

PIXINGUINHA E O MODELO VERTICAL DE IMPROVISACÃO DO CHORO BRASILEIRO

Paula Veneziano Valente

Universidade de São Paulo – ECA/USP

Doutorado em Processos de Criação Musical

SIMPOM: Subárea de Linguagem e Estruturação Musical

Resumo

Este artigo é uma reflexão sobre o aspecto improvisação na obra de Pixinguinha.. Através de análise de um de seus contracantos observamos seus principais caminhos e preferências a fim de apresentar um modelo predominante em suas improvisações

Palavras-chave: improvisação; análise; Música Popular Brasileira.

Destacamos neste artigo um dos mais importantes e conhecidos nomes da música popular brasileira: Pixinguinha. Além de compositor e intérprete, foi também arranjador e improvisador. Será tema do nosso estudo somente o aspecto referente à improvisação dentro de sua obra, e por meio de seus exemplos musicais conhecer mais sobre seus improvisos, seus principais caminhos e preferências.

A escolha desse nome tem como principal motivo o fato de acreditarmos que Pixinguinha representa um modelo distinto de se estruturar a improvisação. Neste artigo analisaremos uma parte de um improviso, mas certamente elucidará na sua diferenciação e classificação, nosso ponto principal.

Estudando a vida e a obra de Pixinguinha, notamos que ele teve uma intensa produção musical e profissional durante toda a vida, passando por vários momentos da história da música popular brasileira. Como compositor Pixinguinha deixou uma obra composta por aproximadamente mil músicas (CRAVO ALBIN 2003, p. 550), e segundo Marília B. da Silva (1979) por volta de 330 inéditas. Pixinguinha foi considerado o primeiro grande improvisador no choro e segundo Cabral (1978, p.20): “Ele soube reunir uma série de elementos que andavam dispersos nas primeiras décadas do choro”. Para alguns autores, ele consolidou um padrão de improvisação no choro, e é este padrão que pretendemos estudar neste artigo.

Percebemos, durante a criação de um improviso, dois tipos básicos de caminhos: um que se revela mais preocupado com a harmonia, e outro com a melodia. Essas duas linhas coexistem no mesmo discurso, mas notamos a predominância de uma delas em relação à outra dependendo de cada intérprete.



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

Nosso principal intuito é elucidar esses caminhos por meio de análises e traçar um modelo predominante nos improvisos de Pixinguinha, acreditando que com isso teremos mais material ou ferramentas para refletir sobre o tema da improvisação no choro.

Selecionamos um choro gravado em 1947, com o flautista Benedito Lacerda e analisaremos a transcrição do improviso de *Um a Zero*. As gravações fazem parte de uma importante fase de sua carreira, quando passou a tocar ao saxofone seus famosos “contracantos” enquanto a flauta executava a melodia. Com a mudança de instrumento, seus improvisos, que antes eram feitos como variações melódicas ou pequenas alterações rítmicas da voz principal, passaram a ter uma função mais subordinada à harmonia, ou seja, de acompanhamento desta voz principal. Esses contracantos podem, de certo modo, ser considerados improvisações, pois não eram previamente escritos.

Como subsídio para nossa análise, iremos examinar o conceito de improvisação vertical e horizontal citado pelo autor George Russell (2001), em seu livro *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Nesta obra o autor observa dois caminhos básicos dentro da improvisação.

Segundo Russell, uma música pode ser comparada metaforicamente a uma viagem através de um rio, e no caso da improvisação o músico tem a possibilidade de fazer esta viagem de várias maneiras. Os dois principais modos desta “navegação” são denominados como o modo ou abordagem vertical e o outro que é chamado de horizontal. O músico que navega por este rio, pelo modo que chamamos vertical, faz paradas em cada acorde, ou seja, constrói uma improvisação através da escala relativa a cada acorde. Uma improvisação no nível vertical requer que o músico projete a identidade harmônica de cada acorde com a melodia, definindo os tipos de acorde na medida em que eles aparecem dentro da música. Para esta definição nota-se inicialmente uma construção baseada principalmente em terças e fundamentais dos acordes, e posteriormente, através da experimentação outras notas além das estruturais do acorde também podem ser incorporadas nos levando aos acordes estendidos ou alterados. Por exemplo: em um acorde de C7 pode-se adicionar um Db ou um Gb, assim este acorde se transforma em C7, b5, b9. Criar uma melodia que se encaixe em cada acorde dentro da respectiva progressão é o principal objetivo deste nível “vertical”. O improvisador vertical sugere o tipo de acorde através da melodia do seu improviso. Na gravitação vertical a melodia é indicada pelo acorde, ela é concentrada em cada acorde da progressão.

O outro modo de navegação por este rio é chamado de horizontal. Nesta abordagem, a melodia é construída não com paradas e definições sobre cada acorde, e sim baseada em uma escala relacionada a mais de um acorde, ou seja, ao centro tonal daquela progressão. O músico não precisa necessariamente definir cada acorde identificando-os um a um, mas utiliza escalas comuns a mais de um acorde. Este tipo

de abordagem não faz parada como a vertical, em cada acorde e sim nos centros tonais. Quando encontramos uma única nota sustentada em mais de um acorde, ou uma única escala utilizada através de vários compassos, podemos dizer que a melodia está baseada numa abordagem horizontal.

Notamos em cada improvisador uma tendência ou preferência por um desses tipos de abordagem, mas ambos os modos caminham lado a lado e durante o improviso observamos, nem sempre muito claramente, as passagens de um modo ao outro.

Baseados nos conceitos de horizontalidade e verticalidade na improvisação de Russell (2001), Berton (2005) define da seguinte maneira: temos uma abordagem horizontal quando, por exemplo: dentro de uma cadência típica da música popular, Dm – G7 – C7M (II – V – I), o improvisador utiliza como material fonte a escala de Dó Maior sobre os três acordes, gravitando em um só centro. Dentro desta abordagem utilizam-se mais padrões escalares.

Escala de G Blues

Exemplo 1. Joe Henderson – “Song of my father” - abordagem horizontal (p.72)

Neste exemplo podemos ver a aplicação de uma *escala blues* em “Sol”, enquanto a progressão harmônica caminha, independentemente desta, gravitando no mesmo centro “Sol”. Quando falamos em escala blues nos referimos a uma escala utilizada no jazz, de seis notas e que pode ser representada da seguinte forma: 1,b3,4,b5,5,b7 .

Temos uma abordagem vertical quando o improvisador, dentro desta mesma cadência, utiliza-se de três centros de gravitação, correspondentes às três fundamentais de acordes envolvidos. Em Dm7, ele pensa no segundo modo de Do (dórico), no G7, pensa no quinto modo de Do (mixolídio), e em C7M, no primeiro modo de Do (jônico). Dentro desta abordagem usam-se mais arpejos.

Exemplo 2. Jamey Aebersold - Abordagem Vertical (p. 73)

Notamos nesse exemplo, que a melodia sugere os acordes dados na cifra; tanto as nonas dos acordes Am9 e Gm9, quanto a décima terceira, a quinta aumentada, e a sétima dos acordes D13, D+ e

Gm7, estão na melodia. Notamos também que, para cada acorde, há uma escala diatônica referente a ele. Destacamos aqui a presença desta abordagem, com mais arpejos que padrões escalares.

O modelo vertical de Pixinguinha

Nossa análise fundamenta-se na fase em que Pixinguinha definiu sua maneira de improvisar, qual seja, a de executar ao saxofone suas linhas de contracanto. No contexto do choro, contraponto ou contracanto é uma melodia de acompanhamento que dialoga com a melodia principal sendo uma das principais características desta linguagem. Nela, notaremos sua originalidade e as razões pelas quais é considerado um estruturador da linguagem do choro ao transferir o tipo de improvisação característica dos instrumentos acompanhadores (harmônicos) para o instrumento solista (melódico). Pixinguinha criava essas linhas paralelamente aos solos da flauta, mas quando ouvimos suas gravações podemos observar que não eram totalmente improvisadas. Em gravações da mesma música, ouvimos frases bem parecidas — o que nos faz concluir que em sua mente existia um “caminho” traçado pela harmonia da música, e no momento da execução poderia ou não repetir certos elementos sempre criando linhas que revelavam claramente a harmonia. A concepção destas linhas é similar às do baixo (ou da “baixaria” como é denominado no choro) e podemos ouvi-las desde as primeiras gravações.

Para a análise do choro de Pixinguinha, utilizaremos como ferramenta a relação entre o acorde dado e as notas da melodia criada sobre este mesmo acorde. Esse modo de análise nos parece mais adequado para demonstrar se seus improvisos estão fundamentados principalmente em estruturas verticais (baseadas em notas de acorde) ou horizontais (baseadas em escalas referentes às seqüências harmônicas).

Não é nossa intenção analisar nota por nota do improviso, mas mostrar as características mais importantes da abordagem de Pixinguinha. O número colocado abaixo de cada nota refere-se ao intervalo que essa nota faz com o acorde relacionado a ela. Procuramos analisar apenas as notas presentes no tempo forte, e as mais importantes na definição do acorde: 1 para as fundamentais, 3 para as terças e 7 para as sétimas. As quintas não serão enumeradas por não serem consideradas definidoras dos acordes. Vale ressaltar que as antecipações dos tempos fortes serão consideradas.

Colocamos uma marcação específica para indicar os arpejos e as tríades; denominamos tríade o arpejo de três notas (1/3/5) e arpejo à téttrade (1/3/5/7). Em alguns casos encontramos cromatismos que serão marcados com as letras “Cr”. Nos trechos em que o autor utiliza uma abordagem horizontal, indicaremos com as letras AH. Utilizamos cifra quando nos referimos a acordes; para notas, seu respectivo nome. Ao final da análise, faremos uma tabela de cada improviso, relacionando o número de vezes em que encontramos fundamentais, terças e sétimas no tempo forte.



Este é um choro composto na forma tradicional em três partes: A, B e C. Sua forma é a seguinte: AABAACCA. Consideramos a parte B sem repetição, a harmonia é a mesma, mas o tema é diferente; poderíamos dizer que é um tipo de variação. O improviso é executado ao sax tenor enquanto a melodia é feita pela flauta.

A primeira exposição do tema A vai do compasso 1 até o 16, a seguir temos o exemplo de como Pixinguinha traçava suas linhas de contraponto. Encontramos várias tônicas, terças e sétimas em tempo forte, arpejos e dois cromatismos.

Exemplo 3. Contraponto de 1 a 0, compassos 1 a 16

Seguindo para a segunda exposição de A, notamos que o autor utiliza nos compassos 17, 18 e 19 o que podemos considerar uma abordagem horizontal (A.H.), mas logo a seguir mantém a preferência pelas notas do acorde em tempos fortes, desenho dos baixos descendo cromaticamente, arpejos e poucos cromatismos.

Exemplo 4. Contraponto de 1 a 0, compassos 17 a 32

Para este presente artigo só analisaremos a primeira seção deste choro, mas Pixinguinha continua em todas as seções seguindo as mesmas preferências verticais. A análise integral deste choro, assim como de outro exemplo encontra-se na dissertação de mestrado da autora.

A seguir, uma tabela separada por seções com o número de vezes que o autor utiliza em tempo forte as fundamentais, terças e sétimas.

Seções	Fundamental (1)	Terça (3)	Sétima (7)
A1	10	9	4
A2	8	7	4
B1	9	2	0
B2	8	2	1
A3	10	6	3
C1	11	3	1
C2	12	3	3
A4	9	5	2

Tabela 1.

Neste choro encontramos amplo uso de fundamentais, terças e sétimas nos tempos fortes, sempre com fundamentais ao final de cada seção. Pixinguinha conduz sua melodia delineando toda a harmonia, isto é, a estrutura harmônica é claramente percebida através do desenho melódico de seu improviso, graças ao uso de vários arpejos e tríades. Outras características encontradas são os cromatismos que servem para se alcançar alguma nota do acorde, dando fluência à linha melódica. Quando existem acordes invertidos, muitas vezes eles são destacados na melodia para que fiquem claros. Encontramos raramente uma abordagem horizontal. No choro *Um a Zero*, encontramos a abordagem horizontal em apenas três lugares. Três compassos na primeira parte, onde executa um trinado; no começo da segunda parte, onde repete frases que lembra a *Aquarela do Brasil*; e uma lembrança do tema na última apresentação da parte A (os dois últimos lugares só se encontram na análise integral comentada acima).

Vimos, anteriormente, que a característica de uma abordagem vertical é a definição de cada acorde da música, projetando plenamente a identidade harmônica de cada acorde através da melodia, definindo os tipos de acorde na medida em que eles aparecem dentro do tema. Como Russell definiu: o improvisador vertical sugere o tipo de acorde através da melodia do seu improviso.

Observamos claramente essas características em Pixinguinha, que sem se descuidar da condução melódica descreve a harmonia praticamente em todo improviso.

Quando afirmamos que os improvisos de Pixinguinha possuem um claro pensamento harmônico (vertical), não estamos afirmando que ele só fazia improvisos baseados na harmonia e não se preocupava com o desenho melódico, o que notamos é uma preponderância de um desses “caminhos” no seu estilo. A barreira que separa as duas abordagens é tênue, e por vezes, uma não exclui a outra; podemos notar, em muitos momentos, que elas coexistem.

O exame dessa prática possibilita entender a diversidade de opções que se abrem nesse “fazer” musical, tornando familiares alguns elementos que fazem parte dessas criações.

Referências bibliográficas

ALBIN, Ricardo Cravo. O livro de ouro da MPB: A história de nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BERTON, Inventividade melódica: Uma outra abordagem das técnicas de análise, composição e improvisação em música popular. Campinas: UNICAMP, 2005. (Dissertação)

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

RUSSELL, George - *Lidian Chromatic Concept of Tonal Organization* – Concept Publish Company, 40 Shepard Street, Cambridge, MA 02138, 2001.

SILVA, Marília Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Pixinguinha – filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

VALENTE, Paula Veneziano. *Horizontalidade e Verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. São Paulo: Eca/Usp, (Dissertação), 2009.

