.

Nem sempre o resultado deste cruzamento de informações foi conclusivo. Por exemplo, a música *Agüenta seu fulgêncio* é considerada de autoria apenas de Pixinguinha por Silva e Oliveira Filho; já Santos, Cabral e a lista do *Arquivo nirez* a apresentam como sendo de autoria de Pixinguinha e Lourenço Lamartine; e para Vasconcelos, por sua vez, a música é apenas de Lourenço Lamartine, e sobre a possível participação de Pixinguinha, este autor comenta: “Nesta gravação, Pixinguinha é mencionado como co-autor, o que não deve corresponder à realidade. Tudo deve ter-se originado em um equívoco ocorrido no selo da gravação *princeps*[original]”.

Talvez o maior desencontro de informações esteja no que diz respeito à primeira gravação da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda. Segundo Cabral:

O primeiro disco (de um total de 34 e não 25) da dupla foi gravado em 19 de abril de 1945: de um lado, uma nova versão do *Urubu* (que mais tarde também foi chamado de *Samba do urubu* e *Urubu malandro*) com o nome de *Variações sobre o urubu e o gavião*. Autores: Pixinguinha e Benedito Lacerda. Na outra face, *Flauta e pandeiro*, apenas de Benedito Lacerda.²

Cazes, embora sem fazer referência a títulos, parece concordar com a data da primeira gravação:

Os 25 discos previstos inicialmente no contrato acabaram sendo 34. O primeiro deles foi gravado em abril de 45; o segundo e melhor de todos, em maio do ano seguinte, com a memorável versão de *Um a zero*.³

Vale lembrar que 17 discos (dos 25 previstos) de 78 rpm – com uma música em cada face - foram gravados pela dupla, e não 34. Na verdade, na gravação de 1945 a que se referem Cabral e Cazes, Pixinguinha parece não ter tocado. Na lista do *Arquivo Nirez* e na *Discografia Brasileira* constam como intérpretes de *Variações sobre o urubu e o gavião* “Benedito Lacerda (flauta) e seu regional”. A data de gravação apresentada é 19 de janeiro de 1945, com lançamento em abril de 1945.

Poder-se-ia pensar que Cabral, ao apontar essa gravação como a primeira da dupla, estivesse se referindo apenas à primeira gravação da música com co-autoria de Pixinguinha e Benedito Lacerda, ignorando a participação de Pixinguinha como instrumentista. No entanto, no capítulo sobre

² Cabral, S., *Pixinguinha - vida e obra*, Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1977, pp.160-161.

³ Cazes, H., *Choro: do quintal ao Municipal*, São Paulo: Editora 34, p. 76.

a discografia de Pixinguinha, Cabral apresenta ambos como intérpretes de *Variações sobre o urubu e o gavião*, o que provavelmente é um equívoco.⁴ Para encerrar a discussão, todavia sem concluí-la, veja-se o que afirmam Silva e Oliveira Filho: “a dupla Pixinguinha-Benedito Lacerda formou-se em 1946. A partir desse momento, os discos executados pelo conjunto (...) passavam a trazer músicas de autoria dos dois.”⁵ Os autores parecem desconhecer a existência de qualquer produto dessa parceria que tenha sido concebido antes de 1946.

Apresentamos a seguir a lista das 34 gravações da dupla Benedito Lacerda-Pixinguinha. As informações foram baseadas na lista organizada por Silva e Oliveira Filho,⁶ mas com algumas revisões: duas correções de títulos de músicas (*Saudade de matão* é substituído por *Saudades de matão* e *Aperta o passo* é substituído por *Acerta o passo*); atribuição das autorias⁷; e a presença de interrogações à direita das informações mais duvidosas.

Nº do disco	Repertório	Autoria	Gênero	Data de gravação	Data de Lançamento
800442	A – Um a zero	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	12/06/46	Set. 1946
	B – Sofres porque queres	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	12/06/46	
800447	A – Naquele tempo	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	20/05/46	Out. 1946
	B – Segura ele	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	20/05/46	
800458	A – Vou vivendo	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	20/05/46	Nov. 1946
	B – Cheguei	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	20/05/46	
800498	A – Tico-tico no fubá	Zequinha de Abreu	Choro	06/12/46	Mar. 1947
	B – Pagão	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	06/12/46	
800514	A – Saudades de matão	Jorge Galatti	Valsa	19/12/46	Mai. 1947
	B – Descendo a serra	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	19/12/46	

⁴ Cabral, S., op. cit., p. 247.

⁵ Silva, M. T. B. e Oliveira Filho, A. L., *Pixinguinha - filho de Ogum Bexiguento*, Rio de Janeiro: Gryphus, 1998, p. 147.

⁶ Ibid., p. 275.

⁷ Ibid., p. 276 informa as autorias com algumas informações incorretas.

Nº do disco	Repertório	Autoria	Gênero	Data de gravação	Data de Lançamento
800534	A – Urubatan	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	04/06/46	Ago. 1947
	B – Proezas de solon	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	04/06/46	
800538	A – Ele e eu	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	04/06/46	Nov. 1947
	B – Ingênuo	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	04/06/46	
800577	A – André de sapato novo	André Vitor Correa	Choro	28/03/47	Abr. 1948
	B – Ainda me recordo	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	28/03/47	
800584	A – Saudade do rio	Zequinha Reis	Choro	28/03/47	? 1948
	B – Os oito batutas	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	28/03/47	
800601	A – sedutor	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	04/04/49	Jul. 1949
	B – O gato e o canário	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Polca	04/04/49 ou 05/04/49?	
800624	A – Língua de preto	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	04/04/49	Out. 1949
	B – Devagar e sempre	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	04/04/49	
800654	A – Soluços	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	04/04/49	Jun. 1950
	B – Aguenta seu fulgêncio	Pixinguinha/ Lourenço Lamartine ?	Choro	04/04/49	
800669	A – Acerta o passo Benedito Lacerda	Pixinguinha/	Choro	05/04/49	Jul. 1950
	B - Marilene	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	05/04/49	
800682	A – Só para moer	Pixinguinha/ Benedito Lacerda ou Viriato Figueira da Silva?	Choro	05/04/49	Ago. 1950
	B – Segura a mão	Pixinguinha/Benedito Lacerda/Mário	Choro	05/04/49	
800692	A – Yaô	Pixinguinha/ Gastão Viana	Lundu	07/07/50	Set. 1950
	B – Atraente	Chiquinha Gonzaga	Choro	07/07/50	
800701	A – Matuto	Ernesto Nazareth	Choro	07/07/50	Out. 1950
	B – Displicente	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	07/07/50	
800746	A – A menina do sobrado	Zequinha Reis	Choro	26/12/50	Mar. 1951
	B – Vagando	Pixinguinha/ Benedito Lacerda	Choro	26/12/50	

PIXINGUINHA CONTRAPONTISTA

Os estudiosos e apreciadores do choro e da música popular brasileira parecem ser unânimes na opinião de que o grande legado da parceria entre Benedito Lacerda e Pixinguinha foi mesmo as linhas contrapontísticas criadas por Pixinguinha, opinião que se evidencia em comentários como: “Hoje, ninguém comenta essas gravações pela flauta de Benedito, mas sim pelos contrapontos do sax tenor”⁸, e “À despeito do virtuosismo de Lacerda, o ponto alto passou a ser o contraponto do saxofone tornado famoso na história da MPB.”⁹

Na verdade, o contraponto sempre existiu no choro em instrumentos como o violão e o oficleide, mas não com a elaboração que Pixinguinha alcançou. Todavia, escutando as gravações de 1911 e 1912 do grupo *Choro carioca*, cujo flautista era o próprio Pixinguinha, percebe-se nos contrapontos de oficleide de seu professor Irineu de Almeida a semente do que seriam seus próprios contrapontos mais de 30 anos depois. Lá estão o caráter improvisatório, a colocação das frases nos espaços vazios deixados pelo solista e as figurações de arpejos, elementos que Pixinguinha desenvolveria a ponto de criar verdadeiras melodias independentes, como confirma o exemplo 1.

Sérgio Cabral transcreveu na íntegra uma matéria de Brasília Itiberê publicada pelo compositor no *Correio da Manhã* em abril de 1961, na qual ele desfila sua admiração pelos contrapontos de Pixinguinha em afirmações como:

O contraponto de 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.¹⁰

(...) do ponto de vista técnico, ele é um dos elementos mais complexos e de maiores conseqüências estéticas que existe na música popular brasileira.¹¹

Quanto à forma de composição dos contrapontos, há algumas questões instigantes ainda não respondidas: Pixinguinha conhecia a técnica de contraponto tradicional? Seus contrapontos eram até que ponto realmente improvisados? O trabalho de Pixinguinha como arranjador comprova que ele sabia compor, conhecia harmonia e escrevia com facilidade, de modo

⁸ Cazes, op. cit., p. 76.

⁹ Silva e Oliveira Filho, op. cit., p. 148.

¹⁰ Citado em Cabral, op. cit., p. 170.

¹¹ Ibid., p. 169.

que certamente a criação de seus contrapontos não era meramente intuitiva. Outro dado importante é o fato de que, nas gravações com Benedito Lacerda, quando havia repetição de temas ou seções Pixinguinha geralmente repetia o mesmo contraponto feito anteriormente. Ora, é necessária uma memória no mínimo prodigiosa para se repetir literalmente um improviso de vários compassos. O cavaquinista Canhoto, que participou das gravações, afirma que “os discos foram feitos de bossa. Não tinha nada escrito.”¹² Assim fica evidente que 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.

BREVE ANÁLISE DO CONTRAPONTO EM *SEGURA ELE* – PARTE A

O nosso objetivo no exame da primeira parte do choro *Segura ele* (exemplo 2), gravado em 20 de maio de 1946, é elucidar algumas questões relativas à estrutura composicional do contraponto criado por Pixinguinha, de modo que sirva como ponto de partida para um futuro estudo integral dos 34 contrapontos gravados no período de 1946 a 1950. Nossa análise baseia-se numa transcrição onde foram grafadas apenas as alturas com seus respectivos valores rítmicos, excluindo-se assim referências às articulações e às variações de intensidade. A parte da flauta está escrita uma oitava abaixo do som real, e a do saxofone está *in loco*. Foi utilizada cifragem tradicional de música popular como referência ao acompanhamento harmônico dos outros instrumentos do grupo, a saber, violão de 6 cordas, violão de 7 cordas e cavaquinho.

Por se estabelecer numa região média-grave, o contraponto de Pixinguinha muitas vezes assume a linha de baixo da harmonia. Do primeiro ao quinto compasso, o contraponto está sempre numa relação de terça com a melodia principal, reforçando o caráter rítmico das notas repetidas da flauta. Do compasso 6 (com anacruze) ao compasso 9, à maior movimentação melódica da primeira voz Pixinguinha contrapõe notas de duração mais longa, iniciando com um reforço do impulso anacrústico através da colcheia na nota mi, que dá partida a um movimento cromático até a nota sol.

O sexto compasso apresenta uma situação curiosa. A última nota do primeiro grupo de semicolcheias da flauta é um fá sustenido, terminando num arpejo descendente de sétima da dominante de ré. A esse arpejo sobrepõe-se uma nota fá no sax tenor, e o acorde no momento parece ser o de fá maior. No entanto, o andamento desse choro é tão acelerado que o

¹² Silva e Oliveira Filho, *op. cit.*, p. 148.

choque de nona menor torna-se praticamente imperceptível. A nota fá suspenso está, na verdade, antecipando a harmonia do segundo tempo do compasso, que é um acorde diminuto de fá suspenso. É interessante observar que tal antecipação só acontece na melodia da flauta, uma vez que o saxofone e os instrumentos harmônicos só efetuam a mudança de acorde no segundo tempo. Nos dois momentos de maior movimentação do contraponto desse trecho são utilizados arpejos em semicolcheias (compassos 7 e 9) em movimento contrário ao da melodia principal.

Do compasso 10 ao compasso 13 a relação entre o contraponto e a primeira nota de cada grupo de semicolcheias da melodia principal é novamente de terças. Pixinguinha aproveita as mesmas notas do compasso 2 para iniciar uma escala de dó maior descendente quase completa. No compasso 13, quando se dá a única aparição de uma semínima na parte da flauta, o saxofone mantém a movimentação melódica com uma anacruse de três semicolcheias, como uma resposta à frase daquele instrumento. Nota-se que essa anacruse tem as mesmas relações intervalares da anacruse da parte da flauta no compasso 5, embora transposta, e dá início a novo movimento cromático (compassos 14 e 15), idêntico ao do próprio saxofone no compasso 6.

Nos compassos 16 e 17, que correspondem à cadência final dessa primeira parte, novamente o contraponto é muito movimentado, primeiro com graus conjuntos e um arpejo em semicolcheias sobre a dominante do tom principal, depois com um movimento em colcheias conclusivo nas notas dó-sol-dó. Após a repetição dessa parte, a finalização na casa 2 é uma nota dó curta, uma vez que logo haverá grande movimentação melódica preparando para a parte B.

Pode-se concluir dessa breve análise que:

- Pixinguinha preocupa-se com o sentido rítmico da primeira frase, ao enfatizar os ataques de notas repetidas da flauta;
- o andamento extremamente acelerado desse choro relaciona-se a um contraponto onde predominam as semínimas;
- motivos melódicos utilizados no início do contraponto são aproveitados e reelaborados posteriormente;
- Pixinguinha aproveita motivos melódicos do tema na construção de seu contraponto;
- nos momentos de maior movimentação do contraponto são utilizados arpejos em movimento contrário ao da melodia, enquanto que nos momentos de menor movimentação, graus conjuntos;

- a preocupação com o sentido melódico do contraponto (e porque não da própria melodia principal) pode ter induzido Pixinguinha ao choque encontrado no compasso 6.

Muitas outras conclusões podem ser tiradas da análise apenas desta parte A do choro, e a obra inteira traria ainda muito mais novidades. Com certeza, a análise dos 34 contrapontos das músicas gravadas por Pixinguinha e Benedito Lacerda revelarão uma série de dados que, comparados e relacionados criteriosamente, poderão esclarecer alguns dos processos de composição adotados por Pixinguinha. Essa análise, contudo, não deve ignorar as influências que o músico teve em sua formação musical, as especificidades técnicas do sax tenor e as características de sua interpretação, aspectos não abordados nesse breve texto. Com essas atitudes talvez possamos caminhar alguns largos passos na direção de compreender melhor o universo musical de Pixinguinha.

Exemplo 1: São João debaixo d'água - parte a
Irineu de Almeida

The musical score is presented in five systems, each with two staves. The top staff is labeled 'flauta' and the bottom staff is labeled 'oficleide'. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The score ends with a double bar line.

Exemplo 2: Segura ele - Parte A
Pixinguinha/Benedito Lacerda

The musical score is written for flauta (flute) and sax tenor in 2/4 time. It consists of five systems of staves. The first system (measures 1-4) includes a key signature change to one sharp (F#) and a section marker 'A'. Chord symbols above the staff are C, E7/B, Am, Am, and E7/G#. The second system (measures 5-8) has chord symbols Am, F, Fdim, C/G, G, and D7. The third system (measures 9-12) has chord symbols G7, C, E7, A7, Dm, and A7. The fourth system (measures 13-16) has chord symbols Dm, F, Fdim, C/G, Am, D7, and G7. The fifth system (measures 17-18) includes first and second endings ('1. c' and '2. c') and a section marker 'B'. The score uses treble clef for the flute and bass clef for the saxophone.