

Léxico harmônico em choros de Pixinguinha

Pedro Emmanuel Zisels Machado Ramos¹
UFRJ/MESTRADO/PPG
SIMPOM: *Composição*
pedrozramos@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende demonstrar através da análise estatística de 26 choros de Pixinguinha, o léxico de acordes mais utilizados pelo compositor e ainda como estes acordes são encadeados formando frases harmônicas. Desta forma podemos aprofundar o estudo em processos composicionais, aqui restrito ao universo criativo do celebre chorão brasileiro.

Palavras-chave: harmonia; choro; Pixinguinha; análise estatística

Harmonic Lexicon in Pixinguinian Choros

Abstract: This paper aims to demonstrate through statistical analysis of 26 choros of Pixinguinha, the chord lexicon most used by the composer as well as these chords are linked forming harmonic phrases. In this way we can extend the investigation on compositional processes, here restricted to the creative universe of the celebrated Brazilian composer.

Keywords: harmony; brazilian choro; Pixinguinha; statistical analysis.

1. Introdução

Este artigo divulga alguns resultados de uma pesquisa abrangente sobre a variação progressiva e o choro. A variação progressiva é um conceito cunhado por Arnold Schoenberg para descrever uma técnica composicional largamente utilizada pelos compositores austro-germânicos de música de concerto. Trata-se da transformação progressiva, ou seja, ao longo do tempo, de uma dada ideia musical; transformação que ainda guarde características da ideia musical de partida, daí o termo variação.

Este conceito quando ligado ao choro possibilita novas leituras e investigações sobre os procedimentos composicionais e a prática interpretativa do gênero, que apresenta enorme parentesco com o conceito de variação, já que faz parte do idioma chorístico variar

¹Orientador e coorientador (respectivamente): Prof. Dr. Pauxy Gentil-Nunes e Prof. Dr. Carlos de Lemos Almada. Agência de fomento: CAPES.

cada parte nos respectivos ritornelos. Dessa forma podemos sistematizar o estudo do choro e suas peculiaridades compositivas.

A partir deste universo temático partiu-se para a investigação mais detalhada de choros de Pixinguinha objetivando a criação de um modelo composicional: o choro tipicamente pixinguiniano. Para esta tarefa lançamos mão da análise estatística de domínios musicais estruturais, tais como: ritmo, relações tonais (entre as partes de choro), harmonia, contorno melódico, e forma. Em outras palavras, a recorrência dos elementos que constituem cada domínio, para a criação de um *ranking* dos mais empregados.

A primeira fase do projeto constituiu-se de uma seleção dos choros. Considerando o imperativo de se construir um choro-padrão, a seleção levou em conta alguns aspectos típicos do choro para a criação dos critérios seletivos, *métrico* (compasso binário e 16 compassos por parte) e *formal* (3 partes em rondó simples: ABBACCA e variações dessa estrutura, ex: ABBACCA, AABACCA, etc). A seleção resultou em 26 choros, o que representa 78 partes de choro.

A segunda fase da pesquisa tratou das análises estatísticas e neste contexto se insere o presente artigo, que se restringe aos dados obtidos para os domínios *harmonia* e *relações tonais*. Os indicadores estatísticos foram gerados em plataforma *matlab*, um *software* eficiente para cálculos matemáticos.

2. Choros Analisados

A tabela 1 enumera todos os choros de Pixinguinha que compuseram o espaço amostral da pesquisa; foram divididos em dois grupos: choros em modo maior; choros em modo menor.

| | | | |
|----|-----------------------|----|-------------------------|
| 1 | Abraçando jacaré | 14 | Naquele tempo |
| 2 | A vida é um buraco | 15 | Os 8 batutas |
| 3 | As proezas de Nolasco | 16 | Os cinco companheiros |
| 4 | Canto em rodeio | 17 | Rir pra não chorar |
| 5 | Ande ligeiro | 18 | Segura ele |
| 6 | Cheguei | 19 | Dominó |
| 7 | Chorei... | 20 | Seu Lourenço no vinho |
| 8 | Cuidado colega | 21 | Pretensioso |
| 9 | Descendo a serra | 22 | Proezas de Solon |
| 10 | Desprezado | 23 | Recordações de Emiliana |
| 11 | Devagar e sempre | 24 | Somente |
| 12 | Diabólica | 25 | Teu aniversário |
| 13 | Ele e eu | 26 | Vamos brincar |

Tabela 1: choros analisados

3. Relações Tonais

Como já foi exposto, um choro possui 3 partes: A, B, C, das quais A é a mais importante, tanto em relação a sua maior recorrência quanto em preponderância tonal (trata-se da tonalidade central da peça). As outras partes se relacionam com ela através de modulações para tonalidades vizinhas ou tonalidades homônimas menores ou maiores. Essas relações são representadas, nos termos de Schoenberg, pelas regiões tonais, a maneira mais apropriada para descrever uma relação propriamente dita. Por exemplo: parte A sendo a tônica maior (T), parte B na região da submediante (sm)², parte C na região subdominante (SD).

O conceito de regiões é uma consequência lógica do princípio de *monotonalidade*. De acordo com esse princípio, considera-se que qualquer desvio da Tônica ainda permanece na tonalidade, não importando se a sua relação com ela é direta ou indireta, próxima ou remota. Em outras palavras, há somente *uma tonalidade* em uma peça, e cada segmento, considerado antigamente outra tonalidade, é apenas uma região, um contraste harmônico interno a tonalidade original (grifos no original, SCHOENBERG, 2004, pag. 37).

Os resultados para os choros em modo maior, ou seja, com a parte A em modo maior, revelam três configurações principais. A mais recorrente tendo sido a exposta no exemplo acima: T – sm – SD. Em segundo lugar uma polarização bem característica do contexto tonal: T – D – SD. Em terceiro lugar a repetição da tônica maior pela parte B: T – T – SD. Esses resultados para os chorões íntimos das rodas de choro não serão de grande surpresa, mesmo assim são reveladores para uma sistematização do procedimento composicional de Pixinguinha. Revelam já a primeira vista, a importância da região de subdominante apresentada pela parte C, como um clímax contrastante da peça, no que diz respeito a relações tonais.

Já para os choros em modo menor encontramos duas configurações de relações tonais. A mais recorrente corresponde a um percentual de 65% aproximadamente. Trata-se da seguinte configuração: parte A em tônica menor (t); parte B na região da medianta (M); parte C em tônica maior (T), ou seja, homônima maior da tonalidade principal. Em segundo lugar com 35% a configuração t – M – SM.

² As siglas em letras maiúsculas significam modo maior, enquanto as siglas em minúsculas representam modo menor.

| | | Partes | | | | | Partes | | |
|--------|-----------------------|--------|----|----|--------|--------------------------|--------|----|----|
| Choros | | A | B | C | Choros | | A | B | C |
| 1 | Abraçando jacaré | t | M | T | 14 | Naquele tempo | t | M | T |
| 2 | A vida é um buraco | T | sm | SD | 15 | Os 8 batutas | T | D | SD |
| 3 | As proezas de Nolasco | T | D | SD | 16 | Os cinco companheiros | t | M | SM |
| 4 | Canto em rodeio | t | M | T | 17 | Rir pra não chorar | T | sm | SD |
| 5 | Ande ligeiro | T | sm | SD | 18 | Segura ele | T | sm | SD |
| 6 | Cheguei | T | sm | SD | 19 | Dominó | T | sm | SD |
| 7 | Chorei... | T | sm | SD | 20 | Seu Lourenço no vinho | T | sm | SD |
| 8 | Cuidado colega | T | sm | SD | 21 | Pretensioso | t | M | T |
| 9 | Descendo a serra | T | D | SD | 22 | Proezas de Solon | T | sm | SD |
| 10 | Desprezado | T | sm | SD | 23 | Recordações de Emiliania | T | sm | SD |
| 11 | Devagar e sempre | T | sm | SD | 24 | Somente | T | T | SD |
| 12 | Diabólica | T | D | SD | 25 | Teu aniversário | t | M | SM |
| 13 | Ele e eu | T | sm | SD | 26 | Vamos brincar | T | sm | SD |

Tabela 2: relações tonais entre as partes

4. Vocabulário de Acordes

Em números absolutos temos o seguinte gráfico para o emprego dos acordes, representados em graus, considerando as partes em modo maior. Este é um indicador da ocorrência isolada de cada acorde em modo maior, ou seja, um *ranking* dos acordes em tonalidades maiores.

Podemos deduzir, a partir do gráfico 1, quatro níveis de ocorrência, com o primeiro nível ocupado pelos acordes I e V respectivamente com funções de Tônica e Dominante; o segundo nível ocupado pelos acordes II, V/II, V/V e V/VI; um terceiro nível composto pelos acordes IV, VI, V/IV e IVm. Este nível apresenta acordes que gravitam em torno do acorde de subdominante. Há ainda um quarto nível com as demais categorias de acordes que desempenham funções estruturais mais superficiais, deduzimos isso a partir da menor frequência com que são empregados.

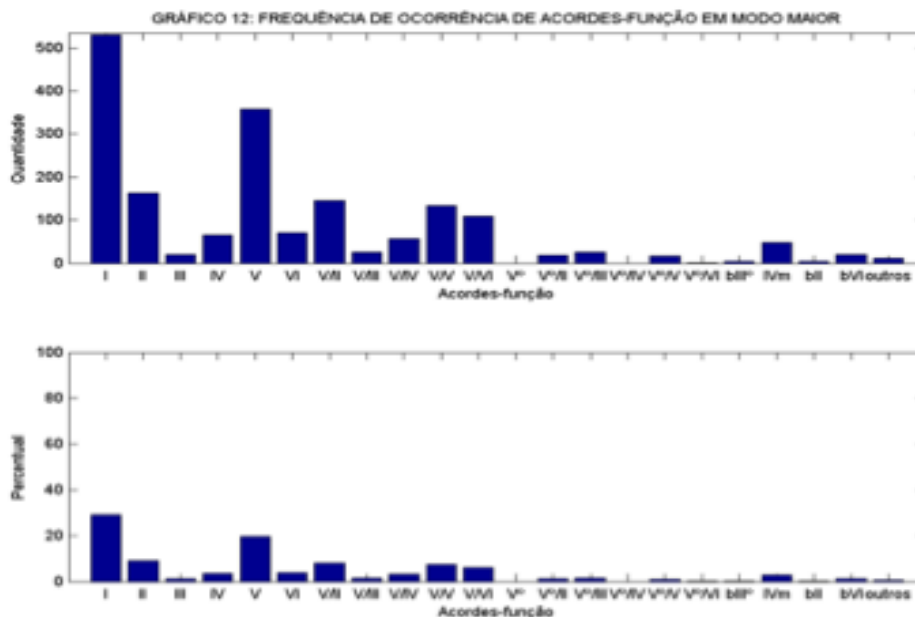


Gráfico 1: ocorrência absoluta de acordes em modo maior

Na estatística dos acordes das partes de choro em modo menor encontramos também alguns níveis de ocorrência. O primeiro representado pelos acordes Im e V, tônica menor e dominante. O segundo nível é ocupado pelos acordes IVm, V/IV e V/V. E um terceiro nível com acordes apresentando taxas de ocorrência menos significativas, no máximo 3%, como é o caso dos acordes bIII, bVI.

5. Estrutura Harmônica

5.1 Divisão fraseológica de uma parte de choro

É importante fazer um breve comentário sobre as características fraseológicas das partes de choro, considerando que a harmonia se relaciona fortemente com a métrica das partes, contribuindo para o estabelecimento dessa segmentação.

Como já foi dito, cada parte de choro é composta por 16 compassos. Esses compassos, por sua vez, subdividem-se em 4 frases de 4 compassos. Cada uma dessas frases possui funções característica e própria. Não parece leviano afirmar que essas características funcionais das frases são extremamente idiomáticas, ou seja, guardam uma importância fundamental para a caracterização do gênero.

Dois domínios atuam na composição da identidade funcional das frases: *ritmo* e *harmonia*.

A estrutura rítmica esta, basicamente, relacionada a dois pares de frases intercaladas: as frases 1 e 3 apresentam uma estrutura rítmica em comum, assim como o par de frases 2 e 4. Essas frases intercalam funções de *proposta* e *resposta*. Nesse sentido a ideia principal de uma parte de choro é proposta na primeira frase, a qual é seguida por uma ideia contrastante (frase 2), e depois reiterada na frase 3. A frase 4, além de guardar forte relação de similaridade com o aspecto rítmico da frase 2, tem ainda a característica de desfecho, representada pelo adensamento figurativo.

A harmonia tem maior importância que o ritmo na caracterização funcional das frases já que “é o único elemento que lhes-pode dar de fato um sentido *sintático-musical*.”(grifo no original ALMADA, 2006, p.19) De certa maneira a harmonia segue o mesmo esquema do ritmo, todavia apresentando maior liberdade no paralelismo entre as frases 1 e 3, 2 e 4. Pode-se afirmar com isso, que o parentesco entre os pares de frases é estabelecido de maneira mais contundente pela estrutura rítmica.

Podemos ainda nos referir ao *primeiro segmento* ou *segundo segmento* de uma frase quando for necessário analisar isoladamente os 2 primeiros compassos ou os 2 últimos compassos de uma frase, respectivamente.

6. Modo Maior

6.1 Frases harmônicas 1

Listamos na tabela 3 as incidências, em ordem crescente, das progressões harmônicas mais características em frases 1 das partes de choro, em modo maior, de Pixinguinha. Foram consideradas as progressões que aparecessem, no mínimo, duas vezes dentro do escopo de músicas analisadas.

| ordem | compasso 1 | | c. 2 | | c. 3 | | c. 4 | | ocorrências |
|-------|------------|-------|------|----|------|------|------|------|-------------|
| 1 | V | V | I | I | V/VI | V/VI | V/II | V/II | 4 |
| 2 | I | bIII° | II | II | V | V | I | I | 4 |
| 3 | II | V | I | I | II | V | I | I | 4 |
| 4 | I | I | I | I | V/II | V/II | II | II | 3 |
| 5 | I | I | II | II | V | V | I | I | 3 |
| 6 | I | V/II | II | II | V | V | I | I | 2 |
| 7 | I | I | V | V | V | V | I | I | 2 |

Tabela 3: Frases harmônicas 1 em modo maior

As configurações harmônicas mais recorrentes confirmam a tese de que a primeira frase de uma parte de choro deve estabelecer de forma inequívoca a tonalidade, o que

acontece mais claramente através das progressões Dominante – Tônica.(ALMADA, 2006, p. 20) E também com as terminações em cadência perfeita.

6.2 Frases harmônicas 3

| ordem | compasso 9 | | c. 10 | | c. 11 | | c. 12 | | ocorrências |
|-------|------------|------|-------|------|-------|-------|-------|------|-------------|
| 1 | V/VI | V/VI | VI | VI | V/VI | V/VI | VI | V/II | 5 |
| 2 | I | V/II | II | II | V/VI | V/VI | VI | VI | 4 |
| 3 | II | V | I | V/IV | IV | IV | V/VI | V/VI | 3 |
| 4 | I | V | I | V | V/II | V/II | II | II | 2 |
| 5 | V/VI | V/VI | VI | VI | V/III | V/III | III | V/II | 2 |
| 6 | V | V | I | II | V/VI | V/VI | VI | VI | 2 |

Tabela 4: Frases harmônicas 3 em modo maior

As configurações harmônicas correspondentes à frase 3 (tabela 4) apresentam características um pouco diferentes das encontradas na harmonia arquetípica da frase 1, o que demonstra um diferente papel funcional entre os aspectos harmônicos das frases 1 e 3. Podemos dizer que a harmonia da frase 3 desempenha a função de variação da tonalidade. Isso pode se dar na forma de polarização do acorde da relativa menor da Tônica, através da alternância V/VI – VI. Uma certa reiteração da tonalidade principal fica mais clara no primeiro segmento de algumas frases (3, 4 e 6), através da estrutura básica que enfatiza a tonalidade: Dominante – Tônica. Já no segundo segmento de todas as frases a característica principal é de impulso harmônico antecipando a frase 4.

6.3 Frases harmônicas 2

| ordem | compasso 5 | | c. 6 | | c. 7 | | c. 8 | | ocorrências |
|-------|------------|-------|------|-----|-------|-------|------|---|-------------|
| 1 | V/VI | V/VI | VI | VI | V/V | V/V | V | V | 12 |
| 2 | I | I | VI | V | V/V | V/V | V | V | 4 |
| 3 | V/VI | V/VI | VI | VI | V/III | V/III | III | V | 2 |
| 4 | IV | IV | I | I | V/V | V/V | V | V | 2 |
| 5 | I | V/III | III | III | V/III | V/III | III | V | 2 |
| 6 | II | V | I | I | V/V | V/V | V | V | 2 |
| 7 | II | II | V | V | V | V | I | I | 2 |

Tabela 5: Frases harmônicas 2 em modo maior

Nesta tabela (5) podemos perceber que a margem de diferença entre a configuração mais recorrente e a segunda mais recorrente é a maior dentre todas as outras. Deduzimos a partir daí que essa frase tem duas funções bem definidas. No primeiro segmento a harmonia é variada através da polarização do acorde da relativa menor da Tônica. No

segundo segmento fica bem clara a função cadencial suspensiva, com praticamente todas as frases terminando em cadência a dominante.

6.4 Frases harmônicas 4

| ordem | compasso 13 | | c. 14 | | c. 15 | | c. 16 | | ocorrências |
|-------|-------------|--------|-------|------|-------|---|-------|---|-------------|
| 1 | IVm | IVm | I | V/II | V/V | V | I | I | 8 |
| 2 | IV | V°/V | I | V/II | V/V | V | I | I | 5 |
| 3 | IV | V°/V | I | V/II | II | V | I | I | 3 |
| 4 | IV | V°/III | I | V/II | V/V | V | I | I | 3 |
| 5 | V°/V | V°/V | I | V/II | II | V | I | I | 2 |
| 6 | V°/III | V°/III | I | V/II | II | V | I | I | 2 |
| 7 | bVI | bVI | V | V/II | II | V | I | I | 2 |
| 8 | IV | IV | I | V/II | V/V | V | I | I | 2 |
| 9 | II | V | I | V/II | V/V | V | I | I | 2 |

Tabela 6: Frases harmônicas 4 em modo maior

Na frase 4 (tabela 6) vemos as características de todas as outras frases de maneira adensada. Ela desempenha tanto o papel contrastante, na forma de empréstimos modais e uso do IV grau (no primeiro segmento), quanto de desfecho, nas cadências perfeitas do segundo segmento. A frase 4 seria então uma grande *cadência autêntica ampliada*, segundo a terminologia de Walter Piston (1998, p.165), com a Subdominante caracterizando o primeiro segmento e a Dominante seguida da Tônica no segundo segmento: IV – V – I. Tal progressão cadencial “apresenta-se [...] como uma espécie de *arquetipo* da Tonalidade, o resumo essencial da correlação de forças/funções que sustenta toda a teoria da Harmonia.”(ALMADA, 2012, p. 71)

7. Modo Menor

Desconsiderando o fato de ser o universo das partes em tonalidades menores bem mais limitado quanto as variantes harmônicas do que aquele que reúne as tonalidades maiores, podemos dizer que as mesmas observações a respeito das constituições internas das frases e de suas mutuas relações (isto é, de semelhança – entre frases 1 e 3, e de contraste – entre frases 1 e 2) continuam válidas. Na verdade a harmonia do choro somente reflete uma situação bastante comum nos demais gêneros musicais populares: as progressões de acordes em tonalidades menores geralmente utilizam-se de um pequeno número de fórmulas (em relação a maior quantidade delas em tonalidade maior), que se tornam muito recorrentes, se observarmos um bom número de exemplos. (ALMADA, 2006, pag. 21).

7.1 Frases harmônicas 1

| ordem | compasso 1 | | c. 2 | | c. 3 | | c. 4 | | ocorrências |
|-------|------------|----|------|------|------|------|------|-----|-------------|
| 1 | Im | V | Im | V/IV | V/IV | V/IV | IVm | IVm | 5 |
| 2 | V | V | Im | Im | V/IV | V/IV | IVm | IVm | 2 |
| 3 | Im | Im | V | V | V | V | Im | Im | 2 |

Tabela 7: Frases harmônicas 1 em modo menor

Na tabela 7 temos 3 frases bem características de frases 1 das partes de choro em modo menor. Da mesma forma que nas frases 1 em modo maior, o primeiro segmento das frases 1 em modo menor apresenta a tonalidade com a alternância dos graus Im e V. A grande diferença acontece no segundo segmento, onde a gravitação do acorde de IVm (ordem 1 e 2) antecipa o contraste harmônico característico da frase 2.

7.2 Frases harmônicas 3

| ordem | compasso 9 | | c. 10 | | c. 11 | | c. 12 | | ocorrências |
|-------|------------|----|-------|-----|-------|------|-------|------|-------------|
| 1 | Im | V | Im | Im | V/IV | V/IV | IVm | IVm | 2 |
| 2 | V | V | Im | Im | V/IV | V/IV | IVm | IVm | 2 |
| 3 | Im | Im | IVm | IVm | V | V | V/IV | V/IV | 2 |
| 4 | Im | Im | V/V | V/V | V | V | V/IV | V/IV | 2 |

Tabela 8: Frases harmônicas 3 em modo menor

As frases harmônicas 3 mais recorrentes em modo menor apresentam muita similaridade com as frases 1, diferentemente do que acontece no modo maior, onde a relação de similaridade harmônica entre as frases 1 e 3 são ligeiramente menores.

7.3 Frases harmônicas 2

| ordem | compasso 5 | | c. 6 | | c. 7 | | c. 8 | | ocorrências |
|-------|------------|-----|------|----|------|-----|------|----|-------------|
| 1 | IVm | IVm | Im | Im | V/V | V/V | V | V | 4 |
| 2 | Im | Im | Vm | Vm | V/V | V/V | V | V | 3 |
| 3 | IVm | IVm | V | V | V | V | Im | Im | 2 |

Tabela 9: Frases harmônicas 2 em modo menor

Mais uma vez o IVm aparece como eixo na caracterização do contraste. O segundo segmento caracteriza-se pela função cadencial.

7.4 Frases harmônicas 4

| ordem | compasso 13 | | c. 14 | | c. 15 | | c. 16 | | ocorrências |
|-------|-------------|-----|-------|----|-------|---|-------|----|-------------|
| 1 | IVm | V | Im | Im | V/V | V | Im | Im | 5 |
| 2 | bII | bII | Im | Im | V | V | Im | Im | 2 |
| 3 | IVm | V | Im | Im | V | V | Im | Im | 2 |
| 4 | IVm | IVm | Im | Im | V/V | V | Im | Im | 2 |

Tabela 10: Frases harmônicas 4 em modo menor

Os arquétipos harmônicos das frases 4 novamente representam o desfecho da parte de choro com a cadência autêntica. Aqui aparece também o empréstimo modal do bII, o acorde napolitano.

Conclusões

A partir da seleção de choros de Pixinguinha através de critérios generalizantes estabelecidos previamente para o que seria um choro padrão, seguimos com uma análise estrutural de cada parte de choro, abstraindo diferentes domínios, tais como: harmonia; ritmo; contorno melódico; forma. Chegamos assim a fragmentos elementares de cada um desses domínios. Dessa forma pudemos alimentar um *software* que calculasse devidamente suas ocorrências. Este relato se restringe à abordagem, de forma resumida, dos resultados para o domínio harmônico. Os dados aqui apresentados demonstram em índices estatísticos os níveis de importância estrutural de alguns elementos da construção harmônica de choros de Pixinguinha: relações tonais entre as partes de choro; acordes isoladamente e frases harmônicas segmentadas a cada 4 compassos dentro das partes de choro.

Assim, esperamos ter chegado mais perto da linguagem pixinguiniana no que tange à harmonia.

Referências

ALMADA, Carlos de L. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

_____. *Harmonia Funcional*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

PISTON, Walter. *Armonía*. Cooper City: Span Press Universitaria, 1998.

PIXINGUINHA. *O Melhor de Pixinguinha*. São Paulo: Vitale, 1997. Partitura.