

O uso de inflexões melódicas como proposta pedagógica para a formação do intérprete flautista no choro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Música Popular

Jane Eyre Pedro
janepedro17@gmail.com

Resumo. Este artigo propõe a imersão em um procedimento musical comumente utilizado por arranjadores, compositores e intérpretes do choro: a inflexão melódica. Se faz necessário que esse procedimento habite conscientemente o fazer musical de intérpretes ligados ao choro, e que a prática desses músicos seja sistematizada. O objetivo deste trabalho foi investigar como o estudo e a prática de inflexões melódicas podem ser estruturados e aplicados em uma proposta pedagógica para a formação do flautista no choro. A inflexão melódica traz um repertório de possibilidades e configurações de elementos da construção melódica desse gênero. Aqui, esse procedimento foi elaborado e sistematizado com base em Almada (2006), Geus (2009) e Machado (2019). Neste trabalho foi montada uma síntese dos materiais de conhecimentos prévios às inflexões melódicas. Como método, foram aplicadas inflexões melódicas no choro “Desprezado” do compositor Pixinguinha (1897 - 1973), por meio de um arranjo autoral. Esta proposta pode ser aplicada em diferentes contextos, inclusive nas rodas de choro. Podemos considerar que essa prática além de despertar o planejamento estratégico do intérprete, compartilha experiências estilísticas referentes às características e o idiomatismo do choro.

Palavras-chave. Intérprete Flautista, Choro, Inflexão Melódica, Proposta Pedagógica.

Title. *The Use of Melodic Inflections as a Pedagogical Proposal for the Training of the Flutist in Choro*

Abstract. This article proposes immersion in a musical procedure commonly used by choro arrangers, composers and interpreters: the melodic inflection. It is necessary that this procedure consciously inhabits the musical making of interpreters linked to choro, and that the practice of these musicians be systematized. The objective of this work was to investigate how the study and practice of melodic inflections can be structured and applied in a pedagogical proposal for the formation of the flutist in choro. The melodic inflection brings a repertoire of possibilities and configurations of elements of the melodic construction of this genre. Here, this procedure was elaborated and systematized based on Almada (2006), Geus (2009) and Machado (2019). In this work, a synthesis of knowledge materials prior to melodic inflections was created. As a method, melodic inflections were applied to the choro “Desprezado” by the composer Pixinguinha (1897 - 1973), by means of an authorial arrangement. This proposal can be applied in different contexts of music teaching, including the choro circles. We can consider that this practice, in addition to awakening the strategic planning of the interpreter, shares stylistic experiences regarding the characteristics and language of choro.

Keywords. Flutist Interpreter, Choro, Melodic Inflection, Pedagogical Proposal.

Introdução

O objetivo geral deste trabalho foi investigar como o estudo e a prática de inflexões melódicas podem ser sistematizados e aplicados em uma proposta pedagógica, com vistas a formação do flautista para interpretar o choro. Almada (2006) definiu inflexões melódicas como qualquer nota musical de uma melodia que não seja parte do acorde empregado em simultâneo.

Foram objetivos específicos favorecer o entendimento de células rítmicas comuns aos choros tradicionais; compartilhar experiências estilísticas e idiomáticas do choro; mostrar possibilidades e configurações elementares envolvidas na construção temática desse gênero e; possibilitar uma espécie de moldagem da matéria musical (como faz o arranjador em ação).

Para a sistematização, foram utilizados métodos de construção temática com base nas estruturas dos arpejos de tríades e tétrades, suas inversões, inflexões melódicas e a aplicação de tudo isso foi fundamentada pelos autores Geus (2009), Machado (2019) e, principalmente, Almada (2006).

Na primeira parte do trabalho, exponho um breve levantamento histórico do choro e suas características, sobretudo as dos primeiros intérpretes. Em seguida, dialogo com os aportes teóricos que inspiraram a materialização desta proposta e, ainda, comento sobre a ligação do choro com músicas de outros lugares do mundo. Subsequente, abordo a performance dos chorões, a formação desses músicos e a representatividade da flauta no choro.

O trabalho teve mais relação com a flauta transversal por questões de afinidade do autor com o instrumento e com a obra/compositor que foram objetos deste artigo, mas se encaixa por completo – com poucas adaptações – ao contexto de ensino e aprendizagem de outros instrumentos que produzem alturas definidas e, parcialmente, aos que produzem alturas não definidas.

O choro na música popular brasileira: aspectos históricos e características musicais

Alguns autores indicam que inicialmente o choro foi uma expressão cultural popular difundida a partir de gêneros musicais provindos de culturas de outros lugares do mundo, que se misturaram desde a colonização. Um desses autores foi Geus (2009). Ele explicou que “esse intercâmbio cultural proporcionou o surgimento de uma nova expressão musical tipicamente urbana, através da síntese de um repertório definido não apenas pelo termo ‘choro’, mas sim pela expressão ‘músicas de choro’, abrangendo uma gama de gêneros europeus” (GEUS, 2009 p. 18).

Esse movimento expressivo nasceu no Rio de Janeiro, no final do século XIX, a partir de uma série de trânsitos dos povos imigrantes da África e da Europa, que naturalmente

trouxeram consigo a música de seus lugares ao Brasil. Machado (2019) considera esse gênero como ligado a um contexto sociocultural “caracterizado por [...] uma sonoridade, uma forma musical, uma prática, um ambiente, uma hibridação, uma identidade”, quer dizer, “o choro é um território musical” (MACHADO, 2019 p. 23). A autora, na dissertação “Qual Linha Guia esse Choro?” (MACHADO, 2019), em consonância com outros pesquisadores, inclusive citados por ela nesse trabalho, a exemplo de José Ramos Tinhorão e Mário de Andrade, explicam que o choro nasceu influenciado pelas danças e a música europeia e também pelos ritmos africanos, pelo menos de regiões particulares destes continentes.

Napolitano (2002) aponta que a cidade do Rio de Janeiro desta época foi um berço para a construção de novas formas musicais urbanas. O autor explicou que a inserção de gêneros como a modinha e o lundu no final do século XVIII proporcionou a criação de elementos que foram marcados por “uma tradição musical complexa e plural” (NAPOLITANO, 2002 p. 43). E corrobora: “De todos estes encontros culturais e da mistura musical resultante, surgirão os gêneros modernos de música brasileira: a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro e o maxixe” (NAPOLITANO, 2002 p. 44).

Existe, de fato, uma relação íntima entre a música popular brasileira, sobretudo o choro, com a música de outros lugares do mundo. Uma dessas relações é análoga à morfologia e a fraseologia musical que, no choro, foram inspiradas em modelos vindos da música europeia. Segundo Almada (2006), o choro herdou uma estrutura formal muito antiga, utilizada inclusive nos salões “das cortes europeias a partir do séc. XVIII, [que] quando se tornaram um arrebatador modismo, adotaram a forma rondó” (ALMADA, 2006 p. 9) em muitas danças, sobretudo a polca.

A forma rondó é constituída por três partes (A, B e C), das quais a primeira é exposta duas vezes e se repete após a intervenção das outras partes, como mostra Almada (2006): AA-BB-A-CC-A. Esse esquema formal possivelmente alimenta o desejo do chorão de variar as melodias das partes A, em consequência da repetição constante desta seção. Almada reforça:

O simples fato de a parte A (a principal) na execução de um choro convencional ser apresentada por quatro vezes fornece uma boa pista das razões pelas quais os instrumentistas de maior talento [...] tenham se sentido naturalmente impelidos em direção à variação melódica. É inegavelmente mais artístico e mais desafiador tratar sob diferentes aspectos uma melodia recorrente. (ALMADA, 2006, p. 55)

Outra característica estrutural é a figuração rítmica empregada nos choros tradicionais. Almada (2006) mostra algumas fórmulas rítmicas que são recorrentes nesse gênero, assim como apresentadas na figura abaixo:

Figura 1 – Fórmulas rítmicas



Fonte: A estrutura do choro (ALMADA, 2006, p. 18)

O idiomatismo no choro certamente é parte primordial na abstração dessa prática. Diniz nos mostrou que esse gênero “surgiu a partir da fusão do lundu, ritmo de sotaque africano à base de percussão, com gêneros europeus” (2003 p. 14). Portanto, resultando em um ‘jeito brasileiro’ de tocar que está relacionado com essas estruturas.

A formação do chorão e a flauta no choro

Desde seu surgimento, o choro se destacou pelas particularidades de seu estilo, com destaque para a ornamentação empregada nos temas. Os músicos responsáveis por tal proeza ficaram conhecidos como “chorões”. Como vimos anteriormente, essa evidência está relacionada à liberdade que esses músicos tinham ao executar as seções recorrentes nos choros.

A prática desse gênero foi mantida tradicionalmente nas rodas de choro, desde o início até hoje, sendo comum atribuir esses encontros como único espaço onde se pratica e aprende a linguagem do choro. Contudo, na atualidade, o músico torna-se chorão não apenas frequentando fisicamente essas rodas, mas remotamente, assistindo e interagindo com apresentações nos mais diversos contextos e com os mais diversos intérpretes, por exemplo. Napolitano (2002), ao abordar os trânsitos culturais que dão origem a gêneros como o choro, evidencia o lugar híbrido desses gêneros, especialmente quando fala da figura de Joaquim Antônio Calado: um professor de conservatório e, ao mesmo tempo, músico da rua e outros contextos. As universidades também são ambientes onde comumente se pratica e estuda choro. De fato, esses ambientes colocam o intérprete em contato com o fazer musical dos chorões experientes.

A prática não-escolar das rodas de choro, muitas vezes não era totalmente sistematizada, nem sequer se transmitia por processos de escrita, se enraizando predominantemente através da oralidade. Geus corrobora que:

Somado a isso, apresentam-se ainda divergências entre os parâmetros estéticos e interpretativos que, no caso da música popular em específico, baseia-se no que se chama de “relativização” da escrita musical, não obedecendo fielmente ao registro grafado na partitura. (GEUS, 2009, p. 46)

Alguns trabalhos trazem um potente material dedicado às configurações rítmicas e estilísticas do gênero choro. Porém, como (MACHADO, 2019) indica, esses textos “abordam as diferenças do choro e seus gêneros vizinhos (polca, *schottisch*, maxixe), demonstrando suas levadas, mas sem aplicação nas melodias” (MACHADO, 2019 p. 21). Isso demonstra a necessidade de trabalhos direcionados aos intérpretes solistas.

Muitos chorões tradicionais tinham formação autodidata, eram músicos amadores e tocavam de ouvido, com exceção dos solistas que liam as partituras. Diniz (2003) revelou que os chorões antigos não eram músicos profissionais; sequer eram remunerados pelas apresentações. Ao invés disso, “Quando eram convidados para um baile sempre arrumavam um jeito de dar um pulinho na cozinha do anfitrião para averiguar se a mesa estava farta de comida e bebida” (DINIZ, 2003 p. 14).

Boa parte dos choros antigos foram esquecidos com o tempo por falta de registro, mas outros tiveram um futuro diferente. Diniz (2003) nos mostrou que esse feito foi graças a músicos como o flautista João Jupiaçara Xavier, dentre outros “nomes que ajudaram a preservar a memória musical dos primeiros chorões cariocas, transcrevendo inúmeras composições para seus cadernos de música” (DINIZ, 2003 p. 20).

A flauta seguramente foi um dos instrumentos solistas que interpretou os primeiros choros. Um dos principais representantes no choro foi o flautista Joaquim Antônio da Silva Callado, considerado o “pai dos chorões”. Esse músico ajudou a criar o choro brasileiro ao lado de “Viriato Figueira, também flautista e saxofonista, Virgílio Pinto, compositor e instrumentista, e o flautista Saturnino, entre tantos outros músicos” (DINIZ, 2003, p. 15).

Póstero a esses importantes músicos do choro estava o flautista Patápio Silva. Segundo Diniz (2003), esse músico foi um dos pioneiros em gravações de choro no Brasil, no início do século XX. Essas gravações certamente ajudaram no entendimento da linguagem estilística e idiomática desse gênero.

A inflexão melódica no choro

Na música popular brasileira, melodias são comumente adornadas por intérpretes experientes em busca de uma linguagem própria que possa provocar o interesse dos apreciadores. O termo inflexão melódica está relacionado a um dos procedimentos que podem ser usados como aprimoramento de linhas melódicas. Almada (2006) estabelece a inflexão melódica como sendo qualquer nota de uma melodia que não seja do acorde (essas classificadas como arpejo) e esclarece que

Uma nota exerce o papel de inflexão quando duas condições são observadas: a) a nota não pertence ao arpejo do acorde que a acompanha; b) a nota invariavelmente *resolve* (isto é, dirige-se por *grau conjunto*, ascendente ou descendente, à uma nota harmonicamente estável, ou seja, uma nota do arpejo). (ALMADA, p. 29)

A inflexão melódica, nesta proposta, foi materializada com um arranjo do choro “Desprezado” de Pixinguinha, em uma versão para a flauta solo, no qual se apresenta o tema principal e adorna-o com novas melodias usando *fórmulas de inflexões* descritas por Almada (2006).

Esse procedimento no choro pode ser utilizado tanto por intérpretes/improvisadores, quanto por compositores e arranjadores em ação. Essa aplicação pode gerar interesse no discurso musical, uma vez que somente com a melodia podemos deixar explícito outras estruturas do choro, como frases harmônicas e células rítmicas que definem as levadas desse gênero.

Esse processo também foi tratado por Geus (2009), mas relacionado à análise da improvisação de Pixinguinha e a influência deste sobre outros chorões. Contudo, foi no livro “Estrutura do Choro: com aplicações na improvisação e no arranjo”, de Carlos Almada (2006), que identifiquei maior proximidade com essa proposta. Portanto, as inflexões aqui estabelecidas foram inspiradas principalmente nesse livro.

As fórmulas de inflexões aplicadas por Almada (2006) foram construídas principalmente com base nos arpejos e nos procedimentos de nota de passagem (diatônica e cromática), bordadura, apogiatura, escapada por salto, suspensão e cambiata. Os arpejos foram classificados como ascendente, descendente, quebrado, alternado, e salto inicial descendente, como ilustrado na figura a seguir:

Figura 2 – Classificação dos arpejos



Fonte: A estrutura do choro (ALMADA, 2006, p. 12)

Nesse livro, Almada estabeleceu bases harmônicas, formais e rítmicas, às quais dedicou um capítulo inteiro e elevou-as como pré-requisitos para a compreensão da estrutura do choro. Portanto, formatei aqui uma síntese dessas bases a servir como guia ao estudante.

Inflexões melódicas como base para uma proposta pedagógica de formação do flautista para tocar choro

A ideia desta proposta surgiu quando percebi a necessidade de alguns intérpretes – sobretudo flautistas – entrarem em contato, de maneira consciente, com as estruturas harmônicas, rítmicas e melódicas que tradicionalmente fazem parte dos choros antigos, assim como com os elementos inerentes à interpretação nesse gênero, como o idiomatismo da flauta.

Encontramos muitas melodias tecnicamente desafiadoras nos choros antigos. Isso, muitas vezes, faz com que o chorão necessite estar com a técnica instrumental apurada, pois como vimos, o procedimento de inflexão melódica envolve vários aspectos da prática musical. Portanto, o intérprete deve estar, acima de tudo, familiarizado com a técnica do instrumento para poder praticar com destreza as possibilidades de inflexões mostradas neste trabalho.

Para a apresentação desta proposta, foi indispensável escrever arranjos de alguns choros tradicionais, de compositores reconhecidos, que contivessem [nos arranjos] elementos denominados como inflexões melódicas, com a finalidade de praticar a escrita desse procedimento na partitura e obter domínio do discurso musical.

Como objeto desta proposta, escolhi o arranjo do choro “Desprezado”, de Alfredo da Rocha Vianna Júnior, Pixinguinha. A escolha dessa obra foi baseada em três critérios: o silêncio deixado entre as frases e semifrases da melodia original; por Pixinguinha ser um dos compositores que alicerçou a estrutura do choro e; por essa obra possuir originalmente características estilísticas e idiomáticas que geraram as fórmulas de inflexões melódicas.

Depois disso, o primeiro passo foi montar a síntese com conhecimentos básicos para o entendimento das inflexões melódicas no choro e, conseqüentemente, o reconhecimento desse procedimento em outros meios, quer dizer, a identificação gráfica e/ou auditiva das inflexões. De modo gradual e subseqüente, o primeiro conhecimento que deve ser adquirido é o de notação musical, inclusive cifragem popular de acordes¹. Neste contexto, esses saberes são essenciais para a leitura dos ritmos, das alturas e da harmonia, implícitos nos procedimentos e, conseqüentemente, para reconhecer a estrutura das inflexões na partitura.

No segundo passo, o intérprete deve obter conhecimentos sobre fraseologia e morfologia musical. Esta etapa pode ser alcançada através de saberes básicos sobre frases, semifrases e motivos, bem como períodos, seções e formas musicais, especialmente a forma rondó. Manteve-se o foco nas semifrases, por essas estarem diretamente relacionadas às inflexões. Para ilustrar, recortei alguns exemplos dessa estrutura.

Figura 3 – Semifrases estruturadas



Fonte: A estrutura do choro (ALMADA, 2006, p. 17)

Para seguir à próxima etapa, o intérprete deve conhecer algumas tonalidades e suas respectivas armaduras de clave. Podemos considerar importante esse passo, pois é a partir dele que desvendamos as diferentes tonalidades das partes – que são comuns em choros tradicionais – e ainda porque evita a dissonância não intencional na performance do chorão.

O quarto passo está relacionado com a configuração rítmica básica do choro, no caso, as combinações dos valores rítmicos que caracterizam o choro e os gêneros afins. Nesta etapa, encontramos particularidades desse gênero que serviram como base rítmica para inflexão melódica no choro. Além disso, identificamos as células rítmicas contidas em cada gênero em

¹ A cifragem C, D, E, F, G, A, B, representam as notas Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, respectivamente.

particular, ou seja, o desenho rítmico da polca, do maxixe e do próprio choro. São exemplos de configurações rítmicas:

Figura 4 – Configuração rítmica básica do choro



Fonte: A estrutura do choro (ALMADA, 2006, p. 17)

O último passo dos requisitos consiste em adquirir conhecimentos básicos sobre harmonia: pelo menos conhecer as notas dos acordes e entender como se estabelecem as inversões. Como a flauta naturalmente é um instrumento melódico, essa etapa se consolidou através dos arpejos das tríades e tétrades das frases harmônicas dos arranjos. Apesar de considerar essencial aprender todos os arpejos e suas possibilidades de inversões, por se tratar aqui de uma síntese, devemos conhecer pelo menos os arpejos relacionados aos acordes do choro “Desprezado”, objeto deste trabalho.

Uma vez adquiridas essas bases, podemos trazer as possibilidades de variação melódica no choro. Esse procedimento é composto basicamente por semifrases e motivos, organizados com base em arpejos e inflexões que são distribuídos em configurações rítmicas inspiradas nas estruturas do choro (ALMADA, 2006).

O autor classificou as inflexões em diversos tipos e variantes destes, todos baseados em procedimentos de construção melódica, a saber: Nota de passagem; Cambiata; Bordadura; Apogiatura; Escapada por salto e; Suspensão. Esses tipos de inflexões geralmente têm curta duração, característica comum em semifrases. Este último tem características de resolução descendente, preferencialmente (ALMADA, 2006 p. 31).

A Suspensão (*sus*) é uma inflexão preparada por outra nota de mesma altura, podendo ser ligada ou separada. Almada (2006) explica:

O processo de suspensão sempre envolve mudança de harmonia: a nota de preparação, que pertence a um determinado acorde, ao ser ligada sobre um

outro acorde, em relação ao qual é inflexão [...], é impelida à resolução descendente numa nota estável (ALMADA, 2006 p. 31).

Inflexões do tipo Nota de passagem (*np*) são caracterizadas basicamente pelas notas que não são do acorde aplicado, estando em graus conjuntos entre as notas do arpejo, como por exemplo: um arpejo com a sequência *Dó, Mi, Sol*, naturalmente as notas *Ré* e *Fá* seriam as inflexões *np*. Da mesma forma se procede com a retrogradação dessa sequência, ou seja, *Sol, Mi, Dó*, recebem as notas *Fá* e *Ré* como inflexões. Almada (2006) explica que com apenas três notas já podemos determinar esse tipo de inflexão: no arpejo *Dó, Mi*, a nota *Ré* é uma inflexão *np*, seja qual for a direção do arpejo matriz (*Dó, Mi* ou *Mi, Dó*).

A esse tipo de inflexão, Almada (2006) observou três subtipos: duas notas de passagens, notas de passagens cromáticas e a cambiata. Este primeiro é caracterizado por um movimento escalar, tal como acontece quando pretendemos inflexionar o arpejo do quinto grau à fundamental. Por exemplo, no arpejo ascendente *Sol, Dó*, teremos as inflexões *Lá, Si*, respectivamente.

O subtipo Nota de passagem cromática (*cr*) é um dos artificios que mais caracterizam as melodias de choro, junto da cambiata, segundo Almada (2006). O autor explica que “duas ou mais notas cromáticas podem funcionar como pontes entre notas estáveis do arpejo”. E conclui: “Na prática do choro, contudo, dificilmente são empregadas mais de três notas cromáticas seguidas” (ALMADA, 2006 p. 32).

A cambiata (*camb*) foi definida, de acordo com Almada (2006), como uma fórmula “na qual a nota de resolução é ‘cercada’ ascendente e descendente por inflexões distanciadas por grau conjunto” (ALMADA, 2006 p. 33). O autor ressalta que esse procedimento “é talvez a mais característica e a mais recorrente das fórmulas melódicas empregadas em choros” (ALMADA, 2006 p. 33). É exemplo:

Figura 5 – Exemplos de cambiata



Fonte: A estrutura do choro (ALMADA, 2006, p. 33)

Assim como as inflexões *np*, as do tipo bordadura (*b*) também são determinantes com apenas três notas. Nessa perspectiva, as inflexões *b* partem de qualquer nota do arpejo/acorde,

em grau conjunto, ascendente ou descendente, e retorna à mesma. Por exemplo: sendo a nota *Sol*, do acorde, essa inflexão se configura em *Sol, Lá, Sol*, ou *Sol, Fá, Sol*, assim como em *Sol, Fá sustenido, Sol*, ou *Sol, Lá bemol, Sol*.

Temos também as inflexões em apogiatura (*ap*) que são interligadas por saltos. Além disso, Almada (2006) estabelece que esse tipo não possui preparação, e dá exemplos, nos quais a harmonia cifrada (C, F) é imprescindível:

Figura 6 – Exemplos de apogiatura



Fonte: A estrutura do choro (ALMADA, 2006, p. 31)

Por fim, a inflexão do tipo Escapada por salto (*es*) é considerada por Almada (2006) uma variante do tipo *ap*, mudando apenas a posição métrica do ritmo, como vemos no exemplo:

Figura 7 – Exemplos de escapada por salto



Fonte: A estrutura do choro (ALMADA, 2006, p. 31)

Os acordes cifrados nos exemplos das figuras 2, 5, 6, 7 e 8 obviamente são apenas exemplos, e devem ser praticados pelo estudante nas 12 tonalidades – maiores e menores – do sistema tonal, seguindo preferencialmente o ciclo das quintas, a saber: C, G, D, A, E, B, F#/Gb, C#/Db, G#/Ab, D#/Eb, A#/Bb e F, bem como os arpejos diminutos. Nos arranjos, os arpejos e inflexões seguiram a harmonia cifrada e, naturalmente, suas cadências (tensão-resolução). As inflexões foram usadas preferencialmente em oitavas diferentes das notas da melodia principal, para se destacarem em relação ao tema, não configurando essencialmente notas de tensão.

No arranjo do choro “Desprezado”, de Pixinguinha, além de inflexões (*inf*) isoladas, encontramos seis tipos e subtipos desse procedimento. Entretanto, dispõe-se eventualmente no escrito, um procedimento que se confunde com a suspensão. Trata-se da antecipação (*ant*).

Almada (2006) frisa que essa variante “não pode ser classificada como inflexão, já que [...] antecipa ritmicamente uma nota que faz parte do acorde seguinte ao do momento em que aparece, [...] *não* tendo, portanto, obrigação de ser resolvida” (p. 32). Vejamos:

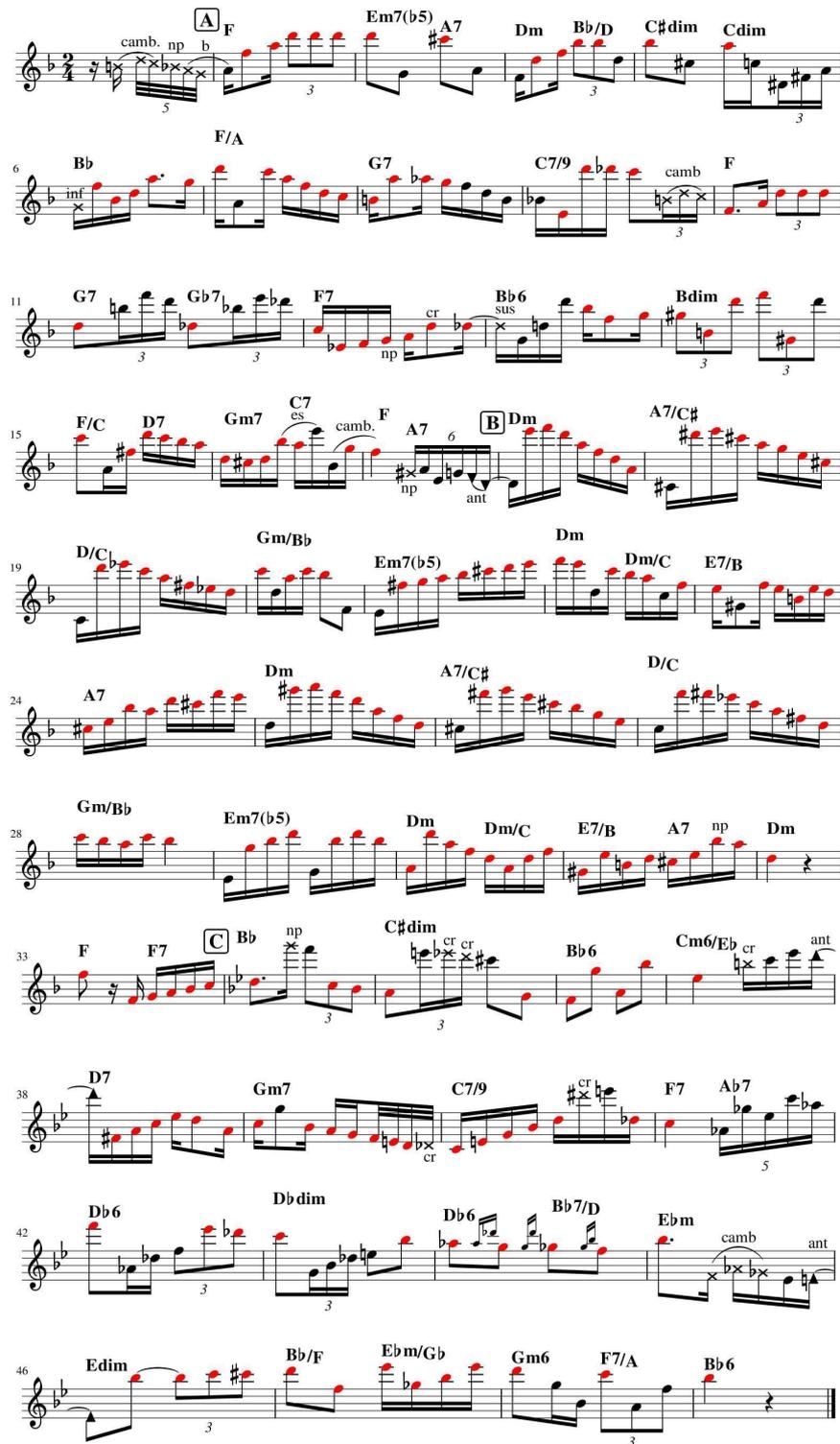
Figura 8 – Exemplos de antecipação



Fonte: A estrutura do choro (ALMADA, 2006, p. 32)

Dadas as possibilidades de inflexões melódicas, passemos então ao arranjo propriamente dito. Por questões didáticas, a partitura passou por algumas mudanças na escrita. Por isso, foi necessário decodificar esse escrito com informações adicionais: as notas da melodia principal estão com as cabeças pintadas na cor vermelha; as notas que formam alguma inflexão – ou variante desta – estão com a cabeça em X; as inflexões estão devidamente abreviadas, e estas posicionadas verticalmente à nota inflexionada; as notas em *ant* estão com a cabeça em triângulo e abreviadas igualmente às inflexões; as seções da forma rondó estão representadas com suas respectivas letras circundadas e em seus respectivos compassos, marcando o início de cada parte, e as repetições ficaram implícitas; os arpejos não foram destacados por pertencerem aos acordes cifrados.

Figura 9 – Partitura do choro “Desprezado” do compositor Pixinguinha (arranjo)



Fonte: o autor (2020)

As composições de Pixinguinha fazem parte do repertório tradicional do choro brasileiro. A construção melódica que Pixinguinha empregou neste choro em particular contém

algumas inflexões que foram detalhadas neste trabalho. Apontando para isto, podemos observar na figura 9, logo no compasso 6, uma inflexão do tipo *ap* representada nas duas últimas notas desse compasso, em posição métrica forte, junto com a primeira nota do compasso seguinte (Lá4, Sol4, Ré5 respectivamente). Esse procedimento se repete no compasso 12, na mesma figura, representado nas três primeiras notas: Dó4, Mi bemol3 e Fá3, nessa sequência.

Outro tipo de inflexão encontrada nessa figura, na melodia original de Pixinguinha, foi justamente a variante desse primeiro tipo, a *es*, sendo bem mais recorrente que sua similar. O compositor usou a *es* nos compassos 18, 19, 20 e também nos 26, 27 e 28, representada nas três notas logo após a primeira de cada compasso. Nesse caso, Pixinguinha repetiu esse procedimento, mas transportou para os referentes acordes – e algumas inversões – de cada compasso, o que justifica o estudo dos arpejos e suas inversões em várias tonalidades.

A inflexão *es* também foi usada por Pixinguinha no compasso 16 com as notas Si bemol4, Lá4, Mi5 respectivamente. Esse procedimento foi antecedido pelo do tipo *b*, menos comum nesse arranjo. Inflexões desse tipo, se executadas continuamente e em andamento rápido, podem virar o trilo – outro elemento importante na interpretação de choros – mas que não foi tratado neste trabalho.

Um dos procedimentos mais recorrentes, se olharmos tanto para as notas do arranjo quanto para as da melodia original, é a *camb*. Com essa relevante aplicabilidade, a cambiata pode ser encontrada em diversas variantes, alcançadas com a mudança da posição métrica e também da configuração rítmica. O estudante pode experimentar as variações da *camb* em paralelo aos estudos das doze tonalidades.

Considerações Finais

A partir deste arranjo, o intérprete pode separar as notas da melodia original das inflexões e, assim, conhecer na prática os fragmentos usados em cada procedimento; identificar as inflexões utilizadas originalmente por Pixinguinha nesta composição e ainda; utilizar esse material como base para a ornamentação de melodias de outros choros.

Tendo como base os fundamentos que inspiraram o arranjo, percebemos que a construção das inflexões dialogou com a melodia principal do choro. Essa interação respeitou a posição métrica da melodia original e preencheu os espaços com novas melodias usando inflexões melódicas.

Ao serem analisados, os procedimentos usados por Pixinguinha na melodia do choro “Desprezado” e os elementos da composição do arranjo apresentado nesta proposta, puderam



ser utilizados como modelos, tendo em vista a amostra de uma série de motivos melódicos que podem ser usados pelo intérprete em outras construções/ornamentações.

Considero que o objetivo principal estabelecido neste artigo foi atingido, pois após entrar em contato de forma consciente com esses procedimentos, com a literatura e, principalmente, com a prática de inflexões melódicas no choro, o intérprete pode adquirir experiências e saberes particulares desse gênero. Essa prática poderá aguçar seu planejamento estratégico para desenvolver suas próprias estruturas estilísticas e idiomáticas no choro, bem como servirá à improvisação temática do intérprete e ornamentação de melodias.

Certamente esta proposta também se direciona a compositores, arranjadores e, ainda, àqueles que querem entender melhor como se estruturam os elementos usados por esses músicos na organização temática, sobretudo nas inflexões melódicas que constituem os choros tradicionais.





Referências

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Da Fonseca Comunicação, 2006.

DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Zahar, 2003.

GEUS, José Reis de et al. *Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no choro*. 2009.

MACHADO, Gabriela de Mello et al. *Qual linha guia esse choro? Propostas de inflexões e articulações nas melodias dos choros, polcas, schottischs, maxixes e choros-sambados – a partir de sua estrutura rítmica*. 175 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2019.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

